

TEORIA e CULTURA

REVISTA DA PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS DA UFJF

VOLUME 12, NÚMERO 2
JULHO A DEZEMBRO DE 2017
JUIZ DE FORA - MG, BRASIL

Antropologia do Cinema
Organizador:
Carlos Pérez Reyna



ISSN 2318-101x (on-line)
ISSN 1809-5968 (print)

Teoria e Cultura	Juiz de Fora	v. 12	n. 2	Jul/Dez	p. 1-223	2017
------------------	--------------	-------	------	---------	----------	------

TEORIA E CULTURA é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora, destinada à divulgação e disseminação de textos na área de Ciências Sociais, estimulando o debate científico-acadêmico. O projeto editorial contempla artigos científicos, verbetes, ensaios, resenhas, entrevistas, fotografias e traduções de textos da área de ciências sociais. A Teoria e Cultura publica predominantemente em português e é aberta a outras linguas, havendo justificativa editorial.

Endereço eletrônico: <http://teoriaecultura.ufjf.emnuvens.com.br/TeoriaeCultura/index>

E-mail: teoriaecultura@gmail.com

EDITOR / EDITOR

Raul Francisco Magalhães

CONSELHO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD

Raul Francisco Magalhães

Thiago Duarte Pimentel

Marcella Beraldo De Oliveira

Paulo César Pontes Fraga

Rubem Barboza Filho

PROJETO GRÁFICO / GRAPHIC PROJECT

Carolina Pires Araújo

Paula Ambrosio Carvalho

DIAGRAMAÇÃO / DIAGRAMMING

Paula Ambrosio Carvalho

REVISÃO / REVIEW

A RESPONSABILIDADE FINAL SOBRE A REVISÃO DOS TEXTOS
DA TEORIA E CULTURA É DOS PRÓPRIOS AUTORES

CONSELHO CONSULTIVO / EDITORIAL ADVISORY BOARD

André Moysés Gaio (UFJF)

Beatriz de Basto Teixeira (UFJF)

Eduardo Antônio Salomão Condé (UFJF)

Euler David Siqueira (UFRRJ)

Fátima Regina Gomes Tavares (UFBA)

Francisco Colom González (IFS, CSIC, Espanha)

Jessé José de Souza (UFJF)

Jorge Ruben Tapia (UNICAMP)

José Alcides Figueiredo Santos (UFJF)

Jurema Gorski Brites (UFMS)

Luiz Fernando Dias Duarte (Museu Nacional/UFRJ)

Luiz Werneck Vianna (PUC/RJ)

Marcelo Ayres Camurça (UFJF)

Maria Alice Rezende de Carvalho (PUC/RJ)

Moacir Palmeira (Museu Nacional/UFRJ)

Octavio Andrés Ramon Bonet (UFRJ)

Octavio Guilherme Velho (Museu Nacional/UFRJ)

Philippe Portier (EPHE, Paris-Sorbonne, França)

Raul Franciso Magalhães (UFJF)

Rodrigo Rodrigues-Silveira (USAL)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

Reitor
Marcos Vinicius David

Vice-Reitor
Girlene Alves da Silva

Pró-Reitor de Cultura
Valéria de Faria Cristofano

Pró-Reitora de Pós-Graduação, Pesquisa e Inovação
Mônica Ribeiro de Oliveira

INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor do ICH
Altemir José Gonçalves Barbosa

Coordenador do PPGCSO
Rogéria Campos Dutra

Chefe do Departamento de Ciências Sociais
Marcella Beraldo de Oliveira



EDITORA UFJF

DIRETOR DA EDITORA UFJF / PRESIDENTE DO CONSELHO
EDITORIAL
Dmitri Cerboncini Fernandes

CONSELHO EDITORIAL
Afonso Celso Carvalho Rodrigues,
Fabrício Alvim Carvalho, Frederico Braida, Henrique
Nogueira Reis, Rogerio Casagrande,
Sueli Maria Dos Reis Santos

<http://www.editoraufff.com.br>
E-mail: editora@ufjf.edu.br
Tel.: (32) 3229-7646

Ficha catalográfica

Teoria e Cultura: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de Ciências Sociais. v. 12 n 2 Julho-Dezembro 2017, Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2017.

Semestral
ISSN 1809-5968 (impresso/print)
ISSN 2318-101x (on-line)

1. Ciências Sociais - Periódicos

CDU 302.01 (05)

SUMÁRIO

Apresentação Carlos P. Reyna	09
Nota Editorial	15
Dossiê: Antropologia do Cinema	
Sociologia e Cinema: aproximações teórico-metodológicas Paulo Menezes	17
Antropologia do Cinema: as narrativas cinematográficas na pesquisa antropológica Carlos P. Reyna	37
Tatuagem, deboche e carnaval: algumas reflexões sobre a política LGBT contemporânea a partir de uma antropologia do cinema e de uma festa que não existe mais Marcos Aurélio da Silva	53
Da viagem física à jornada interior: alegorias e identidade cultural em <i>road movies</i> brasileiros (1960-2015) Gheysa Gama	73
Uma análise da filmografia de Almodóvar a partir das relações entre gênero e reterritorialização: percursos analíticos para a antropologia do cinema Paloma Coelho	89
Nouvelles représentations du corps et déconstruction de l'imaginaire colonial européen à travers trois films de Sarah Maldoror Marina Berthet e Stephan Oriach	109
O conceito de socialização na infância no filme <i>Mitã</i>: um estudo em antropologia do cinema Margarete Chaves	121
Um caminho pelas cores: invenção, ética e alteridade na trilogia de Kieślowski Bruna Triana	141

A memória - a leveza - o olhar - o olfato - o tato - o jogo: <i>Transeunte</i>, De Eryk Rocha Ana Paula Alves Ribeiro	157
Transcendendo fronteiras: ficção e documentário em close-up de Abbas Kiarostami Kelen Pessuto	171
Artigos	
O pensamento relacional molecular de norbert elias e a sociologia atomística weberiana: aproximações e distanciamentos Débora Previatti	189
A Revolução Russa e o Brasil André Moysés Gaio e Daniel Jorge Salles de Freitas	199
Resenhas	
História oral, memória e reinterpretação contemporânea do congado pelo filme documentário - Resenha de: ZÉ Carreiro, a Padroeira e o Congado. Direção: Carlos Reyna. Juiz de Fora, MG: Lavidoc, 2016. (20 min.), color, som original. Erika Savernini	207
Por uma imaginação sociológica “fazedora” de mundos - Resenha de: PERLATTO, Fernando. <i>A imaginação sociológica brasileira: a sociologia no Brasil e sua vocação pública</i>. Curitiba: CRV, 2016. Diogo Tourino de Sousa	211
A fundamentação mágica da realidade como estratégia de representação do mundo - Resenha de: SOUZA, J. W.. <i>Camaradas e Santos: Notas sobre catolicismo popular e suas representações simbólicas</i>. 1. ed. Curitiba: Appris, 2017. Urias do Couto Gonçalves	219
Normas para publicação	222



Apresentação

Antropologia do Cinema

O dossiê *Antropologia do Cinema*, publicado pela Revista Teoria e Cultura do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGCSO/UFJF), é um convite a acompanhar as recentes discussões em torno de uma reflexão sobre os diálogos e encontros entre duas disciplinas: a antropologia e o cinema.

A antropologia e o cinema têm um longo percurso de afinidades e interesses desde seu primeiro encontro. Ambos se desenvolveram no final do século XIX nas viagens aos horizontes mais distantes, em um tempo que a América e Europa buscavam mercados propícios às exigências de seu expansionismo econômico e colonialista. No Brasil, esse diálogo vai acontecer de maneira sistemática. Entre as primeiras experiências temos: o pioneirismo de Afonso Segredo ao filmar em 1898 a baía de Guanabara a bordo de um navio; posteriormente, segue em 1980, os registros fílmicos do Maior Luiz Thomaz Reis, que como parte da chamada Comissão Rondon será responsável por um precioso registro visual das sociedades indígenas.

Desde esse então, o diálogo entre antropólogos e produtores de imagens (fotógrafos e cineastas) é estimulada pelo surgimento de novas tendências, pela problematização e debates de novas categorias o quais, em certa medida, redefinem a pesquisa etnográfica. Concomitante a isso, os avanços de novas tecnologias da imagem permitem tanto ao filme quanto à fotografia irem além da simples utilização das imagens animadas e fixas como instrumento de registro. Isto é, às experiências de produzir filmes como resultados de pesquisas; registrar informações e observações através da imagem visual; realizar filmes a partir de pesquisas antropológicas; os próprios nativos, até então objeto dos filmes etnográficos, passam a ser autores de seus registros fílmicos (antropologia reversa); hoje, soma-se, as pesquisas antropológicas a partir de filmes.

Esta última experiência, pesquisa antropológica a partir de filmes, é preocupação deste Dossiê intitulado *Antropologia do Cinema*. Isto é, cientistas sociais interessados em filmes que adotem como tema aspectos ligados a seu próprio domínio. Nesse sentido, sabemos que a obra cinematográfica, em si mesma, se manifesta sempre como uma estrutura de símbolos que se propõe e se oferece à observação, ao consumo e à análise como projeção de uma representação cultural análoga, pela sua natureza e significação, aos mitos, aos ritos e às cerimônias que constituem o terreno tradicional da etnologia (WEAKLAND, 1975). Dado que a antropologia conta entre os caracteres que a definem como disciplina, o de estar cientificamente habilitada a fazer análises qualitativas das sociedades, não é necessário insistir sobre o papel do cinema no cerne de seu interesse. Podemos, por outro lado, acrescentar que através da análise narrativas cinematográficas, a pesquisa antropológica encontrará sem dúvida uma oportunidade para desenvolver uma atitude que se mostre, simultaneamente, crítica e ativa.

Entre os problemas que se colocam na mesa de discussões é quando se atribui aos filmes a qualidade de objeto de análise, o mais grave para o cinema é de não dispor de um corpus de referência baseado em uma semiótica do cinema, isso seria esperar que o filme comporte uma dimensão linguística. Mas, como o cinema não é uma língua e, nisso, de fato, reside a maior dificuldade que se deparam os cientistas sociais quando se propõem analisá-lo. Christian Metz (1964), resumidamente, nos diz que o cinema é mais um meio de expressão que uma comunicação e que ele possui um limitado número de verdadeiros signos. Então, como o filme se constitui em um código? Ou melhor, qual o valor simbólico do filme? Pierre Sorlin, ao falar dos elementos (os códigos) do estatuto semiótico que entram em um plano nos dá uma via de entendimento: “Cada um será, segundo sua posição na cadeia, índice, signo ou sema: o filme, através do sistema de relações de que é condutor, organiza seus próprios códigos, cria seus signos, transforma em índices ou série de dados indeterminados *a priori*.” (1977, 67)

É assim que o filme se constitui sempre, a si mesmo, como código¹, mesmo se certos signos se generalizam e se integram em um “conjunto de signos que os espectadores ‘leem’ sem limitações”. (Ibid., 67). Segundo Sorlin “o cinema aparece assim como linguagem – se entendemos por linguagem uma série de meios cuja combinação permite emitir mensagens -, cuja codificação, lacunar muda de uma realização para outra ou, mais provavelmente, de um grupo de realizadores para outro” (ibid., 72). O resultado disso é uma abordagem do filme pela semiótica. Na antropologia, Geertz² (1989) explicitando sua preferência compreensiva, compara o texto ao código. O primeiro para interpretar, o segundo a decifrar. O primeiro ensejando a compreensão das formas simbólicas. O segundo ensejando o entendimento em termos de estrutura. Para a análises de filmes, ambos parecem ser eficazes. Mas, se mesmo assim, a semiótica não oferecer receitas, as ciências sociais não irão muito longe.

Foi necessário surgir Marc Ferro³ para pôr em prática um processo de análise que permite ir além da condenação de ter sempre que dizer duas vezes a mesma coisa: “descrever a sociedade e comprovar essa descrição nos filmes ou então, analisar os filmes e verificar na estrutura social o esquema daí elaborado” (1975, 48). A citação torna claro, de que forma o cinema se expõe sempre ou, toda vez que se expõe, ao olhar penetrante que passa pela objetividade e pelo rigor de uma observação científica dentro do espírito que é cara às ciências sociais. O método, acima citado, permite-nos encarar a possibilidade de estender à antropologia a técnica que Marc Ferro estabeleceu para a história.

Enquanto documentário, o filme vai sempre se apresentar a uma crítica sobre sua autenticidade que levará em conta a extensão dos planos, os pontos de vista, distância focal, a visibilidade, a iluminação, o tempo, sua granulação ou se é analógico ou digital; a uma crítica de identificação que indagará sobre sua origem ou datação, se preocupará com o reconhecimento dos atores sociais e dos lugares; a uma crítica e preocupação analítica: de onde saiu o filme, quem produziu, a recepção por parte dos espectadores; a uma análise sobre as relações de poder que se estabelecem entre realizador e ator social toda vez que se realiza um clique; a uma análise que estude a ideologia da *voz over*, da realização dialética entre texto e a imagem, da montagem e da sonorização. Isto é, tudo o que o cabedal de conhecimentos do pesquisador puder produzir.

E, sobre as especificidades dos filmes de ficção, as quais é necessário aplicar diferentes operações de análise que levem em conta a análise de decupagem, das filmagens, das imagens, dos sons, dos diálogos, dos cenários, etc. Marc Ferro (1975). Quer dizer, o mudo social refletido na tela, determinando por si mesmo, a estratégia de análise que melhor convenha.

Dentro desse panorama, como poderá se constituir a especificidade de uma análise de caráter antropológico? Partimos do postulado de que existe uma semelhança de base entre o cineasta, o seu objeto (o filme) e a recepção a quem se dirige, neste último, do ponto de vista da academia, pesquisadores das ciências sociais. Assim, o estudo de um filme poderá ser considerado como o

1 Enrico Fulchignoni em seu livro “La civilisation de l’image”, nos diz que o cinema é o instrumento que nos permite encontrar pontos de referência na evolução da sociedade e o fundamental para a construção desses códigos é o papel do autor, no caso do cinema, o realizador: “Se a função do realizador consiste em escolher as expressões mais claras e mais rapidamente reconhecíveis para descrever os caracteres dos personagens da ação, ele deve apresentá-los através de atos ou de gestos que as coloquem na óptica pretendida. Ora, dado o duplo valor da imagem (direto e simbólico), a escolha de elementos simbólicos pode se desenvolver ao mesmo tempo que a trama.” (1975, p. 123)

2 Desejando sempre interpretar textos e não decifrar códigos, Geertz analisa a briga de galos como um texto. Como a cultura é uma reunião deles, não se pode esperar que haja sempre concordância entre eles, até mesmo porque como textos diversos eles tem autorias diversas.

3 Ferro define com clareza o seu método de análise e sua posição no interior do território das ciências sociais quando, no seu livro *Analyse de Filme, Analyse de Sociétés*. “O filme não é considerado de um ponto de vista semiológico. Também não se trata de estética ou história do cinema. O filme é observado não como obra de arte mas como produto, uma imagem-objeto cujas significações não são somente cinematográficas. Ele vale pelo testemunha. Também a análise não incide necessariamente sobre a obra em sua totalidade, ela pode apoiar-se sobre estratos, procurar séries, compor conjuntos (...) Levar a cabo nestas condições, a análise de filmes, de planos e temas segundo a necessidade do saber e do modo das diferentes ciências sociais, não se revelaria suficiente. Retomando a terminologia de C. Metz, é necessário aplicar este método a cada substância do filme (imagens, imagens sonoras, imagens sonorizadas), as relações entre seus componentes, a narração, o décor, a escrita, o público, a crítica, o regime. Pode assim esperar-se compreender não apenas o filme, mas a realidade que ele ilustra” (1975, p. 10-11).

aspecto particular de uma abordagem antropológica que procure encontrar os temas mais adequados para o estudo de uma cultura John Weakland⁴ (1975). O estudo de um filme será assim considerado como um ponto de partida ou de suporte para estudos mais amplos que levem em consideração todos os dados culturais que possam se mostrar pertinentes ou, também: “é particularmente adequado quando se trabalha sobre casos particulares de semelhança, diferenças, mudanças culturais e problemas de contato e adaptação” (Ibid. 247).

Não deve se exigir dos filmes serem grandes obras de arte ou grandes logros estéticos do ponto de vista cinematográfico, pois todos são igualmente, ricos e complexos, portadores de significado. O filme como objeto de análise oferece assim um leque de pistas e abordagens que são outras tantas vias abertas à análise da sociedade que a produziu, dos elementos que a constituem, das estruturas que ele encerra e lhe dão complexidade, corpo e consciência.

Os enunciados acima propostos são preâmbulos para o Dossiê *Antropologia do Cinema* que a seguir apresentaremos. Os artigos favorecem o encontro de antropólogos, sociólogos, historiadores e cineastas para tentar contribuir ao pavimento de aproximações metodológicas, epistemológicas e criativas de seu estatuto, ainda em construção.

Ao que tudo indica, o termo *Antropologia do Cinema* nasce com o trabalho do prof. Massimo Canevacci, um dos antropólogos contemporâneos que mais que escreveu sobre cinema e meios de comunicação. Ele é autor de *Antropologia do Cinema* (1990). Nessa obra, Canevacci nos diz os motivos da compreensão, dentro do plano antropológico, que o cinema tem necessidade: “de reflexões globais e radicais para responder às perguntas sobre sua relação entre máquina-cinema e as modificadas categorias centrais da humanidade: o tempo, o espaço, o rito, a vida, (...), o trabalho, o corpo, a morte, as classes sociais. (p. 29).

Desde aquele então foram muitos os pesquisadores e estudos que se debruçaram no diálogo entre o rigor científico e a arte cinematográfica. Nos anos recentes, se instituem grupos de pesquisa tanto do lado da antropologia quanto do cinema. No Brasil, em 2012, temos a criação de um Grupo de Pesquisa denominado GRAPPA (Grupo de Análises de Políticas e Poéticas Audiovisuais). Hoje, o grupo é credenciado pelo CNPq e cria o GT com o nome de *Antropologia do Cinema* e participa de diferentes eventos científicos – ABA, ALA, RAM, CISO, etc. - procurando reunir pesquisadores que estudem as múltiplas relações entre a Antropologia e o Cinema. Em um mundo cada vez mais constituído por fluxos e contra fluxos de narrativas audiovisuais, propõe-se não apenas discutir os enunciados antropológicos de um cinema etnográfico ou de uma antropologia fílmica, mas também o desafio enfrentado pelos antropólogos de empreender uma *Antropologia do Cinema*.

Com similares preocupações cria-se na SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual) o Seminário Temático *Cinema e Ciências Sociais* em 2010, cujo objetivo deste seminário é incentivar a troca de experiências entre pesquisadores a respeito de como as ciências sociais podem intercambiar conhecimento e metodologias com os estudos de cinema. O desafio é refletir sobre como o objeto fílmico, sua construção formal e seu conteúdo expresso, constroem e difundem conceitos e ideias. A abordagem interdisciplinar tendo como centro de tensões o objeto fílmico se apresenta como inspiração para o desenvolvimento das reflexões que queremos empreender.

Hoje, ambos grupos, vão se consolidando com a produção de inúmeros artigos e pesquisas, mas também vêm inspirando à criação de novas perspectivas e novas propostas. Esse é o caso do LAVIDOC (Laboratório de Antropologia Visual e Documentário), credenciada no CNPq e financiada pela FAPEMIG, tem vínculos com Programa de Pós graduação em Ciências Sociais e com Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Juiz de Fora. O LAVIDOC, de quem sou coordenador, coloca ao cinema o centro de suas atenções, seja como ferramenta seja objeto de pesquisa. A primeira, como ferramenta de pesquisa na prática antropológica, como instrumento

4 Do grupo de pesquisadores presentes na obra *The Study of Culture at a Distance* (1953), John H. Weakland é certamente, o único que deu continuidade à pesquisa com filmes. Ver propostas metodológicas de análise antropológica de filmes em dois artigos: “An analysis of seven Cantonese films”. In *The study of culture at a distance* (292-295). Chicago, The University Chicago Press, 1953 e em “Feature films as cultural documents”. In Hockings, Paul (Ed.): *Principles of visual anthropology*. Nova Iorque, Mouton, 1995.

de transcrição e interpretação de realidades sociais diferentes quanto instrumentos de difusão das pesquisas, pesquisando e realizando etno-cinematografias, narrativas orais visuais, foto-etnografias, etc. A segunda, ao colocar o cinema como objeto de pesquisa, partimos do pressuposto do cinema como base empírica para estudos antropológicos e sociológicos.

O esforço para a publicação deste dossiê está intimamente ligado ao momento efervescência que esta sub-área das ciências sociais vem atravessando, mas ao mesmo tempo, está ligada também, a certa escassez de bibliografia brasileira sobre o tema e, procura ampliar o debate para que um número maior de estudantes e pesquisadores interessados possam ter acesso a um momento generoso de trocas e reflexões.

Gostaria salientar e deixar registrado que os artigos a seguir apresentados, foram selecionados pensando em um só objetivo: levar o leitor um tipo de conhecimento produzido na universidade, que busca caminhos alternativos de pensar o Outro, só que desta vez na *tela*.

Finalmente, queria agradecer às pessoas que, sem suas presenças, esta publicação não seria possível e, cujo autêntico e amoroso apoio registrei infinitamente: Jade Caputo (revisão técnica), Ana Paula Romero (fotografia) Guilherme Landim (fotografia) do (LAVIDOC), Ana Paula Alves Ribeiro (UERJ), Willsterman Sottani Coelho (foto), Paula Ambrosio (diagramação) e, Arantxa Carolina Araujo.

Carlos Pérez Reyna*

* Professor pesquisador do Programa de Pós graduação em Ciências Sociais e do Curso de Cinema do Curso de Cinema e Audiovisual da UFJE.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANEVACCI, Massimo. Antropologia do cinema. São Paulo, Brasiliense, 1990 [1984].

FERRO, Marc. Analyse de Filme, Analyse de Sociétés. Paris, Paris, Hachette, 1975.

FULCHIGNONI, Enrico. La civilisation de l'image. Paris, Payot, 1975.

GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. RJ, LTC, 1989.

SORLIN, Pierre. Sociologia du Cinéma. Paris, Aubier, 1977.

WEAKLAND, John H. "Feature films as cultural documents". In Hockings, Paul (Ed.): Principles of visual anthropology. Nova Iorque, Mouton, 1995.

_____. "An analysis of seven Cantonese films". In The study of culture at a distance (292-295). Chicago, The University Chicago Press, 1953.

CANEVACCI, Massimo. Antropologia do cinema. São Paulo, Brasiliense, 1990 [1984].



Nota Editorial

Além do **Dossiê Antropologia do Cinema** completa este número mais dois textos na seção **Artigos**, que é de fluxo contínuo nesta revista, aprovando submissões no sistema *peer review*. Tratam-se de *O pensamento relacional molecular de Norbert Elias e a sociologia atomística weberiana: aproximações e distanciamentos* de Débora Previatti, no qual a autora discute as singularidades do pensamento de Elias frente à tradição teórica weberiana; também há o artigo de André Moysés Gaio e Daniel Freitas *A revolução russa e o Brasil*, onde os impactos do comunismo no país são reconsiderados em perspectiva. Três são as resenhas: Erika Savernini reflete sobre o filme de Carlos Reyna **“Zé Carreiro, a Padroeira e o Congado”** em *História oral, memória e reinterpretação contemporânea do Congado pelo filme documentário*; Diogo Tourino de Souza discute o livro de Fernando Perlatto . **“A imaginação sociológica brasileira: a sociologia no Brasil e sua vocação pública”** em *Por uma imaginação sociológica “fazedora” de mundos*; já Urias Couto Gonçalves faz apontamentos de sua leitura do livro de José Wellington de Souza **“Camaradas e Santos: Notas sobre catolicismo popular e suas representações simbólicas”** em *A fundamentação mágica da realidade como estratégia de representação do mundo*.

Boa leitura,

Teoria e Cultura

SOCIOLOGIA E CINEMA: APROXIMAÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS

Paulo Menezes*

Para Ana Lúcia

RESUMO

Este artigo discute o surgimento do que poderia ser concebido como uma sociologia do cinema. Inicialmente, por meio de filmes que se aproximam de uma abordagem social no cinema e, sequencialmente, por meio da discussão teórico-metodológica que uma abordagem nesta direção poderia utilizar. Aponta os três autores que tentaram conceber a sociologia do cinema e do filme como área de conhecimento. Discute as diferenças analíticas entre estes autores, Meyer, Jarvie e Sorlin, diferenciando-os por terem uma abordagem mais voltada à recepção (Meyer), às instituições (Jarvie), e às análises internas das obras cinematográficas (Sorlin). Ressalta-se que este último, além disso, busca propor um método de análise de cinema a partir de um ponto de vista sociológico, o que os outros não realizam. Nessa direção o autor busca, numa abordagem necessariamente multidisciplinar, fundada em autores como Sorlin, Foucault, Bazin, Merleau-Ponty, Nichols, entre outros, constituir uma aparato de investigação que dê conta das inúmeras dimensões que a investigação do cinema e dos filmes traz para o pensamento social e para a produção de conhecimento, voltados para a compreensão das dimensões simbólicas do social e seus desdobramentos.

Palavras-chave: sociologia e cinema, cinema documental, filme sociológico, filme etnográfico, sociologia visual.

Sociology and Cinema - theoretical-methodological approaches

ABSTRACT

This article discusses the emergence of what could be conceived as a sociology of cinema. Initially, through films that proposes a social approach in cinema and, sequentially, through the theoretical-methodological discussion that an approach in this direction could use. It points out the three authors who tried to conceive the sociology of cinema and the film as a field of knowledge. It discusses the analytical differences between these authors, Meyer, Jarvie and Sorlin, differentiating them by having a more reception-oriented approach (Meyer), an institutional one (Jarvie) and the internal analysis of cinematographic works as central (Sorlin). It is emphasized that the latter, in addition, seeks to propose a method of cinema analysis from a sociological point of view that others do not realize. In this direction this author seeks, in a necessarily multidisciplinary approach, founded on authors such as Sorlin, Foucault, Bazin, Merleau-Ponty, Nichols, among others, to constitute an investigation apparatus that takes account of the innumerable dimensions that the investigation of cinema and films brings for the social thought and for the production of knowledge, aiming to understand the symbolic dimensions of the social and its unfolding.

Keywords: sociology and cinema; documental cinema; sociological film; ethnographic film; visual sociology.

Sociologie et cinéma : Approches théoriques et méthodologiques

RESUMÉ

Cet article traite de l'émergence de ce qui pourrait être conçue comme une sociologie du cinéma. Dans une première approche à travers des films qui visent faire une thématization sociale dans le cinéma et, séquentiellement, à travers la discussion théorique et méthodologique qu'une approche dans ce sens pourrait utiliser. Il a identifié les trois auteurs qui ont essayé de concevoir la sociologie du cinéma et du film comme champs de connaissances. Examine les différences d'analyse entre ces auteurs, Meyer, Jarvie et Sorlin, en les différenciant d'avoir une approche plus ciblée à la réception (Meyer), les institutions (Jarvie) et les analyses internes de films (Sorlin). Il est à noter que ce dernier vise en outre à proposer une méthode d'analyse du cinéma

* Departamento de Sociologia - FFLCH da USP. Especialidade: Sociologia do Cinema, Sociologia da Arte.
Contato: paulomen@usp.br Agradeço ao CNPq o apoio para a realização desta pesquisa.

d'un point de vue sociologique que les autres ne réalisent pas. En ce sens, l'auteur cherche dans une approche nécessairement pluridisciplinaire, fondée sur des auteurs tels que Sorlin, Foucault, Bazin, Merleau-Ponty, Nichols, entre autres, constituer un apparatus d'investigation qui prend en compte les multiples dimensions que la recherche du cinéma et du film apporte pour la pensée sociale et la production de connaissances, axée sur la compréhension des dimensions symboliques de la vie sociale et ses déploiements.

Mots-clés: sociologie et cinéma ; film documentaire ; cinéma sociologique ; film ethnographique ; sociologie visuelle.

O cinema, na época ainda cinematógrafo¹, causou um grande alvoroço na época de seu surgimento, nos finais do século XVIII. É notória a reação do público no Salão Indiano, do *Gran Café do Boulevard des Capucines*, em Paris (28/12/1895)², quando de sua primeira exibição pública, que se assustou e correu daquela vívida locomotiva que fazia a curva da estação vindo em direção dos espectadores sentado nas cadeiras da sala de projeção. Quando vemos esse filme, hoje em dia, acostumados com o mundo das imagens, o espanto vai em direção oposta: como puderam aquelas pessoas se assustar com um trem que fazia uma curva pela plataforma visivelmente para passar ao largo da assistência, pois a câmera estava postada na plataforma da estação.

O que importa ressaltar aqui é o espanto que uma nova forma de expressão visual, muito diferente das que já haviam se tornado “tradicionais”, causava nas pessoas que a assistiam, como antes havia causado a fotografia, mais ou menos 50 anos antes, como bem expressa a reação de Baudelaire:

Nestes dias deploráveis, uma nova indústria se produziu, que não contribuirá pouco para confirmar a idiotice na sua fé e a arruinar o que poderia restar de divino no espírito francês. Esta multidão idólatra postula um ideal digno de si e apropriado à sua natureza, isto é bem entendido. Em matéria de pintura e estatúária, o *Credo* atual das pessoas do mundo, sobretudo na França (e eu não creio que alguém ouse afirmar o contrário) é este aqui: ‘ Creio na natureza e somente creio na natureza. Eu creio que a arte é e não pode ser outra coisa que a reprodução exata da natureza (uma seita tímida

e dissidente quer que os objetos da natureza repugnante sejam separados, assim como um penico ou um esqueleto). Assim, a indústria que nos dê um resultado idêntico à natureza será a arte absoluta.’ Um Deus vingador exorcizou os votos desta multidão, Daguerre foi seu Messias.(...) Se for permitido à fotografia suprir a arte em algumas de suas funções, ela logo a terá corrompido ou suplantado, graças à aliança natural que ela encontrará na idiotice da multidão. É preciso, portanto, que ela volte ao seu verdadeiro dever, que é ser serva das ciências e das artes, a mais humilde serva, como a tipografia e a estenografia, que não criaram nem suprimiram a literatura. (BAUDELAIRE, 1986, p. 288-290)³.

Nessa direção, o advento do cinematógrafo e do cinema causaram inúmeras expectativas em relação às suas possibilidades de utilização, ao contrário do que pensaram seus inventores, de que a novidade cairia no esquecimento em pouco tempo quando se esgotasse seu poder de divertimento.

Barnouw aponta como, nesta mesma década, disseminou-se o uso da câmera para filmar e trazer para “perto” os eventos mais longínquos: A coroação do Tzar da Rússia, Nicolau II, as corridas em Melbourne, na Austrália, as performances de Theodore Roosevelt, a guerra Hispano-americana, entre inúmeras outras “atrações”. Ressalta que, além disso, na ausência de cenas “reais” para filmar, “reconstituições e falsificações tiveram uma impressionante história de ‘sucesso’ ” (BARNOUW, 1993, p. 25). Ao mesmo tempo, Barnouw chama a atenção que “os países líderes na produção de filmes neste

1 Utilizo aqui a distinção entre cinematógrafo e cinema, por meio da introdução da narrativa como constituição de linguagem e discurso ausente no primeiro, discutida por vários autores como André Bazin (1985), Edgar Morin (1985), Siegfried Kracauer (1960), Ismail Xavier (1984), entre outros, sem nos determos aqui nas divergências entre eles no que toca passar essa distinção por uma acentuação da montagem ou, em direção oposta, das narrativas em planos-sequência.

2 L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat, dos irmãos Lumière.

3 Talvez por ironia, uma das mais belas fotografias deste início, foi realizada por Carjat tendo como modelo o próprio Baudelaire, em 1863.

período eram nações com impérios coloniais” (BARNOUW, 1993, p. 25). Isso tem para nós dupla importância: primeira, que a introdução de “reconstituições” está no cerne do cinema desde seus primórdios, e não só no cinema dito de ficção; segunda, que a importância dos impérios coloniais na disseminação do cinema não foi nada desprezível, com seus evidentes desdobramentos.

Assim, as ciências sociais se aproximam do cinema por dois caminhos bastante diversos. A antropologia, por meio da produção dos primeiros etnógrafos de campo. A sociologia, anos depois, por meio da empreitada Grierson. No que toca a etnografia, o filme fundador foi *Nanook* (1922), de Robert Flaherty, uma espécie de pai fundador do documentário (cf. GAUTHIER, 1995, p. 9), e do filme etnográfico³, e inclusive do filme sociológico (Paul Rotha *apud* Heusch, 1962, p. 33), posição da qual vou discordar⁴. De qualquer jeito ali já se expressa o que o antropólogo Marc PIAULT vai ressaltar no sugestivo subcapítulo de seu *Anthropologie et Cinéma*, denominado “Explorar a alteridade do mundo” (PIAULT, 2000, p.9). Ali, o autor ressalta as formas pelas quais o “cinema e a etnografia se transformam nos filhos gêmeos de uma empreitada comum de descoberta, de identificação, de apropriação e talvez de absorção e de assimilação do mundo e de suas histórias” (PIAULT, 2000, p.10), em nome da Civilização, por meio da qual

o homem ocidental certamente mascara, como em uma denegação analítica, sua própria bulimia, sua incessante necessidade de apropriação, de dominação, finalmente projetando no outro seu próprio desejo de consumo, de devoração...” “O outro, se ele persiste em sua diferença, se ele parece difícil de assimilar a mais ou menos longo termo, é expulso de sua normalidade, da plenitude de ser, da conformidade com a essência humana,

da qual o observador, por consequência o homem branco ocidental, é o portador, o agente representativo autodeclarado. (...) A estranheza raramente é aceita como alternativa, (...). O próprio relativismo se perde constantemente nas vias sulfurosas das diferenças substanciais, portadoras de ideologias segregacionistas. (PIAULT, 2000, p.10, 11)⁶.

Isso certamente traz uma outra aproximação à afirmação de Barnouw de que “junto com tendências colonialistas, o filme documentário infectou-se com uma crescente falsificação” (BARNOUW, 1993, p. 24). E não só o documentário, poder-se-ia dizer. Ao mesmo tempo que dá conteúdo ao “sonho de uma coleção concreta de fatos sociais e de formas de socialidade que pareciam poder [agora] tomar forma.” (PIAULT, 2000, p.10)

A sociologia, filha do mesmo espírito positivo que fundou a etnografia, fruto da divisão de trabalho intelectual e familiar entre Durkheim e seu sobrinho Mauss, o primeiro voltando-se para as sociedades complexas, de alta divisão social do trabalho, o segundo para as de baixa divisão social do trabalho, as sociedades primitivas, vai se aproximar do cinema por vias diferentes.

A primeira grande empreitada sociológica, no tocante ao cinema, foi a realizada por John Grierson, no depois nomeado Documentário Social Inglês. Grierson, sociólogo de formação pela Universidade de Glasgow, realizou o filme que o tornou famoso por meio de um estratagema que talvez, para a época, tenha sido original. Grierson reparou que o *Empire Market Board*, órgão responsável pela melhoria do comércio e pelo estreitamento do sentido de unidade das várias partes do império britânico, não via no cinema uma grande forma de propaganda e investimento, como os jornais e fotografias. Grierson marcou um encontro com o secretário de finanças, Arthur Michael Samuel, um notório

4 Citado como opinião de Luc de Heusch. Marc PIAULT, ao contrário, vê nos filmes do brasileiro Thomas Reis, fotógrafo e cinegrafista das expedições de Rondon, o nascimento da etnografia filmada (cf. PIAULT, 2000, pp. 68 e 40-42). Vale ressaltar que as ligações de PIAULT com o Brasil o fizeram ter contato com a produção do Major Reis, que evidentemente não era acessível aos pesquisadores europeus e norte-americanos, por desconhecimento ou por conveniência.

5 Para uma análise detalhada de *Nanook* ver Menezes, Paulo. (2005) O nascimento do cinema documental e o processo não civilizador.

6 Vale lembrar que, num subcapítulo chamado esclarecedoramente de “A Objetividade Declarada de uma Imagem Etnográfica”, PIAULT afirma que “os filmes trazidos pelos etnógrafos de campo dos primeiros decênios se queriam deliberadamente positivistas.” (2000, p. 108) [grifos meus].

opositor do cinema, para convencê-lo a investir em um filme que mostrasse para o mundo a importância e a moderna industrialização da pesca do arenque no mar do norte. Seduzido pela idéia, e “provavelmente” também por ser considerado a autoridade máxima da indústria do arenque, Arthur Samuel deu a Grierson os fundos necessários para o seu filme de estréia que acabaria também por ser praticamente o seu único filme: *Drifters* (1927)⁷.

Mas é evidente que o fato de Grierson ser sociólogo não o torna por si só o pai da aproximação entre cinema e sociologia.

Grierson inaugura uma escola onde o elemento mais propriamente sociológico de seus filmes é a constituição do trabalho como sujeito fílmico, como algo de interesse que merecesse ser filmado, o que era bastante inovador à sua época. Isto *Drifters* mostra muito bem. Diferentemente de *Berlin, sinfonia da metrópole*, onde a ode à indústria ressalta os movimentos das máquinas quase aniquilando de seu processo o trabalho humano, tornando-o secundário e algumas vezes inexistente, como se as máquinas adquirissem vida própria, ao estilo de Marinetti, Grierson mostra incessantemente que o movimento das máquinas é uma poderosa força auxiliar do trabalho humano, eleito e matizado como a principal força criadora de mercadorias e, por consequência, de valores, no mundo industrial. Assim, de maneira diversa da utilizada por Vertov, Grierson mostra que o peixe que comemos com prazer em nossa mesa não é um mero produto que encontramos no mercado, mas sim fruto de um árduo e diuturno trabalho humano, auxiliado pelas máquinas da indústria moderna, mas não superado nem aniquilado por ela.

Ao lado disso, entretanto, e diferentemente dos soviéticos, a visão da relação capital-trabalho de Grierson aparece no filme de maneira acentuadamente reformista. Se o filme mostra o trabalho humano e sua importância, até mesmo na indústria de ponta, Grierson, por outro lado, constrói a relação capital-trabalho como uma relação absolutamente harmônica, sem nenhuma contradição. Os operários da pesca não enfrentam as contradições dos marinheiros do *Potemkin*

(1925), nem dos operários de *A greve* (1925), ambos de Eisenstein. Pelo contrário, em *Drifters*, saem felizes para o trabalho árduo, para o qual acordam em alto-mar no meio da madrugada, lutando contra as ondas e contra a força da correnteza, que aumentam em muito o esforço de retirada das redes repletas de peixes, mesmo com auxílio mecânico. E, durante a jornada, tomam café da manhã com sorrisos, os mesmos com que deixam o porto no começo da empreitada e com o qual retornam ao seu final, para verem o peixe ser embalado, pesado, transportado por carroças, trens e navios, como afirma o narrador, “para os mais longínquos confins da terra”. Assim, se mostra o trabalhador como sujeito do processo de trabalho, bem como o processo de reprodução do capital como processo de produção, distribuição, circulação e consumo, como queria Marx, ao mesmo tempo, e isso não poderia deixar de ser ressaltado, mostra o processo de trabalho como uma unidade orgânica e não conflituosa, parecendo que do desenvolvimento industrial todos tem a lucrar, de operários a capitalistas, órgãos e funções em plena harmonia de um corpo social, demonstrando assim as raízes de seu socialismo reformista e não conflituoso, sem anomias ou patologias, como gostaria Durkheim, materializado nas imagens de *Drifter*, um “épico de vapor e aço”, como anuncia a cartela logo no início do filme. Esse mesmo ponto de partida reaparece nos outros filmes de Grierson, ou nos financiados por ele.

Uma segunda aproximação sociológica do cinema se deu, anos depois, por meio de um filme de Joris Ivens, sobre a greve geral dos mineiros da região belga de Borinage, em 1933.

Misère au Borinage, incorpora a utilização de jornais e de fotografias, articulados a cenas filmadas da repressão aos grevistas realizada pela polícia, *nos EUA*, com uma narração que tomava partido direto da luta operária ligando-a à crise do capitalismo, por um lado, e à possibilidade de superação dessa crise pelo advento do socialismo, por outro. Esse filme de Ivens inaugura uma linha de constituição de documentários que nada tem a ver com a pretensa neutralidade descritiva de filmes como *Night Mail* (1936), de Basil Wright,

⁷ Grierson aparece depois como codiretor, junto com Flaherty, de outros filmes de “propaganda” do império britânico, como *Industrial Britain* (1933), e como produtor de todos os que foram feitos por outros diretores sob seus auspícios.

ou *Drifters, de Grierson*. Várias tomadas são realizadas mostrando as péssimas condições de moradia dos mineiros, onde crianças esqueléticas e sujas ressaltam as deploráveis condições sanitárias e de vida daquele local. Mostra, também, o esforço da polícia em desalojar estes habitantes de suas precárias casas como forma de reprimir a greve que em seu momento glorioso chegou a paralisar 200.000 trabalhadores. Associando a repressão dos grevistas pela polícia com cenas de desalojamento, onde crianças e móveis velhos se empilham sobre precários caminhões, o filme incita o espectador a tomar partido, revolucionário, no sentido de se botar a termo uma situação de exploração que o sistema capitalista só acentuava.

Sua contradição fundamental está em mostrar que mineiros sem carvão para seu aquecimento, sem iluminação, colhem os restos de carvão nas montanhas de fuligem como se fossem mendigos buscando sua própria sobrevivência. Os produtores da energia motriz da revolução industrial não conseguem tê-la para mover suas próprias vidas. O capitalismo não é para todos e o processo de reprodução do capital é um processo que reproduz incessantemente a riqueza, fruto da apropriação da mais valia do trabalho operário, por um lado, e uma classe que só se reproduz como tendo como única mercadoria a sua própria força de trabalho, de outro.

Há três versões do filme em circulação. A primeira, que não credits Ivens como diretor, mas o Clube do Cinema de Bruxelas, tem uma montagem mais labiríntica e uma narração realizada também por meio de intertítulos. A segunda, mais politizada, adquire um narrador que dá o tom que os letrados tentavam dar mas não conseguiam de maneira tão efetiva (a terceira é uma mescla das outras duas). O primeiro filme acaba com uma tomada dos portões da mineração fechados, onde um close de um retrato de Karl Marx afirma que aqueles eventos aconteceram no 50º aniversário de sua morte, o que era seguido pela imagem de uma passeata onde operários de punhos fechados e erguidos protestam contra o fechamento da mina; o segundo, mais didático, termina com uma longa narração, de altíssimo apelo político, onde, após repetir as mesmas cenas da passeata, ouvimos: “O proletariado sabe que as contradições e a miséria em Borinage,

como em toda a Bélgica, e no mundo inteiro, são fruto do capitalismo e a humanidade só estará a salvo da desordem e da exploração do homem pelo homem pela ditadura do proletariado e pela chegada do socialismo”, enquanto se intercalam imagens da miséria e das dificuldades sociais em Borinage.

Assim, se *Drifters* constrói os trabalhadores como sujeito fílmico, mostrando que as benesses do desenvolvimento industrial são, finalmente, ao contrário de Marx, um apanágio para todos e não apenas algo para inglês ver, Ivens, evidentemente inspirado pelos filmes de Eisentein, constitui seus operários como sujeitos fílmicos e históricos, transformando a Bélgica de Borinage em seu próprio Encouraçado Potemkin.

Assim, a análise destes dois filmes remete à questões de cunho teórico-metodológico no tocante a uma análise sociológica do cinema, ou de uma sociologia do cinema.

A primeira aproximação a um estudo sociológico do filme foi realizado por Jacob Peter Meyer, em 1946, no seu livro *Sociology of Film*. Sociólogo de origem alemã, o livro se dedica a lançar as bases do que ele concebia como os pressupostos sociológicos de uma análise do filme, baseada principalmente na busca de compreender como reagem emocionalmente as audiências. Nessa direção, a sociologia proposta por Meyer vai na direção de uma sociologia como estudo de recepção, ou seja, “uma interpretação sociológica do filme pelo consumidor final.” (MEYER, 1946, p. 274).

Uma segunda aproximação foi realizada por Ian Charles Jarvie, em seu livro *Towards a Sociology of the Cinema*, traduzido para o espanhol como *Sociologia del cine*, em 1974. A abordagem de Jarvie vai em outra direção, privilegiando como objeto de análise o cinema como instituição. “Me interessa então, ao escrever sobre sociologia do cinema, toda a constelação da produção e do mercado, e o reflexo que produz no público, assim como em certa medida os fatores valorativos e sociológicos que possam contribuir para explicar porque uma película é boa ou ruim.” (JARVIE, 1974, p. 9) Nessa acepção, mesmo a tentativa de descobrir como se faz a valoração dos filmes se dá pela análise institucional, herdeira do funcionalismo positivista que rege as análises de Jarvie⁸.

A terceira, e sem dúvidas mais instigante aproximação da sociologia ao cinema foi realizada por Pierre Sorlin, em seu livro *Sociologie du Cinéma*, em 1977. Diferentemente dos dois autores anteriores, Sorlin vai propor um método de interpretação de filmes que tenta dar conta das possibilidades alusivas que o cinema como meio propicia.

Isso se expressa particularmente na 3ª parte do livro, “*Analyse filmique et histoire social*”, onde Sorlin, analisa a produção cinematográfica italiana do pós-guerra, centrada nos filmes do neo-realismo italiano. Essa produção, da qual ele destaca seis filmes, serve de móvel para a proposição de uma metodologia de análise fílmica que tente deslindar, pela análise interna dos filmes, os mecanismos de constituição de interpretação de sociedades que estão orientando os recortes de mundo expressos de maneira indelével nas películas. Assim, desde sua primeira página, Sorlin alerta para a perspectiva de que

a enorme maioria dos filmes projetados nos cinemas é fundada sobre uma história; entretanto, a história é apenas um aspecto do filme; sem negligenciar o assunto, que fornece o ponto de partida, devemos nos interessar primeiro pela *construção*, a transformação do material fílmico em obra cinematográfica. Nesse material, a *imagem* tem um lugar enorme (SORLIN, 1977, p. 199, grifos meus).

Aqui várias questões teórico-metodológicas estão envolvidas. A primeira, e crucial: como se define uma amostra em sociologia do cinema. Sorlin vai propor que se leve em conta dois elementos diferenciados na recepção do filme: público e crítica.

A escolha dos filmes deve, para o autor, seguir dois critérios básicos: sucesso de público, medido pelo número de ingressos vendidos, ou sucesso de crítica, o que, nos termos de Sorlin, significa

ter proporcionado amplos debates críticos, independentemente de serem eles positivos ou negativos. Aqui, em direção um pouco diferente da de Sorlin, eu proporia que se utilizassem os dois critérios concomitantemente, ou que se colocasse em perspectiva o critério de número de espectadores ou de posicionamentos críticos. Com isso se busca escapar da unilateralidade do recorte analítico, que se constituiria caso apenas um dos critérios fosse escolhido. No primeiro caso, ficar-se-ia apenas com filmes *blockbusters*, e se perderia filmes de importante impacto analítico e de significativa densidade de problematização, que não obrigatoriamente alcançam grande sucesso nas bilheterias. E, no segundo, se apenas esses fossem escolhidos, teríamos um recorte que privilegiaria os filmes que causaram grandes ou violentas recepções críticas, mas que não se tornaram filmes de muito público, o que, na sua acepção, enfraqueceria sua capacidade de falar para o analista de concepções de interpretação do social enquanto imagens socialmente disseminadas e de impacto intersubjetivo. A questão crucial que aqui se coloca é como determinar a importância social de um filme. Pode-se pensar na direção oposta: qual seria o significado sociológico de um filme que ninguém viu? Pense-se no caso do Brasil. Dos 10 filmes de maior bilheteria na década de 1980, nove eram dos Trapalhões. Na década de 1990, a situação melhora um pouco, com comédias globais concorrendo com os Trapalhões e os filmes da Xuxa, e a honrosa exceção de filmes como Carandiru de Babenco e Cidade de Deus de Meirelles. Nos anos 2000, Xuxa e Os Normais são 7 dos 10 mais vistos. Nos anos 2010, o campeão foi Os dez mandamentos, com mais de 11 milhões de espectadores⁹, sem que a maioria dos ingressos tenha de fato se transformado em público do filme¹⁰. Na maioria destes casos, ao lado da enorme venda de ingressos tivemos uma repercussão crítica quase nula, ou nula mesmo.

8 Ver, por exemplo, o capítulo 14: A função valorativa do meio em geral (p. 280-293).

9 Fonte: Lista de filmes brasileiros por década e espectadores da Agência Nacional de Cinema. Wikipédia, acesso em 27 de abr. 2017.

10 Este filme transformou-se na maior expressão da diferença entre ingressos vendidos e público espectador do cinema brasileiro. A Igreja Universal, de Edir Macedo, dono TV Record que transformou a novela em filme, fez enorme campanha de pré-venda dos ingressos do filme, que bateu recordes antes de entrar em cartaz. Quando entrou, salas esvaziadas contrastaram com o número de ingressos vendidos para aquelas sessões, sempre “lotadas”. (CF. Fraude em Os Dez Mandamentos da Record. Ingressos esgotados e salas vazias. Lavagem de dinheiro? <http://www.imprensaviva.com/2016/01/fraude-em-os-dez-mandamentos-da-record.html>, acesso em 23 de mar. 2017; Com campanha da Universal, ‘Os Dez Mandamentos’ bate recordes no Brasil. Ilustrada, 26 de janeiro de 2016.

Isso significa que se adotássemos apenas o critério de venda de ingressos teríamos uma parcela de filmes muito pouco significativo nas mãos. A questão sociológica aqui seria outra: que fenômeno social é esse que faz com que estes filmes sejam os campeões de bilheteira por décadas no Brasil?

Indo em direção oposta, do ponto de vista de uma análise social, qual seria o interesse em se analisar um filme que quase ninguém viu? Penso sempre no caso do filme *Limite* (1931), de Mario Peixoto, que causou enorme repercussão crítica à época de seu lançamento, mas que depois passou décadas sem ser visto, a não ser por um público especializado em pequenas sessões de escolas e cineclubes. É evidente a importância deste filme para a história do cinema nacional, para discussões estéticas e de construção de narrativas, mas do ponto de vista da acepção teórica que defendemos aqui este filme tem muito pouca expressão social. Nesta direção, por paradoxal que seja, os filmes sociologicamente significativos são às vezes os de pior recepção pelos estudos de cinema em geral. E vice-versa. Assim, um filme que teve grande bilheteria e ao mesmo tempo grande repercussão crítica seria o filme ideal para uma análise nos moldes aqui defendidos.

Teve-se, no Brasil, há pouco tempo, um filme que se adequaria muito bem aos dois critérios: *Tropa de Elite* (2007). *Tropa de Elite* teve um sucesso realmente avassalador. Segundo estimativas, algo em torno de 13,5 milhões de espectadores, sendo que por volta de 11,0 milhões viram o filme por meio de cópias piratas baixadas da internet ou vendidas em camelôs¹¹. Ao mesmo tempo suscitou um debate crítico bastante acalorado, sendo elogiado por muitos ao mesmo tempo que chamado de fascista por outros¹².

Além disso, Sorlin se posiciona contra o que ele entende ter se disseminado nos livros sobre cinema, que é a mobilização de uma imensa quantidade de filmes, que são articulados segundo suas proposições mais gerais e genéricas, sem que nenhum, ou quase nenhum, seja de fato analisado

em detalhes e profundidade, o que ele chama de “mito da exaustividade” (cf. SORLIN, 1977, p. 203). Nessa direção, na recusa da “exaustividade” em nome do aprofundamento, propõe-se que uma amostra deva ter algo em torno de seis a dez filmes, para que uma análise qualitativamente mais sofisticada possa se instaurar, dando conta de um determinado período histórico.

Seguindo o argumento de Sorlin, essa seleção de filmes permitiria – pela escolha que deve distribuí-la de forma homogênea pelo período do recorte analítico e de forma heterogênea pelos realizadores, diretores e corpo técnico, recuperando-se a diversidade do meio – constituir-se uma amostra que possibilitasse averiguar se um problema, do qual decorre uma hipótese, levantado em um dos filmes, teria expressão nos outros, com vistas a se perceber quais são as questões que se colocam como socialmente disseminadas em certa época ou certo período, eliminando-se aquilo que aparece como questão apenas a um único filme da amostra. Com isso poder-se-ia perceber o que é visível em certa época e, ao mesmo tempo, o que ela obscurece e torna invisível no mesmo período, o que Sorlin chama de *Zonas de Validação*¹³. A isso se agrega um outro conceito, de *Pontos de Fixação*¹⁴, que vai andar par e passo com o de zonas de validação. Aqui, ao contrário de problemas mais gerais, busca-se pequenas questões ou fenômenos que, sem estarem diretamente implicados no tema geral do filme, “aparecem regularmente na série de filmes homogêneos e que se mostram por alusões, repetições, por uma insistência particular em uma imagem ou um efeito de construção” (SORLIN, 1977, p. 230). Sorlin cita, como exemplos, em sua amostra do neorealismo italiano, a obsessão em filmar carros, ao invés de ruas, casas e pessoas, como em *Viagem à Itália*, e a farta exploração do espaço doméstico pela câmera, fixada em um personagem, como a mulher de Ricci em *Ladrões de Bicicletas*. (p. 231), que aparecem como tendência geral nos filmes da época.

Nessa direção, Sorlin vai pensar a percepção como dimensão social e, a partir disso, tomar o

11 Isabela Boscov. Recorde de Contravenção. Revista Veja, São Paulo, n.º.2030, p. 86, 17 de outubro de 2007.

12 Veja-se uma análise deste filme em Menezes, Paulo. (2013) *Tropa de Elite: perigosas ambiguidades*.

13 Cf. SORLIN, 1997, p. 203.

14 Cf. SORLIN, 1997, p. 229-237.

filme não como uma história, nem como uma duplicação do real fixada em celulose, mas como uma “encenação social”, por uma dupla entrada: primeiro como uma seleção (certos objetos são escolhidos e não outros); depois uma redistribuição, pois o filme “reorganiza, a partir de elementos tomados essencialmente do universo ambiente, uma configuração social que, por certos aspectos, evoca o meio da qual saiu, mas que, essencialmente, é dele uma retradução imaginária” (SORLIN, 1977, p. 200). A ênfase, portanto, está no caráter *sempre* construtivo das imagens.

Fica então posto o ponto de partida fundamental que vai orientar um estudo de sociologia do cinema apoiado nas perspectivas de Sorlin, para quem o material primordial de análise não é propriamente a história do filme, mas, e principalmente, a *forma* pela qual essa história se transforma em história no filme, no limite, os *valores* que orientam a construção da narrativa para que ela se desdobre dessa forma e não de outra.

Não que sejam desprezíveis, nos limites nem sempre muito claros da sociologia, outras abordagens que privilegiem caminhos diversos, como as condições sociais do surgimento dos filmes, e das indústrias que os realizam, como se vê em obras como a de Jarvie e Meyer, ou, de maneira diversa, a inserção ideológica nos filmes da estrutura de classes, como se vê em estudos como os de Hauser (1982a, 1982b), Kracauer (1965, 1973), Prokop (1986), Adorno (1986a, 1986b), e até mesmo em Benjamin (1986b). Mas o texto de Sorlin remete a outra direção, mais apropriada para responder aos questionamentos da relação entre imagem fílmica e produção de conhecimento.

Aqui Sorlin se afasta de uma perspectiva do filme tal como a de Jarvie, como portador de dados e informações sobre o real que, nesse caso, pela imensa disseminação da indústria cinematográfica norte-americana chega a afirmar, de forma absolutamente questionável, que

os norte-americanos estão muito melhor informados sobre a sua sociedade que os ingleses sobre a sua, talvez como consequência

da autoconsciência da sociedade norte-americana, que foi criada de maneira distinta da inglesa. Os ingleses somente começaram a aprender a observar a sua sociedade de uma maneira consciente nas películas dramáticas sobre a classe operária, dos anos 50 (JARVIE, 1974, p. 198).

Sorlin ressalta, por outro lado, que justamente o que os filmes não possuem é essa referência de informação, ou, se a tem, ela não se dá pela história que se mostra, mas justamente pela forma como a história é *construída* por meio de seleção e de reorganização de elementos tomados do “real”, mas que adquirem forma fílmica reorganizados segundo outros parâmetros valorativos, os dos realizadores, que são, estes sim, o grande objeto de uma sociologia preocupada em entender a dimensão propriamente *simbólica* do discurso fílmico.

Por fim, essa análise tentaria identificar o tipo de desafio proposto pelo filme, se de ordem sentimental, política, familiar, policial, social, etc., buscando reconstituir a forma como os realizadores o constituíram, definiram, caracterizaram, por um lado, e, por outro, de que maneira são construídos em forma fílmica os grupos sociais e a relação entre eles, seus posicionamentos e suas hierarquias, as condições pelas quais acontecem no filme seus conflitos e seus enfrentamentos, o que Sorlin chama de sistemas relacionais (cf. SORLIN, 1977, p. 237-242).

Aprofundando esta proposição, devo agregar que em sua imensa maioria, os filmes significativos para uma análise sociológica são construídos de maneira bipolar, com dois grandes “grupos” em confronto, que articulam os personagens do filme em torno de uma disputa, associando-se a estes dois grupos um terceiro, que serve de mediação entre eles, suavizando a polarização, de acordo com a destreza do cineasta¹⁵.

Vale a pena destacar, neste momento, que ao invés de ser o filme algo que se confunda com o real, mesmo que para os espectadores isso possa acontecer quase sempre, o que está em jogo é a compreensão do caráter construtivo dos filmes, que permitirá entender os fundamentos

15 Filmes como Stallone Cobra e assemelhados, por exemplo, não possuem esta mediação. São absolutamente bipolares entre defensores do bem e do mal, típico de um certo cinema norte-americano.

valorativos, em termos weberianos, que presidem a constituição da narrativa, as escolhas e posicionamentos dos personagens, seu lugar e o desenrolar da trama. Ressalto aqui, também, que apesar de Sorlin ter criado esta metodologia e aparato conceitual para a análise de filmes de ficção, nada impede que esta proposição seja utilizada para a análise de filmes documentais, sociológicos ou antropológicos¹⁶. Todos partem de uma construção para se tornar filme e é sempre esta construção que deve ser desvendada, por mais que no cinema documental¹⁷ possa parecer várias vezes que esta construção não existe, como ocorre em um certo tipo de cinema documental, chamado de observacional por Bill Nichols¹⁸. Nessa acepção, e aqui esta proposta analítica difere de outras propostas da relação dos filmes com as Ciências Sociais, os documentários e filmes etnográficos ou antropológicos, o que nos interessa ver nos filmes é menos o que ele mostra, seja um fenômeno ou um ritual, mas a forma pelas quais este fenômeno é reconstruído para ser levados às telas, quais os valores que presidem as escolhas realizadas e a sua reorganização no espaço filmico. Nesta minha acepção, a análise sociológica não vai na direção de tentar ver como um determinado fenômeno social aconteceu em certa época ou lugar, mas, e mais diretamente, na direção de ver como um determinado fenômeno social é valorado, reorganizado e reconstruído para encontrar seu lugar como fenômeno *filmico*. Nessa direção, busca não compreender um “real” que se deu aos olhos mas, ao contrário, busca compreender como e de que forma, por quais valores, esse material retirado (cinema documental) ou não (cinema de ficção) do que se poderia pensar como “real” adquire forma fílmica, expressando os valores, hierarquias, posicionamentos sociais de um diretor, de uma certa forma de ver o mundo, ou uma época. Assim, mais do que falar sobre o que vemos, fala

sobre aquele que não vemos, sobre a forma como um diretor e um momento histórico olha para o mundo e seus grupos sociais. Fala sobre formas discursivas e não sobre coisas. Mais do que falar sobre o mundo um filme fala sobre a forma pela qual este mundo é olhado, avaliado e reconstruído (mesmo que as coisas estejam acontecendo no momento em que se filma, como em vários filmes documentais, antropológicos¹⁹ ou não). Mais do que sobre as coisas, mira-se o modo de se ver as coisas, de pensá-las e reconstruí-las. Assim, não se olha o ritual buscando informações sobre ele, mas se olha o modo como o ritual foi reconstruído para nós, buscando entender como um certo grupo social em certa época olha para este ritual, expressando mais sobre este grupo social que fez o filme do que sobre aquele que parece estar sendo retratado pelas lentes, seu tema mais direto.²⁰ Mais do que sobre o mundo, sobre as formas de se conceber o mundo, de se construir suas valorações, hierarquias e avaliações. Fala mais de nós do que deles. “É preciso se conceber o discurso como uma violência que nós fazemos às coisas, de toda maneira como uma prática que impomos a elas” (FOUCAULT, 1971, p. 55).

É importante ressaltar, portanto, a centralidade que a análise das obras fílmicas adquire na metodologia de Sorlin, herdeira não citada das proposições de Pierre Francastel, inventor da Sociologia da Arte como cadeira acadêmica na França dos anos 1950. “Uma obra de arte não é jamais o substituto de outra coisa: ela é em si a coisa simultaneamente significante e significada.” (FRANCASTEL, 1982, p. 5). Afirma também já ter tido “a ocasião de formular as mais expressas reservas em colocar um certo esquema de história – necessariamente emprestado de manuais – em paralelo com um outro esquema de história da arte que não se ligue, estritamente, ao estudo direto das obras.” (FRANCASTEL, 1970, p. 7).

16 Para uma discussão aprofundada sobre isso ver Menezes, Paulo. (2003) Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento.

17 Utilizo a noção de cinema documental para falar ao mesmo tempo do cinema documentário, sociológico e antropológico, sem me ater às suas possíveis diferenças de proposição. São cinemas que têm como que convencionamos chamar de “real” relações aproximadas no que toca a confusão entre imagem e real.

18 Sobre os tipos de narrativas documentais, ver Nichols, Bill. (1991) Representing Reality e Nichols, Bill. (2001) Introduction to documentary. Iremos discuti-las brevemente à frente.

19 Não está no escopo desta análise entrar na polêmica entre filme antropológico, etnográfico e antropologia visual.

20 Para uma análise desta perspectiva, ver, além da análise já citada de Nanook, Menezes, Paulo. (2007) Les Maîtres Fous, de Jean Rouch: questões epistemológicas da relação entre cinema documental e produção de conhecimento.

Com isso Francastel ressalta que as informações que ali estão não podem ser encontradas em outras dimensões do social.

Se as obras que constituem o produto das atividades propriamente estéticas das sociedades constituíssem tão-somente uma espécie de duplo dos outros produtos de nossa conduta, seria legítimo reter esses trabalhos apenas como uma fonte de informação complementar. Uma Sociologia da Arte seria então fácil de escrever, pois se resumiria a confirmar – ilustrar – conhecimentos adquiridos ao cabo de pesquisas de interesse e alcance superiores. Como isso não é verdade, as obras de arte *conferem ao historiador, como ao sociólogo, elementos de informação que de outro modo não possuem*. As conclusões que se podem tirar, para conhecimento do passado e do presente, de uma abordagem estética da vida, transformam e completam, portanto, as concepções dedutíveis de um conhecimento puramente sociológico – no sentido atual da expressão – ou histórico, econômico, político, geofísico do mundo que nos cerca. Uma Sociologia da Arte implica pois, fundamentalmente, num método para o deciframento sistemático não só das obras de arte que se apresentam como tais, mas igualmente de inúmeros setores de atividade (FRANCASTEL, 1982, p. 4, grifo meu).

Francastel aponta ainda que,

O fenômeno da imagem, do pensamento em imagem, do espírito que pensa por meio de imagens, é um problema que deve ser considerado como de outra natureza que a simples enumeração, a simples análise da imagem que é um meio, que é a análise técnica e não aquela de um fenômeno intelectual ou de um fenômeno cuja base se liga ao mecanismo da percepção. Temos aqui uma noção verdadeiramente importante e que é absolutamente fundamental. [...] Ela [a imagem] existe em si, ela existe essencialmente no espírito, ela é uma referência na cultura e não uma referência na realidade (FRANCASTEL,

1983, p. 193).

Isso deixa claro que o ponto de referência primeiro das imagens não é o “real”, como se poderia pressupor²¹, mas outras imagens construídas sobre ele, que conjuminam o que Gombrich (1986) chamava de “vocabulário da semelhança”.

Outra dimensão importante para se levar em conta é o “contexto” que, em determinadas interpretações do que é sociológico, viria sempre das análises das condições materiais de constituição das obras, dos atores, da produção, etc. Aqui, em outra direção, ele é entendido como inerente ao discurso da obra, sendo buscado e reconstruído pela própria obra, pela interpretação de suas imagens e narrativa, pela análise interna que explicita os valores que a constituem. Nessa acepção, o contexto vem da análise das imagens e não de análises externas a ela que a “iluminariam”. Assim, a questão interno-análise de imagem, externo-análise de contexto, aparece como uma falsa questão.

Contexto diferente, portanto, daquele que se encontra na outra possibilidade analítica, mas não menos importante para se compreender as sociedades em seu momento histórico. Se uma análise pretende compreender as condições sociais de constituição do simbólico, a outra, aqui adotada, pretende compreender as *condições simbólicas de constituição do social*, posição comumente relegada ao esquecimento por um determinado tipo de sociologia, também de origem francesa.

É evidente o esforço de Sorlin em criar uma espécie de metodologia que orientasse as análises fílmicas, para o qual ele propõe toda uma série de referências, que são muito úteis quando se faz a primeira aproximação da análise de um filme. Mas, em minha acepção, se a metodologia proposta por Sorlin orienta a constituição de uma espécie de ossatura analítica que permite realizar um significativo mapeamento da constituição social do filme, sua metodologia é ainda insipiente na direção de uma proposta analítica que dê conta de enfrentar os problemas de outra ordem que um discurso de imagens proporciona.

21 O que se acentua sobremaneira no caso do cinema documental, sempre medido em relação ao “real” do qual parece ter sido clonado, bem ou mal, sempre chamado a testar a “legitimidade” do discurso cinematográfico.

Mais uma ressalva aqui deve ser inserida. A metodologia de Sorlin propõe a constituição de uma amostra de 6 a 10 filmes. Isso não significa que ela não possa ser utilizada, com ajustes, para a análise de vários filmes de um diretor, ou de apenas um filme isolado. O que muda aqui é que a sua pretensão de extrapolação se altera substancialmente. No resto ela continua fértil na proposição de interpretações. Também deve ser dito que esta proposição vai encontrar filmes aos quais seu aporte analítico será bastante diminuto, ou mesmo nulo. Penso aqui em filmes como os de Tarkovski ou de David Lynch.

Fundamental, é não esquecer em nenhum momento que um filme é um discurso fílmico. Assim, ele é mais do que apenas a posição de seu diretor ou produtor. Ele é um discurso no sentido forte do termo, partindo de determinadas percepções de mundo que são historicamente marcadas e datadas.

Foucault ressalta de maneira contundente esta perspectiva em *L'ordre du discours* (1971) e *Qu'est-ce qu'un auteur* (1994). Ele lembra que um autor deve ser pensado não como uma individualidade física, como um nome próprio, mas como uma função, função autor que, na interpretação de uma obra, pode ser fundamento de inumeráveis constrangimentos, pela quantidade de legitimações externas que propugna e de leituras que condiciona.

Um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (...); ele exerce um certo papel em relação aos discursos: ele assegura uma função classificatória; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. (...) o fato de que vários textos tenham sido colocados sob um mesmo nome indica que se estabelecia entre eles uma relação de homogeneidade ou de filiação, ou de autenticação de uns pelos outros, ou de explicação recíproca, ou de utilização concomitante. Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de

ser do discurso: o fato, para um discurso, de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, *mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status* (FOUCAULT, 1994, p. 798, grifo meu).

O que Foucault está dizendo é que as noções de autor e obra iluminam de maneira exacerbada um discurso, dando-lhe *a priori* informações e determinações, propondo-lhe conteúdos intrínsecos, por analogia e por filiação, *organizando a sua recepção*, o que acaba por se transformar em um *impeditivo de uma análise da obra propriamente dita*. Foucault parece retomar Adorno, quando este dizia que, para se entender Dostoiévski, era preciso esquecer Dostoiévski²². Assim, um discurso fílmico nada mais é do que uma prática que impomos ao mundo, que o organiza, que o recorta e monta para o nosso olhar e para o dos outros segundo valores e pressupostos, sejam eles pensados, explícitos, ou não. Assim, sua ideia central, é a de que Autor e Obra são elementos que *constrangem* a disseminação das *interpretações* dos discursos das obras particulares, ao associá-los ao nome de um autor detentor de uma “obra” que funcionaria mais como elemento de *construção* às interpretações diferenciais, a partir do momento que a inserção de uma “obra” em uma “Obra” significa incorporá-la a um todo que pressupõe uma certa coerência conceitual e teórica, permitindo inferências e homologias que acabam restringindo as possíveis diferenças de uma obra em relação às outras, apresentando-se, por isso, como um *constrangimento* analítico substancial. Essa perspectiva será extremamente importante pois, em vários dos filmes que se pode analisar, o peso da herança do nome do autor, por vezes mitologizado, dificulta a percepção de

22 A proposição de Lukács iria na direção oposta, ressaltando a necessidade de se conhecer a posição social do autor para poder compreender suas proposições, o seu lugar de classe como iluminador de suas artimanhas literárias. Assim, para se analisar Flaherty, deve-se esquecer Flaherty, o pai do cinema documental e etnográfico, deixar de lado todos os sentidos e constrangimentos que esse pai primordial promove. O mesmo vale para Rouch ou qualquer outro famoso diretor. Pensá-lo nesse lugar é deixar o mito originário aniquilar nossa capacidade crítica em nome de uma postura ingênua, interessada ou laudatória.

perspectivas novas e diferenciadas em suas obras particulares, que acabam por ficar subsumidas pela força de uma tradição analítica cerceadora e laudatória. Assim, para analisar um filme de um autor, devemos deixar de lado o que sabemos sobre ele, seus outros discursos, e olhar aquele filme como se parte de um discurso de outro nível, para analisá-lo em suas particularidades e não em suas proposições mais gerais que aproximam este filme de outros do mesmo autor. Como em Weber, deve-se buscar as *diferenças* entre eles e não o que os identifica e os iguala, como faria uma análise positivista e classificatória

Além disso, é necessário desdobrar as proposições de Sorlin em outras direções, pois se são referência, não devem ser vistas como modelo absoluto a ser seguido, sem mediações e questionamentos de seus aportes e limites.

Assim, se Sorlin propicia um aparato teórico-metodológico para enfrentar o discurso fílmico do ponto de vista sociológico, algo mais deve ser buscado para se deslindar os caminhos das narrativas na análise das imagens, para a qual as proposições de Sorlin e, de certo modo, da sociologia são insuficientes. Nessa direção, uma análise de filmes em sociologia precisa investigar essas narrativas a partir de um aparato conceitual que vem de outras disciplinas afins, como já vimos com Foucault. Mais três dimensões analíticas devem ser recuperadas aqui, no tocante à análise das narrativas que compõem o discurso cinematográfico.

Em *L'Évolution du langage Cinématographique*, Bazin vai realizar uma distinção na constituição das narrativas que para ele era mais significativa em relação aos caminhos do cinema na década de 1920 do que a diferença entre cinema mudo²³ e cinema sonoro. Ele propõe uma clivagem entre o que ele denominou de cineastas que acreditam na *imagem* e cineastas que acreditam na *realidade*. Por imagem ele entende tudo aquilo que a “representação”²⁴ na tela agrega à coisa “representada” (BAZIN, 1985a, p. 64). No caso

dos cineastas que acreditam na imagem, esse aporte se realizaria por meios diversos, entre os quais se poderia pensar tudo aquilo que alteraria a plástica da imagem, como maquiagem, cenários, iluminação, etc., além dos recursos possibilitados pela montagem, aqui pensada como a montagem de atrações de Eisenstein, com cortes rápidos e temporalidade de cena reduzida²⁵, montagem *criadora de sentidos* aludidos pelo filme. No lado oposto estariam aqueles que acreditam na *realidade*. Seriam estes os cineastas que, por meio da utilização de alguns meios técnicos, procurariam posicionar o espectador mais próximos do lugar e das formas pelas quais se olha o mundo. Utilizam o que ele chamou de uso *invisível* da montagem, na tentativa de recuperar, na percepção do espectador, a continuidade espaço-temporal na qual vivem as pessoas em seu cotidiano e que as outras opções de montagem destruíam. Assim, dois elementos “técnicos” seriam incorporados à linguagem de uma maneira decisiva: o plano-sequência e a profundidade de campo. O plano-sequência teria a função de recuperar para o espectador a continuidade espaço-temporal de sua própria vida na percepção das ações que ocorrem no filme, restabelecendo a unidade dramática das cenas. A profundidade de campo, de recuperar para a imagem fílmica a mesma sensação que a percepção realiza no momento em que se olha o mundo, onde a visão parece ter foco automático e infinito, pois ele se ajusta muito rapidamente às mudanças de plano das coisas que se olham. Essa espécie de foco automático é impossível no cinema e o artifício para recuperar, não seu movimento, mas a sua percepção, foi encontrado na possibilidade de se focar do primeiro ao último plano das tomadas cinematográficas, recuperando, pela ilusão, algo que a vista realiza com precisão. Nessa acepção, um filme teria um maior “coeficiente de ilusão”²⁶ apenas por utilizar esta forma narrativa, por posicionar o espectador frente ao filme como ele se posiciona frente à

23 Hoje chamado de silencioso.

24 No final deste texto discutiremos a não propriedade do conceito de representação para a análise do cinema e em particular do cinema documental. Para não confundir o leitor, como não concordo com a utilização do conceito de representação para a análise do tipo de imagem que fazem as fotografias e o cinema, sempre que ele for utilizado por outros autores estará entre aspas.

25 Bazin pensa aqui em filmes do expressionismo alemão e do cinema russo, entre outros.

26 Coeficiente de ilusão é um termo utilizado por inúmeros críticos para dar conta da relação entre imagem e “real”, quando se toma um pelo outro, quando se confunde a realidade das imagens como sendo a própria realidade. Também se utiliza “coeficiente de realidade” e “coeficiente de objetividade”, “impressão de realidade”, e outras variações, aumentando ainda mais a confusão.

realidade.

Nessa direção, as ideias de Bazin serão um importante ponto de referência para as discussões que levam em consideração a relação complexa entre imagem e espectador, entre filme e “real”²⁷, e que problematizarão as formas pelas quais os espectadores percebem as relações que os filmes travam com o “real”, seu “coeficiente de ilusão” e seu “poder de convencimento”.

Merleau-Ponty (1983) agrega mais uma dimensão analítica a esta perspectiva, em geral deixada de lado por inúmeros estudos que tratam do cinema. “O som, no cinema, não é a simples reprodução fonográfica de ruídos e de palavras, porém comporta uma determinada organização interna que o criador do filme deve inventar.” (p. 112) Assim, o som, melhor dizendo, os discursos sonoros são percebidos junto com as imagens de maneira una e indivisa. Na visão de Merleau-Ponty, no som existem três espécies de diálogo: o expositivo, que trata diretamente dos elementos da ação dramática; o tom, que expressa e delinea os personagens, dando sentido às palavras; e o diálogo cênico, que Merleau-Ponty reputa ser o principal no cinema, que aparece pelo confronto e debate entre os personagens. Vale acrescentar que o silêncio entre as palavras aparece aqui também como um elemento criador de sentidos.

Merleau-Ponty não é explícito, mas se esses três elementos compõem os diálogos sonoros, não se pode esquecer que o som do cinema tem ainda outras duas dimensões: ao lado desses diálogos, temos ainda outros dois discursos, os ruídos, que podem ser naturalistas ou não, e a música, ou trilha sonora²⁸. A utilização diferencial de cada um destes discursos acabam por implementar na tela narrativas bastante diferenciadas, pois é a música que em geral organiza a montagem das imagens de um filme.

No caso de estarmos pensando em filmes documentais, um outro autor de referência merece ser rapidamente discutido. Bill Nichols realizou, em seu livro *Representing Reality*

(1991), talvez a mais disseminada classificação²⁹ de referência para a análise de documentários dos últimos anos, como se pode ver pelas inúmeras referências que sua classificação encontra na literatura contemporânea sobre o tema. Nichols chama essa distinção de “modos de ‘representação’ do documentário”. Deixando ainda de lado a questão de se compreender um filme como uma *representação* do real, o que será discutido à frente, vamos investigar mais de perto como Nichols propõe essas distinções.

Seus quatro modos iniciais de “representação” são: expositivo, observacional, interativo e reflexivo. O modo expositivo, que ele associa aos filmes de Grierson e Flaherty, seria aquele dos filmes cuja narrativa é estruturada por meio de uma narração especial, que se convencionou chamar de narração “voz-de-Deus”. Essa narração, que tece comentários sobre o que o filme mostra, assume um caráter moralizador e, na edição, vai garantir a continuidade retórica do argumento do filme em contraposição à continuidade espaço-temporal. Nesse sentido, são filmes que aumentam sobremaneira sua “impressão de objetividade”, pois seus comentários aparecem para o espectador como sendo comentários gerais sobre o assunto que revelam um conhecimento pretensamente *transpessoal* e *universal*, que viria do próprio *mundo* e não de interpretações deste. Nessa direção, é uma narração que vai descrever as “outras” culturas a partir da estrutura de moralidade segura da cultura do narrador (do realizador), nos termos de Nichols. Assim, pares conceituais como empreendimento/valentia, reserva/determinação, compaixão/civilidade, respeito/responsabilidade, serão os motes desse tipo de construção, que tenderia a promover, na visão do autor, a subjetividade coletiva baseada nos valores da classe média. Assim, esse tipo de filme é primordialmente concebido para ser realizado por meio de uma narração, anteriormente pela utilização de cartelas ou intertítulos, podendo mais contemporaneamente incorporar

27 Real aparece entre aspas pois, como em Weber, o mundo da forma como ele se apresenta é um caos, e não dado a priori, objetivo, para os olhos do investigador, como queria Durkheim. É somente pelo aporte de significado pelos agentes, a partir de suas escalas de valores, que o recortam e reorganizam, que o mundo e as relações sociais podem adquirir sentido. Cf. WEBER, 1979.

28 Quando se pensa em naturalismo aqui remete-se à utilização de todos essas dimensões do discurso sonoro como se ele sáisse diretamente do “real”. Um filme exemplar desta perspectiva é *Blow-Up* (1967) de Antonioni. Todos os ruídos são do cotidiano, todas as músicas, quando tocam, são por meio de rádios ou vitrolas.

29 Mais à frente iremos colocar em questão este método classificatório utilizado por Nichols.

entrevistas que serão, entretanto, subordinadas ao argumento do filme que se expressa pela fala do narrador, o que ele chama de “*unseen voice of god*”. Ou seja, pessoas entrevistadas podem dar seu testemunho, mas ele estará inserido em uma estrutura que elas não conhecem e não controlam, contribuindo para evidenciar o argumento expresso e articulado pela narração. Com isso, o espectador é colocado em um mundo do *senso comum*, pelo estabelecimento de uma lógica de causa-efeito que liga uma sequência de eventos, explicando-os.

O modo observacional³⁰ refere-se basicamente a um tipo de cinema dos anos 1960 que se convencionou chamar de cinema-direto, onde a narrativa é constituída pelo primado de “não intervenção” do cineasta. Cabe à edição ressaltar, para o espectador, a impressão de tempo vivido, recuperando por uma montagem “invisível” a continuidade espaço-temporal da vivência cotidiana, como nos planos-sequência de Bazin. Nessa acepção, não pode existir no filme qualquer voz *over*, qualquer música externa, qualquer intertítulo, qualquer reencenação, qualquer entrevista, sendo também proibido que os personagens olhem diretamente para a câmera. Seria um cinema que levaria a câmera para uma situação de tensão e lá esperaria a crise acontecer. A famosa mosca na parede de Rouch. Omitiria, em sua edição, todos os elementos de pré e pós-produção. Assim, este modo de conceber os filmes tentaria reconstituir, para a percepção, o sentimento de exaustividade de uma experiência no mundo, que dependeria da habilidade do diretor em conseguir ligar momentos reveladores do filme como momentos reveladores do tempo vivido. Nessa direção, o trabalho de edição sustentaria essa continuidade espaço-temporal, recuperando-se uma forma vivida que se aproximaria do tempo presente. Por isso, seria um modo mais apropriado para a reconstituição de experiências contemporâneas do que de experiências ou interpretações históricas. Nessa acepção, os momentos reveladores dos filmes apareceriam como epifanias e “pareceriam reais, isto é, originadas no mundo histórico mais do que

nas estratégias do argumento” (NICHOLS, 1991, p. 41). Segundo ele, este modo teria princípios comuns com alguns dos métodos das Ciências Sociais, em particular com os da etnologia, do interacionismo simbólico e da etnometodologia. Por mostrar “a vida como ela é vivida”, atenuaria a postura de autoridade do modo expositivo. A autoridade, aqui, proveria mais da “ausência” do que de uma legitimação dada pela articulação interna do próprio filme, como a “voz-de-Deus”, sendo, portanto, fruto da habilidade de o filme ser mostrado como “real”³¹.

O modo interativo, que é aqui associado a cineastas como Rouch, Brault e Marker (*Joli Mai*), é um modo pelo qual as perspectivas dos cineastas ficam mais evidentes, sendo o modo que mais utilização de entrevistas realizou. Nesse caso, a autoridade provém dos comentários e respostas dos atores sociais recrutados, que expressam um conhecimento localmente situado. A edição vai se dirigir para manter a continuidade lógica dos pontos de vista individuais. O argumento, nessa direção, advém da interação em si, e do que ela mostra do próprio diretor, que aqui costuma ser chamado de realizador, e dos atores sociais. Como em nenhum dos outros modos, aqui os diretores permitem ver o processo de negociação que leva ao resultado final do filme, processo que é incorporado no próprio filme. São filmes estruturalmente fundados em entrevistas, e centrados no momento da interação em si. Pode acontecer, como em alguns filmes de Jean Rouch, de a câmera, no limite, provocar uma reação que não aconteceria se ela ali não estivesse. Em seus próprios termos, a mosca na sopa... Nichols não deixa de apresentar uma crítica a essa estratégia dizendo que a destreza do entrevistador frequentemente se revela em sua habilidade de aparecer como estando a serviço do entrevistado, cuja fala ele, ou ela, de fato controla. Aqui, ele parece questionar o que é um mito desse tipo de cinema, principalmente em algumas perspectivas da etnografia visual³², de que a relação se dá entre dois “sujeitos”.

Esses dois últimos modos seriam aqueles que acarretam mais problemas *éticos* em relação à

30 Em português convencionou-se traduzir este termo por “observativo”. Neologismo por neologismo, prefiro manter um mais diretamente ligado ao inglês.

31 Barnouw diz que esse tipo de cinema, que ele chama de “observer”, por deixar as conclusões nas mãos do espectador, fez com que seus filmes fossem ambíguos (1993, p. 231), o que ele parece achar problemático em um documentário.

sua realização. O primeiro, expresso por Calvin Pryluck, exprime-se quando ele se pergunta “qual é a fronteira entre o direito da sociedade de saber e o direito individual de estar livre de humilhações, vergonha e indignidades”, pois “experimentos científicos e o cinema direto dependem em seu sucesso de pessoas que têm nada ou muito pouco a ganhar com a sua participação” (PRYLUCK, 1988, p. 260), perspectiva que também é ampliada por Jay Ruby, quando ele afirma que questões éticas surgem todas as vezes que uma pessoa produz e utiliza imagens reconhecíveis de outros (cf. RUBY, 1998a).

O modo reflexivo é um modo no qual as convenções utilizadas pelos cineastas nas construções de seus filmes é tematizada e posta em questão. Assim, diferentemente dos outros três, aqui estariam filmes que questionam a “impressão de realidade” por meio de metacomentários a respeito do mundo histórico, do processo de “representação” e da própria interação que ocorre frente às câmeras. A questão fundamental que aqui se explicita é de como falar do mundo histórico, sendo que os próprios atores sociais presentes no filme questionam e problematizam a sua “representação”³³ na tela. Assim, tematizando-se como construção, o filme não permite ser tomado pelos espectadores como um “pedaço de realidade”. Se o modo interativo ressaltava o processo de filmar colocando o problema para seus participantes, o modo reflexivo resalta o processo de constituição de imagem colocando-o como problema para os espectadores. No primeiro caso, a ênfase se dá na relação entre cineasta e participantes, no segundo, entre filme e espectadores. Nessa direção, os filmes reflexivos seriam aqueles que, ao questionar o estatuto do filme e do documentário em geral, enfatizariam dúvidas epistemológicas em relação ao tipo de conhecimento sobre a “realidade” que os filmes

comportam e desdobram.

Jay Ruby aponta a importância desta perspectiva para os filmes etnográficos, e eu diria para o cinema documental como um todo, quando ele afirma que

eu acredito que o criador de imagens tem a obrigação moral de revelar o esconderijo – de nunca parecer produzir um espelho objetivo pelo qual o mundo pode ver a sua imagem ‘verdadeira.’(...) Enquanto nossas imagens sobre o mundo continuarem a ser vendidas para os outros como *as* imagens do mundo, estaremos sendo antiéticos (RUBY, 1988a, p. 310).

Aqui uma nota metodológica deve ser feita. A forma como Nichols utiliza esses modos de “representação” aproxima-se, nas Ciências Sociais, das formas classificatórias em relação aos fenômenos sociais desenvolvidas por Durlheim em *As regras do método sociológico*, e desenvolvidas por muitos. Por isso, nos seus textos, Nichols costuma “enquadrar”³⁴ os filmes, às vezes os cineastas, em um ou outro modo, sem uma análise mais aprofundada do que naqueles filmes poderia ser ligado a um modo ou a outro. No caso desta perspectiva, ao invés de se pensar essas categorias como classificações durkheimianas, elas vão ser tomadas e utilizadas como tipos-ideais weberianos³⁵. Nessa acepção, as características dos modos serão pensadas como uma seleção de determinados elementos significativos de cada fenômeno diferenciado, exagerados e organizados de forma racional enquanto um quadro homogêneo de pensamento, com o qual todos os filmes concretos serão comparados e interpretados em suas diferenças para com ele. Assim, recupera-se a possibilidade de se perceber, em meio a uma prevalência de uma ou outra categoria, momentos dos filmes

32 Veja-se, por exemplo, Hikiji (2009) ou Cunha (2009). Em perspectiva crítica a essa possibilidade, cf. Henley (1998), Russell (1999), Pault (2000), MacDougall (1998), Renov (2004) entre outros. Hikiji, inclusive, para dar substância ao seu argumento, traduz o termo *subject*, utilizado no texto de MacDougall (1998, p. 29), como sujeito (Hikiji, 2009, p. 145), e não como assunto, o que o contexto no qual se encontra permite aferir, e, ao fazê-lo, aumenta ainda mais a confusão ao induzir ilações desfiguradas.

33 Aqui mais uma vez se mostra a impropriedade deste conceito, pois é evidente, ou pelo menos deveria ser para o analista, que a forma pela qual qualquer personagem aparece na tela, de ficção ou cinema documental, é construída pelo cineasta e pela narrativa que ele adota.

34 Este termo é infelizmente muito utilizado hoje em dia pelos cientistas sociais sem que se deem conta de que remete a formas de classificação durkheimianas, com todas as implicações teóricas que isso remete, como pensar a sociedade como organicidade funcional onde o conflito aparece como desvio e não como em fundamento, como em Weber e Marx.

35 Cf. WEBER, 1979.

que podem ter sido organizados tendo em vista princípios narrativos diversos. Pois, se todas essas características fossem examinadas sistematicamente, seria difícil encontrar um filme que utilizasse perfeitamente todas elas, em qualquer um de seus “modos de representação”. Pensar os filmes impondo-lhes classificações implica reter o que eles têm de comum e genérico, deixando obrigatoriamente de lado o que eles têm de diferente e singular, o que, para minha análise, é muito mais significativo. Nessa outra direção, por se levar em conta o que os filmes têm de particular, recupera-se a possibilidade de perceber que uma ou outra característica, expressa pela linguagem escrita, pode adquirir formas fílmicas bastante diversas, o que permitiria maior precisão na análise dos filmes. O segredo aqui é, em meio à utilização de estratégias narrativas diversas, encontrar aquela que de fato comanda a construção narrativa do filme, à qual as outras formas narrativas estão subordinadas no discurso fílmico. Cada um destes modos de “representação”, segundo Nichols, é datado no tempo, pela prevalência que teve em relação aos outros utilizados no período. É importante ressaltar que o cinema contemporâneo, a partir dos anos 1970, utiliza-se de vários desses modos ao mesmo tempo, subordinados a um escolhido como central para o discurso.

Os limites desse tipo de classificação, parecem ter se tornado claros para o próprio Nichols, pois em livros seguintes, como *Blurred Boundaries* (1994) e *Introduction to documentary* (2001) ele vai introduzir dois novos modos em relação aos outros quatro já discutidos, além de alterar a denominação de um deles.

Em *Blurred Boundaries*, Nichols apresenta o modo performático, como um desdobramento do modo de “representação” reflexivo (NICHOLS, 1994, p. 93). Esse modo levantaria questões a respeito do processo de produção do conhecimento, questionando suas características gerais e abstratas em nome de um conhecimento que se materializaria a partir de experiências concretas incorporadas na experiência pessoal. Partiria, portanto, do particular para o geral, sendo essencialmente subjetivo e carregado de emoções. Dessa forma, mostraria a complexidade do mundo por meio da ênfase nas dimensões afetivas e subjetivas,

da experiência da memória e não de pretensos “fatos” reconstituídos. Assim, a relação entre imagem e real estaria amplificada pela utilização de liberdades poéticas que deixariam de lado narrativas mais tradicionais em nome de formas mais subjetivas de “representação”, dirigindo-se ao espectador por meio de emoções e afetos, por meio de expressividades e não de factuaisidades. “Falamos de nós para você” seria seu mote primordial, onde assertivas mais gerais sobre as coisas e sobre o mundo seriam substituídas por proposições pessoais e subjetivas, com alta carga de emoção e de sentimentos. Esse talvez seja o modo mais problemático de Nichols, pois aqui se encontra, na construção da classificação, um desvio teórico em relação à construção dos outros cinco modos ou classificações. Se naquelas o que fundamenta a classificação são elementos constitutivos das opções narrativas, no modo performático o elemento fundamental da formulação da classificação é, em outra direção, o *tema ou assunto*. Ou seja, filmes que se utilizam de formas narrativas advindas dos outros modos podem agora ser classificadas aqui, aumentando ainda mais a confusão de se utilizar estas categorias como categorias classificatórias.

Aqui, em sua maioria, passarão a se classificar os filmes sobre os quais alertou Jay Ruby como aqueles que acabaram por dar má fama ao cinema reflexivo, por terem erroneamente associado a ele formas de narcisismo, de autoconsciência e até mesmo de autocontemplação (RUBY, 1988a, p. 314). Filmes que transformaram a narrativa fílmica num mergulho dentro da subjetividade do próprio realizador, de sua vida e às vezes de suas entranhas.

Por fim, em *Introduction to documentary*, Nichols agrega ainda outro modo aos cinco já discutidos, o poético, para dar conta de um tipo de cinema que não encontrava lugar nos modos já conceituados. O modo poético, associado à vanguarda modernista do início do século XX, seria aquele que exploraria associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais. Expressaria, por meio deles, estados de ânimo e afeições mais do que conhecimentos sobre o mundo. A edição estaria mais preocupada com o ritmo e as formas do que com qualquer funcionamento das coisas ou das máquinas, associando fragmentos, impressões subjetivas,

atos incoerentes. Seriam filmes expressivos dessa concepção *A Chuva e A Ponte*, de Joris Ivens, *Cão Andaluz e L'Age D'Or*, de Buñuel, *Sans Soleil*, de Chris Marker e *Song of Ceylon*, de Basil Wright. O problema desse tipo de classificação é que, por tomar o filme de maneira homogênea, permite enquadramentos facilmente questionáveis, como no caso de *Sans Soleil* e *Song of Ceylon*. Para mim, por exemplo, o eixo narrativo do primeiro estaria mais próximo do modo reflexivo e o segundo a meio caminho do expositivo.

Uma última alteração se fará em *Introduction to documentary*, pois o modo *interativo* passará a se chamar de modo *participativo*, pois Nichols se deu conta que a maioria dos filmes por ele classificados como interativos não tinham de fato o que se poderia chamar de *interação*, no sentido forte do termo. Com isso ele realiza uma aproximação das estratégias desse modo com as dos etnógrafos em suas observações participantes (NICHOLS, 2001, p. 115). É interessante perceber que, ao abandonar a interatividade, que aproximava este modo dos filmes de Jean Rouch, principalmente depois da década de 60, esse novo modo se afasta dele para se aproximar das estratégias de outros antropólogos e de suas estratégias de pesquisa de campo.

Isso mostra a importância de se pensar esses “modos de representação” como tipos-ideais, e não como classificações, pois isso permite buscar nos filmes suas particularidades diferenciadoras e não suas características similares genéricas e mais abstratas, pois como lembra Weber, as categorias genéricas, para poderem abarcar uma grande quantidade de fenômenos, devem se ater às suas características mais gerais e indistintas, as quais são, ao mesmo tempo, as mais vazias de significados particulares e peculiares. Nessa direção, isso permitiria uma análise mais aprofundada dos filmes, não para “enquadrá-los” aqui ou ali, mas para se compreender, pelas características peculiares e únicas de cada um quais são as estratégias narrativas diversas que

eles podem portar e desdobrar e os significados diferenciais que estas estratégias narrativas comportam e, portanto, aludem ao espectador.

Por fim, um último passo metodológico deve ser realizado. É bastante significativo para o estudo do cinema e do cinema documental a confusão disseminada entre “real” e imagem, entre coisa e imagem da coisa.

Por isso vale a pena aqui relembrar discussões anteriormente aprofundadas em outros textos³⁶.

Isso se refere à pertinência, ou não, de se utilizar na análise de fotografias e cinema, documental ou não, o conceito de representação³⁷. Representação é um conceito cunhado para dar conta de uma relação entre imagem e coisa, no teatro e nas artes plásticas. Em nenhum destes meios, e é isso que o conceito de representação abarca, existe a confusão entre coisa e imagem da coisa. Nunca se toma uma pela outra. Esta discussão é herdeira da discussão entre os antigos do conceito de *kolossós*, elemento ritual que ao ser um duplo do morto permitia a ele a ligação entre dois mundos. Muito diferente do que se pensa hoje, “o *kolossós* não é uma imagem: é um duplo” (VERNANT, 1985, p. 307). “Substituindo o cadáver no fundo da tumba, o *kolossós* não visa a reproduzir os traços do defunto, dar a ilusão da sua aparência física” (VERNANT, 1985, p. 305). Da mesma forma, quando se pensa em representação, até o século XIX, pensa-se neste duplo, em algo que *está no lugar de*, mas que nunca se confunde com a coisa da qual ele é duplo. Ninguém confunde a imagem de uma pintura com a pessoa retratada³⁸, nem o personagem de uma peça teatral com a figura que ele encarna. O semelhante aqui, não se confunde com o parecido³⁹. O surgimento da fotografia, na primeira metade do séc. XIX, e do cinema no final do século, complicaram esta relação de maneira substancial, o mesmo ocorrendo com a noção de duplo. A partir daqui, e cada vez mais, representação e duplo passaram a ser clone, o semelhante é tomado como parecido, algo *idêntico e indissociável*, e não mais

36 Menezes, Paulo. (2004) O cinema documental como representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. Uma primeira e mais resumida versão deste texto foi publicado na RBCS 51 (2003), sob o título de Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento.

37 É importante sempre lembrar que os conceitos são criados para se poder compreender o mundo, para separar fenômenos uns dos outros. Assim, se um conceito abarca vários fenômenos diferentes, ele perde sua capacidade explicativa. Se um conceito serve para tudo, ele não serve para nada.

38 Para ser mais preciso, hoje em dia até se confundem, mas pelo processo de imbricamento e dissolução que discutirei a seguir.

39 Para uma interessante discussão sobre a semelhança, ver Foucault, As palavras e as coisas (1981).

algo essencialmente diferente para se colocar *no lugar de*. Agora, é ele ali de novo. É inegável que a confusão entre imagem e real advinda da fotografia, e desdobrada pelo cinema, modifica no cerne o que o conceito de representação recobria. Se lá, não existia em nenhuma hipótese a confusão entre coisa e imagem da coisa, no caso da fotografia isso já não é verdade, o que se acentua de maneira decisiva quando se fala em cinema, em cinema documentário, em cinema sociológico e antropológico ou etnográfico. Ruby, entre muitos outros, afirma que “a maioria das audiências acredita que as imagens documentais são representações acuradas da realidade” (RUBY, 1988a, p. 313). Nessa direção, se e do cerne de um conceito a sua utilização para fenômenos onde não existe a confusão entre imagem e “real”, como no conceito de representação, como utilizá-lo, como vemos com frequência, para recobrir fenômenos nos quais o cerne da relação que eles constituem com o espectador é justamente o seu contrário, a confusão entre imagem e real, entre coisa e imagem da coisa, onde se abra a possibilidade de tomar um pelo outro, como se faz quando se mostra uma foto a alguém e se fala, esse é meu filho. Ou como nos filmes citados por Ruby. Está no cerne da “ilusão” cinematográfica a confusão que se estabelece, durante a projeção, do lugar de realidade que as pessoas ocupam no seu dia a dia. Ali, ao contrário, para que a ilusão se complete, o espectador deve suspender a atividade que o separa do que está vendo. Assim, nesta relação, para que a imersão cinematográfica aconteça, vários mecanismos de ilusão são utilizados pelos cineastas para que essa separação desapareça, pelos menos momentaneamente⁴⁰. E é justamente contra isso que os filmes reflexivos se colocam, lembrando por meio do próprio filme que o que eles estão vendo *não é o real*, mas algo que mesmo advindo dele, é recortado, reorganizado e rearticulado como um discurso sobre ele, uma

interpretação.

Nessa direção – de ressaltar o caráter construtivo do discurso cinematográfico, da alusão de sentidos que só ocorre de maneira decidida na projeção, na *relação* que as imagens constituem com o espectador⁴¹, recuperando conceitualmente a dialética entre imagem e “real”, entre filme e ilusão, entre alusão de sentidos e proposição de significados, e para se separar das confusões que a utilização do conceito de *representação* comporta atualmente – propus no texto citado a criação do conceito de *representificação*, conceito que ao se centrar no caráter construtivo das imagens coloca em realce todos os elementos significativos que obscurecem a separação entre imagem em real desde a fotografia, confusão acentuada sobremaneira pelo cinema e pelo cinema documental. Ressalta, portanto os elementos que deixam claro que “a diferença entre filme e realidade é que ‘o filme é sobre alguma coisa, a realidade não.’” (MACDOUGALL, 1998, p.41)

Afinal, “existem momentos na vida onde a questão de saber se se pode pensar diferentemente do que se pensa, e perceber, diferentemente do que se vê, é indispensável para continuar a olhar ou a refletir” (FOUCAULT, 1985, p. 13).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. (1986a) A Indústria Cultural. In: Cohn, Gabriel (org.). *Adorno*. São Paulo, Ática, p. 92-99.

ADORNO, Theodor. (1986b) Notas sobre o filme. In: Cohn, Gabriel (org.). *Adorno*. São Paulo, Ática, p. 100-107.

BAUDELAIRE, C. *Écrits Esthétiques*. Union Générale d'Éditeurs, Paris, 1986.

BAZIN, André. (1985a) L'Évolution du langage

40 É claro que existem exceções.

41 Sorlin leva esta proposição às últimas consequências ao afirmar: “Não existe significação inerente aos filmes. São as hipóteses de pesquisa que permitem desvendar certos conjuntos de significado.” (SORLIN, 1977, p. 57). Por isso, e eu concordo, para ele não existem imagens polissêmicas (p. 65), que advêm, na minha interpretação, de uma forma positivista de olhar um real, como se ele em si contivesse todos os sentidos a serem desvendados pelo cientista, como queria Durkheim. Ao contrário, por evidente que possa parecer que os cineastas visem que seus filmes digam alguma coisa, é na relação com o público, múltiplo e diferenciado, que as alusões de sentido se transformam em proposições de significado por meio dos espectadores. Aqui é a relação que está em destaque como possibilidade de criar significados, não a coisa em si, o filme. Alguns cineastas utilizam esta ambiguidade das imagens a seu favor, abrindo o leque interpretativo da plateia, como Tarkovski. Outros, tentam reduzir ao máximo as possibilidades interpretativas, como Eisenstein em filmes como *Potemkin*. Já Outubro é outra história.

- Cinématographique, p. 56-80. In: _____. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris, Les Éditions du Cerf.
- BAZIN, André. (1985b) Ontologie de l'image photographique. In: _____. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris, Les Éditions du Cerf, p. 9-17.
- CUNHA, Edgar. (2009) Comunicação, tradução e alteridade : Imagens e pesquisa entre os Bororo do Mato Grosso. . In: Barbosa et alii (orgs.) *Antropologia, cinema e outros diálogos*. Porto Alegre, Papyrus.
- FOUCAULT, Michel. (1971) *L'ordre du discours*. Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel. (1981) *As palavras e as coisas*. São Paulo, Martins Fontes.
- FOUCAULT, Michel. (1985) História da sexualidade II. São Paulo, Martins Fontes.
- FOUCAULT, Michel. (1994) Qu'est-ce qu'un auteur. In: _____. *Dits et écrits I - 1954-1969*, Paris, Gallimard, 789-821.
- FRANCASTEL, Pierre. (1970) *Études de Sociologie de l'Art*. Paris, Denoël/Gonthier.
- FRANCASTEL, Pierre. (1982) *A Realidade Figurativa*. São Paulo, Perspectiva.
- FRANCASTEL, Pierre. (1983) Les mécanismes de l'illusion filmique. In: _____. *L'Image, La Vision et l'imagination*. Paris, Denoël/Gonthier, p. 191-206.
- GOMBRICH, Ernest. (1986) *Arte e Ilusão*. Um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo, Martins Fontes.
- HAUSER, Arnold. (1982a) *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo, Mestre Jou.
- HAUSER, Arnold. (1982b) *The Sociology of Art*. Chicago, The University of Chicago Press.
- HENLEY, Paul. (1998) Film-making and Ethnographic Research. In: Prosser, John (ed.). *Image-based Research*. London, Falmer Press, p. 42-59.
- HEUSCH, Luc de. (1962) *Cinéma et sciences sociales - Panorama du film ethnographique et sociologique*. Unesco.
- HIKIJI, Rose. (2009) Vídeo, música e antropologia compartilhada: uma experiência subjetiva. In: Barbosa et alii (orgs.) *Antropologia, cinema e outros diálogos*. Porto Alegre, Papyrus.
- JARVIE, I. C. (1974) *Sociologia del cine*. Madrid, Guadarrama.
- KRACAUER, Siegfried. (1973) *De Caligari a Hitler*. Lausanne, L'Age d'Homme.
- KRACAUER, Siegfried. (1960) *Theory of Film*. Oxford, Oxford University Press.
- MACDOUGAL, David. (1998) *Transcultural cinema*. New Jersey, Princeton University Press, Part 1, The fate of the Cinema Subject, p. 25-60.
- MENEZES, Paulo. (2003) Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. RBCS, vol. 18, nº. 51, p. 87-98.
- MENEZES, Paulo. (2004) O cinema documental como representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. In: Novaes et alii (orgs.). *Escrituras da Imagem*. São Paulo, FAPESP/Edusp, p. 21-48.
- MENEZES, Paulo. (2005) O nascimento do cinema documental e o processo não civilizador, In: Martins, José de Souza et alii, *O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais*, Bauru, EDUSC, p. 27-78.
- MENEZES, Paulo. (2007) *Les Maîtres Fous*, de Jean Rouch: questões epistemológicas da relação entre cinema documental e produção de conhecimento. RBCS, vol. 23, nº. 63, p. 81-91.
- MENEZES, Paulo. (2013) *Tropa de elite: perigosas ambigüidades*. *Rev. bras. Ci. Soc.*, vol.28, nº.81, p.63-75.
- MERLEAU-PONTY. (1983) O cinema e a nova psicologia. In: Xavier, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Graal, p. 103-117.

- MEYER, J. P. (1946) *Sociology of Film*. London, Faber and Faber.
- MORIN, Edgar. (1985) *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris, Les Éditions du Minuit.
- NICHOLS, Bill. (1991) *Representing Reality – issues and concepts in documentary*. Bloomington, Indiana University Press.
- NICHOLS, Bill. (2001) *Introduction to documentary*. Bloomington, Indiana University Press.
- NICHOLS, Bill. (1994) *Blurred Boundaries*. Bloomington, Indiana University Press.
- PIAULT, Marc Henri. (2000) *Anthropologie et cinéma*. Paris, Nathan.
- PROKOP, Dieter. (1986) *Dieter Prokop*. Ciro Marcondes Filho (org.). São Paulo, Ática.
- PRYLICK, Calvin. (1988) Ultimately we are all outsiders.: the ethics of the documentary film. In: Rosenthal, Alan (ed.): *New Challenges for documentary*. Berkeley, University of California Press, p. 255-268.
- RENOV, Micheael. (2004) *The subject of documentary*. University of Minnesota Press. Cap. 14, Domestic Ethnography and the construction of the “other” self, p. 216-229.
- RUBY, Jay. (1988a) The Ethics of imagemaking; or, “They’re going to put me in the movies. They’re going to make a big star out of me...” In: Rosenthal, Alan (ed.): *New Challenges for documentary*. Berkeley, University of California Press, p. 308-318.
- RUBY, Jay. (1988b) The image Mirrored: Reflexivity and the documentary film. In: Rosenthal, Alan (ed.): *New Challenges for documentary*. Berkeley, University of California Press, p. 64-77.
- SORLIN, Pierre. (1977) *Sociologie du cinéma*. Paris, Aubier.
- VERNANT, Jean-Pierre. (1985) “Figuração do Invisível e Categoria Psicológica do ‘Duplo’: O Kolossós”. In: *Mito e Pensamento entre os Gregos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, p. 303-316.
- XAVIER, Ismail. (1984) *O Discurso Cinematográfico, a Opacidade e a Transparência*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- WEBER, Max. (1979) “A ‘Objetividade’ do Conhecimento nas Ciências Sociais”. In: Cohn, G.(org.). *Weber*. São Paulo, Ática, p. 79-127.

ANTROPOLOGIA DO CINEMA: AS NARRATIVAS CINEMATOGRAFICAS NA PESQUISA ANTROPOLÓGICA

Carlos P. Reyna*

RESUMO

Já passou mais de setenta e um anos desde que Ruth Benedict nos apresentou sua obra “O Crisântemo e a Espada” (1946), trabalho que, de meu ponto de vista, contempla o nascimento da antropologia do cinema. São sessenta e quatro anos desde que Margaret Mead nos apresentou seu “Estudo de Culturas à Distância” (1953) pela primeira vez; a partir de então tem se realizado muitas pesquisas tomando o cinema como potenciais fontes interpretação nas ciências sociais. Sua integridade e constituição que um dia foram colocadas em questão, hoje ressurgem, sobretudo no ambiente acadêmico, com uma série de propostas que permitem esclarecer e sedimentar teórica e metodologicamente seu horizonte. É por isso, que baseados em nossas experiências e etnografias fílmicas, gostaríamos fazer algumas considerações epistemológicas e metodológicas da utilização das narrativas cinematográficas na pesquisa. Este artigo não entrará em debates e discussões dos novos estudos contemporâneos sobre cultura, não tenho a pretensão de um balanço exaustivo, quanto muito apontarei algumas considerações.

Palavras-chave: Antropologia do cinema. Etnografia fílmica. Epistemologia. Metodologia.

Antropología del Cine: las narrativas cinematográficas en la investigación antropológica

RESUMEN

Ya pasaron más de setenta y un años desde que Ruth Benedict divulgó su obra el “Crisantemo y la espada” (1946), trabajo que, desde mi punto de vista, considera el nacimiento de la antropología del cine. Son sesenta y cuatro años desde que Margaret Mead, presentó su obra “Estudio de Culturas a la Distancia” (1953) por primera la primera vez; desde entonces vienen realizándose muchas investigaciones tomando al cine como fuente de interpretación en las ciencias sociales. Su integridad y constitución que un día fueron colocados en duda, hoy resurgen, sobretodo en el ambiente académico, con una serie de propuestas que nos permiten clarear y fundar teórica y metodológicamente su horizonte. Por ese motivo, que basados en nuestras experiencias y etnografías fílmicas, nos gustaría hacer algunas consideraciones epistemológicas y metodológicas del uso de las narrativas cinematográficas en la investigación. Este artículo no abordará debates y discusiones sobre los nuevos estudios contemporâneos sobre cultura, no es mi pretensión de realizar balances profundos, por lo mucho levantaré algunas consideraciones.

PALVAVRAS CLAVE: Antropologia del cine. Etnografia fílmica. Epistemologia. Metodologia.

Anthropology of Cinema: the cinematographic narratives in anthropological research

ABSTRACT

It has been more than seventy-one years since Ruth Benedict introduced us to his work “The Chrysanthemum and the Sword” (1946), a work that, from my point of view, contemplates the birth of cinema anthropology. It's been sixty-four years since Margaret Mead introduced us to her “The Study of Culture at a Distance” (1953) for the first time; since then, a lot of research has been done taking cinema as potential interpretation source to social sciences study. Its integrity and constitution, that one day were put in question, rise again specially in the academic environment, with a series of proposals that allow us to clarify and sediment its horizon, theoretically and methodologically. That is why, based on our filmic experiences and ethnographies, we would like to make some epistemological and methodological considerations regarding the use of cinematographic narratives in research. This article will not present any debates or discussions about the new contemporary studies on

* Professor do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais e do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Juiz de Fora. Contato: carlos.reyna@ufjf.edu.br

culture; I do not pretend to have an exhaustive balance, even though I will point out some considerations.

KEYWORDS: Anthropology of cinema. Film ethnography. Epistemology. Methodology.

PRIMEIROS AFETOS

Um dos motivos sobre os modos de aparecimento do cinema ao longo da história teve sua origem ligada à pesquisa antropológica. Lembremos um pouco. A antropologia e o cinema têm seu primeiro encontro no ano de 1895 através de dois acontecimentos: o primeiro, Louis-Félix Regnault filmava com um “fusil cronofográfico” do fisiologista Etienne-Jules Marey, registrava uma mulher Wolof fabricando potes de argila na no quadro da Exposição Colonial de Paris. Em dezembro desse mesmo ano, os irmãos Lumière apresentavam ao público de “Grand Café”, em Paris, um filme sobre “A chegada de um trem à estação de La Ciotat”. Ambos casos são geralmente identificados como os primeiros filmes com valor etnográfico e documental respectivamente. No caso de Louis-Félix Regnault é claro seu propósito voltado para o campo da ciência. Esse estudo foi o primeiro reconhecimento científico sobre detalhes efêmeros do movimento que não são facilmente capturados a olho nu. Já, do filme dos Lumière, acima mencionado, nasce documentário, pois a falta de organização do material profílmico perante a câmara favorece esse significado.

A partir dessa promissora gênese, temos muitos pioneiros que utilizaram a imagem animada como meio de documentar o que entendia-se na época como sociedades pouco evoluídas. A realização desses documentários fez deles precursores da transformação dos métodos clássicos de pesquisa antropológica. Entre os mais nomeados e conhecidos, o geólogo Robert Flaherty - considerado o patriarca do filme antropológico, filmou o dia-a-dia do esquimó Nanook (1922). Desde então, têm se realizado muitos filmes e recentemente muitos vídeos que nos mostram e descrevem “outras” culturas. No entanto, só algumas dessas realizações se elaboraram tomando como base aquilo que fez de Nanook uma das principais lições. Juntaram-se de alguma maneira duas modalidades culturais para assim poder observar tanto a vida cotidiana quanto os meios derivados de conhecimentos sistematizados. A opção de Flaherty no seu

filme foi provavelmente o primeiro passo para a introdução dos meios de comunicação (cinema, vídeo e fotografia) na aquisição de conhecimento antropológico. Conhecimento através do qual tanto os povos que têm enfrentado o desafio que supõe a representação de suas próprias histórias e culturas, quanto dos antropólogos usuários do audiovisual que tentam ou reconstruir culturas no sentido contrário aos processos de aculturação, e divulgar elementos do comportamento tradicional para a posteridade, ou analisar os diferentes fenômenos culturais apoiados nas imagens como fonte reveladora de descoberta antropológica.

Com base nessa gênese e nessas experiências, o cinema na antropologia vêm sendo utilizado de diferentes maneiras: como *ferramenta* e como *objeto* de pesquisa. Como *ferramenta*, também denominado de antropologia visual ou filme etnográfico, é utilizado tanto como instrumento de pesquisa nos fenômenos culturais, quanto meio de ilustração e difusão das pesquisas. E, ainda, não esqueçamos, do ponto de vista da introdução no aparelho de pesquisa de diferentes meios tecnológicos, a emergente área denominada de antropologia fílmica, cujos objetivos pretendem, além da produção de filmes documentários, considerar as imagens em movimento como objeto de investigação em primeiro plano. Isto é, essa caracteriza-se por debruçar-se sobre as questões metodológicas subjacentes a qualquer registro fílmico de caráter antropológico.

Já são quase 70 anos desde que André Leroi-Gourhan (1948, p. 42-50), apresentou seu trabalho intitulado “Le film ethnographique existe-t-il?” ao Congrès International du film d’Ethnologie et de Géographie, artigo que contempla o nascimento do filme etnográfico. Mas, a sua integridade e constituição continuam a colocar-se em pauta a discussão assim como o lugar que lhe deve ser atribuído na pesquisa antropológica e na exposição de resultados. Tentar responder tal evidência só será:

Através da exposição de um conjunto de receitas metodológicas é uma tarefa delicada porque ela supõe parcialmente resolvidos

certos problemas fundamentais. Destes, os mais complexos dizem respeito às funções cognitivas da imagem animada, aos aspectos da vida social e cultural aos quais tem acesso o cinema e às maneiras como se processa este acesso (FRANCE, 1989, p.1).

De tal maneira que não é de surpreender que estes princípios metodológicos do filme etnográfico ainda permaneçam obscuros, não obstante os importantes esclarecimentos trazidos por aqueles que tentaram e continuam a fazer por várias vezes um balanço do emprego do filme etnográfico e de considerar seus novos horizontes.

Contemporaneamente, o que tudo indica, que a pesquisa em antropologia visual não só se limita à utilização do filme etnográfico como método, mas a questão de coleta de dados etnográficos e interpretação antropológica está se originando de outras fontes não etnográficas tais como a internet, televisão e fundamentalmente, diria eu, o cinema documentário e de ficção. Portanto, é necessário entender as procedências, sequências e percursos desses fluxos de informação. Eles são verdadeiros e atuais fontes de produção do sentido, cuja existência nos impõe seu estudo, pois nos apresentam explicitamente representações da cultura.

É nesse sentido que este artigo se orienta. Isto é, o cinema como *objeto* na antropologia, o cinema como campo de pesquisa, como base empírica, que preliminarmente poderíamos dizer, abordagens culturais e sociais do ponto de vista do espectador, neste caso, do antropólogo que, “diante da imagem *filmica*, dedica-se à decifração” (HÍKIJI, 1991, p. 91-113, grifo nosso). Entendemos por decifração à observação e interpretação antropológica.

DO ESTUDO DE CULTURAS À DISTÂNCIA A OS ESTUDOS DE CARÁTER CULTURAL CONTEMPORÂNEOS

A antropologia tem uma longa experiência sobre o estúdio de culturas à distância. Grosso modo, se inicia no século XIX com antropólogos que consideravam o estúdio do Outro “o selvagem” a partir de uma distância segura. Estes “especialistas” conhecidos como antropólogos de gabinete, valiam-se das narrativas de viajantes e missionários, de relatórios de oficiais e administradores coloniais, de memórias de exploradores e navegantes para entender no que em seu tempo se denominavam de culturas “exóticas” às culturas não ocidentais. A averiguação *in situ* dos comportamentos nativos ainda mostrava-se breve e superficial em relação ao peso que essas fontes de natureza secundária exerciam. Uma lacuna ainda permanecia em aberto no tocante aos fatos corriqueiros da vida social incapazes de serem acessados por outros caminhos que não seja da observação direta da realidade. A passagem da antropologia de quatro paredes à pesquisa no local/no campo foi realizada graças a Bronislaw Malinowski que converterá o extenso trabalho de campo etnográfico na estratégia de pesquisa definitiva da antropologia enquanto disciplina.

Na busca de encontrar a gênese ou certidão de nascimento entre aquilo que hoje está se chamando de antropologia do cinema¹ me leva estudar as páginas de pesquisadoras associadas com a antropologia cultural. Na vanguarda temos Ruth Benedict discípula de Franz Boas considerado fundador da antropologia nos norte-americanos. Em 1944, no apogeu da guerra entre o Japão e os Estados Unidos, a “Office(s) of War Information y of Strategic Studies” solicita à Ruth Benedict elaborar um estúdio sobre a cultura japonesa com o intuito de melhor compreender o inimigo. Esse pedido foi motivo para a antropóloga aplicar seus *Patterns of Culture*² (1934) (2013), seus modelos ou padrões culturais, e tentar desvendar esse “enigmático”

1 Um artigo muito interessante e pouco divulgado a respeito do percurso que revela a existência de uma pequena história da antropologia do cinema foi publicada pela antropóloga Rose Satiko Gitirana Híkiji. Antropólogos vão ao cinema - observações sobre a constituição do filme como campo. Cadernos de Campo (São Paulo, 1991), São Paulo, v. 7, n. 7, p. 91-113, mar. 1998. ISSN 2316-9133. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/52606/56520>>. Acesso em: 14 sep. 2017. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v7i7p91-113>.

país ao ocidente. No entanto, pelas próprias circunstâncias e limitações da guerra, o trabalho de campo ficou restrito ao estúdio da produção literária, jornais, dados econômicos e sobretudo, *filmes*:

(...) filmes que haviam sido escritos e produzidos no Japão — filmes de propaganda, filmes históricos e filmes sobre a vida contemporânea em Tóquio e nas aldeias. Comentamos posteriormente com japoneses que haviam visto alguns desses filmes no Japão e que, pelo menos, viam o herói, a heroína e o vilão como os japoneses o viam e não como eu os via. Quando eu me desorientava, era claro que o mesmo não acontecia com eles (BENEDICT, 1972, p. 14-15).

Os filmes, na citação acima, são referência da cultura japonesa. O método utilizado é muito claro: no visionamento em diferido sobre a imagem fílmica, a antropóloga de maneira compartilhada com seus informantes, de descendência japonesa levantava questões culturais da cultura japonesa. Do resultado desse estúdio “de longe” foi publicado em 1946 o livro “O Crisântemo e a Espada”³ e se converteria em referência sobre a cultura japonesa tanto nos estúdios antropológicos quanto históricos.

Após essa pesquisa fundadora, a Segunda Guerra Mundial interrompe a pesquisa etnográfica de muitos antropólogos ao converter amplas regiões do mundo inacessíveis para a pesquisa de campo. Nos Estados Unidos e na Inglaterra, muitos antropólogos oferecem seus serviços às forças aliadas na luta contra Alemanha, Japão e Itália. Ressurge então os estudos de culturas “de longe”, desta vez com melhores métodos de pesquisa, maiores conhecimentos etnográficos e

mais experiência empírica daquela antropologia de gabinete do século XIX.

O Outro, nesse caso, não era mais ou “selvagem” ou o “exótico” e sim o “inimigo”, com tradições culturais diferentes, o governo dos EUA orientou os antropólogos para a introspecção. O antropólogo, impedido de cumprir a tradicional rotina do longo período de observação participante no campo, devia agora entrevistar imigrantes, analisar produtos artísticos como romances e *filmes* elaborados em outros países, ou examinar materiais veiculados nos meios de comunicação, com a intenção de aceder a esses universos culturais sempre acompanhados pelo adjetivo nacional. As fronteiras entre países foram traduzidas em termos culturais e as fronteiras culturais definidas em termos nacionais, delineando, assim, os limites das novas unidades de análise.

O resultado foi um esforço de pesquisa que continuaria por muito tempo depois da guerra. Estou me referindo à obra da pesquisadora Margaret Mead⁴ “The Study of Culture at a Distance”⁵ que escreveu em parceria com a antropóloga da área de estudos interculturais Rhoda Métraux em 1953. Este “manual” reúne uma série de artigos de pesquisadores que trabalhavam nos quadros do projeto Research in Contemporary Cultures, conduzido por Ruth Benedict na Universidade de Columbia a partir de 1947. O livro é, na verdade, “uma versão muito condensada de um esboço preliminar apresentado ao Office of Naval Research no outono de 1951” (MEAD & MÉTRAUX, 1953). Entre os trabalhos reunidos na obra, há pesquisas que têm como material empírico as mais variadas formas de produção cultural; não se trata apenas do uso de testes projetivos (amplamente utilizados por alguns antropólogos desde os anos trinta), mas,

2 A proposta central da obra Padrões de Cultura sustenta a necessidade de partir de um conjunto de traços psicológicos chaves (estilos) ou conceitos podemos descrever e interpretar a cultura de uma sociedade. A autora segue as ideias de Nietzsche e propõe um modelo geral de dois tipos de seres humanos cujos traços psicológicos constituem dois tipos de cultura: os “apolíneos” Pueblo ou os “dionisíacos” Índios das Planícies. Ver Ruth Benedict. Padrões de cultura. Lisboa: Ed. Livros do Brasil, p. 13-32, 2000.

3 A tese do livro O Crisântemo e a Espada (1972), publicada originalmente em 1946, é bem conhecida. A antropóloga baseou sua interpretação antropológica em um tripé crucial e desconhecido até então da cultura japonesa: a visão hierárquica de todos os aspectos da vida; a chamada “cultura da vergonha” (diferente da “cultura da culpa” ocidental) e; o ubíquo peso da honra no cotidiano. BENEDICT, Ruth. O crisântemo e a espada. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1972 [1946].

4 Margaret Mead é reconhecida, entre outros aportes, pelas suas contribuições na área de antropologia cultural; pela capacidade de abrir e promover pesquisas em diferentes campos, bem como a sua capacidade de criar, transformar e desafiar ideias, preconceitos e pensamentos de seu tempo.

5 Embora a pesquisa tenha ocorrido sob o patrocínio nominal de Ruth Benedict, Margaret Mead foi quem organizou todo o projeto.

reiteramos, de obras literárias e autobiografias, contos populares, rituais e festas nacionais, cartas de imigrantes, *filmes*, manuais escolares e de ensino de estratégias do jogo de xadrez.

Um texto escrito por Margaret Mead em 1953 resume notavelmente os pontos mais significativos dos estudos antropológicos sobre caráter nacional:

Os estudos de caráter nacional são um recente desenvolvimento na pesquisa antropológica sobre os problemas de cultura e personalidade. Eles tomam tanto sua forma quanto seus métodos das exigências da situação política mundial após 1939. Ainda que os estudos de caráter nacional utilizem as premissas e os métodos do campo da cultura e personalidade, historicamente apresentaram dois traços distintivos: seleciona-se para estudo a cultura de um grupo de pessoas com uma tradição social compartilhada porque são os cidadãos ou membros — *nationals* — de um Estado político soberano, sendo que a sociedade pode ser tão inacessível à observação direta no campo que métodos de pesquisa menos diretos têm que ser utilizados. Estes estudos contemporâneos de caráter nacional e de cultura à distância assemelham-se a tentativas de reconstruir o caráter cultural de sociedades do passado (...) onde o estudo de documentos e monumentos teve que ser substituído pelo estudo direto de indivíduos interagindo em situações sociais observáveis. Entretanto, eles diferem da reconstrução histórica na medida em que, sejam eles feitos à distância ou através de trabalho de campo na nação considerada, estão primordialmente baseados em entrevistas e observação de seres humanos vivos (MEAD, 1953, p. 396).

Algumas considerações podemos tirar dessa citação. A primeira, já sabida, sustenta explicitamente ter sido a situação de guerra o que teria provocado, ou, ao menos, favorecido, as diferentes formulações sobre o conceito de caráter nacional. Segunda, determina as “nações” como unidades de análise dessas investigações. Por último, sobre o pano de fundo das duas primeiras, surgia a imposição de uma “adaptação” metodológica: os “estudos de cultura à distância”.

No entanto, o “manual” para estudar “culturas à distância”, Margaret Mead, além de apresentar os primeiros pressupostos metodológicos que descrevem métodos de pesquisas interdisciplinares e, de meu ponto de vista, uma proposta subliminar para os antropólogos colocar o filme no centro de suas atenções e pesquisas, nos diz, paradoxalmente que, os “estudos de cultura à distância” não necessariamente têm relação privilegiada com a distância, vejamos no capítulo 1:

Ao fazê-lo, presume-se que o Manual não é para uso em *isolamento*, mas é bastante complementar para um aprendizado de treinamento para estudantes que trabalham juntos ou sob supervisão. A partir dele, o aluno deve ser capaz de aprender, não exatamente como realizar um conjunto de entrevistas, mas quais entrevistas desse tipo são semelhantes e quais entrevistas podem produzir resultados frutíferos (...) O material sugere *como analisar filmes*, mas não os passos particulares ou temas específicos a pesquisar e sim a literatura que pode estar relacionada a outros tipos de material. Isto pode ser sugestivo e estimulante para o aluno construir ... um modelo de adaptação flexível para o caráter único de cada corpo de material cultural. (MEAD, 1953, p. 6, grifo nosso).

Ainda Margaret Mead concebe o “estudo das culturas à distância”, envolvendo quatro estágios:

1. Um estágio exploratório em que as hipóteses são desenvolvidas;
2. Um estágio confirmatório em que as hipóteses são testadas;
3. Um estágio de quantificação onde os métodos de amostragem são utilizados para estabelecer “relações proporcionais” dentro de materiais culturais ou entre membros ou grupos em uma sociedade;
4. Um estágio de verificação experimental em que as experiências são confrontadas com as hipóteses e as relações proporcionais podem ser quantificadas (Ibid., p. 7).

No entanto, tudo indica que a obra está mais interessada com o primeiro estágio desses procedimentos, o desenvolvimento das hipóteses:

Neste primeiro estágio exploratório, o tipo de material utilizado é muito menos importante do que a simpatia entre o pesquisador e o tipo de material. A atenção também deve estar focada ao uso específico que um pesquisador de uma determinada predisposição, hábito de trabalho e base disciplinar fará dos informantes, da análise de filme ou qualquer outro material (Ibid., p. 7).

Sobre o mencionado cabe a seguinte reflexão heurística: é interessante observar que as técnicas e os alinhamentos interpretativos das citações precedentes são exatamente aquelas utilizadas na antropologia contemporânea quando esta investiga as sociedades “nacionais” (“modernas” ou “complexas”), especialmente, quando o antropólogo faz parte da sociedade que está investigando. Portanto, a não utilização das técnicas de observação participante parece estar muito mais ligada a propriedades do objeto isolado como unidade de análise — ou às relações entre este objeto e o investigador, que se caracterizam exatamente por sua proximidade — do que a uma suposta impossibilidade de ter acesso direto a ele. Isto é, não foi preciso, esperar que “cultura e personalidade” se convertesse em “caráter nacional” para que a sociedade à qual pertence o antropólogo viesse a se tornar seu grande foco de interesse. Tanto os trabalhos de Mead e Bateson sobre Bali quanto os “padrões de cultura” isolados por Benedict, atestam que o modelo do caráter nacional não exige nações, como não exige distância, para ser aplicado. Sobre o emprego de técnicas especiais de pesquisa ou os “estudos de cultura à distância”, Neiburg & Goldman nos confirmam isso:

Na verdade, a proposta dos “estudos de cultura à distância” como método privilegiado para o trabalho antropológico com as “nações” encerra um paradoxo, na medida em que os antropólogos são, sempre, membros de estados nacionais, portanto, muito mais “próximos” desse objeto do que daquele sobre o qual a antropologia tradicionalmente trabalhara (2002, p. 66-67).

Pelo exposto, os “estudos culturais à distância” que bem poderíamos chamá-lo por um termo

mais geral de “estudos de caráter cultural” ou “estudos contemporâneos de cultura”, não tem “relação privilegiada” com a distância e sob os procedimentos interpretativos do Geertz - que veremos mais adiante -, podem ser conduzidos em qualquer tipo de sociedade ou cultura.

O “REALISMO” NO CINEMA E SUAS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS.

Para o âmbito da antropologia do cinema nos interessa aqui saber como o cinema funciona tanto como meio de representação da realidade quanto referência cultural? Ambas não são excludentes, pelo contrário, para fundar algumas bases de uma proposta epistemológica que assuma o cinema como fonte de conhecimento ou objeto de pesquisa, são necessários algumas interações e diálogos com a antropologia e a sociologia e, sobretudo, com a própria linguagem cinematográfica entre outras disciplinas.

A reflexão de como opera a relação filme-espectador a questão do “realismo” no cinema está vinculada à natureza única da imagem. Isto é, a sua capacidade de reproduzir tecnologicamente, de maneira exata, a realidade. Como isto funciona? Segundo dois teóricos do cinema Siegfried Kracauer e André Bazin nos dão substratos para seu entendimento. Em sua *Theory of film* (1960) Kracauer nos diz o que mais interessa no cinema é o conteúdo, pois ele nos apresenta a vida como ela é. Pois são o conteúdo e o fluxo da vida do tema meios de transmitir ideias, emoções e valores. Certamente, as questões de técnica e estilo devem estar vinculadas e em sintonia a realidade apresentada. É, dessa maneira, que a relação filme-espectador funciona. Segundo o autor, as imagens em movimento pela sua proximidade com a verossimilhança (impressão da realidade) cotidiana seduz e cativa o espectador levando-o ao interior do filme. Por esse motivo, o filme é um elemento útil para recolher a emoção do mundo, expressando as relações que podem se estabelecer entre as coisas e os homens, entre o espaço e o indivíduo. Essa experiência exige interpretação e análise.

Se para Kracauer o cinema só é a realidade dos fatos, para Bazin existe uma dependência do cinema à realidade a tal ponto de nos dizer que o cinema é arte do real. No esforço de esclarecer

o que entende por realismo, o autor da obra “O Cinema” (1991) em seu capítulo sobre a “ontologia da imagem fotográfica” nos apresenta motivos de contiguidade com a imagem. A gênese automática da fotografia e do cinema são testemunhos e provas de existência das coisas do mundo:

A originalidade da fotografia com relação à pintura reside em sua objetividade essencial. Tanto é que conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano denomina-se precisamente ‘objetiva’. Pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua reinterpretação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção do homem, segundo rigoroso determinismo (1991, p. 22).

Como diria Roger Munier (*apud* DUBOIS, 1993, p. 33) “a fotografia é o apagamento total diante do real com o qual coincide. É o mundo tal como ele é, em sua verdade imediata, seja ela reproduzida no papel ou na tela”. Essa reprodução da “verdade” viria a confirmar a objetividade e essência da fotografia em Bazin, por conseguinte, essa credibilidade é tal que até consegue subverter à psicologia da imagem. De um modo geral, para Bazin, o principal atributo do cinema é que uma arte vinculada à materialidade do registro fotográfico, isto é, à característica de realizar um registro conclusivo e irrefutável da realidade. Sobre isso, é necessário mencionar um diálogo com a obra “A autoridade etnográfica” (1998) de Clifford James na antropologia. O autor demonstra que a noção de autoridade etnográfica, isto é, um dos modos como ele legitima um discurso sobre a realidade é que através do famoso “eu estive lá” que a fotografia dá evidência de que o que pesquisador viu existe e o que ele diz é verdadeiro.

A respeito disso, é bom lembrar também de Os Argonautas do Pacífico Ocidental (1976) do Bronisław Malinowski como um ponto de inflexão na pesquisa de campo na antropologia, pois a obra incorpora 65 pranchas (totalizando 75 fotografias).

Sobre a semelhança com a realidade concordo com Phillipe Dubois (1993) quando nos diz que a ontologia da fotografia não está no mimetismo, mas no princípio de uma transferência das aparências do real para a película sensível. Isto é, a matéria prima do cinema não é a real tal qual, mas os traços dela na celuloide. Esses traços me parecem importantes, sobretudo pelo seguinte motivo, vejamos: por ser em sua gênese automática ligada à realidade eles são compreensíveis, por tanto interpretados. O mundo tem deixado um traço de si mesmo no cinema e o cinema torna visível o mundo. Certamente, talvez não seja correto falar de “realidade” para aquilo que o cinema nos dá a ver, mas o próprio Bazin utiliza o termo emprestado da geometria, para mencionar que o cinema é uma *assíntota* da realidade⁶, isto é, cada vez que o cinema se aproxima dela mais dela depende.

Embora o grande debate do realismo continue presente, o cinema continua vinculado e ancorado tanto à produção do registro fílmico⁷ e à construção do tempo quanto à percepção e às funções de seu discurso hermenêutico e interpretativo que se abre livremente para a imaginação⁸ nas ciências sociais. Então, daquilo que foi mencionado, se esboça uma verdadeira *antropologia à luz do cinema ou antropologia do cinema*.

6 A introdução do som é também outro componente tecnológico que reforça a ideia da ilusão de realidade.

7 O avanço das tecnologias digitais de produção e tratamento de imagens tem desafiado seriamente as reflexões tradicionais sobre a fotografia e o cinema. De maneira geral, as teorias clássicas destes meios às definem pela capacidade de proporcionar automaticamente, inclusive de forma necessária, uma imagem verdadeira daquilo que esteve diante da câmara no momento que o obturador fez o clique. Jean Luc Godard já nos dizia, o cinema é vinte quatro fotogramas por segundo. Será que essas teorias clássicas continuam sendo adequadas e relevantes? O fundamental aqui está na identificação que o espectador faz da trama do filme, independentemente de ser analógico ou digital. O espectador participa da cena graças à capacidade da chamada “teoria do espírito”. Segundo Jullier e Marie (2009) “Ela consiste, para ele, de imaginar – de modo a poder agir em consequência disso – o que as pessoas que ele olha sentem e em que elas pensam, baseado no que ele próprio sente e pensa (porque não se pode conhecer senão um único espírito, o próprio)”. É isso o que permite aprender, se comunicar e viver em sociedade. Lendo as imagens do cinema, São Paulo; SENAC, 2009, p.68

O CINEMA COMO OBJETO NA ANTROPOLOGIA

Ao apresentar o campo da antropologia do cinema, é necessária uma primeira observação: fica cada vez mais clara que a perspectiva estética do cinema e a exploração etnográfica na antropologia, longe de serem excluídas, estão ligadas por implicações mútuas. Então, quais explorações heurísticas nos permitem tratar o cinema como um poderoso agente e objeto de estudo na antropologia. Por estranho que possa parecer, o que resulta é um conjunto de abordagens férteis que não se restringem exclusivamente ao dispositivo e suas criações, as imagens, mas, entender o próprio cinema como um meio específico de produzir e reproduzir significação cultural. Particularmente, acredito inicialmente, que temos um duplo percurso possível: imagético e metodológico.

O primeiro, imagético, que abordagem nos permite tratar o cinema como representação cultural e objeto de interpretação nas ciências sociais ou ferramenta de análises cultural contemporânea? Como deve ser entendido? Será necessário assumir as propostas de monumento ou objeto de montagem em Sergei Eisenstein (1990) ou objeto de ciência em Aby Warburg (Didi-Huberman, 2006). De que maneira orientar-nos? Como máscara que encena uma narração a respeito de seu significado? Como a linguagem que fala, não o autor, em Barthes (1988) ou, pelo contrário, mergulhar no discurso do autor segundo Michael Foucault (2011).

Para poder fundamentar esta primeira exploração são necessárias interações com outras áreas das ciências sociais, notadamente, a sociologia. O primeiro diálogo refere-se a um itinerário construído por Pierre Francastel⁸,

historiador e pensador da sociologia da arte. Sua relação com o cinema está vinculada com a concepção da natureza da imagem e, sua aproximação com a arte o leva a questionar as mudanças na percepção causadas pelo surgimento da fotografia e cinema. O autor menciona que “Os aparelhos penetram o real: graças à câmera, temos possibilidades que não existiram [anteriormente] de descobrir um certo número de elementos que são reais, mesmo antes da projeção, que não foram criados pelo filme.”¹⁰ (Apud ALBERA, 2009, 291). Isto é, “os dispositivos ao penetrarem a realidade” mudam as condições de percepção e representação, destacando como nunca antes o caráter cultural e convencional da imagem. Diferente das imagens mentais, plásticas, poéticas ou literárias, a imagem fílmica, vinculada ao seu aparelho de criação (fabricação), “faz com que o filme apareça dotado de realidade, persuasão, verdade ou pelo contrário, inaceitável. [Assim] o filme é, ao mesmo tempo, uma coisa fabricada, é um médio e, por outra parte, é um registro automático, mecânico do real”. (FRANCASTEL, 1983, p. 59).

Em outras palavras, a imagem fílmica, não é uma imagem natural, imediata, “duplo”, ele é um signo e está inscrito em um sistema de signos, cujo estágio final da imagem fílmica é de natureza mental que seria a “a soma das impressões experimentadas por um espectador a quem se apresenta uma sucessão de imagens que são seus elementos constituintes.” (FRANCASTEL, 1983, p.11-12). O autor ainda reforça esse espírito ao caráter alusivo das imagens quando nos diz: “A imagem existe em si mesma; ela existe essencialmente no espírito, como uma referência de cultura e não como referência de realidade (Ibid., p. 193). Essa sucessão de imagens e seus

8 Foi o sociólogo norte-americano Wright Mills (1916-1962) quem propôs há 58 anos entender a imaginação sociológica como a capacidade que todo indivíduo tem para compreender sua própria experiência e avaliar seu próprio destino situando-se ele mesmo em sua época. A imaginação sociológica está constantemente submetida aos desafios que a experiência humana enfrenta em cada período histórico. A imaginação sociológica. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969. Ainda sobre a imaginação Etienne Samain nos lembra que Warburg (1866-1929) teria dado razão a Baudelaire (1821-1867) quando lembrava que a imaginação é uma potência do pensamento comum ao poeta e ao sábio; nesses termos: “A imaginação é uma faculdade quase divina que percebe primeiro – fora os métodos filosóficos - as relações íntimas e os segredos das coisas, as correspondências e as analogias. As honras e as funções que [Edgar Poe] confere a esta faculdade lhe dão um valor tal [...] que um sábio sem imaginação não passa de um falso sábio ou, pelo menos, de um sábio incompleto.” Ver texto do Etienne Samain em As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. Revista Poiésis, n 17, p. 29-51, jul. de 2011.

9 Ver importante artigo de Paulo Menezes. Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. Rev. bras. Ci. Soc. [online]. 2003, vol.18, n.51, pp.87-98. ISSN 1806-9053. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69092003000100007>. Ler também neste número o texto “Sociologia e Cinema: aproximações teórico-metodológicas” do mesmo autor.

10 François Albera “Pierre Francastel, le cinéma et la filmologie.” Cinémas 192-3 (2009): 287–316. DOI: 10.7202/037557ar

elementos constituintes deslocados de sua própria realidade ou de qualquer registro exterior servem como modelo e referência dos valores culturais da sociedade na qual foram criadas.

Modelos e referências reflexos de uma sociedade definidas por Graeme Turner na sua obra “Cinema como prática social”. Nele o autor nos diz que existe uma rua de mão dupla cujo feedback entre o cinema e o meio cultural é constante:

O cinema não reflete nem registra a realidade; como qualquer outro meio de representação, ele constrói e “re-apresenta” seus quadros da realidade por meio dos códigos, convenções, mitos e ideologias de sua cultura, bem como mediante práticas significadoras específicas desse meio de comunicação. Assim como o cinema atua sobre os sistemas de significação da cultura – para renová-los, reproduzi-los ou analisá-los – também é produzido por esses sistemas de significado (1997, p. 128-129).

Cabe aqui nos perguntar, quais representações veicula esse discurso fílmico? Sabemos que o filme será sempre produzido por estruturas profundas, ligadas ao exercício da linguagem fílmica e a sua organização simbólica. Esta última, é mecanismo pelo qual a cultura e a sociedade produz e reproduz os seus significados sociais, ou seja, um meio de representação e reflexão do mundo.

Nesse sentido, é necessário voltarmos para o livro que consideramos para nossos propósitos, muito atual, publicado em 1956. Estamos nos referindo ao ensaio de antropologia sociológica “O Cinema ou o Homem Imaginário” de Edgar Morin. A obra de inspiração antropológica é amplamente apoiada pela abordagem teórica do cineasta Jean Epstein e pelas pesquisas realizadas na França, pelo l’Institut de Filmologie (1948-1963)¹¹. Morin tenta reformular a divisão tradicional, impermeável, entre real e imaginário, onde o cinema é considerado um objeto privilegiado para estudar os fenômenos

de “interesses imaginários”. “La objetividad del mundo del cine necesita de nuestra participación *personal* para para tomar cuerpo y esencia (...) Este mundo necesita de nuestra sustancia para vivir” (2001, p. 134). Morin utiliza a magia como modelo de referência em seu livro. Melhor dizendo, em sua obra sempre elabora a distinção entre o “cinematógrafo”, dispositivo de gravação do movimento visível, a “fotografia animada” e o “cinema”, superação expressiva e artística da técnica inicial produzida pelo trabalho do imaginário (particularmente, do espectador). O universo mágico é determinado por:

El film a escala del plano, como a escala del conjunto del montaje, es un sistema de ubicuidad integral que permite transportar al espectador a cualquier punto del tiempo y del espacio. Observemos que no se mueven ni el espectador así transportado ni la pantalla, son los objetos que se mueven sobre la tela según los avances, retrocesos y saltos de la cámara. Aparecen y desaparecen, se dilatan y se contraen, pasan de lo microscópico a los macroscópico y así el efecto óptico de la ubicuidad es la metamorfosis de los objetos (MORIN, 2001, p. 62).

Com essas características constitutivas do universo do cinema, o mundo é refletido no espelho do cinematógrafo. E, o cinema nos oferece uma reflexão, não só do mundo, mas do espírito humano. Então, se temos o cinema como mecanismo pelo qual a cultura e a sociedade produz e reproduz os seus significados sociais, ou seja, um meio de representação e reflexão do mundo, só nos resta saber ter acesso a ela. Jacques Aumont reforça esses entrecruzamentos quando nos diz que, para a abordagem do ponto de vista do espectador das imagens, urge a necessidade de “um estudo da imagem *fílmica* em sua relação com o homem em geral” (1993, p. 130, grifo nosso), pois a diversificação de “(...) o valor dessa tentativa demonstra uma vez mais

11 Ver o número da revue Cinémas, “La filmologie, de nouveau”, sob a direção de François Albera e Martin Lefebvre, volume 19, número 2-3, 2009. Notamente os artículos de Jean-Marc Leveratto, “La Revue internationale de filmologie et la genèse de la sociologie du cinéma en France”, pp. 183–215. O artigo discute a diversidade das redes científicas e os tipos de investimentos intelectuais que motivam o surgimento de um discurso sociológico sobre cinema. Ele analisa a ancoragem da “sociologia do cinema” defendida por Georges Friedmann e Edgar Morin no contexto epistemológico da sociologia francesa pós-Segunda Guerra Mundial e, em particular, na reinterpretação antropológica da herança Durkheimiana de Marcel Mauss, e o texto de Leonardo Quaresima, “De faux amis: Kra-cauer et la filmologie”, pp. 333–358. <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2009-v19-n2-3-cine3099/>.

a dimensão antropológica e social dos estudos cinematográficos, e sua necessidade de entre cruzá-los com as Ciências Sociais.” (Id., 2012, p. 292).

ETNOGRAFIAS FÍLMICAS

Observar e descrever são ações inerentes a toda prática antropológica, sobretudo nos moldes da práxis clássica. Com a introdução das novas propostas imagéticas - o cinema, neste caso - as possibilidades de enriquecer e incrementar outro exercício além destas duas técnicas, revolucionaram o método empírico natural dirigido a revelar e explicar as características observáveis dos fatos culturais. Essas particularidades pressupõem determinadas operações práticas, tanto com os objetos estudados quanto com os meios materiais de apreensão de conhecimento utilizados.

Destas práticas - observar e descrever - julgava-se ter dito tudo. A partir de 1969, após numerosos exames e realizações de filmes, Claudine de France¹² levanta interrogações, questões, opções e dificuldades de ordem metodológica que, na antropologia do cinema, permaneciam obscuras, ainda que existissem aportes teóricos metodológicos efetuados por diferentes pesquisadores usuários da imagem animada. Dos resultados destas análises, a autora entra num terreno importante a ser desvendado, sobretudo no que diz respeito à utilização do filme como meio de obter conhecimento na antropologia. Com o intuito de propor certas considerações de rigor metodológico ela parte da seguinte interrogação “sobre os aspectos da atividade humana os mais acessíveis à imagem animada e sobre os meios específicos à disposição do etnólogo-cineasta para mostrá-los ou colocá-los em relevo, fomos levados a nos colocar a seguinte questão: até que ponto a introdução do cinema na etnologia modificou a maneira que tinha o etnólogo de observar e descrever?” (FRANCE, 1989, p.3).

Sabemos que em todo processo de observação podem ser reconhecidos basicamente cinco componentes: O objeto de observação (o

observado); o sujeito de observação (o observador); as condições de observação (contexto natural ou artificial do fenômeno social); os meios de observação (sentido de visão e as ferramentas visuais, [filme, fotografia, etc]) e; o sistema de conhecimentos. Tanto o objeto, quanto o sujeito de observação são elementos imprescindíveis para que esta se realize; não há observação sem objeto quanto menos sem sujeito. Por outra parte, as condições de observação se constituem nas circunstâncias através das quais esta se realiza; quer dizer, o contexto natural ou artificial no qual o fenômeno social se manifesta ou se reproduz. Por sua vez, o sistema de conhecimentos onde se demarca o processo de observação, é o corpo de conceitos, categorias e fundamentos teóricos da antropologia.

No entanto, são os meios materiais de observação - neste caso, o filme - que possibilitam a ampliação, a transformação das qualidades, as características e/ou as particularidades do objeto da observação: o homem e a imagem do homem. O filme, não só na construção estética, mas, sobretudo, se apropriando do seu discurso social e simbólico do objeto/fenômeno representado. Isto é, o fato de ter o mundo refletido no espelho do cinematógrafo, permite tanto o pelo pesquisador, pelo informante e pelos dois juntos, no laboratório, inúmeras vezes, torna-se fundamental para novas etnografias, aqui o passo a chamar de etnografias fílmicas. Isto é, estudos, decifrações e interpretações de filmes em sua relação com o homem, tal qual como aparece no filme, da maneira como Claudine de France nos ensina: “o estudo do homem pelo filme significa não somente o estudo do homem filmável (...) mas, igualmente, o homem filmado, tal como aparece colocado em cena pelo filme” (FRANCE, 2000, p. 18). A abertura de uma nova relação de troca de informações, graças à presença do filme dá origem a uma nova proposta - a pesquisa exploratória - na antropologia do cinema: “O filme abre a pesquisa.” (Id., 1989, p.309). Isto é, estudos, decifrações e interpretação de filmes em sua relação com o homem, tal qual como é aparece colocado em cena pelo filme. Grosso modo, tomando o filme como campo de pesquisa,

¹² Da Formação de Pesquisadores Cinematográficos da Universidade de Paris X - Nanterre sobressai notadamente, a obra *Cinéma e Antropologie* (1989), de Claudine de France.

nossa proposta é fazer etnografias fílmicas.

Como a antropologia do cinema está interessada nessas etnografias fílmicas, nos apoiaremos por três frentes da linha interpretativa na antropologia de Clifford Geertz. Vejamos a *primeira frente*, sobre o conceito de “cultura” nos diz: “o homem é um animal amarrado à teias de significado que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo estas teias e sua análise, portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado” (GEERTZ, 1989, p. 15). Essa metáfora propõe a cultura como um texto, ou um conjunto de textos, que os atores sociais leem e se *vem* para interpretar o curso dos acontecimentos sociais.

Segunda frente, interpretações de primeira mão. Quando falamos que são os próprios sujeitos sociais que interpretam em primeira mão sua própria cultura, nos estamos referindo ao capítulo destinado a “Pessoa, tempo e conduta em Bali”, na *Interpretação das Culturas* (GEERTZ, 1989), e o ensaio “Do ponto de vista dos nativos: a natureza do entendimento antropológico” na obra “O Saber Local” (Id., 1997), o autor dá-nos a conhecer uma abordagem antropológica singular desde o ponto de vista dos informantes. Diferente do pesquisador semicamaleão Malinowski, o qual graças a algum tipo de sensibilidade quase sobrenatural pensa, sente e percebe o mundo como um nativo, Geertz insiste em uma questão epistemológica, isto é, na necessidade de os antropólogos verem o mundo do ponto de vista dos nativos. Para isso, Geertz (1997) utiliza os conceitos de “experiência próxima” e “experiência distante”, para definir a relação entre o sujeito (pesquisador) e o objeto (informante). Assim, “experiência próxima” é “aquela que alguém – um paciente, um sujeito, em nosso caso um informante – usaria naturalmente e sem esforço para definir aquilo que seus semelhantes veem, sentem, pensam, imaginam, etc., e que ele próprio entenderia facilmente, se outros o utilizassem da mesma maneira”. E “experiência distante” como “aquela que especialistas de qualquer tipo – um analista, um pesquisador, um etnógrafo, ou até um padre ou um ideólogo – utilizam para levar a cabo seus objetivos científicos, filosóficos e práticos”. Isto é, existe um claro grau de diferenciação entre aquilo que se vê,

percebe e significa para o informante (objeto da pesquisa) e aquilo que se vê, percebe e significa para o pesquisador (sujeito da pesquisa). No entanto, como essa diferença não é normativa, um dos conceitos não é necessariamente melhor que o outro, menos ainda é correto preferir um ao outro.

A verdadeira questão, no caso dos “nativos”, é que não é necessário ser um deles para conhecê-los. Para saber como as pessoas se representam para si mesmas e para os outros é necessário adotar uma abordagem metodológica que evolua por meio do diálogo entre intérprete (pesquisador) e um seu outro (informante). A partir dessa troca de informações, procurar e analisar, na *tela*, as formas simbólicas observáveis (manifestas ou encobertas) dos outros com relação à sua própria concepção. Assim sendo, a Antropologia Interpretativa torna-se uma via de acesso quando o autor manifesta que o que está em jogo é de tornar os fenômenos culturais como “símbolos interpretáveis”, e não como demonstrativos de código e leis. A análise de Geertz recai sobre a mensagem que o fenômeno cultural transmite, e não no código sobre o qual se organiza a mensagem. Neste sentido é que “casos e interpretações”, no filme, estarão privilegiados, pois se supõe aqui o acesso a significação. Aqui proponho o filme como uma teia de significados, texto audiovisual, em se propõe uma análise que interprete os significados para sujeitos e atores sociais da ação. Isto é, uma reflexão e interpretação das representações culturais desse homem por meio da imagem. Portanto, justifica-se que a antropologia do cinema tem por objeto a imagem do homem tanto quanto o homem.

Terceira frente, interpretações de segunda mão. O autor nos dá “o senso comum como um sistema cultural”. Entre as “quase-qualidades” do senso comum Geertz nos menciona a “literalidade”, para aquela:

Vocação que o bom senso tem para ver e apresentar este ou aquele assunto como se fossem exatamente o que parecem ser, nem mais nem menos (...) os fatos que realmente importam na vida estão espalhados pela superfície, e não escondidos dissimuladamente em suas profundezas. Não é preciso, e mais, é um erro fatal, negar a obviedade do óbvio (1997, p. 135).

O saber do senso comum é um conhecimento que está arraigado nas mais variadas culturas “na forma de epigramas, provérbios, obter dita, piadas, relatos, *contes morales* - uma mistura de ditos gnômicos (...) ditos espirituosos mais trabalhados, como à la Wilde, versos didáticos à la Pope, ou fábulas com animais à la Fontaine” (GEERTZ, *ibid*, p. 137), e sugerimos tanto o jogo de sombras do teatro de marionetes oriental que tornou possível a realidade cinematográfica e bem como o próprio cinema. O bom senso se constitui, ao mesmo tempo e com a mesma legitimidade, com que se constitui a cultura de uma determinada sociedade. Como construção social depende do contexto, do tempo, do lugar e se expressa de forma natural, portanto, o senso comum deve ser considerado categoria eficaz de tradução de culturas.

Se a cultura é um texto, o papel do antropólogo é interpretar esse texto, penetrar em suas emaranhadas estruturas significativas, compreendendo não apenas o que significa, mas como faz sentido, como ganha significado para os sujeitos sociais. A Antropologia passa a ser considerada não mais uma ciência experimental em busca de leis, mas uma ciência interpretativa à procura do significado.

O antropólogo é visto então como um intérprete, um tradutor cultural. Ele interpreta o fluxo do discurso social: falas, silêncios, gestos, ações. Como intérprete, cabe-lhe traduzir os significados culturalmente construídos pelos sujeitos sociais. Mas vale lembrar que, para Geertz, o antropólogo constrói interpretações de segunda mão, ele interpreta interpretações, lê o texto cultural por sobre o ombro dos nativos. A rigor, são os próprios sujeitos sociais que interpretam em primeira mão sua própria cultura. Mas, como procede o antropólogo para interpretar uma cultura? A resposta pode ser encontrada no programa da antropologia hermenêutica formulado por Geertz. Se a cultura é uma coleção de textos que os indivíduos escrevem, reescrevem e leem em suas interações cotidianas, o antropólogo deve tomar parte nessas interações para interpretar esses textos, o que não significa virar um nativo, mas aprender a viver com – e não como – eles, sendo de outro lugar e tendo um mundo próprio, diferente (GEERTZ, 1997). Segue daí a centralidade do trabalho de

campo etnográfico na Antropologia professada e praticada por Geertz. E fazer Etnografia, diz-nos ele, é como tentar ler um manuscrito desbotado, cheio de rasuras e emendas.

A antropologia do cinema se alinha ao espírito do texto acima mencionado e propõe a etnografia fílmica como seu método. Isto é, sob a “leitura” da tela e/ou no *visionamento das imagens*, construir interpretações, sempre provisórias, sempre passíveis de serem questionadas e/ou reconstruídas. Como mencionamos no início do artigo, o cinema como base empírica, que desde o ponto de vista do espectador, neste caso, do antropólogo que, diante da imagem fílmica, dedica-se à etnografia e à decifração. Entendemos por decifração à observação e interpretação antropológica de primeira mão e segunda mão, como nos ensina Geertz.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Hoje, a comunidade científica nas ciências sociais reconhece que a realidade social é construída de representações que fazemos dela, essas representações, em certo sentido, também participam de nossa percepção da realidade. Isto é, tomando como exemplo Geertz e seu modelo textualístico da cultura (Interpretações da cultura) quando define a “cultura é um texto”, nos diríamos também que a “realidade é um texto”. As imagens, nessa lógica, são textos que representam a outro texto, a realidade. O cinema, assim como as outras artes, não é realidade, mas fazem parte dela, portanto, a partir desse reconhecimento é que surge nossa aproximação. Tempo e espaço fílmico onde possamos analisar “símbolos interpretáveis” que correspondam à disciplina antropológica. Assim como Geertz do lado da antropologia nos oferece vias de acesso à significação da realidade, do lado do cinema temos, à guisa de exemplo, Roberto Rossellini que reforça nossa proposta quando diz: “o importante é oferecer às pessoas elementos para que possam compreender”. Essa declaração sobre a atividade cinematográfica, Rossellini nos oferece uma forte implicação da face compreensiva da antropologia interpretativa do Geertz.

Se a imagem existe como uma referência de cultura (FRANCASTEL, 1983) e, na sucessão de imagens e seus elementos constituintes

deslocados de sua própria realidade ou de qualquer registro exterior servem como modelo e referência dos valores culturais da sociedade, assumimos que o cinema cumpre funções hermenêuticas e reconhecemos o filme como produtos de significados cujo objetivo é “o estudo de fenômenos sociais totais que pretende integrar todo fato social no grupo na qual se manifesta” (AUMONT e MARIE, 2004, p. 274). Abre-se, portanto, um espaço para a interpretação e o debate antropológicos.

Nesse sentido, nossa aproximação com o cinema vai direcionada à percepção do discurso da obra. Não como uma obra de arte, mas um objeto simbólico que vai além do puramente cinematográfico, seu valor não serve só como testemunho, mas pela aproximação simbólica, social e histórica que permite. Isto é, além de seu conteúdo material que o define como simbólico, o seu significado varia de acordo com os contextos onde foi apreendido. Objeto simbólico, também, fundamentalmente definido pela trajetória ou movimento que o anima. Em cada etapa de sua jornada, seu significado se move, transforma-se, às vezes muda, é também da totalidade desses deslocamentos que constitui seu valor simbólico.

A respeito disso, temos que lembrar novamente o sociólogo Pierre Sorlin. O autor, nos autoriza quando diz que para analisar essas obras temos de considerar:

las películas —una por una, o por grupos, en su globalidad—, como prácticas significantes; estudiarán sus mecanismos, pero tratarán de no aislar nunca su funcionamiento en relación con la configuración ideológica o al medio social en el cual se insertan; haciendo intervenir semiótica y sociología e antropológica, se esforzarán por tener en cuenta los modos posibles de articulación entre expresiones ideológicas y campos sociales. (1985, p. 50, grifo nosso)

Perante o mencionado até aqui, surge a seguinte pergunta, quais requisitos deve cumprir um filme como discurso antropológico? Neste primeiro intento, tentarei me posicionar *en passant* sobre uma de suas possibilidades. Tanto a antropologia quanto o cinema bebem da mesma fonte, o conhecimento do Outro. Vejamos,

para além dos conceitos e definições vejo a antropologia como a ciência do estranhamento, “estranhar” o Outro. Certamente nos estamos referindo ao conceito de alteridade:

A experiência da alteridade (e a elaboração dessa experiência) leva-nos a ver aquilo que nem teríamos conseguido imaginar, dada a nossa dificuldade em fixar nossa atenção no que nos é habitual, familiar, cotidiano, e que consideramos “evidente”. Aos poucos, notamos que o menor dos nossos comportamentos (gestos, mímicas, posturas, reações afetivas) não tem realmente nada de “natural”. Começamos, então, a nos surpreender com aquilo que diz respeito a nós mesmos, a nos espiar. O conhecimento (antropológico) da nossa cultura passa inevitavelmente pelo conhecimento das outras culturas; e devemos especialmente reconhecer que somos uma cultura possível entre tantas outras, mas não a única (LAPLANTINE, 2013, p. 13).

Reconhecer em Outro indivíduo (ou em um conjunto deles) suas peculiaridades e diferenças é definidora da antropologia. É na prática desse estranhamento que nos afirmamos como sendo, da mesma maneira, o Outro.

No cinema, sobretudo no documentário, para colocar o Outro em cena ou como diria Claudine de France, “os estudo do homem (*o Outro*) pelo filme significa não somente o estudo do homem filmável – suscetível de ser filmado –, mas, igualmente, o homem filmado, tal como aparece colocado em cena pelo filme” (2000, p. 18, grifo nosso). O Outro filmado possui um objeto fílmico: a imagem do homem. Na unidade e na diversidade das maneiras como coloca em cena suas ações, seus pensamentos e seu meio ambiente, isto é, sua cultura. Nesse sentido, não é diferente da citação mencionada por Laplantine, em que reconhecer o Outro nasce do estranhamento desse encontro. Portanto, o filme documentário e a etnografia possuem os mesmos traços.

Grosso modo, respondendo à pergunta acima formulada, quais requisitos deve cumprir um filme como discurso antropológico? Acredito que todo filme que nos aproxime ao entendimento “do outro eu”, que nos aproxime as diferentes

maneiras de ver o mundo dos diferentes grupos humanos, às diferentes formas de vida, aos padrões de cultura, às linguagens, aos ritos e aos conflitos, às contradições, aos traços visíveis que o mundo deixa na celuloide. Resumindo aos Estudos de Caráter Cultural Contemporâneos.

Antes de finalizar, gostaria de afirmar que este primeiro ensaio tem em sua inicial pretensão tentar pavimentar algumas considerações epistemológicas e metodológicas que a *antropologia do cinema* urge necessária para seus futuros rumos. Nesse sentido, tentei estabelecer diálogos para utilizar a narrativas cinematográficas como base empírica na pesquisa antropológica.

REFERÊNCIAS

- ALBERA, François. Pierre Francastel, le cinéma et la filmologie. *Cinémas*. 192-3. 2009. pp. 287-316. DOI: 10.7202/037557ar.
- _____. *Éléments et structures du langage figuratif*. Annales de la faculté des lettres de l'Université de Bari, 1965).
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, SP: Papyrus Editora, 1993.
- _____. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papyrus Editora, 1995.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo: Papyrus, 2007.
- BARTHES, Roland. *A Morte do Autor*. In: BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAZIN, André. *O cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENEDICT, Ruth. *A ciência do Costume*. In: BENEDICT, Ruth. *Padrões de cultura*. Lisboa: Ed. Livros do Brasil, p. 13-32, 2000.
- _____. *O Crisântemo e a Espada*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 14-15.
- BENEDICT, Ruth; MEAD, Margaret; SAPIR, Edward; organização Celso Castro. *Cultura e personalidade*. tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *S'inquiéter devant chaque image entretien avec Georges Didi-Huberman*. Publiée le 11 octobre 2006 Catégorie Entretiens. Mots-clés Georges Didi-Huberman, Documenta 12. Disponível na Internet <<http://www.vacarme.org/article1210>>. Acesso em: 02 set. 2017.
- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. São Paulo: Papyrus Editora, 1993. p. 33.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* In: _____. *Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2011.
- FRANCASTEL, Pierre. *L'image, la vision et l'imagination*. De la peinture au cinéma, Paris, Denoël/Gonthier, 1983.
- FRANCE, Claudine de. *Cinéma et Anthropologie*, Paris (EMSH), 1989.
- _____. *'Antropologia Fílmica – Uma Gênese difícil, mas promissora'*. In: *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Trad. Marcius S. Freire. Campinas, SP, Editora da Unicamp, 2000.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. RJ, LTC, 1989.
- _____. *O Saber Local - Novos Ensaio em Antropologia Interpretativa*. Petrópolis, Vozes, 1997.
- GOLDMAN, Márcio; NEIBURG, Frederico. *Antropologia e Política nos Estudos de Caráter Nacional*. *Anuário Antropológico*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, v. 97, 1999. p. 103-138.
- HÍKIJI, Rose Satiko Gitirana. *Antropólogos vão ao cinema - observações sobre a constituição do filme como campo*. *Cadernos de Campo* (São Paulo, 1991), São Paulo, v. 7, n. 7, p. 91-113, mar. 1998. ISSN 2316-9133. Disponível em: <<http://>

- www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/52606/56520>. Acesso em: 02 ago. 2017. doi: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v7i7p91-113>.
- JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. Lendo as imagens do cinema, São Paulo; SENAC, 2009.
- KRACAUER, Siegfried. Teoría del cine: la redención de la realidad física. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A, 1989 [1960].
- LAPLANTINE, François. Aprender Antropologia. Trad. Marie-Agnèz Chauvel, São Paulo: Brasiliense, 2003 [1943]
- LEROI-GOURHAN, André. Cinéma et sciences humanas - Le filme ethnologique existe-t-il?, in Revue de géographie humaine et d'ethnologie, Paris, N° 3, 1948. p. 42-50.
- MALINOWSKI, Bronislaw. Argonautas do pacífico ocidental: Um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanesia. São Paulo: Abril Cultural, 1976. 436 p. (Pensadores(os); v.43).
- MEAD, Margaret. National Character. In: Anthropology Today: Selections (Sol Tax, org.).Chicago: Chicago University Press, 1962. pp. 396-421.
- MEAD, Margaret; MÉTRAUX, Rhoda (ed.) The Study of Culture at Distance, Chicago, The University of Chicago Press, 2000 [1953].
- MENEZES, Paulo. Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. Revista Brasileira de Ciências Sociais, Anpocs [online]. 2003, vol.18, n.51, pp.87-98. ISSN 1806-9053. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69092003000100007>.
- MORIN, André. El cine o el Hombre imaginário. Ensayo de antropologia sociológica. Paidós. 2001 [1956]. Barcelona.
- SAMAIN, Etienne. As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. Revista Poiésis, n 17, p. 29-51, jul. de 2011.
- SORLIN, Pierre. Sociología del cine: la apertura para la historia del mañana; tr. Juan José Utrilla, 1985.
- WRIGHT, Mills. A imaginação sociológica. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

TATUAGEM, DEBOCHE E CARNAVAL: ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE A POLÍTICA LGBT CONTEMPORÂNEA A PARTIR DE UMA ANTROPOLOGIA DO CINEMA E DE UMA FESTA QUE NÃO EXISTE MAIS¹

Marcos Aurélio da Silva*

RESUMO

Este artigo pretende a realização de uma antropologia do cinema a partir do filme *Tatuagem* (Dir. Hilton Lacerda, Brasil, 2013) para pensar temas caros às discussões políticas LGBTs contemporâneas. *Tatuagem* traz à tona antigas possibilidades do estar junto para os “modos de vida”, como a amizade, num tempo como o atual em que os moldes da família e do casamento tradicional passaram a compor os mais caros ideais coletivos LGBTs. O filme também aponta a possibilidade de se pensar o deboche e o humor camp enquanto formas políticas legítimas e contestadoras, ainda que ocupem um lugar periférico em termos políticos. Nesse sentido, esse trabalho também vai pensar numa festa que não existe mais, o carnaval do Roma, realizado na cidade de Florianópolis, do final dos anos 1970 até o ano de 2008, reconhecido no período como um carnaval LGBT que reunia moradores e turistas que performavam e carnalizavam nesse território suas identidades. Defendo que a força política desse carnaval e das manifestações narradas em *Tatuagem* está em grande medida ancorada nas desestabilizações e deslocamentos que pressionam os campos de gênero e sexualidade estabelecidos socioculturalmente.

Palavras-chave: Carnaval. Deboche. Política LGBT. Antropologia do cinema.

Tatuagem, debauchery and carnival: some reflections on contemporary LGBT politics from an anthropology of cinema and a party that no longer exists

ABSTRACT

This work intends to make an anthropology of cinema from the film *Tatuagem* (Dir. Hilton Lacerda, Brazil, 2013) to think about expensive issues to contemporary LGBT political discussions. *Tatuagem* brings to the forefront old possibilities of being together for “ways of life”, such as friendship, in a time like the present in which the molds of family and traditional marriage began to compose the most expensive collective LGBT ideals. The film also points to the possibility of thinking of the mockery and humor camp as legitimate and contesting political forms, even though they occupy a peripheral place in political terms. In this sense, this work will also consider a party that no longer exists, the carnival of Roma, held in the city of Florianópolis, from the late 1970s to the year 2008, recognized in this period as a LGBT carnival that brought together residents and tourists who performed and carnivalized their identities in this space. I argue that the political force of this carnival and the manifestations narrated in *Tatuagem* largely anchor itself in the destabilizations and displacements that press the socio-culturally established fields of gender and sexuality.

Keywords: Carnival. Debauchery. LGBT politics. Anthropology of cinema.

* Professor permanente e pesquisador associado (PPGAS/UFMT), bolsista de Pós-doutorado da Capes. Contato: marcoaureliossc@hotmail.com

1 Uma versão preliminar desse trabalho foi apresentada no dia 8 de outubro de 2015, no II Colóquio de Antropologia da Universidade Federal de Mato Grosso, no grupo de trabalho “Territórios, Conhecimentos e Experiências etnográficas”. Ele também é composto com reflexões e dados produzidos durante a pesquisa de mestrado (2001-2003), de doutorado (2007-2012) e de pós-doutorado (2012-atual). Esta versão foi apresentada no III Seminário Internacional Desfazendo Gênero, realizado em Campina Grande (PB), em 2017.

Tatuagem, burla y carnaval: algunas reflexiones sobre la política LGBT contemporánea a partir de una antropología del cine y de una fiesta que ya no existe

RESUMEN

Este artículo pretende la realización de una antropología del cine a partir de la película *Tatuagem* (Dir. Hilton Lacerda, Brasil, 2013) para pensar temas caros a las discusiones políticas LGBT contemporáneas. *Tatuagem* trae a la superficie antiguas posibilidades del estar junto a los “modos de vida”, como la amistad, en un tiempo como el actual en que los moldes de la familia y del matrimonio tradicional pasaron a componer los más caros ideales colectivos LGBTs. La película también apunta a la posibilidad de pensar el burla y el humor campamento como formas políticas legítimas y contestadoras, aunque ocupan un lugar periférico en términos políticos. En ese sentido, ese trabajo también va a pensar en una fiesta que ya no existe, el carnaval de Roma, realizado en la ciudad de Florianópolis, de finales de los años 1970 hasta el año 2008, reconocido en ese período como un carnaval LGBT que reunía a residentes y turistas que, Y que, en su espacio, sus identidades. Defiendo que la fuerza política de este carnaval y de las manifestaciones narradas en *Tatuagem* está en gran medida anclada en las desestabilizaciones y desplazamientos que presionan los campos de género y sexualidad establecidos socioculturalmente.

Palabras clave: Carnaval. Burla. Política LGBT. Antropología del cine.

“NOSSA ARMA É O DEBOCHE²”

O que a antropologia e o cinema têm a dizer sobre as movimentações políticas LGBTs contemporâneas para além de sua história e formação (MACRAE, 1990; FACCHINI, 2005)? Entendo aqui como movimentações não apenas as atividades dos movimentos sociais organizados, mas também as cenas artísticas e as redes de entretenimento que se constituem como territórios de uma parte das populações LGBTs das grandes cidades. Dois campos etnográficos serão utilizados aqui para pensar numa parte significativa dessas movimentações que tem se produzido com mais força e visibilidade no Brasil desde a década de 1970, mas que nem sempre são entendidas como formas de militância. Através da etnografia de um filme, *Tatuagem* (DIR.: Hilton Lacerda, Brasil, 2013), e de uma festa de carnaval que deixou de ser realizada, o Roma de Florianópolis, investiga-se aqui um conjunto expressivo de intervenções artísticas e territoriais que se caracterizam como atitudes debochadas, subversivas, liminares, ambíguas, em que as dicotomias de gênero e sexualidade têm suas fronteiras borradas como forma de afrontamento e questionamento de ideologias hegemônicas e poderes autoritários. Presente nos carnavais brasileiros desde as primeiras décadas do século XX, quando muitos homens

aproveitavam a oportunidade para se travestirem (GREEN, 2000), destacando-se também durante o período da ditadura militar (1964-1985), essas manifestações podem ser percebidas concomitantes ao desenvolvimento de uma militância organizada. Do teatro marginal e besteiro às culturas LGBTs das cidades brasileiras – suas paradas do orgulho LGBT, carnavais e a cena noturna com drag queens e transformistas –, o chamado humor camp que desafia as convenções de gênero e sexualidade talvez seja uma das formas políticas mais interessantes e talvez tão importantes quanto às formas de ação privilegiadas pelos grupos organizados.

Mas do que se trata essa antropologia do cinema e, mais especificamente, o que significa etnografar um filme num estudo com preocupações em relação à política? Num primeiro momento, podemos perceber os filmes na mesma chave de análise que observamos festas como o carnaval, através da antropologia da performance (TURNER, 1987), que ressaltaria a exibição no cinema e a fruição dos espectadores como “performances culturais”. Tratam-se de fenômenos liminoides que, segundo Victor Turner (1974, p. 14), depois da Revolução Industrial “tiveram um maior potencial para mudar a maneira como os homens se relacionam uns com os outros e os conteúdos dos seus relacionamentos”. Os

2 Clécio, personagem de *Tatuagem*. A frase também fez parte da divulgação do filme em cartazes.

fenômenos liminoides, assim como os fenômenos liminares – mais característicos das sociedades de menor escala ou dos contextos religiosos –, colocam o estabelecido ou o naturalizado sob suspeita, como uma visão subjuntiva do mundo: “e se”. Mas os liminoides seriam mais potentes nessa forma de questionamento da realidade com “características mais idiossincráticas, associando-se a indivíduos e grupos específicos que frequentemente competem num mercado do lazer, ou de bens simbólicos” (DAWSEY, 2005, p. 68). Daí seu potencial político.

Nesse sentido, etnografar filmes significa também pensá-los de forma mais abrangente, considerando não apenas o discurso fílmico das imagens, da mise-en-scène e do roteiro, mas também suas repercussões, suas entradas nos mais diferentes contextos sociais, os debates que geraram, as intenções de seus realizadores anunciadas em entrevistas. Em suma, é preciso seguir seus rastros, suas inscrições, suas evocações e invocações, tomando-o como uma obra aberta que nos leva a vários caminhos e à produção de territórios. Mas se é possível questionar o filme, ele também nos interpela, nos lança perguntas, como *Tatuagem* que nos indaga sobre a possibilidade de certas formas de ação política, enquanto nos faz pensar no esgotamento de outras. Mais do que perguntar se essas políticas marcadas pelo afrontamento debochado e bem-humorado ainda são possíveis, trata-se de investigar onde essas performances estão e suas condições de realização. Assim, essa antropologia do cinema não se encerrará num filme e nos levará até uma festa que não existe mais, porém ainda se mantém prenhe de

significados.

O filme *Tatuagem*, dirigido por Hilton Lacerda e lançado em 2013, torna-se um campo etnográfico privilegiado para se investigar o humor camp como forma de política. Dos filmes que têm se destacado num tímido cinema LGBT brasileiro, desde 2009³, *Tatuagem* tem como mérito, além de positivar personagens marginais e relações de mesmo sexo – característica central desse cinema –, o fato de ter trazido uma experiência de contestação e resistência que teve lugar durante a ditadura brasileira, em que o deboche, a ferveção e a carnavalização – ou como citado na sinopse do filme, “o deboche e a anarquia” – atuam como armas políticas contra a truculência policial do Estado. Nos termos definidos por James Green (2000, p. 336), o camp seria “a estilização extrema, artificial e exagerada; as relações tensas com a cultura de consumo, comercial ou popular; o posicionamento alheio à cultura dominante; e a afiliação à cultura homossexual ou ao erotismo consciente que questiona a visão “natural” do desejo”.

É colocando em foco esse tipo de atuação política baseada no chamado humor camp que o presente artigo pretende falar do filme e também de uma festa de “carnaval gay” de rua que aconteceu por mais de 30 anos na cidade de Florianópolis, contando com personagens e situações com um potencial subversivo e político comparável ao que vemos na tela em *Tatuagem*. O Carnaval do Roma, como era conhecido, foi tema de minha pesquisa de mestrado (SILVA, 2003), realizada entre 2000 e 2003, em que realcei esse humor camp, uma categoria analítica recorrente em estudos norte-americanos (SONTAG, 1987;

3 O ano de 2009 pode ser considerado um marco de um incipiente cinema LGBT brasileiro. Pesquisei para a tese de doutorado (SILVA, 2012) o Festival Mix Brasil de Cinema e Vídeo da Diversidade Sexual, e pude etnografar a edição de 2009, a 17ª, que trazia uma inédita “Seleção Brasileira”, com sete filmes nacionais que poderiam ser classificados como um cinema LGBT ou da diversidade sexual, até então inexistente em longas-metragens no país. O festival que é realizado desde 1993, na cidade de São Paulo, o maior da América Latina e uma referência brasileira na categoria, nunca havia tido em suas programações anteriores filmes brasileiros de longa-metragem com as mesmas nuances de *Do começo ao fim* (DIR.: Aluizio Abranches, 2009), *A festa da menina morta* (DIR.: Matheus Nachtergaele, 2008), *Meu Amigo Cláudia* (DIR.: Dácio Pinheiro, 2009), *Dzi Croquettes* (DIR.: Tatiana Issa e Raphael Alvarez, 2009), *Elvis e Madona* (DIR.: Marcelo Lafite, 2009) e *Quanto dura o amor?* (DIR.: Roberto Moreira, 2009), que compuseram a mostra Seleção Brasileira de 2009. Não significa que personagens LGBTs não tenham feito parte do cinema brasileiro de longa-metragem anterior. O que se sobressaía, no entanto, era que tais personagens eram objetos de violência, escárnio e estereotipia (MORENO, 2000) tendo sua agência desautorizada (ORTNER, 2006), a partir de olhares inegavelmente heterocêntricos. Já essa outra estética, construída a partir de um olhar menos heteronormativo, podendo ser lida também como um desdobramento das produções de subjetividade de seus realizadores (diretores, roteiristas, produtores e coletivos), se destaca a partir de 2009 nos filmes de longa duração, mas tinha até então se concentrado no cinema de curtas-metragens que marcam a história do Mix Brasil. Neles, os personagens LGBTs passam a ser tratados como sujeitos, não mais objetos, em que a narrativa das histórias os coloca na posição de agentes, sem estarem fadados, como anteriormente, à solidão ou uma morte trágica no fim do filme.

GREEN, 2000) sobre performances características nesses territórios, sempre marcadas pelo deboche às normas e por uma ambiguidade de gênero ou por performatividades de gênero que acentuam seu caráter fictício, contextual (BUTLER, 2003). Acredito que mesmo não tendo alçado privilégio como forma política nas sociedades contemporâneas, essas manifestações desestabilizam ao mesmo tempo em que colocam em relevo os limites dos discursos binários, estando presentes como formas que irrompem em meio a manifestações mais comportadas ou mais oficializadas pelas culturas LGBTs urbanas.

Como nas Paradas do Orgulho LGBT ou da diversidade sexual, em que esse humor camp tem sido um dos fatores para serem acusadas como mais festivas que políticas (SILVA, 2016). Ou em festivais como o Mix Brasil – em que o cinema LGBT, bastante centrado numa política de identidades, convive com produções de humor, como os vídeos apresentados no Show do Gongo – sessão de filmes cujo tom de comédia tende ao escatológico, ao baixo corporal e ao deboche camp (SILVA, 2015) – ou com filmes como *Tatuagem* que parece recusar o amor romântico, as identidades fixas e comportadas e se sagrou vencedor na categoria melhor filme, segundo o júri, na edição de 2013. Este humor também está nas margens de uma cultura LGBT urbana de cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, onde boates contam com performances de drag queens e transformistas, onde são exibidos números de stand-up e peças de teatro altamente camp, ganhando ainda mais força política, numa cena noturna cheia de hierarquias de etnia, classe e gênero que marcam o circuito de lazer LGBT, em que as identidades deslizam por um continuum de masculinidade e feminilidade que se codificam nesses territórios (PERLONGHER, 1987) e classifica corpos e sujeitos.

TATUAGEM, O FILME: “A PRÁXIS DO IMPROVÁVEL NA EPIFANIA DA DESORDEM”

Uma antropologia do cinema não prescinde de uma descrição do filme, desde que obviamente não pare nesta que é uma tarefa também comum aos pesquisadores do cinema

e dos críticos. Começemos por ela. A narrativa de *Tatuagem* se passa em 1978 quando o regime ditatorial brasileiro começava a dar mostras de seu arrefecimento. Numa casa noturna na periferia de Recife, frequentada por um público de artistas, hippies e adeptos da contracultura, os shows de música, teatro e transformismo são marcados por referenciais de transgressão às normas de gênero com discursos políticos de resistência ao regime e a um Brasil conservador que lhe dá sustentação. Nos ensaios e apresentações, vemos homens e mulheres em roupas que mesclam gêneros, construindo corpos ambíguos. A nudez e os orifícios corporais se escancaram como arma de choque político, enquanto ouvimos os textos que criticam o conservadorismo, as burocracias e o regime repressor.

A trupe *Chão de Estrelas* é comandada por Clécio Wanderley, protagonista do filme que em suas apresentações aparece com roupas femininas enquanto ostenta barba e peito peludo, confrontando até mesmo as normas de um transformismo mais canônico, mas colocando-o ao lado de manifestações teatrais que marcaram o teatro brasileiro em cidades como São Paulo, Rio de Janeiro e Recife. Ao seguir os rastros do filme, a etnografia encontra referências a esse contexto na entrevista com o diretor e roteirista Hilton Lacerda, disponível no site oficial⁴ de *Tatuagem*. O filme é livremente inspirado na experiência do grupo *Vivencial Diversiones* que durante os anos 1970 e 80 se destacou entre as cidades de Olinda e Recife, como grupo de teatro e como casa noturna, em moldes muito parecidos com os que temos em *Tatuagem*. O filme, no entanto, conforme explica Lacerda, não tem um compromisso histórico com nomes e fatos, tentando ressaltar mais o clima do período e como o humor do *Vivencial* afrontava o contexto político da época. Também é possível saber nessa entrevista que a ideia de escrever um roteiro inspirado no *Vivencial* foi uma sugestão de João Silvério Trevisan, ativista e escritor que descreveu o grupo como “a experiência mais fascinante de tomar a homossexualidade como alavanca para uma criação transgressora”, nas páginas de seu clássico *Devassos no paraíso*. O trecho a seguir serviu de fonte para o roteiro do filme que roda

⁴ <http://www.tatuagemofilme.com.br>

uma sequência de cenas bastante semelhante:

No palco, dublavam-se cantoras famosas, quase sempre acrescentando um delicioso elemento de escracho. Havia quadros dramáticos picantes, de mistura com crônicas e poemas encenados, sem falar de uma paródia de *As criadas* de Genet, no mais puro estilo lixo. Os atores quase nunca convenciam. Mas o verdadeiro espetáculo estava nas entrelinhas, e sua originalidade instigante era mais importante do que sua beleza, pois o mais importante era esse processo em que o lixo se transfigurava. E o segredo encontrava-se justamente na ambiguidade. Ali os homens atendiam por nomes femininos ou feminizavam, de algum modo, sua virilidade. (...) Depois, alguém fazia um strip-tease completo; ao final, para espanto do público, tratava-se não de uma travesti mas de uma mulher: Juraci, a única do grupo. Não demorava muito, Juraci voltava à cena, dessa vez acompanhada da travesti Andrea, loira de ar aristocrático. Faziam strip-tease juntas. Ao final, inteiramente nuas, as duas davam-se as costas, agarravam-se as mãos e iam girando lentamente, ao som da música. O público podia notar uma xoxota em Juraci e um pinto em Andrea; mas no movimento de rotação: um pinto em Juraci e uma xoxota em Andrea. Silêncio eloquente. Em cena: a relativização provocada pela prática radical do paradoxo. Como em Guimarães Rosa, ser e não ser. Acusado pelos esquerdistas de ser um bando de bichas irresponsáveis e tachado de comunista pelos conservadores, o Vivencial *Diversiones* tornou-se, repentinamente, o mais estrondoso sucesso teatral do Recife e o café da moda. (TREVISAN, 2000, p. 328-9)

Trevisan era vizinho de Hilton Lacerda quando este começou a planejar seu longa-metragem de estreia⁵, cujo objetivo inicial era mostrar a efervescência da contracultura da região do Recife, principalmente em suas versões mais marginais.

No filme, o cabaré se torna um contraponto às imagens de um quartel do exército, onde presta

serviço militar o outro protagonista de *Tatuagem*, Arlindo. As regras do exército se contrastam com a ferveção e a anarquia do Chão de Estrelas. A esse universo pouco lúdico é acrescentada a vida familiar de Arlindo, no interior de Pernambuco: uma família religiosa, parentes preocupados com a moral, a noiva e um casamento que parece em vias de coroar uma vida regrada e dentro de parâmetros de comportamento estabelecidos nesses contextos. Mas ao voltar do interior, com a tarefa de entregar uma encomenda para o irmão de sua noiva, o mundo de Arlindo vai se encontrar com o mundo de Clécio. O irmão da noiva é Paulo, um dos integrantes do Chão de Estrelas, conhecido no grupo como Paulette, personagem coadjuvante dessa história. É lá que Clécio e Arlindo se conhecem, um choque de dois mundos, como diz a sinopse oficial: “É esse encontro que estabelece a transformação de nosso filme para os dois universos. A aproximação cria uma marca que nos lança no futuro, como tatuagem: signo que carregamos junto com nossa história”.

O romance entre Clécio e Arlindo nos faz pensar, a princípio, que *Tatuagem* é baseado no amor romântico. Mas o filme não é tão óbvio assim e traz à tona antigas possibilidades do estar junto para os “modos de vida”, como a amizade (FOUCAULT, 1981), num tempo como o atual em que os moldes da família e do casamento tradicional passaram a compor alguns dos mais caros ideais coletivos LGBTs. Alternando cenas românticas e eróticas entre os dois protagonistas, com momentos de festas da trupe em que outros contatos também eróticos são experimentados, *Tatuagem* nos leva a um tempo em que as vivências LGBTs apontavam novas possibilidades do relacionar-se, do viver junto, para além dos conceitos tradicionais de família. Além do estilo de vida em comunidade popularizado nos anos 70 por grupos como *Novos Baianos* e *Dzi Croquettes* – toda a trupe Chão de Estrelas divide um casarão de Olinda –, o filho de Clécio, de 13 anos, é uma presença constante na casa. A mãe do rapaz é uma grande incentivadora: “não existe ambiente adequado, existe educação

5 Até então ele tinha se destacado como roteirista de filmes como *Amarelo Manga*, *Febre do Rato*, ambos dirigidos pelo pernambucano Cláudio de Assis, e de *A Festa da menina morta*, de Matheus Nachtergaele, destaque do *Mix Brasil* de 2009, como ressaltai acima.

adequada”, acreditando que o filho está muito melhor na companhia de artistas marginais do que de soldados, por exemplo, o que a faz pedir para Clécio evitar a presença de Arlindo.

Mas essa tensão entre o mundo militar ou da família interiorana de Arlindo e do mundo de cabaré e teatro da família-trupe de Clécio não é o melhor de *Tatuagem*. Não se trata de duas opções de mundo, equiparáveis e vivíveis. Há um sufoco inerente aos contextos que primam pela ordem ou tradição. No contexto militar, o desejo sexual não é ausente, mas colocado no devido armário, o que faz com que as aventuras sexuais de Arlindo com outros soldados se coadunem perfeitamente com o contexto de sua origem familiar, no interior de Pernambuco, onde sua mãe, irmã e tias – apenas mulheres – padecem, numa vida altamente sem perspectivas. Noivo de uma vizinha, Arlindo tinha como certo esse destino até conhecer Clécio e seu mundo, onde não apenas o conceito de família está se resignificando, mas principalmente os gêneros, sexos e sexualidades naturalizadas nos contextos opostos.

Não há contexto possível para se pensar em “sair do armário” no mundo de Clécio e da trupe Chão de Estrelas, onde os personagens são sujeitos para os quais, aparentemente, o direito a uma sexualidade ou uma identidade sexual não é um objetivo, mas apenas a consequência de um mundo sem limitações e definições constrangedoras. Clécio conhece e seduz Arlindo, durante a apresentação da música *Esse cara* (de Caetano Veloso), que Clécio canta olhando apenas para ele. Escrita no ponto de vista de uma mulher que se diz “consumida” por um homem, a música parece ressaltar certa submissão e passividade dela em relação a ele. A voz doce de Clécio, sua roupa brilhosa, maquiagem e barba, chamam a atenção de Arlindo, cujos olhos brilhavam nesse mundo de sensações claramente novas para ele. Quando se conhecem e se apaixonam, não parecem transpor fronteiras dolorosas, mas conquistam novos e prazerosos territórios. A sequência de cenas de sexo entre os dois se destaca e chamou a atenção da crítica que considerou uma das mais bem-feitas no cinema

brasileiro nos últimos tempos⁶.

Mas *Tatuagem* não nos deixa cair no romantismo fácil, pois o prazer experimentado pelos protagonistas não é maior do que o proporcionado pelo teatro do deboche que marca a vida desses sujeitos. A fruição do filme, ou seja, o prazer de assisti-lo vem principalmente de suas sequências de deboche político e de suas performances subversivas. Nesse sentido, um dos trechos de maior impacto é o da chamada *Polca do Cu*, uma música escrita por Hilton Lacerda e pelo DJ Dolores – produtor musical recifense oriundo do movimento *Mangue Beat*. Durante a música que descreve vários tipos de orifícios anais – sendo que parte dessa subversão vem do fato de colocar em primeiro plano um órgão considerado periférico, interdito, marginal ao corpo humano (PELÚCIO, 2016) –, os atores da trupe surgem no palco de costas, apresentando uma coreografia condizente com a música que diz, entre outras coisas, que “o símbolo da liberdade é o cu, pois é democrático e todo mundo tem”. A apresentação acaba desagradando os censores que a proibem alegando ao grupo que “agora exageraram”, sugerindo uma certa condescendência em situações anteriores. Agora, a peça estaria atentando contra os valores da pátria e da família.

O que a trupe Chão de Estrelas faz na história é o que o próprio filme *Tatuagem* pretende fazer a seus espectadores, ainda que não se esteja, como no filme, no mesmo contexto de uma ditadura militar. O filme foi recebido nos circuitos comerciais e alternativos, como cinemas de arte e festivais, por onde foi exibido, de 2013 a 2014, como uma verdadeira ode à liberdade, num clima nacional cada vez mais marcado pela ascensão de um conservadorismo político e social. Não há, no momento em que este artigo está sendo escrito, nada que lembre a censura da época retratada no filme, mas uma arena de debates públicos, altamente polarizada, em que se percebe o ressurgimento das camadas sociais que apoiaram o velho regime. Para o contexto da época, Clécio e sua trupe defendem “a práxis do improvável, na epifania da desordem”, como explica a Paulette, numa das cenas em que

⁶ Crítica publicada no jornal *Folha de São Paulo*, em 2 de outubro de 2013: “*Tatuagem* mostra relação gay realista no Festival do Rio”, de Rodrigo Salem.

estavam preparando a peça censurada. Ou seja, é preciso não apenas verbalizar, discursar, mas colocar os discursos em prática, fazendo do corpo um lugar de contestação (MALUF, 2002), evidenciando gênero e sexualidade dentro de discursos normatizantes, tão opressores quanto à censura imposta pelo Estado.

Nesse sentido, o filme interpela o etnógrafo a pensar sobre o lugar desse tipo de humor camp e suas potencialidades políticas. Tatuagem mostra que nos anos de 1970, a censura e a falta de liberdade eram propulsoras dos espetáculos, das subjetividades, das identidades questionadas. O contexto contemporâneo, das primeiras décadas do século XXI, não oferece a mesma propulsão a esse tipo de manifestação? Ou melhor, onde estão essas performances camp, num momento em que, apesar do aumento das práticas e discursos homofóbicos, goza-se de uma certa possibilidade de vida LGBT, principalmente nas cidades brasileiras de grande e médio porte, com mudanças pequenas, mas significativas nas leis que se referem a casamento, família, identidade sexual e de gênero? O humor camp ainda nos faz pensar em política e subversão no contemporâneo? “Mas o que diabos é liberdade? Será que é aquilo que sempre faço quando sempre quero? Ou é aquilo que me quer e eu faço na hora o que querem?” (fala de Clécio, em Tatuagem, numa das apresentações do Chão de Estrelas).

São questionamentos que nos fazem pensar no Carnaval do Roma e seu fim, em 2008, depois de 30 anos de performances camp, ao mesmo tempo em que foi um território de produção de identidades e subjetividades LGBTs para moradores e turistas. Teve fim, sem que a cidade deixasse de figurar como um importante polo de turismo LGBT durante o período de carnaval. O Roma, como um território subversivo, perdeu seu valor?

A “METÁFORA DA VIDA COMO UM TEATRO”: O CAMP

O humor camp se apresenta tanto em sua forma verbal quanto em forma de posturas corporais, recorrente desde brincadeiras desprezíveis entre homens como em performances artísticas em territórios classificados como gays ou LGBTs. Esse humor trabalha constantemente em cima de

discursos culturalmente produzidos a respeito das sexualidades, em que estereótipos são ressignificados e críticas aos comportamentos que têm se estabelecido nestes territórios são tecidas. Na época de minha pesquisa sobre o Carnaval do Roma, percebi que tais performances eram comuns nos territórios LGBTs em qualquer época do ano, mas ganhavam relevo no carnaval, contexto que será aqui privilegiado.

Estudos realizados sobre a homossexualidade no Brasil (GREEN, 2000; MACRAE, 1990; LOPES, 2002) teceram considerações sobre as performances camp, um humor que faz parte de situações em que há um tênue limite entre o sarcasmo e a brincadeira e pode ser considerado como uma forma de compartilhar símbolos, marcar pertencimentos, contribuindo na formação de territórios LGBTs. Além disso, colocam em relevo muitas das tensões internas e externas desses coletivos, seja na militância ou no entretenimento. A primeira teorização do camp foi feita por Susan Sontag, num ensaio publicado em 1964, em que o camp é apresentado como uma sensibilidade que prima pelo artificialismo e pelo exagero, “uma sensibilidade que, entre outras coisas, converte o que é sério em frívolo” (SONTAG, 1987, p. 275-6).

Trata-se uma visão de mundo essencialmente teatral, não em termos de beleza, mas em grau de artificialidade e estilização. Objetos e pessoas podem ser compreendidos através desse olhar camp que, ao primar pela artificialidade de comportamento, passa a considerar uma série de questões como construídas culturalmente e uma dessas questões é a dos papéis que são atribuídos a homens e mulheres. “A androginia é uma das principais imagens da sensibilidade camp”, um exagero de características sexuais de ambos os gêneros e maneirismos de personalidade. É a “metáfora da vida como um teatro” (ibidem, p. 280). Entendido como uma forma de sensibilidade e de gosto, várias atitudes e objetos podem ser considerados camp, como a extravagância de “uma mulher andando com uma roupa de três milhões de penas” (ibidem, p. 327).

Para Sontag, os “homossexuais constituem a vanguarda e o público mais articulado do camp” (ibidem, p. 335) porque ele, o camp, “consiste em ir contra a corrente do próprio sexo” e seria “uma tendência ao exagero das características sexuais

e aos maneirismos da personalidade” (ibidem, p. 323). O camp pode ser compreendido tanto como um comportamento marcado pela atitude “fechativa”, exagerada ou afetada de “certos homossexuais” – em que a personagem da bicha louca, mais que um estereótipo, representa o melhor exemplo – quanto uma estética que encontra no “brega assumido” e estilizado seu campo mais fecundo (LOPES, 2002, p. 95). “Paródia da paródia” (GREEN, 2000, p. 336), a performance que pode ser classificada como camp ocupa um espaço central nos territórios de sociabilidade LGBT, destacando-se nas apresentações artísticas em que as drag queens⁷ usam e abusam do universo camp.

O camp, no Brasil, encontrou no carnaval seu mais frutífero locus de produção e reprodução, estando já presente nas mais antigas performances públicas de homens entendidos como “homossexuais”, fantasiados com roupas consideradas femininas, ainda nos anos 30, no Rio de Janeiro. Carmen Miranda se constituiu como um dos melhores exemplos do camp e foi grande inspiradora de um comportamento carnavalesco, uma vez que se tratava de uma paródia muito estereotipada de uma baiana, sendo que foi imitada por muitos desses homens, não apenas no Brasil⁸. Sendo uma espécie de humor em relação a algo que por si só já é cômico, o camp acaba por implicar um esquecimento das origens, como no caso das pessoas que se travestiam de Carmen Miranda que já não estavam como ela a satirizar uma baiana tal como poderia ser encontrada em Salvador (GREEN, 2000, p. 336).

Foi através de uma atitude camp que se deu a conquista de espaços e a demonstração de repúdio à discriminação. Green cita como exemplo, os bailes de travestis no Rio de Janeiro dos anos 50 e 60 que, muitas vezes, foram alvos da violência policial, culminando com a prisão de frequentadores.

Quando os detidos eram liberados na quarta-feira de cinzas, ainda vestidos de trajes carnavalescos, muitas vezes continuavam a comemorar, improvisando um espetáculo nas escadas da delegacia de polícia. Depois que os jornais começaram a cobrir essas manifestações, o lugar passou a ser uma área de encontro popular para todos aqueles que desejavam ainda um último momento de folia antes do carnaval terminar. A multidão se juntava para aguardar a demonstração de imprudência camp, e àqueles homens a quem havia sido negado o direito de exibir suas fantasias durante os bailes de travestis era dada uma passarela em plena luz do dia e com uma festiva audiência para apreciar sua debochada apresentação. Denunciando publicamente sua detenção e brincando com a multidão, esses homens arremedavam a imagem estereotipada da travesti, transformando o lugar num palco de performance e provocação. Em seguida, formavam uma banda para desfilar pela cidade, chamada “O que é que eu vou dizer em casa?” (ibidem, p. 364)

O humor camp não nega o estereótipo dirigido a homens que compartilham uma vivência homoafetiva, o da bicha louca, mas também não o endossa sem antes ressignificá-lo e esvaziar parte de seu conteúdo depreciativo. Mais do que pensar nestes homens como tendo o desejo de “tornar-se mulher”, por assumirem, nestas situações, trejeitos socialmente atribuídos ao sexo oposto, é possível pensar nestas atitudes como uma percepção diferenciada do mundo. MacRae (1990) defende que a sensibilidade camp, presente no “comportamento fechativo”, fez dele um questionamento de valores pré-concebidos, como a naturalidade dos padrões de masculinidade e feminilidade que, deslocados de uma base biológica, passam a ser entendidos como artificiais. Na etnografia do nascente

7 Há que se considerar que nem todas as *drag queens* costumam se destacar pela caricatura e pelo humor. O termo drag queen também abriga transformistas, cantoras e dubladoras que podem fazer o trabalho de personificação de cantoras famosas ou criar personagens originais, sem recorrer a uma estética camp.

8 Quando visitou o Brasil, em 1996, a drag queen norte-americana Ru Paul declarou: “Sou filha de Carmen Miranda”. A cantora luso-brasileira também foi homenageada no Festival Internacional de Filme Gay, de Turim, em 1997 (TREVISAN, 2000, p. 390). Sendo “travesti de si mesma”, uma vez que criava suas próprias fantasias que a tornaram famosa no mundo, Carmen Miranda tornou-se um mito icônico, símbolo da cultura da máscara, comum no meio homossexual, “em que a máscara pode ser tão necessária para se proteger quanto para se impor” (ibidem, p. 390).

movimento militante “gay” no Brasil dos anos 70 e 80, relata MacRae (1990, p. 231):

Esta forma de percepção do mundo seria uma decorrência da condição de oprimido do homossexual, que torna possível que ele enxergue a natureza artificial de categorias sociais e a arbitrariedade dos padrões de comportamento. A força do camp repousa em grande parte no seu humor corrosivo e iconoclasta, disposto a ridicularizar a todos e quaisquer valores. Por exemplo, por ocasião da visita do Papa ao Brasil, nos meios homossexuais a solenidade da ocasião era frequentemente esvaziada através de referência ao luxo dos “modelitos”, envergados por aquele digno personagem, e quando ele descia do avião, as bichas mais tresloucadas manifestavam séria preocupação de que ele pudesse “quebrar seu salto” e pôr todo o espetáculo a perder.

O comportamento fechativo, por mais desprezioso e cômico que possa parecer, muitas vezes foi rechaçado, principalmente dentro dos movimentos de defesa da cidadania dos “homossexuais” que proliferaram nos anos 70. Alguns integrantes acreditavam que se estava seguindo um estereótipo maldito, a bicha louca efeminada, que devia ser evitado, pois era visto como um favorecimento às situações de preconceito. Mas, mesmo dentro da militância, houve quem apoiasse esse comportamento como forma de contestação, acompanhando o que muitos tropicalistas e outros artistas da época (Ney Matogrosso, o grupo Dzi Croquettes) faziam em seus shows marcados pela androginia e pelas roupas estilizadas (MACRAE, 1990, p. 230-1) – legítimos comportamentos camp.

O CARNAVAL DO ROMA, A FESTA QUE NÃO EXISTE MAIS

Nos territórios LGBTs, o fenômeno drag queen se constitui como o melhor exemplo do camp, em termos de uma constante verbalização humorada⁹ e também

da própria “montaria¹⁰”. Há uma “estilização extrema” que centraliza a paródia em cima dos estereótipos criados em relação aos sujeitos LGBTs ou sobre tipos que se tornam caricatura a partir da perspectiva desses sujeitos. Mas não é preciso estar “montado” para experimentar um determinado humor camp que, em vez de ter uma inscrição artificial sobre o corpo, tem lugar nas falas de seus praticantes e nas suas expressões corporais. É também uma “paródia da paródia”, uma vez que a maioria das brincadeiras, como pude constatar, recai sobre as figuras mais suscetíveis a estereótipos nestes territórios, travestis e barbies¹¹, que se apropriam muitas vezes de forma exagerada das características femininas e masculinas, respectivamente. Assim, o humor camp surge enquanto uma performance que, de certa forma, pode nos falar de possíveis hierarquias e regras construídas nesses espaços de sociabilidade. Tais performances são momentos liminares em que vários símbolos são enfatizados e contribuem ainda mais para a polissemia (BAKHTIN, 1987) do carnaval gay.

O material que coletei, em cenas presenciadas na minha observação participante, me leva a crer que esse humor camp pode ser analisado com base na teoria da performance verbal de Bauman (1977). Pensando na performance como “uma experiência humana contextualizada” (LANGDON, 1996, p. 26), toda vez que me referir ao “humor camp” estou tendo em conta não apenas uma forma de performance verbal, mas um discurso que inclui, além da fala, as expressões corporais que acompanham estas brincadeiras. Por vezes, a performance verbal tem sido associada a gêneros específicos. No entanto, Bauman (1977) defende que não se deve considerar como performance verbal apenas as lendas, os mitos, os contos folclóricos, provérbios, adivinhações e outras formas literárias, definidas em termos formais, e que é preciso pensar num largo espectro de atividade discursiva dentro de uma cultura e encontrar nele os gêneros performáticos (BAUMAN, 1977, p. 14).

As performances de humor camp acontecem dentro de em contexto específico, quer seja o carnaval ou situações de “ferveção” nos territórios LGBTs. O carnaval, sem dúvida, constitui um momento privilegiado disto que quero mostrar

9 Vencato (2002) faz uma diferenciação entre drag queens “boas de texto” que se tornam conhecidas pela interação verbal com a platéia dos bares e/ou boates e outras que são melhores em performances de dublagem.

10 O termo êmico montar-se refere-se à construção do personagem drag queen. “Estar montada” significa estar em drag. E montaria ou montagem o vestuário e apetrechos de uma drag.

11 Homens musculosos que parecem se inspirar em esculturas greco-romanas em suas corporalidades.

como sendo o humor camp. No Roma, em suas imediações, na praia, sempre é possível ver animados grupos, com ou sem drags, em que um comportamento fechativo, trejeitos efeminados, a utilização de nomes femininos (entre rapazes), da expressão “a senhora”, não estão relacionados exclusivamente a uma postura fixa. O que estou querendo dizer é que essas performances de humor camp estão ligadas a um território, e não a uma suposta identidade desses sujeitos. É uma das muitas sociabilidades desses territórios que se intensificam durante o carnaval.

Para exemplificar, uma situação comum durante os dias de festa. No ano de 1998, presenciei várias dessas performances, durante as noites de carnaval, quando se criava um cenário em que estas situações performáticas se multiplicavam. Durante a chegada de um grupo de amigos, alguém do outro lado da rua grita:

- Oi Patsy! Só no cabelão, amiga! - disse um rapaz de aproximadamente 20 anos, referindo-se a outro que acabava de chegar.

- E aiiiii! - respondeu um dos rapazes, com uma estridente voz aguda, balançando seus curtos cabelos, como se fossem compridos, e levantando os calcanhares como se estivesse de salto alto e não com um tênis que acompanhava bermuda e camiseta, como de fato ele e seu interlocutor estavam vestidos. (informação verbal coletada em campo)

Cenas assim e outras menos espalhafatosas, porém marcadas pelo humor camp, eram comuns nos territórios LGBTs e se intensificavam durante o carnaval e nas semanas do verão que antecediam a festa, quando os territórios LGBTs tinham a presença maciça de turistas. Esse tipo de humor camp vai se apresentar de forma mais elaborada e mesmo estruturada na fala e na corporalidade de uma drag queen, quer seja ela profissional – para a qual um “bom texto” e uma “boa montaria” são premissas básicas (VENCATO, 2002) –, ou que se montasse apenas no carnaval. Mas, como já afirmei, é um tipo de

humor que não pode ser considerado exclusivo dos personagens “montados”. Entre amigos, como uma simples brincadeira, as performances camp ocorrem de forma despreziosa e não necessariamente precisam acontecer. Mas para os que se “montam”, ainda que seja esporadicamente, esta performance é esperada. Quando circulam pelos territórios do carnaval, esses personagens interagem com o público LGBT que, ao tecerem comentários sobre a produção, a “montaria”, recebem respostas inusitadas.

- Poderosa! - grita um rapaz “desmontado” para a drag que passa.

- Poderosa é você. Eu sou é rica! - responde a drag. (informação verbal coletada em campo)

Por que todos esses discursos e posturas podem ser considerados performances e o que elas têm de política? De acordo com Langdon (1996), nem todos os atos de comunicação presenciados numa dada comunidade podem ser entendidos dentro de uma “perspectiva performática”. O que distingue a comunicação como performance é quando os usos referenciais da linguagem são alterados e a “função poética” é dominante (LANGDON, 1996, p. 26) e, neste caso, é preciso acrescentar o corpo como um produtor de significados que terão seus usos referenciais alterados¹². Outra característica destas performances é que chamam “a atenção de todos os participantes por meio da produção da sensação de estranhamento do cotidiano” (ibidem, p. 26). Nas performances acima descritas, creio ter apresentado elementos que se encaixam nestas características. Ainda que não aconteça formalmente, há uma avaliação por parte de uma audiência. Elaborar um texto de humor camp e engendrar o comportamento fechativo que lhe acompanha implica assumir uma responsabilidade para o ato performático (BAUMAN, 1977, p. 12), uma vez que se caminha pelo tênue limite entre o deboche e o estereótipo, entre a caricatura e a afetação explícita.

Como em outros eventos considerados performances verbais – contar uma piada, uma narração mítica –, aqui também temos a

¹² Ao me referir à alteração dos usos referenciais do corpo, quero sugerir que assim como a fala pode ser modificada e anunciar tratar-se de um momento especial, através de um estranhamento em relação ao cotidiano, o corpo, entendido também como um discurso, pode oferecer este estranhamento. Neste caso, é a exacerbação dos trejeitos efeminados que acompanham o humor camp e contribuem no anúncio desse momento especial.

transformação dos usos referenciais básicos da linguagem e a existência do que Bateson (1988) vai chamar de *frame*, um contexto interpretativo que fornece linhas mestras para a compreensão dos sentidos da mensagem. Da mesma forma, também temos uma relação entre falante e ouvinte, na medida em que o primeiro deve seguir determinadas regras que o segundo vai avaliar (BAUMAN, 1977, p. 11). Por isso acredito que estamos diante de uma estrutura disponível como recurso comunicativo para os falantes de uma dada comunidade (ibidem, p. 11), neste caso os frequentadores de territórios LGBTs.

Percebida dentro de um *frame* ou um *keying* (BAUMAN, 1977, p. 9; LANGDON, 1996, p. 27), a performance ocorre num processo comunicativo que oferece ao espectador uma chave para interpretar de forma especial o que está sendo observado: posturas e palavras não devem ser interpretadas ao pé da letra. Se tais cenas fossem vistas por alguém que não frequenta comumente esses territórios, provavelmente seriam entendidas como o próprio estereótipo e não um deboche dele. Já os que participam na construção de sociabilidades nestes territórios entendem o humor *camp* dentro de um contexto de ferveção e brincadeira, compreendem as mensagens implícitas (*frame*) que carregam instruções sobre como aquela mensagem deve ser lida. O que faz com que, por trás de brincadeiras aparentemente despretensiosas, possamos encontrar um contexto político que marca esses sujeitos.

BICHAS LOUCAS E GAYS MACHOS

Não quero defender aqui uma teoria sobre o que essas performances estão falando como se elas escondessem uma “possível verdade” sobre esses sujeitos. Optar pelo estudo da performance é retirar o foco de preocupações que buscam “padrões de cultura” que moldariam os sujeitos (TURNER, 1987, p. 72) e pensar na cultura como emergente, não estática, onde cada “ator social” é um agente consciente, interpretativo e subjetivo (LANGDON, 1996, p. 24). Significa dizer que os sujeitos num ato performático não estão reproduzindo mecanicamente um “modelo abstrato” (ibidem, p. 24) de cultura, mas resignificando e colocando em relevo aspectos de seus cotidianos (BAUMAN, 1977, p. 48).

Cabe, assim, pensar nestas performances como uma “forma de comunicar algo” e não

como material residual a ser analisado (ibidem, p. 4). O que comunicam estas performances? Acredito que elas não acontecem num vazio, mas talvez estejam lidando com os discursos que culturalmente têm sido construídos a respeito de gênero e sexualidade e com os conflitos internos que também se revelam nas culturas LGBTs urbanas. É o que pode ser interpretado nestes textos e no ato performativo que constituem. Se estas performances constituem “momentos de reflexividade” com possibilidade de modificar a própria estrutura social, dadas as condições de liminaridade em que acontecem (LANGDON, 1996, p. 25), estes são momentos privilegiados de observação do que está sendo colocado em relevo. Sendo a ação social um comentário dos sujeitos sobre a realidade, essa é “uma história sobre eles que eles contam a si mesmos” (GEERTZ, 1989, p. 316).

Entendendo tais momentos como “dramas sociais”, Turner (1987, p. 74) percebe neles a possibilidade de se captar situações de desarmonia e crise num dado contexto cultural. Não pretendo realizar aqui uma análise precisa destes discursos e comportamentos, mas ressaltar neles aspectos que se tornam significativos para a compreensão de um certo conflito que tem se estabelecido em relação à homossexualidade, no âmbito da cultura ocidental, ao longo dos séculos XIX e XX, e, particularmente, dentro dos próprios territórios LGBTs, em que houve uma reconfiguração nos conceitos e também nas posturas relacionadas às relações afetivas e sexuais entre pessoas do mesmo sexo.

É que, desde que a homossexualidade começou a passar por um processo de resignificação social, deixando de ser entendida – pelo menos no âmbito das autoridades – como pecado, crime ou doença, houve a busca de formas de comportamento mais aceitáveis socialmente, uma normalização. Mas este processo não aconteceu sem promover a exclusão de uma gama de personagens e práticas dentro do próprio mundo LGBT que, segundo Lopes (2002), vai acontecer por conta do “bom mocismo do gay e da lésbica de classe média¹³” que se integram no status quo, em busca mais de uma sociedade “legalista e respeitosa” e não “multicultural”. Para o autor, houve nas últimas décadas uma normalização nos ambientes gays que tendeu a rechaçar o

camp, entre outras formas de comportamento, uma vez que imagens efeminadas começaram a ser substituídas por outras de uma masculinidade quase exagerada. Se, nos anos 60 e 70, a bicha louca foi uma resposta criativa ao estereótipo, o “macho gay” é hoje um elemento da indústria do corpo perfeito, da imagem do “gay saudável” (LOPES, 2002, p. 99).

Acredito que seja possível dizer que alguns novos modelos e comportamentos “homossexuais” podem possuir uma certa predominância em alguns territórios LGBTs, mas creio estarmos distantes de uma homogeneização em relação à homossexualidade. Da mesma forma, que se torna complicado falar de uma divisão das pessoas em homossexuais e heterossexuais como categorias estanques e excludentes, penso ser difícil classificar homens e mulheres que se envolvem homoeroticamente em dois tipos igualmente estanques e excludentes: gay macho/bicha louca, no caso dos homens, e sapatão/lady, no caso das mulheres. São figuras opostas de um continuum que conta com “n” possibilidades de comportamento e relacionamento.

Assim também não seria possível falar em um rechaçamento total do camp nos territórios LGBTs e nem mesmo associá-lo a um único personagem, no caso a bicha louca. Prefiro pensar no humor camp e o comportamento fechativo como componentes discursivos que, a despeito da proliferação de tipos masculinizados entre os homens gays, sempre estiveram presentes nestes territórios, muitas vezes ocupando um lugar periférico. Foi através de uma atitude camp que muitos territórios foram conquistados, principalmente no carnaval (GREEN, 2000). E, se hoje esse comportamento não ocupa um espaço central, mantém-se presente oferecendo várias possibilidades de se questionar as sociabilidades que ali estão em permanente construção.

Outros autores têm relacionado o camp com a homossexualidade, sugerindo a sua presença como diferentes estratégias. Green localizou

o camp até em cartas que eram trocadas entre amigos que compartilhavam uma vivência homossexual. Mas neste caso, apesar do humor na utilização de nomes femininos e de expressões como “a madame” para se referir a outros homens, esta seria uma estratégia para disfarçar nomes verdadeiros, caso as cartas fossem lidas por parentes e amigos que não sabiam da condição homossexual de remetente e destinatário (GREEN, 2000, p. 293). No entanto, o camp não marcava sua presença apenas em situações de disfarce, mas também como uma forma de deboche em despreziosas brincadeiras com outros objetivos. Conforme Green, “entre amigos, em círculos fechados de ‘entendidos’, o humor camp, as paródias do comportamento heteronormativo e a troca lúdica do gênero dos nomes funcionam como conforto contra as pressões de ter de se adequar aos padrões sociais estritos” (GREEN, 2000, p. 293).

Pollak (1986) mostra que mesmo com a tendência desse comportamento ser menos frequente frente à formação de guetos e à homogeneização de tipos, o humor camp não deixou de ser uma forma de brincadeira comum, com outros objetivos. Nos guetos gays dos anos 70 e 80 nos Estados Unidos, o humor camp seria uma forma de teatralizar desilusões amorosas e uma constante contradição entre constituir um casal amoroso e desfrutar um “mercado sexual”, constituindo uma caricatura do próprio meio, desenvolvendo um humor que se torna inteligível apenas aos membros do próprio grupo – uma forte característica dos “atos performáticos” – nos levando de volta ao cinema:

Este humor toma emprestada grande quantidade de imagens das comédias sentimentais hollywoodianas. Aliás, as heroínas do meio são frequentemente as “estrelas” que simbolizam a mulher-objeto: esse ser apreciado e solicitado por suas qualidades sexuais e que, ao mesmo tempo, reivindica ser compreendido

13 A maioria dos autores que tratam do assunto (FRY, 1982; GREEN, 2000; PARKER, 1991), apresentam um recorte de classe quando tratam da questão. Enquanto um modelo igualitário (gay/gay) se desenvolveria entre as classes médias, nas proletárias permaneceria o modelo hierárquico (macho/bicha), fundado na ideia que considera “homossexual” quem assume a posição passiva no ato sexual. Já no modelo igualitário, “ser homossexual” independe da posição no ato sexual. Concordo que esses dois modelos podem ajudar a pensar os modos de relacionamentos homossexuais, mas acredito ser complicado relacioná-los a uma classe social, nos dias de hoje. Apesar de esse modelo igualitário ter se desenvolvido junto às classes médias urbanas, hoje ele não é mais exclusivo dela, assim como o modelo hierárquico nunca foi exclusivo das classes proletárias. Antes, são campos de possibilidade para todas as classes.

como um ser humano e frágil. Compreende-se por que Marilyn Monroe continua a ser uma das estrelas mais queridas dos homossexuais. Daí vem também a admiração por todas as representações teatrais que levam ao extremo a intriga sexual e o falso sentimentalismo kitsch. (POLLAK, 1986, p. 66-7)

Na realidade brasileira e, mais especificamente, da Ilha de Santa Catarina, esse humor simboliza outras relações que não negam muitas das descritas acima por Green e Pollak. Não quero pensar neste humor camp como possuindo um objetivo central, mas sim como constituidor de performances em que vários discursos podem ser percebidos. As atitudes camp podem ter deixado de ser predominantes em ambientes gays, mas não deixaram de estar presentes, ainda que muitas vezes restritas a alguns personagens como drag queens e/ou travestis ou em brincadeiras entre amigos, onde se permite um comportamento fechativo. Nos territórios LGBTs de Florianópolis, na época da etnografia (SILVA, 2003), era comum se presenciar a utilização de nomes femininos e performances escrachadamente efeminadas, mesmo quando os performers não estão praticando o transvestismo. Entre as mulheres, embora com menos frequência, acontecem brincadeiras sobre alguns estereótipos de “lésbicas masculinizadas”¹⁴.

Talvez a proximidade com formas (relativamente novas para a época, como as drag queens) de transvestismo pode ter feito com que este comportamento camp deixasse de ser alvo de tanta demonização nos territórios LGBTs, apesar de muitas vezes ocuparem uma posição periférica quando tipos mais masculinizados

são privilegiados, principalmente nos discursos visuais do mercado LGBT. Cabe destacar que o “boom” das drag queens na cidade, nos anos de 1994-95¹⁵, trouxe uma nova significação para estas atitudes: o comportamento fechativo não estaria mais relacionado apenas às travestis¹⁶, mas principalmente às drags, percebidas como figuras transitórias entre o masculino e o feminino (VENCATO, 2002, p. 103)¹⁷.

De uma forma geral, não há a adoção de um comportamento homogêneo entre os homens e mulheres que constituem essa parte da população LGBT e sim a coexistência de diversos “modelos”, em que a classificação como hierárquicos ou igualitários (FRY, 1982) precisa ser cautelosa. É o que se percebe em relação aos territórios LGBTs de Florianópolis, em que a existência de novos e antigos estereótipos (tanto em relação a homens quanto mulheres) conviviam ao lado de experiências que, “em situações liminares”, não se ajustam a rígidas classificações. O que não significa que os espaços de sociabilidade LGBT se caracterizem por uma espécie de democracia total e aceitação livre das diferentes performances de seus frequentadores. Como todo território, ali também há regras e hierarquias, bem como a ocorrência de hostilidades entre esses personagens, como acredito ser possível perceber através das performances camp.

Este mundo de discursos, ambíguos e contraditórios, não estaria sendo dramatizado através das performances camp? A busca por modelos mais digeríveis socialmente e a exclusão ou marginalização de personagens que antes foram ponta de lança da visibilidade, como as travestis, muitas vezes ficam esquecidas frente à ideia utópica de que “somos todos homossexuais”

14 Não quero defender o camp como exclusivo dos homens. Ele também faz parte das brincadeiras que têm lugar nestes territórios entre as mulheres, “lésbicas” ou “simpatizantes”, que também parodiam o efeminamento das drags ou a super-masculinização das barbies ou, ainda, o estereótipo do “sapatão”. Não disponho, no entanto, de dados relativos a estas situações, por não as ter presenciado com a mesma frequência das performances masculinas.

15 Não pretendo dizer ser esta a principal razão de ter havido um “boom” de drag queens em Florianópolis, nos anos de 1994 e 1995, mas não posso deixar de fazer referência ao filme Priscilla a Rainha do Deserto (DIR.: Stephan Elliot, Austrália, 1994) que, de certa forma, inspirou o aumento desses personagens nos ambientes LGBTs e também fora deles, principalmente em performances públicas como o Carnaval do Roma e as paradas do orgulho LGBT.

16 Apesar de serem percebidos nestes territórios como mulheres trans, as travestis são tão ambíguas nestas questões de feminilidade e masculinidade quanto às próprias drag queens. Ver, para uma melhor discussão, as etnografias de Hélio Silva (1993) e Juliana Jayme (2001).

17 É preciso afirmar que, passadas duas décadas, o fenômeno drag queen ganhou dimensões planetárias, tendo como principal expoente um programa televisivo norte-americano Ru Paul’s Drag Race que, mesmo não sendo simultaneamente exibido no Brasil, conta com redes alternativas de circulação na internet, em que cópias piratas do programa, legendadas de forma voluntária por fãs do programa, são disponibilizadas.

e “lutamos pelos mesmos direitos”. Mas tais hierarquizações estão presentes, tanto na ocupação do espaço quanto nos discursos que se articulam neles. “O que é que eu tenho a ver com uma travesti?”, me perguntou certa vez um entrevistado, representando uma certa intolerância existente entre travestis e os chamados “gays machos”. “Como é que pode? Dois homens... assim... se beijando? ”, diz a travesti, dentro de um bar gay, entrevistada por Hélio Silva (1993, p. 42).

Nestas despreziosas brincadeiras de humor camp, além da utilização de nomes femininos e de expressões como “a senhora”, há uma forte referência às gírias comuns entre travestis, como aquendar ou mona. A expressão “fazer pista” tem a conotação de prostituir-se, utilizada frequentemente por travestis, retomada agora pelas drag queens, com o sentido de “ferver”, festejar na avenida, enquanto circulam. As performances são “momentos de reflexividade” que vão além do pensar sobre o coletivo, situações liminares em que os agentes sociais podem sugerir mudanças na estrutura social (TURNER, 1987, p. 24; LANGDON, 1996, p. 25). O humor camp mostrado pode não estar pregando mudanças, mas colocando em relevo as contradições de territórios que tantas vezes se mostraram libertários e questionadores da moral vigente.

Cada vez mais tem se tornado comum em Florianópolis a separação das mais diversas categorias que formam um “mundo LGBT” na cidade. Homens e mulheres podem até dividir os mesmos bares e boates, mas tem sido cada vez mais frequente a realização de festas exclusivas, em que se chega a cobrar preços diferenciados para privilegiar apenas um grupo. E há que se considerar ainda mais um componente: o camp, ainda que com a possibilidade de ser entendido apenas como uma brincadeira em cima de estereótipos, não é aceito em determinadas ocasiões. A realização das performances camp

pode não ser uma atitude bem-vinda para um frequentador destes territórios se ele tiver como interesse paquerar alguém ou dar início a um relacionamento firme, uma vez que se utilizar de trejeitos “femininos” seria ameaçar a construção de uma imagem masculina. Assim, a presença do camp – ele mesmo múltiplo e ambíguo – é permeada pelas múltiplas ambiguidades discursivas presentes nos territórios LGBTs. Ao mesmo tempo em que revela esses conflitos, o camp também pode ser negado por conta deles.

Desde que eclodiu nos territórios LGBTs brasileiros, nos anos de 1990, o fenômeno drag queen¹⁸ tem se mostrado como uma das mais proeminentes formas de militância – isto se nos permitirmos entender a militância como uma atitude que vai além da manifestação política tradicional. De forma geral, o humor camp, como visto acima, não passa de uma despreziosa brincadeira que pode nos dar pistas sobre como os discursos em relação à homossexualidade surgem em “momentos de reflexividade” (LANGDON, 1996, p. 25). Mas é com as drag queens que esse humor camp mostra seu potencial contestatório em performances muito mais elaboradas que as descritas anteriormente. Ao mostrarem a fluidez das fronteiras de gênero (VENCATO, 2002, p. 103), as drags mostram o transvestismo carnavalesco gay como uma criativa resposta à ideia de categorias estanques (homossexual/heterossexual, masculino/feminino).

Creio não ser mais preciso voltar ao tema da importância que teve a atitude camp para a conquista de espaços e também da visibilidade gay (GREEN, 2000), mas mesmo que muitos territórios já tenham sido conquistados o camp surge como uma subversão. Assim, é possível seguir na linha de pensamento de Lopes e pensar no camp como uma “estratégia corrosiva” frente ao esvaziamento capitalista que faz com que a homossexualidade, mais do que aceita, seja englobada pela “nova velha ordem global do consumismo, em que a diferença é oferecida

18 A expressão drag queen, quando começa a ser largamente utilizada no Brasil, nos anos 90, se dirige a um tipo específico de performance que inclui dublagem de músicas, shows de stand-up comedy, peças de teatro besteiro e animação de festas, além de também se referir a produções criadas para festas como o Carnaval do Roma, sem implicar um trabalho remunerado. Porém, o termo já era largamente utilizado em países de língua inglesa para denotar o que no Brasil é chamado de transformista, ou seja, artistas que fazem dublagens de cantoras famosas em casas noturnas ou em programas de TV, em que essas apresentações eram bastante populares. Ambas as figuras são presentes em casas noturnas da cena LGBT brasileira, as drag queens diferenciando-se pelo humor camp e roupas extremamente coloridas e as transformistas pelo trabalho de personificação dessas cantoras, buscando-se semelhanças de vestuário e de corporalidades.

a todo momento, em cada esquina, em cada propaganda” (LOPES, 2002, p. 103). Nesse contexto,

o camp expressa não o desejo de afirmação do estereótipo envelhecido da bicha louca, mas o desejo de emprendermos todos, das mais diversas sexualidades e sensualidades, uma nova educação sentimental, não pela busca da autenticidade de sentimentos cultivados pelos românticos, mas pela via da teatralidade, quando, apesar da solidão, para além da dor maior da exclusão, da raiva e do ressentimento, possa ainda se falar em alegria, em felicidade (ibidem, p. 113).

Se, como afirma Fry, a divisão da sociedade em duas categorias estanques (homossexuais/heterossexuais) “é certamente uma maneira de controlar a experiência social e reduzir a sua ambiguidade” (1982, p. 109, grifo meu), o fenômeno drag e o camp podem ser lidos como discursos que vão negar tal controle e oferecer a possibilidade de se continuar a conquistar territórios sem que se esqueça os pioneiros desta conquista.

O FERVO TAMBÉM É LUTA?

O que estou querendo dizer ao colocar lado a lado a etnografia de um filme como *Tatuagem* e a de um carnaval como o Roma é o de percebê-los como performances culturais que congregam performances verbais e corporais que parecem ter muito a nos dizer sobre a cultura contemporânea e suas formas de militância política. Ao trazer a experiência de uma trupe de teatro dos anos 70 e suas apresentações que mesclam textos políticos, com humor camp, como forma de afronta à moral e ao Estado durante a ditadura, o filme nos aponta as bases históricas de movimentações LGBTs que vão se desenrolar nas décadas seguintes concomitantes às práticas políticas da militância organizada, mas guardando um potencial de subversão que lhe confere possibilidades de ação política. A etnografia do filme nos leva a essas manifestações que da cena teatral brasileira dos anos 60 e 70 (TREVISAN, 2000) e dos carnavais brasileiros (GREEN, 2000), como o Roma em Florianópolis

(SILVA, 2003), resistem nas margens das culturas LGBTs de cidades de médio e grande porte, nos shows de drags, transformistas e outros artistas e irrompem nas paradas da diversidade ou do orgulho LGBT, compondo ainda um importante vetor de sociabilidade em territórios LGBTs.

Uma sequência em *Tatuagem* é bastante emblemática nesse sentido. Os atores e atrizes da trupe *Chão de Estrelas* formam um bloco de carnaval que desfila pelas ruas da cidade para divulgar a nova peça, com suas performances camp, roupas coloridas em que representavam diabos, gueixas, rainhas ou apenas vestiam roupas extravagantes que invertiam gêneros. Cantam um tipo de marchinha de carnaval típica de Olinda e Recife, com frases em que apresentam a trupe, anunciam a estreia e se definem: “nós somos perigosas, bem gostosinhas e amorosas”. Não se trata de uma ideia tradicional de teatro, em que personagens e intérpretes se distinguem conforme os contextos, mas de sujeitos que levam aos palcos e às ruas uma corporalidade, produzindo um lugar de fala, talvez constituindo, à moda brasileira, o que mais tarde seria conhecido como queer.

De forma semelhante, o carnaval do Roma não se constituía como inversão do cotidiano, conforme apregoado na teoria antropológica sobre carnaval (DAMATTA, 1978), mas como uma intensificação (GREEN, 2000) de sociabilidades presentes nos territórios LGBTs – muito mais marginais à época do que hoje. Se havia algum tipo de inversão era o fato de ser uma festa realizada num espaço público, produzindo um território característico das culturas LGBTs que, se durante o ano ocupavam lugares privados e periféricos da cidade, nesses dias de carnaval ganhavam centralidade no tecido urbano de Florianópolis, numa festa organizada pela prefeitura da cidade¹⁹. Personagens transgêneros e demonstrações de afeto entre pessoas do “mesmo sexo” marcavam visualmente o Roma, com diferentes grupos que compõem a sigla LGBT dividindo o espaço. O destaque, no entanto, eram as drag queens com seu humor camp sempre pronto a provocar, a produzir empatia, ao mesmo tempo em que evidenciava os construtos culturais do gênero e da sexualidade (BUTLER, 2003). Não só em apresentações artísticas, mas por todos os cantos do Roma, em que circulavam

freneticamente e interagiam com outros foliões.

A cultura drag, o efeminamento e o humor camp, ao estarem em diálogo tanto com um conjunto maior da cultura brasileira de base heteronormativa quanto com as tensões próprias aos territórios LGBTs e suas hierarquias que privilegiam homens brancos, de aparência masculina e uma certa corporalidade de capa de revista, trazem o feminino como uma arma política para muitos homens desses territórios que não se encontram naquelas corporalidades privilegiadas. Evidencia-se também como os sujeitos são capazes de rir de si mesmos, além de esvaziar o peso de palavras como “viado”, “bicha”, entre outras, em brincadeiras, piadas e até mesmo em programas de televisão²⁰. Essas manifestações conservam certa marginalidade nos territórios LGBTs – não estão nas boates mais famosas, nem nos bairros mais ricos²¹ – e mesmo com todo seu potencial desestabilizador e subversivo também não se tornam formas privilegiadas de ação política.

Quando vêm à tona, podem ser lidas como sujeitos abjetos que conquistam um lugar de fala, mesmo que ela não seja autorizada (BUTLER, SPIVAK, 2009). Por serem desestabilizadoras da ideia de uma essência – de gênero ou sexualidade – essas práticas chocam-se com uma política de identidades fortemente arraigada nas culturas

LGBTs contemporâneas. É o que também vai acontecer com o queer, segundo Pelúcio (2016, p. 127), uma política que ao se tornar conhecida no Brasil dos anos 1990, não encontra ressonância nos movimentos sociais tendo permanecido nas universidades por onde entraram. Por isso, talvez seja forçoso demais classificar o humor camp brasileiro como queer, apesar de terem pontos importantes em comum, como o fazer falar a partir de identidades malditas, liminares, a recusa de identidades estáveis que ao deixar a zona de abjeção tornam-se também normativas: os corpos masculinos e brancos saudáveis, os casais românticos e monogâmicos, as famílias homoparentais.

Por conta disso, etnografia de Tatuagem dialoga aqui com a etnografia realizada no carnaval do Roma e permite questionar por que essa festa teve fim em 2008, sem causar comoção entre a população LGBT da cidade, ainda que os motivos alegados pela prefeitura apontassem para um processo de gentrificação e higienização desse espaço em que era realizado²². Penso se o Roma não ganhava relevo justamente por contar com sujeitos que, em sua maioria, viviam fortes contextos de abjeção, em “armários relativos” (SEDGWICK, 2007), ou seja, não tinham abertura para se afirmarem em ambientes de família, trabalho ou escola, mas se realizavam

19 Florianópolis, como capital do Estado, começou a investir no carnaval como chamariz turístico a partir da década de 1960, investindo no desfile de escolas de samba e nas brincadeiras de rua, dos blocos e cordões. Desde que o desfile das escolas passou a ser realizado num sambódromo – no mesmo estilo de outras capitais brasileiras –, na década de 1990, o carnaval de rua passou a ser organizado em palcos espalhados pelo centro da cidade, onde bandas de carnaval se apresentam ao vivo. O Roma nos seus primeiros anos acontecia como uma aglomeração de foliões, até o final dos anos 1980, quando a prefeitura passou a ter um palco naquele espaço da avenida Hercílio Luz. O Pop Gay, um concurso com premiação que conta com a participação de drags, travestis e transexuais, foi criado pela prefeitura em 1993 e é realizado até hoje, mas mudou do espaço original em 2008.

20 Destaques na mídia nacional nos últimos cinco anos, os programas do canal de TV por assinatura Multishow, Vai que cola, Ferdinando Show e 220 Volts podem muitas vezes ser classificados como reprodutores de estereótipos, por trazerem personagens com nomes que poderiam soar pejorativo como a Bicha Bichérrima, ou o uso de expressões como “viado”, usada pelos personagens quase como uma forma de tratamento – algo que parece ser recorrente também entre travestis (PELÚCIO, 2016). No entanto, essas expressões e um efeminamento explícito atravessam atores e personagens, aproximando-os do teatro besteiro do qual o Vivencial Diversiones e o Dzi Croquettes são os precursores. Talvez se trate de um tipo de humor em que não se ri dos personagens eles, mas com eles.

21 Dois exemplos disso são as boates Buraco da Lacreia, na Lapa, no Rio de Janeiro, e a Blue Space, na Barra Funda, em São Paulo, que contam com shows de teatro besteiro e performances prá lá de camp. No primeiro caso, o Buraco da Lacreia, trata-se de peças musicais encenadas por atores profissionais, alguns deles conhecidos da mídia brasileira, sempre com referências parodísticas que vão da cultura LGBT à política nacional. No segundo exemplo, a Blue Space tem um tradicional conjunto de shows no domingo, em que a maioria são esquetes de humor encenadas por drag queens famosas da noite paulistana.

22 A avenida Hercílio Luz era originalmente formada por duas pistas, com um córrego no meio. No final dos anos 80, colocou-se uma cobertura sobre o córrego, que se tornava um vão utilizado para estacionamento. Nos dias de carnaval, o palco se estendia de lado a lado da avenida e a multidão do Roma se estendia do palco a uma distância de 500 metros sobre essas pistas e o estacionamento. Em 2007, a prefeitura resolveu reurbanizar a região, removendo estacionamento e construindo em seu lugar uma espécie de praça ao longo da avenida, com bancos e mesas de concreto e uma ciclofaixa, inviabilizando a colocação de um palco e a multidão que costumeiramente lotava as noites do Roma.

em territórios LGBTs e no Roma. As etnografias (SILVA, 2003; VENCATO, 2002) mostram que muitos homens que se montavam como drag queens no carnaval tinham vidas reservadas ou essas performances não eram assumidas fora dali. Ainda que fosse um lugar aberto, o processo de territorialização que se dava naquele espaço, produzia uma sensação de abrigo, permitindo as performances transgêneros e as interações homoeróticas.

O fim do Roma pode ser lido como o ônus das muitas conquistas socioculturais da população LGBT brasileira que, no caso da cidade de Florianópolis, foi a constituição da cidade como receptora desses sujeitos, principalmente como cidade turística. Empresários do ramo do entretenimento LGBT passaram a realizar grandes eventos durante o carnaval, congregando parte dos antigos frequentadores que passaram a não ter o Roma como lugar privilegiado, preferindo estabelecimentos exclusivos que cobram ingressos inacessíveis a boa parte dessa população²³. Uma das justificativas que ouvi na época era a de que o Roma enquanto espaço aberto tornava os sujeitos vulneráveis às ações homofóbicas – uma sensação que parecia não estar presente nos anos 80 e 90. Aquilo que era uma espécie de refúgio, era também uma forma de afrontamento ao seu entorno, destoando das outras regiões da cidade onde a prefeitura também colocava os palcos. Nelas sim, a violência a sujeitos LGBTs não era rara, principalmente para aqueles que carregavam certa atitude camp em suas corporalidades, tornando-os não autorizados a se expressarem nesses lugares. O Roma era assim um lugar de fala, que permitia uma posição de sujeito, como tantos outros territórios LGBTs. Algo que Trevisan (2000, p. 329) também nota em relação ao fim do Vivencial *Diversiones*: “sua ambiguidade se esgotara, sua originalidade também”.

Ainda que tenhamos um aumento da violência homofóbica desde a virada do século, é inegável que muitas conquistas foram alcançadas nestes últimos anos, talvez nem tanto em forma de leis que garantam direitos civis, mas muito mais em termos culturais, em que os lugares de fala se

multiplicam e já não se restringem aos territórios LGBTs. A possibilidade dessas identidades trafegarem em ambientes escolares, familiares e de trabalho – algo não generalizado, ausente em muitas cidades brasileiras e não universal à toda população LGBT – tem constituído uma legião de sujeitos desejáveis pelo Estado e que desejam os desejos do Estado, no que se refere à reprodução social, exigindo por isso direitos a casamento e adoção. Essas mudanças, no entanto, são excludentes e não representam todas aquelas identidades e formas de afeto que até alguns anos compartilhavam as mesmas zonas de abjeção. Será que a força do Carnaval do Roma estava justamente no fato de ser um fenômeno liminar para sujeitos liminares, de fronteira – experiência que dominava o campo das vivências LGBTs? A normatização das culturas LGBTs empurra a ambiguidade e a subversão para as periferias de sua práxis, apesar de todo um discurso em prol da diversidade sexual?

Mas com as reviravoltas experimentadas política e culturalmente, na segunda década do século XXI, algumas experiências parecem apontar outras direções. O coletivo paulistano *Revolta da Lâmpada*, em 2015 e 2016, fez manifestações na Avenida Paulista, com o slogan “o ferver também é luta”. O evento é realizado no mesmo ponto da avenida em que um grupo de rapazes foi agredido com lâmpadas fluorescentes, em 2010, uma agressão homofóbica de repercussão nacional, por “expressarem livremente suas identidades de gênero em seus corpos”, conforme o manifesto do grupo. Nos materiais de divulgação dos encontros do coletivo, facilmente encontrados na internet, o grupo traz à tona corpos que vivem a tensão da abjeção, defendendo a “libertação de todos os corpos”, neste manifesto que é lido coletivamente nas manifestações:

O corpo que é lampadado literal ou metaforicamente por ser como se é e utilizado como se deseja. O corpo que veste a identidade de gênero que se assume, e adaptável a outras. O corpo que se mexe, ama, fala, fode, beija, toca ou se transforma de jeitos diferentes, à margem das hegemonias do mexer,

23 O ingresso para uma festa como a da boate paulistana *The Week* pode chegar a R\$ 200. Desde 2007, são realizadas festas do grupo na Praia Mole, uma das mais badaladas de Florianópolis.

do amor, da fala, da foda, do beijo, do toque ou da transformação. O corpo que questiona a norma, que não precisa se moldar a um padrão, que não pede VIP pro opressor para entrar na boate que ele frequenta. O corpo que aborta. O corpo violentado por andar livre. O corpo transformado, cuja forma original não representa a pessoa que carrega. O corpo que tinha pinto e agora tem vagina, e vice-versa. O corpo que utiliza o aparelho excretor para outros fins deliciosamente não reprodutores. O corpo pintoso, afeminado, aviadado, fechativo. O corpo de macha, de dyke, de sapatão. O corpo de peito e pau. O corpo de barba e salto. O corpo grande ou pequeno ou peludo ou pelado. O corpo negro, branco, vermelho ou amarelo. O corpo que busca outros estados de consciência. O corpo inclassificável. O corpo permitido. O corpo político. O corpo que segue um padrão hegemônico por opção, mas luta pelo direito dos que não seguem. O corpo que deseja ter direito de ser o que é, não importa o que for²⁴.

Perseguindo a ideia de fervo como política, o grupo pretende atingir suas reivindicações que não se adequam a política identitária de outros movimentos sociais. Discursos políticos e humor camp, marcas da Revolta da Lâmpada – que foi onde essa antropologia do cinema nos trouxe – talvez nos ajudem a pensar como eles ainda podem ser vitais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo, Ed. UnB/Hucitec, 1987.

BATESON, Gregory. “Uma teoria sobre brincadeira e fantasia”. In: RIBEIRO, B. T. Garcez, P. M. Sociolinguística Interacional. Porto Alegre, Editora Age, 1998.

BAUMAN, Richard. Verbal art as performance. Rowley, Newbury House Publishers, 1977.

BUTLER, Judith. Problemas de Gênero. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, [1990] 2003.

DAMATTA, Roberto. Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6ª ed. Rio de Janeiro, Rocco, 1997 [1978].

DAWSEY, John. Victor Turner e a Antropologia da Experiência. Cadernos de Campo, 13. São Paulo, USP, 2005. pp. 163-176.

FACCHINI, Regina. Sopa de letrinhas: movimento homossexual e produção de identidades coletivas nos anos 90. Rio de Janeiro, Garamond, 2005.

FERREIRA, G. B. Arco-íris em disputa: a “Parada da Diversidade” de Florianópolis entre políticas, sujeitos e cidadanias. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). UFSC: PPGAS, 2012.

FOUCAULT, Michel. De l'amitié comme mode de vie. Entrevista de Michel Foucault a R. de Ceccaty, J. Danet e J. Le Bitoux, publicada no jornal Gai Pied, 25, abril de 1981, pp. 38-39.

FRY, Peter. “Da hierarquia à igualdade: a construção histórica da homossexualidade no Brasil”. In: Para inglês ver. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.

GEERTZ, Clifford. A Interpretação das Culturas. Rio de Janeiro, LTC, 1989.

GREEN, James N. Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo, Ed. Unesp, 2000.

LANGDON, E. Jean. “Performance e preocupações pós-modernas em Antropologia”. In: TEIXEIRA, João Gabriel (org.) Performáticos, Performance e Sociedade. Brasília, EdUnB, 1996.

LOPES, Denilson. O Homem que amava rapazes e outros ensaios. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002.

MACRAE, Edward. A Construção da Igualdade: identidade sexual e política no Brasil da abertura. Campinas, Ed. da Unicamp, 1990.

MALUF, Sônia Weidner. Corporalidade e desejo: Tudo sobre minha mãe e o gênero na margem. Revista Estudos Feministas, 10 (1). Florianópolis:

24 Disponível em http://www.huffpostbrasil.com/revolta-da-lampada/a-revolta-da-lampada-16-11_a_21673927/

- CFH/CCE/UFSC, 2002. pp. 143-153.
- MORENO, Antônio. *A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro*. 2ª edição. Niterói: EdUFF/Funarte, 2002.
- ORTNER, Sherry. “Poder e projetos: reflexões sobre a agência”. In: GROSSI, M.; ECKERT, C.; FRY, P. (orgs.). *Conferências e diálogos: saberes e práticas antropológicas*. Nova Letra, Goiânia, 2006. pp. 45-80.
- PARKER, Richard. *Corpos, prazeres e paixões: a cultura sexual no Brasil contemporâneo*. 3ª ed. São Paulo, Best Seller, 1991.
- PELÚCIO, Larissa. *O Cu (de) Preciado – estratégias cucarachas para não higienizar o queer no Brasil*. Iberic@l - Revue d'études ibériques et ibéro-américaines, 9. Sorbonne, Printemps, 2016.
- PERLONGHER, Néstor. *O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo*. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- POLLAK, Michael. “A homossexualidade masculina, ou a felicidade no gueto?” In: ÁRIES, Philippe, BÉJIN, André. (orgs.) *Sexualidades Ocidentais*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1986.
- SEDGWICK, Eve K. *A epistemologia do armário*. *Cadernos Pagu*, 28: 19-54, 2007.
- SILVA, Hélio. *Travesti: a invenção do feminino*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1993.
- SILVA, Marcos Aurélio da. *Territórios do desejo: Performance, Territorialidade e Cinema no Festival Mix Brasil da Diversidade Sexual*. 360fs. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.
- SILVA, Marcos Aurélio da. *Se manque: uma etnografia do carnaval do pedaço GLS da Ilha de Santa Catarina*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UFSC, 2003.
- SILVA, Marcos Aurélio da. “Da performance à performatividade: possíveis diálogos com Judith Butler na antropologia de um festival de cinema”. *Periódicus: Revista de estudos indisciplinados em gêneros e sexualidades*, 3 (1), Salvador, mai.-out. CUS/UFBA, 2015.
- SILVA, Marcos Aurélio da. *Numa tarde qualquer: uma antropologia da Parada da Diversidade em Cuiabá e da cultura LGBT no Brasil contemporâneo*. *Bagoas – Estudos Gays: Gênero e Sexualidades*, 10 (15): 101-130, 2016.
- SONTAG, Susan. “Notas sobre Camp”. In: *Contra a Interpretação*. Porto Alegre, L&PM, 1987.
- TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso*. 4ª edição. Rio de Janeiro, Record, 2000.
- TURNER, Victor. *O Processo Ritual: Estrutura e Anti-Estrutura*. Petrópolis, Vozes, 1974.
- TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York, PAJ Publications, 1987.
- VENCATO, Anna Paula. “Fervendo com as drags”: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina. Dissertação de Mestrado. Florianópolis, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UFSC, 2002.

DA VIAGEM FÍSICA À JORNADA INTERIOR: ALEGORIAS E IDENTIDADE CULTURAL EM ROAD MOVIES BRASILEIROS (1960-2015)

Gheysa Lemes Gonçalves Gama*

RESUMO

Este artigo pretende investigar a mudança na representação da identidade cultural analisando o papel alegórico desempenhado pela estrada nos road movie brasileiros lançados entre 1960 e 2015. A hipótese é que este grupo de obras filmicas apresenta, num determinado momento histórico, representações de identidade coletiva (a identidade nacional), modificando-se posteriormente, para representar uma identidade fragmentada. Como resultado desse esforço observa-se a existência daquilo que presentemente estamos chamando de duas fases do road movie brasileiro: a “Viagem Física” (congrega filmes lançados entre a década de 1960 até 1998) e a “Jornada Interior” (com filmes de 1998 até 2015). O que mais diferencia essas duas fases são as alegorias assumidas pela estrada nestes road movies, que se modificam, ao mesmo tempo em que se verifica mudança na própria identidade cultural. Se na primeira fase a estrada é apresentada como uma alegoria da nação e do povo brasileiro, na segunda começa a representar a transformação individual, odisséia subjetiva, um espaço existencial, de transformação, que se configura como um ritual de passagem. Tal premissa será analisada a partir do estudo de seis filmes nacionais, que compreendem o gênero road movie.

Palavras-chave: Identidade. Alegoria. Cinema. Road movie. Viagem.

From the Physical Journey to the Journey Within: Allegories and Cultural Identity in Brazilian Road Movies (1960-2015)

ABSTRACT

This article aims to investigate the change in the representations of the cultural identity by analyzing the allegorical role played by the road in the Brazilian road movies released between 1960 and 2015. The hypothesis is that this group of films brings about, in a given historical moment, representations of collective identity (national identity), but changing later to represent a fragmented identity. As a result of this effort one might find the existence of what is now being called the two phases of the Brazilian road movie: the “Physical Journey” (congregating films released between 1960 to 1998) and the “Journey Within” (films from 1998 to 2015). What most distinguishes these two phases are the allegories personified by the road in these road movies, which change at the same time that changes in the cultural identity occur. If the first phase, the road is presented as an allegory of the nation and of the Brazilian people, whereas in the second phase it begins to represent the individual transformation, the subjective odyssey, an existential space of transformation, which is configured as a rite of passage. This premise will be analyzed from the study of six Brazilian films, which cover the road movie genre.

Keywords: Identity. Allegory. Cinema. Road movie. Journey.

Del viaje físico a la jornada interior: Alegorías e Identidad Cultural en los Road Movies Brasileños: (1960-2015)

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo investigar el cambio en la representación de la identidad cultural, examinando el papel alegórico que cumplen las carreteras en los road movies brasileños estrenados entre 1960 y 2015. La hipótesis revela que este grupo de obras filmicas demuestra, en un determinado periodo histórico,

* Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Juiz de Fora e docente no Instituto Federal Sudeste de Minas Gerais – campus Juiz de Fora. Contato: gheysa.gama@ifsudestemg.edu.br

representações de identidade coletiva (la identidade nacional), transformándose, subsecuentemente, para representar una identidad fragmentada. Como resultado de este esfuerzo, se observa la existencia de lo que actualmente nombramos dos fases del road movies brasileiro: “el viaje físico” (congrega películas producidas entre la década de 1960 hasta el año de 1998) y la “jornada interior” (con las películas originadas entre 1998 y 2015). Lo que más diferencia a las dos fases son las alegorías asumidas por la carretera en estos road movies, que se transforman, al mismo tiempo que se verifica el cambio en la propia identidad cultural. Si en la primera fase la carretera es presentada como una alegoría de la población brasileña, en la segunda se empieza a representar la transformación individual, odisea subjetiva, un espacio existencial, de transformación, que se configura como un rito de paso. Tal premisa será analizada a partir del estudio de seis películas nacionales, que abarcan el género road movie.

Palabras clave: Identidad. Alegoría. Cine. Road Movie. Viaje.

“A ESTRADA VAI ALÉM DO QUE SE VÊ”¹: REPRESENTAÇÕES DA ESTRADA NO CINEMA

Este artigo busca compreender algumas representações das identidades culturais brasileiras a partir da apreciação de um conjunto de filmes. Considerando as possibilidades de pesquisa dentro da Antropologia do Cinema, este trabalho se debruça sobre cinema e seus produtos, os filmes, pensando em uma categoria em particular: o gênero cinematográfico. “Compreender um filme não é essencialmente uma prática estética; é uma prática social que mobiliza toda a gama de sistemas no âmbito da cultura” (TURNER 1997, p. 169). Os filmes se apresentam como objetos de pesquisa ricos em dados que serão lidos e analisados à luz do instrumental teórico e analítico das Ciências Sociais. Desta forma, pretende-se compreender como a identidade cultural brasileira, apresentada em formas de alegorias², pode ser representada em determinada categoria fílmica, pensando especialmente no road movie (ou filme de estrada³).

O propósito é investigar os filmes produzidos

em um período específico: do início da década de 1960 à 2015. É possível caracterizar o road movie brasileiro nesse período a partir das mudanças nas alegorias que constituem nossa identidade cultural brasileira. Essas mudanças revelam a possibilidade da existência daquilo que presentemente estamos chamando de duas fases do road movie brasileiro: a Viagem Física (congrega filmes lançados entre a década de 1960 até 1998) e a Jornada Interior (com filmes de 1998 até 2015). O que diferencia essas duas fases são as alegorias da estrada presentes nos road movies, alegoria esta que se modifica ao passo que também percebemos uma mudança na nossa própria identidade cultural. A proposta é então averiguar tal premissa através, especialmente, da investigação de alguns filmes que representam cada período estudado.

Nossa análise, desse modo, pretende identificar alegorias presentes nos road movies, procurando compreender como nossa identidade cultural brasileira⁴ pode ser representada nos filmes do gênero. Defendemos que há uma forte relação entre o cinema e a identidade cultural nacional, pois ao mesmo tempo em que o cinema

1 Trecho da música “Além do que se vê” da banda brasileira “Los Hermanos”.

2 A noção de alegoria é um tema fortemente trabalhado por Ismail Xavier (2012) – inspirado em outros autores, inclusive Walter Benjamin – na sua investigação sobre o cinema brasileiro. O autor parte da análise do discurso alegórico como ferramenta privilegiada do artista moderno disposto a desmascarar a crise vivida pela sociedade e, mais do que isso, internalizar essa crise na própria forma das obras. Desse modo, ao realizar apontamentos alegóricos, Xavier está preocupado na maneira com a qual o cinema se apresenta, por meio de linguagens ou de representações que visam expressar um conteúdo sem dizê-lo explicitamente.

3 Considera-se como road movie aqueles filmes enquadrados no gênero cinematográfico cujas características principais são: (i) o deslocamento, uma vez que a narrativa é construída durante o trajeto do(s) personagem(ns); (ii) são filmes cuja ênfase está não apenas nos personagens, mas nos eventos ocorridos na estrada. O road movie ou filme de estrada congregam filmes cuja história desenvolve durante uma viagem, na estrada. Assim, os filmes deste gênero estão focados nas interações e nos encontros que acontecerão ao longo da estrada. Os protagonistas podem ser motivados a viajar por um objetivo, mas a centralidade da narrativa está nas relações estabelecidas tanto na viagem em si quanto nas paradas ao longo da estrada. O protagonista do filme de estrada é associado como um outsider, no sentido em que pode ser considerado como um tipo que não se encaixa na cultura dominante e por isso busca a estrada, como fuga e também como forma de liberdade (COHAN; HARK, 1997; LADERMAN, 2002; CORREA, 2006). Também, nos filmes de estrada nacionais é comum a representação da mulher na estrada como estando perdida na vida, “de beira de estrada”, pois a estrada, a rua – ao contrário da casa –, não é lugar da mulher. Sobre este tópico específico mais detalhes podem ser vistos em Gama (2014).

contribui para a (re)significação da identidade de uma sociedade através da apresentação de temas e conteúdos que são incorporados pelo público; o cinema – para ter a identificação do público – precisa se alimentar de temas que estão presentes na sociedade na qual pertence. As imagens são, portanto, importantes “narrativas da nação” (HALL, 2005), estratégias que são acionadas para construir nosso sentimento de pertencimento.

De acordo com Stuart Hall (2005), nossa cultura nacional é construída pelas instituições, mas também pelos símbolos e pelas representações; a cultura nacional é um discurso, um modo de construir sentidos que podem influenciar e organizar nossas ações e as noções que temos de nós mesmos. Esse discurso é construído a partir de memórias e imagens. Também os discursos cinematográficos representam algum papel no processo de formação da identidade nacional brasileira, ao mesmo tempo em que apresentam a noção de brasilidade que temos, noção esta que pode variar no período histórico no qual está inserido.

Pensando na delimitação destas duas fases citadas, é possível observar uma mudança na composição da identidade, de uma perspectiva mais coletiva para o surgimento de novas identidades e fragmentações centradas no indivíduo. A identidade nacional brasileira também sofreu uma transformação, em especial nos anos finais do século XX, a partir de modificações econômicas, políticas e culturais.

Essa ideia estará presente nas duas fases dos filmes de estrada brasileiro, contudo, o foco da busca por identidade é distinto nas duas fases. Na primeira fase do road movie, entre os anos 1960-1990, as discussões na estrada são preocupadas com o futuro do Brasil, aproveitando o formato para exibição de críticas ao país e das características do povo brasileiro. Assim como a identidade nacional naquela época, o road movie apresenta filmes que estão preocupados em discutir nossa nação.

Já na segunda fase do road movie brasileiro, com filmes que foram lançados no Brasil a partir

dos anos 1990, há uma ênfase em questões existenciais, no indivíduo que procura a estrada para resolver conflitos de ordem pessoal. É nesta mesma época que podemos observar uma mudança na maneira de pensar e abordar a identidade cultural, época encarada como um momento de “crise de identidade”, de identidade fragmentada, já que, no fim do século XX, há uma mudança estrutural nas sociedades modernas que abala a ideia do sujeito antes como integrado e sólido, resultando num duplo deslocamento: tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos (HALL, 2005). Para compreender tais premissas, seis filmes serão citados, buscando relacionar os temas que convergem ao entendimento da tese aqui defendida.

“Viagem Física” a estrada como alegoria da nação brasileira

Ao analisar a história do cinema nacional é possível concluir que a estrada tem papel de destaque, não apenas enquanto cenário físico, mas também como figura simbólica, cujas significações variam de acordo com a época e com as discussões em voga naquele momento do cinema brasileiro.

Neste item pretendemos discutir e apresentar um ciclo do cinema nacional em que a estrada foi utilizada como alegoria da nação brasileira. Seguindo a linha já presente na introdução desse trabalho, estamos considerando esse momento como primeira fase do road movie brasileiro, que convençionalmente chamamos de “Viagem Física”.

É justamente por considerar a estrada como uma das alegorias do Brasil que é possível observar a diferença da segunda fase, na qual a estrada representa a alegoria da jornada interior. Como pretendemos comprovar, esta modificação na representação da estrada é acompanhada pela maneira como as identidades culturais adquiriram novos significados em nossa sociedade.

Na “Viagem Física”, observável no período que

4 Alguns autores são importantes para amparar a teoria aqui discutida, tais como Hall (2005), Anderson (2008), Bauman (2008, 2001), Ortiz (2003), Canclini (2008), Souza (2009, 2006), Gonçalves (2009), Freyre (2003), Holanda (1995), Queiroz (1989).

5 O período analisado, da década de 1960 à década de 1990, é extenso e contou com vários momentos distintos e importantes para a cinematografia brasileira, como o Cinema Novo, Cinema Marginal, os “anos horríveis do cinema” (ORICCHIO, 2003) até o Cinema da Retomada.

compreende do início dos anos 1960 até 1998⁵, a ênfase é apresentar a estrada nos filmes como um cenário capaz de articular discussões sobre a situação política e social do Brasil. É nela que algumas críticas são incorporadas na linguagem cinematográfica, na tentativa de representar física e simbolicamente o país.

Para verificar tal premissa, para além do panorama de todos os filmes de estrada produzidos neste período⁶, três filmes serão evocados: *Iracema, uma transa amazônica* (BODANSKY; SENNA, 1974); *Bye, bye Brasil* (DIEGUES, 1979) e *Jorge, um brasileiro* (THIAGO, 1989). A escolha desses filmes se deu por acreditar que são películas representativas tanto da perspectiva histórica no cinema brasileiro quanto para as significações do gênero road movie⁷.

Nas décadas retratadas neste período a sociedade é fortemente ancorada na ideia de nação e na sua identidade, como um elemento fundamental para a formação da identidade do indivíduo que a integra. Se a identidade nacional é uma forte característica da sociedade moderna e, considerando os filmes artefatos culturais, podemos concluir que a estrada, utilizada como alegoria da nação brasileira, reflete o modo como a sociedade era significada naquele momento.

Hall (2005), ao analisar as identidades culturais nacionais, ratifica este pensamento, pois parte da reflexão de que há uma mudança conceitual de sujeito e identidade, para demonstrar como as identidades transformaram-se de uma perspectiva mais coletiva na sociedade

moderna, para uma mais subjetiva na sociedade pós-moderna, é o que chama de “sujeito sociológico”. Essa noção está centrada na relação do sujeito com os valores, sentidos e símbolos nos quais habita. De acordo com essa visão, a identidade é construída na interação entre o eu e a sociedade, a identidade do sujeito é formada em relação direta com os mundos culturais externos a ele (HALL, 2005). A partir dos road movies produzidos e das alegorias da estrada neles apresentadas, é possível observar essa “noção de sujeito sociológico” (HALL, 2005).

Nos três filmes: *Iracema, uma transa amazônica* (BODANZKY; SENNA, 1974), *Bye bye Brasil* (DIEGUES, 1979) e *Jorge, um brasileiro* (THIAGO, 1988)⁸, é a partir das viagens vividas pelos protagonistas que surgirão algumas críticas ao cenário político e social do período histórico em que estão situados.

Nesses três filmes supracitados, a estrada é uma alegoria da nação brasileira, pois é a partir dela que conhecemos o Brasil daquela época, país de grande extensão territorial, e exuberância natural, mas que sofre de diversas mazelas, como a exploração do homem, falta de terra (*Iracema...*), falta de água (*Bye bye...*) ou mesmo pelo seu excesso (*Jorge...*). Nos filmes, percebe-se, através da estrada, um Brasil de consideráveis dimensões físicas, ainda a ser conhecido e explorado (como é o caso da “Caravana Rolidei”).

Nesse contexto, a Transamazônica aparece nos três filmes, uma estrada com mais de quatro mil quilômetros inaugurada na década de 1970

6 Entre os filmes, que podem ser considerados road movies (ou grandes inspirações para o gênero) lançados neste período estão: *Aruanda* (Noronha, 1960); *Os cafajestes* (Guerra, 1962); *Vidas Secas* (Santos, 1963); *Deus e o diabo na terra do sol* (Rocha, 1964); *O anjo nasceu* (Bressane, 1969); *Motorista sem limites* (Barragan, 1969); *Caçada sangrenta* (Candeias, 1974); *Iracema, uma transa amazônica* (Bodanzky e Senna, 1974); *Perdida* (Correia, 1975); *Dezenove mulheres e um homem* (Cardoso, 1977); *Mar de rosas* (Soares, 1977); *Gargalhada Final* (Meliande, 1978); *Bye bye Brasil* (1979); *A Opção ou as rosas da estrada* (Candeias, 1981); *O mentiroso* (Schunemann, 1988); *Jorge, um brasileiro* (Thiago, 1988).

7 Não cabe aqui, aos propósitos deste artigo, realizar uma análise fílmica de cada um dos três filmes. A intenção é, ao analisar os três filmes, como representantes do road movie, o que eles têm em comum e provocam a pensar em termos de identidade cultural nacional.

8 *IRACEMA, uma transa amazônica*. Direção: Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Brasil, 1974 (91 min). Sinopse: ficção com uma feição documental que se tornou marco na cinematografia brasileira. O filme faz um contraponto à propaganda oficial da época sobre a Amazônia, revelando as queimadas, o trabalho escravo e a prostituição infantil através da história da menina ribeirinha Iracema, que, atraída pela cidade grande e pela lábria do motorista de caminhão Tião Brasil Grande, acaba se prostituindo às margens da rodovia Transamazônica.

BYE, bye Brasil. Direção: Cacá Diegues. Brasil, Argentina e França, 1979 (100 min). Sinopse: Salomé, Lorde Cigano e Andorinha são três artistas ambulantes que cruzam o país juntamente com a Caravana Rolidei, fazendo espetáculos para o setor mais humilde da população brasileira e que ainda não tem acesso à televisão. A eles se juntam o sanfoneiro Ciço e sua esposa, Dasdô, e a Caravana cruza a Amazônia até chegar a Brasília. *JORGE, um brasileiro*. Direção: Paulo Thiago. Brasil, 1988 (113 min). Sinopse: Baseado no romance homônimo de Oswaldo França Jr., *Jorge, Um Brasileiro* mostra o universo dos caminhoneiros que atravessam estradas, florestas e rios para chegar aos destinos mais distantes. Jorge é um deles. Depois de brigar com a sua antiga companheira Sandra, ele sai para mais uma viagem, lembrando-se dos fatos mais marcantes de sua vida, suas maiores aventuras e os melhores amigos de estrada.

como a grande obra do governo do presidente Médici, capaz de resolver os problemas de integração entre os estados do norte e nordeste do país. A Transamazônica que vemos retratada nos filmes é uma estrada precária em muitos pontos, esburacada e enlameada, e o povo que vive ao seu redor não parece colher suas benesses (confirmado na cena em que Tião e Iracema estão à margem da Transamazônica conversando sobre o local num bar e pelos índios que aparecem pedindo carona na “Caravana Rolidei”).

Em Iracema... há uma crítica em torno do possível desenvolvimento trazido pela estrada Transamazônica, considerada uma das grandes bandeiras do governo ufanista, a estrada que serviria para integração nacional e desenvolvimento do homem nordestino. A partir do percurso travado pelos protagonistas, o filme pretendeu criticar os contrastes socioeconômicos gerados pela Transamazônica e questionar o que seria o sonho do “Brasil grande”, mostrando as condições de miséria do povo que vive às margens da estrada (e da história). É na estrada que a crítica ao apregoado progresso é concretizada. Durante o trajeto, o que vemos são queimadas nas matas, exploração de madeiras de lei, ilegalidades nas transações, miséria e trabalho escravo.



Fotograma 1: os três protagonistas do filme num enquadramento central: Tião, Iracema (repare o short com estampa da Coca-Cola) e o caminhão, “hotel” onde Tião carrega suas conquistas

Fonte: Arquivo Pessoal

No decorrer do filme, é possível encontrar uma dicotomia entre a natureza, vista como lugar do selvagem, do atraso, e a estrada, percebida como lugar da civilização e progresso. Tião e Iracema, como protagonistas, também representam essa oposição. Tião representa o poder, o governo militar e seu discurso de progresso, crescimento,

de meritocracia e Iracema representa o povo e sua ignorância e subserviência.

Por outro lado, em Bye bye... a estrada, ainda retratando a nação brasileira, incorpora também a busca pela identidade cultural nacional, alavancada através das mudanças incorporadas pela presença da “espinha de peixe”, a televisão em vários lugares do nordeste e norte brasileiros. Bye bye... trata do tema da nossa identidade cultural, que estava em processo de transformação a partir das mudanças tecnológicas; transformação essa que pode ser entendida como um processo de hibridização, no sentido de processos socioculturais que existiam de forma separada e se combinam para gerar novas práticas (CANCLINI, 2008). Esse processo de hibridização se concretiza no filme quando apresenta que, apesar da trupe lutar contra a televisão e acreditar que ela simbolize seu fim, acaba por incorporá-la literalmente, no novo caminhão da “Caravana Rolidei” e na apresentação da banda de Cíço, sendo que a televisão aparece agora significando a modernização da trupe.



Fotograma 2: retrata o momento quando a Caravana pega a estrada, as dificuldades da Transamazônica.

Fonte: Arquivo Pessoal

A estrada funciona, neste filme, a fim de apresentar as mudanças que estavam acontecendo no Brasil (especialmente no seu interior), e que já era preciso dar “bye bye” e encarar um novo país, transformado. A estrada é a metáfora da busca de uma identidade nacional, atuando como uma revelação da situação brasileira. A partir da viagem, na estrada, o filme nos apresenta fragmentos do Brasil habitado pelos protagonistas.

Jorge... constitui-se num filme de transição

entre as duas fases que estamos considerando neste trabalho. Ele é um filme alegórico, como o próprio nome já sinaliza, sobre o povo brasileiro. Contudo, por outro lado, há neste filme, diferente dos outros abordados até o momento, uma forte dimensão subjetiva presente. Desse modo, a viagem de Jorge acontece no plano físico, da viagem em si, expondo tanto as condições sociopolíticas do país quanto o aspecto da jornada interior, isto é, de transformação do próprio personagem.



Fotograma 3: o interior do caminhão, o que transmite uma ideia de intimidade.

Fonte: Arquivo Pessoal

No entanto o filme ainda apresenta diversas cenas expressando aquele momento da nação, como os embates entre posseiros, manifestantes, trabalhadores rurais, polícia federal, capangas e fazendeiros. Até mesmo a chuva, que causa grandes dificuldades durante o percurso, possui uma conotação política, pois é associada ao desequilíbrio ambiental causado pela exploração desenfreada da natureza.

Através da viagem de Jorge e de seus companheiros, percebemos algumas configurações do país, tecidas a partir de críticas, exemplificadas em cenas como a que o comboio é impedido de prosseguir pela estrada de chão por conta de uma manifestação de posseiros em confronto com fazendeiros da região. Jorge acaba preso, e o delegado, antes de soltar o protagonista, profere um discurso panfletário a favor dos posseiros e caminhoneiros.

Os personagens que transitam pela estrada são também, nesta primeira fase, alegóricos

e representam o povo brasileiro. Muitas das configurações da nossa identidade e caráter nacionais são nesses filmes incorporadas como o personalismo e o patrimonialismo (HOLANDA, 1995).

Olhando detidamente os personagens principais desses filmes, podemos ver neles encarnados os principais aspectos que compõem o mito da nossa identidade brasileira, introduzidas a partir de pensadores como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Hollanda: o povo hospitaleiro, alegre, sensual, o “homem cordial”.

Os filmes exibem a alegoria do homem branco do sul, que explora as pessoas à sua volta, especialmente os integrantes da ralé⁹, personificada em alguns personagens principais e naqueles que pertencem à região que estão visitando. Essa configuração se comprova ao analisarmos os filmes: em Tião “Brasil Grande” e sua relação com o povo da região Transamazônica, especialmente com Iracema, que usa para seus interesses e depois a abandona num bordel de beira de estrada; Lorde Cigano, com o resto da trupe: Salomé, Andorinha e o casal sertanejo; e Mário com seus empregados, em destaque Jorge, que superficialmente trata como amigo, mas na verdade é mão-de-obra explorada.

Alguns personagens representam a chamada “ralé brasileira”, no sentido de serem aqueles, segundo Souza (2009), excluídos do acesso ao capital cultural e econômico, carregando “estigma inato”, sem acesso às oportunidades materiais e simbólicas de reconhecimento social, constituindo-se como mero “corpo”. Essa definição de Souza é facilmente verificada nos filmes analisados, a ralé como dispêndio de energia muscular nos trabalhadores que Tião encontra na Transamazônica e que abastecem seu caminhão, e também ao final do filme, o empregado que trabalha com ele no caminhão boiadeiro e que não profere nenhuma palavra, assim como Andorinha, de Bye bye..., cuja alcunha já demonstra nosso ponto de vista: o “rei dos músculos”.

Também a mulher, como “corpo à venda”, na prostituição, assoma nesses filmes, seja na figura de Iracema, seja na de Salomé. Ser prostituta,

⁹ “Ralé” é um termo usado – provocativamente – por Souza (2009) para designar a classe social brasileira desprovida de capital cultural e econômico e de condições de alcançá-los. Para discutir a “ralé”, Souza também analisa o mito da brasilidade.

vender o corpo por dinheiro, é algo condenado em nossa sociedade, pois reverte a hierarquia de valor fundada na família e na disciplina dos desejos, lhes gerando o caráter de delinquente, “é precisamente isso que leva, quase que imperceptivelmente, à seguinte forma de auto percepção que se impõe, mesmo que de modo inarticulado e inconsciente: se eu nasci para ser abusada, por que não ganhar dinheiro com isso?” (MATTOS, 2009).

Entretanto, essas alegorias do povo brasileiro são, em geral, aliadas à sátira e à paródia, lançando ironia ao nacional mais ufanista, como Lorde Cigano (José Wilker), em *Bye bye Brasil* (1979), e Tião Brasil Grande (Pereio), em *Iracema*, uma transa amazônica (1974). Por isso, quando esses filmes trabalham a questão do “caráter nacional”, o fazem de forma quase sempre debochada (XAVIER, 2012).

A própria interação entre os personagens das películas são alegorias que expressam as dinâmicas das relações de poder, cooperação e conflitos que regiam a nossa sociedade, à época.

Assim, vemos que Tião Brasil Grande não leva *Iracema* a sério, ao passo que *Iracema* é, ela mesma, alegoria da Amazônia, “vítima de um lance tão predatório quanto o da construção da Transamazônica, a moça se faz alegoria do desastre embutido no milagre brasileiro” (XAVIER, 2012, p. 23).

Iracema é o símbolo da decadência, a metáfora da estrada: assim como a paisagem, que se apresenta desfigurada pela ação predatória do homem, *Iracema* se deteriora durante o filme. Do outro lado, o representante do fidalgo português Martim Soares Moreno, por quem a *Iracema* de José de Alencar se apaixona, transforma-se em Tião Brasil Grande, um caminhoneiro malandro que viaja pela Transamazônica. Tião é gaúcho, do sul do país e pertencente a uma região que é o oposto da apresentada no filme, considerada mais desenvolvida. A frase do para-choque de seu caminhão é “do destino ninguém foge”, ele é o malandro, o homem do “jeitinho brasileiro” tão incorporado à nossa identidade nacional.

Em *Bye bye Brasil* (1979), novamente se destaca a forma que os personagens, alegorias do povo brasileiro, apresentam uma hierarquia, ainda que simbólica, composta pelo homem branco do sul do país que é o líder da trupe; a

mulher branca, que apesar da aparência de mulher livre, é controlada por Lorde Cigano e tem que se prostituir para sustentar a trupe; Andorinha, o único negro que aparece e não tem fala, é apenas corpo e músculos para ajudar no trabalho pesado; os sertanejos que seguem a caravana em busca de uma vida melhor no sul do país; os índios que aparecem destituídos de suas terras, ingênuos e encantados com as “maravilhas” da civilização.

Fotograma 3: Imagem do filme *Bye, bye Brasil*: na imagem os personagens são mostrados de maneira hierarquizada: a mulher branca (vestida com as cores do Brasil), o negro segurando uma criança (futuro do país) e ao fundo um índio.



Fonte: Arquivo Pessoal

Lorde Cigano pode ser considerado um exemplo de “homem cordial”, aquele que se deixa levar pelas emoções (boas e ruins), além disso, é o típico malandro brasileiro, que improvisa, aproveita-se dos demais, no entanto, se encontra sempre de bom humor, é, no dizer coloquial, “gente boa”, aparentemente cortês e gentil com os outros, mesmo os explorando. Salomé e Dasdô são as mulheres da caravana, Salomé representa a sensualidade da mulher brasileira, ora como dançarina, ora como prostituta, sob comando do Lorde Cigano, enquanto Dasdô é uma mulher submissa ao marido. Andorinha é o único negro do filme, ele também é apenas corpo, o “rei dos músculos”; Lorde Cigano é como seu dono, o oprime. O casal sertanejo Ciço e Dasdô são alegorias do povo nordestino, ingênuo e bem-intencionado, que tem o sonho de migração para o sul do país, construir uma vida de sucesso.

Em *Jorge...* destaca-se a relação entre o protagonista que dá nome ao filme e o

antagonista, Mário, a qual é utilizada a fim de apresentar a exploração, pelos empresários, da classe trabalhadora, que ainda assim enxerga parte da exploração como demonstração de respeito, consideração e confiança.

Essa polarização é construída sendo que de um lado temos Jorge, como uma alegoria do povo brasileiro: ingênuo, trabalhador, dócil e sobrevivente. No outro polo há Mário, seu patrão, um empresário que aparentemente se preocupa com o bem-estar de todos a sua volta, entretanto só se preocupa com ele próprio e sua empresa.

As verdadeiras intenções de Mário são reveladas a Jorge a partir da viagem que empreende com seus companheiros. É na estrada que há em Jorge um despertar de sua consciência, que ocorre a partir das situações e imprevistos que são provocados durante o percurso. Esses acontecimentos, ancorados em memórias - que são apresentadas aos espectadores em flashbacks - permitem ao protagonista construir um pensamento crítico sobre si mesmo e sobre as pessoas ao seu redor.

Enquanto alegoria do povo brasileiro, esses personagens representam, em grande parte, o que é ser brasileiro, ao menos no nível do senso comum¹⁰: afetivo, guiado pelas emoções, sensual, boa gente, que sempre dá um “jeitinho” para superar as circunstâncias e viver, e, se possível, auferindo vantagem das situações. As interações entre os personagens são também alegóricas, como o poder do homem branco do sul, a submissão da mulher, que é usada como corpo, a inferioridade do negro e do índio.

A estrada é, então, apresentada nesses filmes (e também em outros do mesmo período), como uma alegoria da nação brasileira, sendo que os filmes aqui apresentados retratam o país, levantando críticas e reflexões sobre o Brasil da época.

A seguir será apresentada o que chamamos de segunda fase do road movie, na qual a estrada aparece como uma nova configuração, de maneira que as alegorias da nação e do povo brasileiro, tão fortemente manifestadas nesta primeira fase, saem de cena para dar protagonismo às questões

individuais centrados nos conflitos pessoais apresentados no enredo.

“JORNADA INTERIOR” A ESTRADA COMO ALEGORIA DA TRANSFORMAÇÃO PESSOAL

No que chamamos de segunda fase do road movie brasileiro, a estrada deixa de ser uma alegoria da nação e passa a representar uma transformação pessoal, já que é a partir da viagem que os protagonistas solucionarão algum tipo de dilema pessoal. Esta segunda fase é inaugurada a partir de *Central do Brasil*, lançado em 1998.

A década de 1990 foi conhecida, em seus primeiros anos, como “anos horríveis” para o cinema brasileiro, já que a produção foi consideravelmente reduzida, resultado direto da extinção de incentivos a órgãos do governo federal, como a Embrafilme. Apenas posteriormente, com o retorno das leis de incentivo fiscal e apoio estatal o cinema reestabelece, lentamente, suas atividades, sendo *Carlota Joaquina* (CAMURATI, 1995) considerado o filme que dá início à fase conhecida como a retomada do cinema brasileiro (ORICCHIO, 2003).

A cinematografia da retomada apresentou vários filmes nos quais os protagonistas estavam em situação de deslocamento, tais como *Terra Estrangeira* (SALLES, 1996), *O Estorvo* (GUERRA, 1998) e *O Príncipe* (GIORGETTI, 2002). Embora não possam ser considerados road movies, posto que o enredo não é desenvolvido na estrada, o deslocamento aparece nesses filmes porque reinava na sociedade brasileira (e refletia na cinematografia) considerável pessimismo político. Nesse sentido, se os personagens estavam em trânsito era porque eles próprios já não pertenciam a um lugar, isto é, ao Brasil.

De acordo com Oricchio (2003) vivemos agora¹¹ a era da pós-retomada do cinema nacional. Este período é acompanhado, a partir do ano 2000 até o momento atual, por uma profusão de filmes de estrada produzidos e lançados no Brasil, os quais muitos deles foram sucesso de público e de crítica. Este momento, inaugurado por *Central do Brasil* até os dias

¹⁰ Lembrando a análise de Souza (2006) sobre a construção da nossa identidade nacional, de que o brasileiro, no nível do senso comum, apoia as ideias do “homem cordial”, aquele guiado pelas emoções, e por conta do fato de nossa identidade nacional penetrar nas identidades individuais de modo afetivo e emocional.

¹¹ Para o autor, esse período considerado pós-retomada é iniciado pelo filme *Cidade de Deus* (2002), de Meirelles.

atuais, caracteriza o que estamos considerando como segunda fase do road movie, nomeado aqui de “Jornada Interior”¹².

A “Jornada Interior” é caracterizada por road movies que apresentam a estrada como uma alegoria da transformação pessoal, da mudança. Em geral, o que observamos são protagonistas que sofrem algum tipo de angústia e ao pegarem a estrada acabam por superar seus problemas. Se na primeira fase, da Viagem Física, os filmes estavam centrados na experiência da viagem como pano de fundo para apresentar a situação do Brasil, numa alegoria da nação; agora, na Jornada Interior, a experiência da viagem é centrada no protagonista (ou protagonistas) e suas inquietações pessoais.

A estrada, nesta segunda fase, mais que um cenário, é também um personagem, fundamental para a execução da história. Agora, ao contrário da primeira fase, os filmes já são categorizados como filmes de estrada na imprensa especializada, sendo que, nos últimos anos, os filmes lançados são afirmados como road movies pela própria produção, isto é, há uma escolha consciente dos diretores e equipe de produção pelo gênero cinematográfico e suas características particulares.

Walter Salles, diretor de *Central do Brasil*, é um bom exemplo quando cita as vantagens na escolha do road movie enquanto gênero cinematográfico. Para o diretor, o filme de estrada é um gênero que deve ser produzido de uma maneira mais intuitiva, levando em conta a improvisação e a imprevisibilidade: “o road movie deveria ser transformado pelo encontro do que ocorre nas margens da estrada” (SALLES apud STRECKER, 2010, p. 252). Outra característica, reforçada por Salles, é o papel transformador presente neste tipo de filme, “o road movie deve obedecer apenas uma regra: acompanhar as transformações dos personagens em confronto com a realidade” (SALLES apud STRECKER, 2010, p.253); deste modo, não são os conflitos externos, mas os conflitos internos que definem os filmes.

Dessa maneira, na *Jornada Interior*, o road movie se concentra na subjetividade. A estrada representa a liberdade, a fuga da opressão e da sociedade conservadora, e é ela que possibilita a realização dos sonhos, são nas experiências proporcionadas pela viagem que ocorrem transformações nos protagonistas.

Por estar focada na transformação pessoal dos personagens centrais, podemos compreender a estrada, nesta fase, como alegoria do ritual de passagem, conceituando-a como um tipo de ritual que envolve mudança do indivíduo, o que pressupõe um afastamento de sua estrutura social seguido do retorno com um novo status. São “ritos que acompanham toda mudança de lugar, estado, posição social de idade” (VAN GENNEP, 2013, p.29).

Os ritos de passagem marcam mudanças dos indivíduos na estrutura social, todavia, essa passagem envolve algo análogo a um renascimento. Para mudar de estado, o indivíduo primeiramente distancia-se de sua estrutura social, como se morresse ou deixasse de existir naquela posição que antes ocupava. Após sua passagem pelo momento de liminaridade (TURNER, 2013), o indivíduo volta a ser integrado à estrutura social ocupando uma nova posição, como se renascesse.

Nem todos os road movies são apresentados como um rito de passagem completo, isto é, mostrando o lugar do indivíduo, seu afastamento e o retorno ao local de origem. Na maioria das vezes, os filmes nos apresentam a estrada e o caminhar por ela, lembrando a máxima “o que importa é a jornada, não o destino”. Contudo, podemos interpretar a narrativa dos filmes de estrada da *Jornada Interior* como um tipo de rito de passagem, já que comporta características análogas ao desenvolvimento deste tipo de ritual.

O rito de passagem é exposto neste tipo de filme como um importante momento de transformação de estados, como da infância para a vida adulta (como em *O caminho das nuvens*, *Tapete Vermelho* e *Lascados*) ou a superação do luto, (que acontece em

12 Alguns dos filmes deste período considerados road movies são: *Central do Brasil* (Salles, 1998); *Deus é brasileiro* (Diegues, 2003); *O caminho das nuvens* (Amorim, 2003); *Voo cego rumo ao sul* (Penna, 2004); *Cinemas, aspirinas e urubus* (Gomes, 2005); *Tapete Vermelho* (Pereira, 2005); *Hotel Atlântico* (Amaral, 2009); *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Gomes e Ainouz, 2009); *A última estrada da praia* (Souza, 2011); *O palhaço* (Mello, 2011); *À beira do caminho* (Silveira, 2012); *Colegas* (Galvão, 2012); *A busca* (Moura, 2013); *Lascados* (Mafra, 2013); *Uma dose violenta de qualquer coisa* (Galvão, 2013); *Dromedário no asfalto* (Vargas, 2014).

Viajo porque preciso, volto porque te amo, À beira do caminho e Dromedário no asfalto). Outrossim, podemos comparar a estrada como uma alegoria da transformação, qualificando-a como um momento de liminaridade, quando os personagens distanciam-se de sua estrutura social. O que caracteriza a fase liminar dos ritos de passagem é a experiência da individualidade vivida não como privacidade ou relaxamento de certas regras, mas como um período intenso de isolamento e de autonomia do grupo.

Isto pode ser compreendido quando analisamos os filmes desse período. Ao mesmo tempo em que o protagonista procura a estrada com aflições pessoais e angústias subjetivas, a estrada lhe oferece o anonimato e indiferença que o auxiliam no processo de transformação. Nesse percurso, a solidão e o silêncio são ferramentas de grande valor, “o que é sentido é mais importante. Silêncios são valiosos, ao contrário dos filmes comerciais, onde ações são criadas a cada três minutos para atrair a atenção do espectador. No road movie, o invisível complementa o visível” (SALLES apud STRECKER, 2010, p. 252).

Três filmes são destaques, neste momento, para comprovar o exposto: *Central do Brasil* (SALLES, 1998); *Cinemas, aspirinas e urubus* (GOMES, 2005) e *Dromedário no asfalto* (VARGAS, 2014)¹³.

A viagem, nos filmes deste período, especialmente a partir de *Central do Brasil*, é mais que deslocamento físico, mas especialmente encarada como uma jornada interior. A estrada é uma travessia, um rito de passagem, a partir da “busca existencial” empreendida pelo protagonista, que a procura estimulado por um desejo de encontrar algo que preencha sua incompletude.

Desse modo, diferente dos filmes que compõe

o período da “Viagem Física”, nos quais a estrada nos é apresentada como uma alegoria do Brasil, há, na segunda fase, uma mudança, já que agora a estrada é uma alegoria da transformação pessoal.

Na “Jornada Interior”, a centralidade da narrativa está no desenvolvimento de histórias pessoais, de conflitos que são resolvidos a partir de uma viagem. Assim, esta fase nos apresenta road movies nos quais a estrada é representada como uma odisseia subjetiva, um espaço existencial, de transformação, que se configura como um ritual de passagem.

Essas ideias estão alinhadas com as mudanças que podemos observar nas construções das identidades culturais, como sinaliza Hall (2005), que são presentemente mais fragmentadas e centradas no indivíduo. O projeto de nação e de identidade nacional persiste, mas precisa agora dialogar com as outras identidades culturais que o sujeito constrói pra si. Walter Salles (apud STRECKER, 2010, p.252) reflete: “nos filmes de estrada a crise de identidade dos personagens se confundiria com a crise de identidade das próprias culturas nacionais”. Desse modo, a hipótese é que as mudanças na alegoria da estrada, apresentada nos road movies brasileiros, retratam as transformações da nossa própria identidade, agora centrada também nas questões subjetivas e seus confrontos com o mundo.

A “Jornada Interior” se assemelha com o que Hall (2005), ao analisar as concepções de identidade, chama de sujeito pós-moderno. Se na “Viagem Física” está em vigor o sujeito sociológico, cuja visão de identidade é construída na interação entre o eu e a sociedade, a “Jornada Interior” é representada pelo sujeito pós-moderno, marcado pelo fato de que tanto o sujeito quanto a estrutura social estão em transformação. O sujeito se torna fragmentado, com identidades

13 *CENTRAL do Brasil*. Direção: Walter Salles. Brasil, Europa Filmes, 1998. (113 min). Sinopse: Dora (Fernanda Montenegro) trabalha escrevendo cartas para analfabetos na estação Central do Brasil, Rio de Janeiro. A escritã ajuda um menino (Vinícius de Oliveira), após sua mãe ser atropelada, a tentar encontrar o pai que nunca conheceu, no interior do Nordeste.

CINEMAS, aspirinas e urubus. Direção: Marcelo Gomes. Brasil, Imovision, 2004 (99 min). Sinopse: Em 1942, no meio do sertão nordestino, dois homens vindos de mundos diferentes se encontram. Um deles é Johann, alemão fugido da 2ª Guerra Mundial, que dirige um caminhão e vende aspirinas pelo interior do país. O outro é Ranulpho, um homem simples que sempre viveu no sertão e que, após ganhar uma carona de Johann, passa a trabalhar para ele como ajudante. Viajando de povoado em povoado, a dupla exhibe filmes promocionais sobre o remédio “milagroso” para pessoas que jamais tiveram a oportunidade de ir ao cinema.

DROMEDÁRIO no asfalto. Direção: Gilson Vargas. Brasil, 2014 (84 min). Sinopse: Pedro vai de Porto Alegre ao Uruguai com o objetivo de rever seu pai. O protagonista está dividido em sua angústia por sua mãe, falecida, que representa seu passado, e seu pai, que não vê há anos, que pode representar seu futuro. O motivo da viagem nos é apresentado em flashbacks, onde ficamos sabendo que a mãe, antes de seu falecimento, deixou uma carta ao filho, na qual pede que procure o pai para perdô-lo por abandoná-los.

muitas vezes contraditórias, e as paisagens sociais são outras, a partir de mudanças estruturais e institucionais. Esse sujeito pós-moderno não tem uma identidade fixa ou permanente, mas é uma “celebração móvel” (HALL, 2005, p.13).

É neste sentido que a “Jornada Interior” aparece, caracterizada por road movies que apresentam a estrada como uma alegoria da transformação pessoal, da mudança. Em geral, o que observamos são protagonistas que sofrem algum tipo de angústia e, ao iniciarem seu percurso na estrada, acabam por superar seus problemas. Desta forma, a estrada pode ser compreendida, nesta fase, como um ritual de passagem, no qual identidades são confrontadas e, após o afastamento da estrutura social, ressurgem com novo status.

A partir do ritual, a estrada é encarada como um elemento simbólico capaz de representar um processo de transformação; é um espaço de passagem. Neste processo, a estrada, nestes filmes, é o momento de liminaridade dentro do contexto de um ritual de passagem, podendo também ser interpretada, nestes casos, como estado de *communitas*. A estrada pode ser pensada como *communitas* já que algumas regras sociais estão em suspenso – ainda que temporariamente –, e o indivíduo se encontra num entre-lugar (*betwixt and between*) (TURNER, 2013).

Isto pode ser compreendido quando analisamos os filmes desse período. Ao mesmo tempo em que o protagonista procura a estrada com aflições pessoais e angústias subjetivas, a estrada lhe oferece o anonimato que o auxilia no processo de transformação. Nesse percurso, a solidão e o silêncio são ferramentas de grande valor.

Neste processo de perdão, reflexão e transformação a memória é fundamental, pois representa a situação a ser superada, e é através das lembranças que os personagens entrarão neste processo ritual de transformação. A memória é uma importante categoria para compreender como as transformações operam nos personagens dos filmes, já que a partir do ato de recordar os personagens podem ter consciência do seu próprio presente relegando

suas angústias ao passado.

Essas proposições podem ser comprovadas ao verificarmos os três filmes, ao passarmos pela história de Dora e Josué, em *Central do Brasil* (SALLES, 1998); semelhantemente, a de Johan e Ranulpho, em *Cinemas, aspirinas e urubus* (GOMES, 2005); e de Pedro em *Dromedário no asfalto* (VARGAS, 2014).

Em *Central...*, os protagonistas vivem o ritual de passagem, confirmado pelo próprio diretor ao descrever a estrada como “possibilidade de redenção por meio do afeto” (SALLES, 1996)¹⁴. Desse modo, o filme trata da redenção pessoal, do luto superado de Josué que encontra sua família (nos irmãos e em Dora) e em Dora, que ao final volta para sua solidão, mas modificada pela experiência. Ao estar na estrada, e ancorado pelas memórias de seu passado e pelas experiências vividas no trajeto, Dora chega ao fim revitalizada e transformada pela viagem e pelo convívio com Josué. Este convívio se torna ainda mais intenso por estarem sozinhos durante o percurso, sem dinheiro e tendo que improvisar para chegar ao destino final.



Fotograma 5: podemos ver como Dora e Josué são apresentados pela câmera. Apesar de não se darem bem no início da película, eles são sempre enquadrados juntos e próximos. A ideia é que existe uma congruência nos sentimentos deles, ambos estão aflitos e angustiados a princípio e ambos – a partir da proximidade entre eles – estarão mais realizados e felizes ao fim da jornada.

Fonte: Arquivo Pessoal

Como o caso de *Cinemas, aspirinas e urubus* (GOMES, 2005). Neste buddy-road movie, a

14 Fala de Walter Salles, na entrevista para O Estado de São Paulo, 06 nov. 1996, para o Caderno 2, “Walter Salles Jr. inicia filmagem de *Central do Brasil*”.

transformação dos protagonistas é consequência dos movimentos impostos pela estrada, e confirmada em um dos diálogos finais, quando Ranulpho conclui: “agora eu mudei, posso não?!” (CINEMAS..., 2004, 1:29:42). A fuga é um elemento importante do filme, Johan é um alemão que está fugindo da guerra, Ranulpho é um paraibano que está fugindo da fome e da seca de sua região. É a partir das situações e imprevistos provocados pela estrada que a amizade entre os dois irá se concretizar e a personalidade de ambos se transformará. Como road movie, *Cinemas...* mostra a estrada como um processo de transformação, no qual o que importa é menos o destino do que as situações provocadas nas paradas.



Fotograma 6: Antes da aproximação entre a dupla, eles são apresentados e mostrados em planos separados, apesar de estarem próximo fisicamente. Após a aproximação e a amizade selada, os dois são apresentados no mesmo plano.

Fonte: Arquivo Pessoal

Finalmente, em *Dromedário no asfalto* (VARGAS, 2014), temos um filme que torna ainda mais evidente o papel transformador da estrada. Pedro prolonga seu período na estrada, porque percebe sua existência nela como um momento de reflexão e redenção. Os estados de silêncio, solidão, dificuldades são importantes obstáculos que o protagonista se impõe a fim de contribuir com o estado de consciência. No isolamento provocado pela permanência na estrada, Pedro consegue entrar em contato com seus sentimentos profundos, sendo esses sentimentos potencializados a partir das escolhas cinematográficas: poucos diálogos, narração em off que muitas vezes são metáforas de como o

protagonista se sente, os planos e enquadramentos da câmera.



Fotograma 7: os planos gerais, frequentes durante o filme, expressam a maneira como Pedro se percebe no mundo, pequeno. Na imagem vemos uma metáfora: o caminhão que dá carona a Pedro carrega em “suas costas” uma casa, assim como Pedro e sua mochila, que é tudo que ele tem.

Fonte: Arquivo Pessoal

Nestes filmes há uma similaridade nas alegorias da estrada, retratada nos três, como um espaço de transformação. Apesar de estarem nela por motivações diferentes: Dora para levar Josué ao pai, Johan a trabalho e Ranulpho para chegar na capital e Pedro para procurar seu pai, em todos os casos analisados a viagem funcionou nos protagonistas como rito de passagem, já que os personagens estão na estrada inicialmente carregados de angústias pessoais e emergem ao final dela transformados. A estrada funciona nessas películas como um momento de liminaridade, no qual, afastados de seu local de origem e vivendo as situações e imprevistos provocados pelo trajeto, eles podem rever a própria vida e se renovar.

Esse processo é auxiliado pela memória, muitas vezes demonstrada cinematograficamente nos filmes através de flashbacks ou de histórias contadas pelos próprios personagens. A exposição do passado é importante porque situa o expectador das aflições e sofrimentos dos protagonistas, ao passo que serve também para que o personagem deixe para trás o que foi vivido no passado, conseguindo superar seus problemas. A memória está presente em *Central...* nas cartas e nas histórias narradas por Dora, que expõe seu passado sofrido, o abandono do pai que resultou numa pessoa sofrida, amarga e fria que, na

verdade, tem medo da solidão.

Em *Cinemas...* a memória é revivida através do diálogo entre os protagonistas, muitas vezes estimulado pelas notícias que são trazidas pela rádio *Esso*, e que demonstra o medo de Johan da guerra em seu país e também as amarguras de Ranulpho, de viver num lugar miserável. Por sua vez em *Dromedário...* há alguns flashbacks que funcionam mesmo como fragmentos de memória – as imagens são apresentadas como borrões, assim como nossas memórias mais antigas – no qual podemos conhecer os motivos da tristeza de Pedro e o que ele está buscando na estrada.

“O QUE IMPORTA É A JORNADA, NÃO O DESTINO”

As identidades culturais sofreram um processo de transformação, o que Hall (2005) chegou a chamar de “crise de identidade”, pois há uma mudança estrutural nas sociedades modernas no fim do século XX que abalam a ideia do sujeito como integrado e sólido, resultando num duplo deslocamento: tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos.

Neste cenário, o lugar do indivíduo na sociedade e as identidades adquiridas são fluidos e facilmente trocados, podendo ser escolhidas livremente e facilmente adotadas e modificadas, configurando-se como “identidade fragmentada” (HALL, 2005). Para Bauman (2008), a principal incerteza que atormenta os indivíduos não diz respeito à consecução das identidades de sua escolha, mas quais e como escolhê-las e evitar que sejam logo destruídas ou diluídas.

Com este trabalho, buscou-se apresentar esta mudança, a partir da forma como a identidade é representada nos road movies nacionais de determinado período histórico, sendo que, num primeiro momento os filmes apresentaram uma identidade coletiva (a identidade nacional), modificando-se posteriormente, até aqueles que trazem uma representação da identidade fragmentada.

Buscamos, também, compreender como os road movies brasileiros nos auxiliam a compreender nossa própria sociedade. Assim, procuramos comprovar a hipótese de que transformações que ocorrem nas identidades

culturais brasileiras estão conectadas ao cinema e, especificamente, às maneiras como a estrada é representada na categoria fílmica road movie.

Como resultado, observados os filmes de estrada produzidos no Brasil no período de 1960 a 2015, é possível delimitar duas fases distintas, que chamamos “Viagem Física” e “Jornada Interior”. O que caracteriza cada uma das fases é, especialmente, as alegorias que a estrada incorpora, sendo que estas são diferenciadas a partir de uma relação com a perspectiva de identidade cultural na nossa sociedade brasileira.

Conforme tentamos evidenciar, há uma diferença na alegoria da estrada entre os road movies que pertencem à “Viagem Física” e os da “Jornada Interior”. Essa diferença coincide, como tentamos defender, com a mudança de sentidos que a identidade cultural assumiu na sociedade brasileira, passando de uma perspectiva mais totalizante (o sujeito sociológico de Hall) para uma mais fragmentada (sujeito pós-moderno para o mesmo autor).

Na “Viagem Física” há uma alegoria da estrada com o Brasil, a estrada é o palco no qual se discute a nação, este é o primeiro plano dos road movies deste período. Há também o desenvolvimento da trama dos personagens, mas esses funcionam mais como alegorias do povo brasileiro, são tipos como *Iracema*, *Jorge*, *Lorde Cigano* e *Salomé*.

Já na outra fase, da “Jornada Interior”, o protagonismo está nos relacionamentos e questões individuais enfrentadas pelos personagens, a estrada funciona como uma odisseia subjetiva operando mudanças nos indivíduos que nela estão em transição. Os personagens enfrentam a estrada carregados de angústias e obstáculos que serão resolvidos a partir da e na estrada. Aqui a discussão da nação e as críticas sociais e políticas não desaparecem, mas operam em segundo plano.

Outras diferenças devem ser consideradas, na “Viagem Física”, período no qual pressupõe-se que não havia ainda consciência do gênero cinematográfico, é comum observar nos filmes de estrada a errância, personagens que estão na estrada, caminhando sem destino ou com vários destinos. Já na “Jornada Interior”, as viagens dos road movies têm sempre um objetivo, um destino final que nem sempre é contemplado no filme, já que a jornada em si é o elemento central

da história.

Com relação aos protagonistas, há diferenças entre as duas fases aqui concebidas. Na “Viagem Física”, o protagonista não escolhe a estrada, ele está nela por alguma contingência, ou é um fora-da-lei, ou precisa estar em deslocamento procurando uma vida melhor (em geral motivado por uma situação de humilhação ou pobreza) ou porque trabalha na estrada.

O trabalhador da estrada também aparece na “Jornada Interior”, como caminhoneiro, o projetista e vendedor Johan, em *Cinemas, aspirinas e urubus*, o palhaço de circo Benjamin, em *O palhaço*, e até o geólogo José Renato, em *Viajo porque preciso volto porque te amo*. Mas agora também aparecem personagens que buscam a estrada como um lugar no qual angústias pessoais podem ser superadas e vividas em sua plenitude.

Na “Viagem Física”, os personagens são alegorias do povo brasileiro, já na “Jornada Interior”, os protagonistas, ainda que representem tipos que podemos associar ao brasileiro a partir de características típicas, são agora desenvolvidos a partir de questões pessoais e íntimas que compõem a história de cada um deles. Essa diferença é facilmente identificada ao notarmos que, nos road movies que pertencem à primeira fase, os personagens são apresentados no presente, pouco sabemos de suas questões e motivações e muito pouco sabemos de seu passado. Na segunda fase, os protagonistas são construídos através da apresentação de suas histórias de vida, suas questões do passado, muitas vezes em flashbacks ou conversas que parecem um desabafo. Os filmes desta fase, ratificando nossa tese, ao relatarem as questões íntimas de cada protagonista, acabam por individualizar suas histórias e focar a viagem como uma transformação pessoal.

As diferenciações entre as fases do road movie aqui traçadas estão intimamente relacionadas com as mudanças que observamos nas nossas identidades culturais. Assim como procuramos demonstrar, a identidade cultural, em especial a identidade nacional, modificou-se nas sociedades modernas para as pós-modernas (HALL, 2005).

Neste sentido, é possível observar mudanças nas construções das identidades culturais, como sinaliza Hall (2005), que são agora

mais fragmentadas e centradas no indivíduo. O projeto de nação e de identidade nacional persiste, mas precisa agora dialogar com as outras identidades culturais que o sujeito constrói pra si. O lugar do indivíduo na sociedade e as identidades adquiridas são fluidos e facilmente intercambiados.

Como confirma Bauman (2008, p. 186): “não existe a possibilidade de um ‘reencaixe final’ no fim da estrada; estar na estrada tornou-se o modo contínuo de vida dos indivíduos (agora cronicamente) desencaixados”. A metáfora de Bauman com a estrada é preciosa para esse trabalho – estar na estrada, constantemente em busca. As identidades culturais agora não são fixas, mas estão suspensas, em transição, em diferentes posições. A estrada, neste sentido da busca constante por identificação, é um lugar do (re)conhecimento de si e do outro.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. *A sociedade individualizada: vidas contadas e histórias vividas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

COHAN, Steven; HARK, Ina Rae. *The road movie book*. New York: Routledge, 1997.

CORREA, Jaime El road movie: elementos para la definición de un género cinematográfico. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, v. 2, n. 2, abr.-set. 2006, p. 270-301.

GAMA, Gheysa Lemes Gonçalves. “Gênero e Cinema: um estudo sobre as representações da mulher em road movies nacionais”. In: VI Seminário Corpo, Gênero e Sexualidade, 2014, Juiz de Fora. *Anais [do] VI Seminário Corpo*,

- Gênero e Sexualidade; II Seminário Internacional Corpo, Gênero e Sexualidade; II Encontro Gênero e Diversidade na Escola, Juiz de Fora, MG, 24 a 26 de setembro de 2014. Lavras: Center Gráfica e Editora, 2014.
- GONÇALVES, Maurício R. Cinema e identidade nacional no Brasil 1898-1969. São Paulo: LCTE Editora, 2009.
- FREYRE, Gilberto. Casa grande e senzala: formação da família brasileira sob regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2003.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LADERMAN, David. Driving visions: exploring the road movie. Austin: University of Texas Press, 2002.
- MATTOS, Patrícia. A dor e o estigma da puta pobre. In: SOUZA, Jesse. Ralé brasileira: quem é e como vive. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema de Novo: Um Balanço Crítico da Retomada. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2003.
- ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Identidade Cultural, Identidade Nacional no Brasil. In: Tempo Social – Revista Sociologia da USP, São Paulo, 1(1), 1. Semestre, 1989, p. 18-31.
- SOUZA, Jesse. Ralé brasileira: quem é e como vive. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- _____. O casamento secreto entre identidade nacional e teoria emocional da ação ou porque é tão difícil o debate aberto e crítico entre nós. In: A Invisibilidade da desigualdade brasileira. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 97-116.
- STRECKEER, Marcos. Na estrada: o cinema de Walter Salles. São Paulo: Publifolha, 2010.
- TURNER, Graeme. Cinema como prática social. São Paulo, Summus, 1997.
- TURNER, Victor W. O processo ritual. Petrópolis: Vozes, 2013.
- VAN GENNEP, Arnold. Os ritos de passagem. Petrópolis: Vozes, 2013.
- XAVIER, Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 2012.

UMA ANÁLISE DA FILMOGRAFIA DE ALMODÓVAR A PARTIR DAS RELAÇÕES ENTRE GÊNERO E RETERRITORIALIZAÇÃO: PERCURSOS ANALÍTICOS PARA A ANTROPOLOGIA DO CINEMA

Paloma Coelho*

RESUMO

Este artigo visa discutir, a partir de um olhar mais amplo sobre a filmografia de Pedro Almodóvar, de que maneira algumas mudanças estéticas e discursivas em sua obra ao longo dos anos são pertinentes para se pensar a retórica almodovariana no tocante às relações de gênero. Tais mudanças, compreendidas aqui como uma reterritorialização (geográfica e cultural), contribuem para a criação de um universo fílmico/narrativo particular, em que o desejo é o único princípio moral das condutas dos personagens. Nessa utopia almodovariana, que fica mais eloquente em *Os amantes passageiros*, o protagonismo da cidade como lócus da experiência dá lugar a um hiperespaço, em que a vivência do desejo, levada ao limite, conforma a fantasia de uma experiência plena do gênero e da sexualidade que acaba, paradoxalmente, negando a sua viabilidade.

Palavras-chave: Gênero. Sexualidade. Desejo. Cinema. Almodóvar

An analysis of Almodovar's filmography based on relations between gender and reterritorialization: analytical routes for anthropology of cinema

ABSTRACT

This article aims to discuss how some aesthetic and discursive changes in Pedro Almodóvar's work over the years have impacted on his rhetoric when it comes to gender relations. For this end, this article proposes a broader approach over his filmography. The mentioned changes, here understood as a geographical and cultural reterritorialization, contributed to provide a particular filmic/narrative universe in which the desire becomes the only moral principle guiding the behaviour of the characters. This new Almodóvar's utopia starts to be more eloquent in *'I'm so excited'*. In this film, the city as locus for experience is superseded by a hyperspace where the experience of the desire is stretched to its limits shaping the fantasy of a full experience of gender and sexuality, a situation that paradoxically turns it into something unreachable.

Keywords: Gender. Sexuality. Desire. Cinema. Almodóvar

Un análisis de la filmografía de Almodóvar desde las relaciones entre género y reterritorialización: tramos analíticos hacia la antropología del cine

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo discutir, desde una mirada más amplia de la filmografía de Pedro Almodóvar, de qué manera algunos cambios estéticos y discursivos en su trabajo a lo largo de los años son pertinentes para pensar la retórica almodovariana referente a las relaciones de género. Estos cambios, comprendidos aquí como una reterritorialización (geográfica y cultural), contribuyen a la creación de un universo fílmico/narrativo particular, en el que el deseo es el único principio moral de las conductas de los personajes. En esa utopía almodovariana, que es más elocuente en *Los amantes pasajeros*, el protagonismo de la ciudad como locus de la experiencia da lugar a un hiperespacio, en el que la vivencia del deseo, llevada a su límite, conforma la fantasía de una experiencia plena del género y de la sexualidad que, paradójicamente, niega su viabilidad.

Palabras clave: Género. Sexualidad. Deseo. Cine. Almodóvar

* Doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais
Contato: palomafcs@gmail.com

O CINEMA COMO OBJETO E O CONCEITO DE RETERRITORIZAÇÃO

A primeira fase da carreira de Pedro Almodóvar é fundamental para compreender a sua ascensão e o que a sua obra representa para o cenário cinematográfico e cultural da Espanha. Logo após a morte de Francisco Franco e o fim de quase 40 anos de ditadura, os anseios dos espanhóis pela liberdade de costumes e de expressão, bem como a necessidade de enterrar o passado e os vestígios do regime ditatorial, geraram uma crescente busca pelos signos que pudessem remeter ao novo, ao moderno. Ao mesmo tempo, era preciso reformular a imagem da Espanha, eliminando o sentimento de atraso que a população carregava perante os demais países da Europa.

Almodóvar desponta no cenário cinematográfico com a capacidade de representar esse desejo de mudança, recriando a imagem da Espanha e conseguindo harmonizar o moderno e o tradicional, cujo enfoque urbano e progressista não anulava as características e os repertórios simbólicos típicos da cultura popular e do meio rural – como a ambientação das histórias e a manutenção da linguagem e do sotaque dos personagens, por exemplo. Sem esquecer os elementos próprios da sociedade espanhola, o diretor os retoma a partir de sua perspectiva deformante, garantindo, ao mesmo tempo, a familiarização do público e a atribuição de novo vigor ao cinema espanhol.

A partir disso, ao mesmo tempo em que a sua obra se projeta internacionalmente, o cinema de Almodóvar passa a ser vendido e legitimado como um símbolo da “nova Espanha”, se fundindo com a sua própria cultura. Cria-se um discurso de autenticidade de seus filmes em relação a alguns elementos culturais do país, de maneira que a imagem da Espanha passa a ser aquela projetada pelo diretor. Mais do que isso, o seu cinema consegue cristalizar no imaginário dos espectadores algumas características, comportamentos, subjetividades, gírias e expressões que se popularizaram e se tornaram emblemáticas da cultura espanhola. Percebe-se, assim, um movimento duplo: O cinema de Almodóvar tanto se apropria de alguns aspectos culturais de seu país e os ressignifica, como

inaugura novos repertórios simbólicos ao recriar lugares, códigos culturais, condutas e valores (SILVA, 2016).

A ideia de autenticidade de uma cultura em uma obra cinematográfica nos coloca diante de uma questão epistemológica: o sentido das imagens, tomadas como um duplo perfeito ou como expressão da realidade *per se*. Buscar o autêntico em um filme seria presumir que o que se apresenta na tela corresponde a um registro de um real pré-existente, captado pela câmera sem mediação. Tal perspectiva condiz com o início da relação entre o cinema e a antropologia, com o uso das técnicas cinematográficas para documentar a cultura dos povos estudados, de maneira que o filme é utilizado como material etnográfico.

A crença na fidelidade das imagens revela uma pretensa visão positivista do real, em que, ao cineasta/antropólogo, bastaria ligar a câmera para captar determinado contexto cultural, que se descortinaria tal qual se manifesta na vida social, sem distorções. Duas concepções são importantes para a virada epistemológica no uso do audiovisual na antropologia. Em primeiro lugar, o que Pierre Francastel denominou como caráter alusivo das imagens chama a atenção para a ambiguidade de uma obra cinematográfica, a começar pelos mecanismos de sua produção: As inúmeras possibilidades discursivas que a montagem de um filme permite, por exemplo, alterando os sentidos e as posições valorativas conforme a articulação e justaposição dos elementos que o compõem. Desse modo, o filme é visto como um constructo, um olhar sobre determinada realidade, e não a sua expressão exata. Ou, nos termos de Francastel, uma referência na cultura, e não na realidade (MENEZES, 2007).

Em segundo, a ideia da impossibilidade de apreensão de uma cultura em sua totalidade, considerando que o material coletado pelo antropólogo na pesquisa de campo corresponde a apenas fragmentos daquela realidade social. Logo, se o universo analisado pelo antropólogo consiste em um recorte da realidade, a pesquisa etnográfica não se diferenciaria do processo de feitura de um filme e, por isso mesmo, retiraria o suposto estatuto de inferioridade do aparato audiovisual em relação ao “estar em campo”. Nessa

mudança de perspectiva, há um deslocamento da compreensão do filme como um complemento da pesquisa ou como ferramenta metodológica para a sua utilização como fonte, constituindo o próprio campo do pesquisador (PESSUTO, 2014).

Desse modo, o cinema tomado como objeto, a partir das questões investigadas pelo pesquisador nos filmes estudados, considera as narrativas cinematográficas – em seus diversos formatos e gêneros – como uma prática social que contém parte dos valores, das percepções e aspirações da sociedade em que é produzido. O cinema, nesse sentido, se assemelharia aos mitos estudados pelo antropólogo, na medida em que também constituem e inscrevem as suas narrativas no universo simbólico, nas referências culturais que ajudam a compor o domínio do “real”, do social.

Sendo então o filme o próprio material de investigação, a análise fílmica torna-se uma ferramenta metodológica que permite ao pesquisador se debruçar sobre o processo de constituição das imagens, sobre a forma e conteúdo. Ou seja, considerar não apenas a história que se conta, mas também os mecanismos fundantes da narrativa, que ajudam a compor o seu sentido. Paulo Menezes (1996) faz referência à literatura para enfatizar que um filme é mais do que um roteiro, pois são as imagens que atribuem à história os significados que extrapolam a linguagem escrita, de maneira que um mesmo roteiro pode resultar em conteúdos distintos quando filmados por diferentes cineastas.

Por esse motivo, o autor sugere pensar o filme não como representação, mas como representificação, denotando o tipo de relação que se estabelece entre cinema, “real” e espectador, a partir da qual a memória e os valores do espectador são mobilizados durante a experiência cinematográfica enquanto ele assiste ao filme, influenciando na sua percepção a respeito do que é visto. A representificação implica considerar o filme em projeção, não apenas os seus aspectos internos, sendo que uma película propõe sentidos que só se realizam quando ela é assistida. Segundo Menezes, tal conceito é mais apropriado para a análise fílmica porque nos coloca em presença das relações que constituem o filme, muito mais “sobre as formas de se construir o mundo

do que sobre este mundo propriamente dito” (MENEZES, 2004, p. 45). Além disso, parece suprir o desvio analítico existente na investigação das imagens, cujo foco consiste mais no que lhe é externo, ou seja, em uma “realidade” que lhe serviu de “modelo”, do que nos elementos que orientam a sua construção. Pensar o filme como representificação desloca a ênfase da investigação nas semelhanças e discrepâncias entre as imagens e o “mundo real” que lhe serviu de modelo para a análise dos esquemas valorativos que pautaram a sua elaboração, bem como os sentidos a elas atribuídos.

Nessa lógica, o cinema não seria a reprodução do “real”, nem o seu contrário, mas, por isso mesmo, possibilita que o pesquisador se depare com as diversas formas de construção da realidade ou os discursos sobre ela. Uma antropologia do cinema se dedicaria, assim, à compreensão dos mundos sociais expressos pelas/nas narrativas fílmicas, que revelam as formas de perceber, criar e interpretar o universo cultural e simbólico de determinados grupos. Isso nos leva a considerar que um filme é sempre ficcional, mas não no sentido de ilusão ou engano, de contraponto do real, e sim no de invenção, na elaboração de uma realidade própria resultante da articulação de tempos e espaços que conformam a experiência ilusória ao ativar a memória e a subjetividade do espectador quando o filme é projetado; a experiência cinematográfica, assim, remeteria à articulação entre duas ordens de realidade (interna e externa) ativadas na relação que se estabelece entre o espectador e as imagens em projeção (MENEZES, 1996).

O conceito de representificação evoca, assim, a capacidade do cinema de tornar presentes os tempos e espaços ativados pela memória e pela percepção, de maneira que o que é visto na tela será constantemente ressignificado, como uma obra aberta, que a cada experiência cinematográfica recupera e permite novas interpretações dos acontecimentos. Se a emersão do passado no presente possibilitada pelo cinema surge recontextualizada a cada nova projeção, pode-se dizer que os eventos, vivências e lugares retratados no filme não são aqueles “reais”, e sim uma construção puramente ilusória que só tem sentido e existência na memória e na subjetividade de quem o assiste. Logo, como

afirma Menezes, o espaço físico construído pela câmera é um espaço fílmico, e o que se apresenta na tela não é a coisa em si, mas a duração das coisas; a experiência cinematográfica é resultado da ilusão do tempo e do espaço.

Desse modo, a ideia de reterritorialização, no sentido empregado por Rogério Haesbaert (2007), a partir de Gilles Deleuze e Félix Guattari, nos parece apropriada para pensar na reatualização e na recontextualização dos lugares e experiências geradas pelo cinema. Tratando a noção de território para além do sentido geográfico e material, o território simbólico compreenderia, em uma dimensão mais subjetiva, um espaço de referência para a construção de identidades. O espaço não estaria, assim, investido apenas de valores materiais, mas também éticos, espirituais, simbólicos e afetivos. Não pode ser percebido apenas como apropriação material de um espaço, mas também por um princípio cultural de pertencimento, de identificação. O território é também um construtor de identidade, por meio da relação de dominação e/ou apropriação do espaço simbólico, é “o produto da apropriação/valorização simbólica de um grupo em relação ao seu espaço vivido” (HAESBAERT, 2007, p. 40).

Para o autor, a ideia de uma desterritorialização ou o desaparecimento total dos territórios e das identidades é um mito, já que, em realidade, o que ocorre é uma reterritorialização, uma redefinição e ressignificação dos territórios em novas bases. Lançam-se, assim, questionamentos sobre a visão dualista de uma ordem global que desterritorializa e uma ordem local que reterritorializa, desvinculando a globalização da ideia de desenraizamento, que nem sempre implicaria em uma desterritorialização. Como, na ótica deleuziana, a desterritorialização sempre ocorre entre dois termos, resultando na criação de novas territorialidades, pode-se pensar em tal fenômeno na relação olhar/imagem, em que as referências identitárias, os códigos simbólicos contidos nas imagens seriam constantemente ressignificados diante do espectador, mas também pelo seu olhar, uma vez que:

Para Deleuze e Guattari, o pensamento se faz no processo de desterritorialização. Pensar é desterritorializar. Isto quer dizer que o pensamento só é possível na criação, e para

se criar algo novo é necessário romper com o território existente, criando outro. [...] No entanto, a desterritorialização do pensamento, tal como a desterritorialização em sentido amplo, é sempre acompanhada por uma reterritorialização [...]. Esta reterritorialização é a obra criada, é o novo conceito, é a canção pronta, o quadro finalizado (HAESBAERT, 2007, p. 130-131).

Estendendo a ideia de obra criada para o cinema, o filme – produto do pensamento – consistiria em uma reterritorialização, entendida como redefinições de repertórios simbólicos, deslocamentos de sentidos e significados, emergência de novas e múltiplas formas de identificação cultural.

Nesse sentido, para Haesbaert, a reterritorialização resultaria em multiterritorialidades, em territórios justapostos, descontínuos e fragmentados, cuja passagem constante de um a outro, ao contrário de apontar para o declínio dos territórios ou uma desterritorialização, caracterizaria a sua proliferação. A ideia de desterritorialização seria inadequada porque ela negaria, inevitavelmente, a existência do espaço. E o espaço é a condição primeira para que os indivíduos estabeleçam a consciência de si, de seu corpo e a sua relação com o mundo. Trata-se do elemento que torna possível a experiência sensível do mundo porque é nele que os sujeitos se situam, definem a sua posição e se reconhecem como pertencentes a um contexto. O espaço é fundamental para a formação das subjetividades, da constituição dos indivíduos como sujeitos sociais e morais.

Enquanto, de acordo com Marc Augé (1994), o lugar seria o território revestido de sentidos e de repertórios simbólicos, uma construção identitária, relacional e histórica, o não-lugar seria transitório, constituiria um espaço de passagem, descaracterizado e impessoal porque não estabelece com os indivíduos que dele usufruem nenhum tipo de vínculo ou de relações históricas e identitárias. Os não-lugares são espaços de anonimato, de livre circulação – embora condicionados a um controle formal e burocrático – mas que não possuem significado suficiente para que se crie um sentido de pertencimento, apenas relações direcionadas a

certos fins. O espaço, por outro lado, assumiria uma forma mais abstrata que o lugar, mas não é compreendido como o seu oposto, conforme Michel de Certeau o define.

Para Certeau (1998), o lugar é uma indicação de estabilidade, capaz de ordenar os elementos em uma posição própria, definida como configuração instantânea de posições. Já o espaço, traduz-se em movimento, é o resultado dos processos e relações produzidas em um determinado tempo, transformando-se continuamente, em um cruzamento de móveis. O espaço é um lugar praticado, fruto das práticas sociais e culturais ocorridas em um determinado tempo e lugar, e suas transformações repercutem em todos os aspectos de uma sociedade, em uma escala global. O espaço corresponderia às operações ou ao conjunto de fluxos definidos pelas ações de sujeitos históricos ou sociais, que determinam as modificações dos lugares, suas funções e significados. O lugar não seria, porém, um elemento estático, mas sujeito às modificações resultantes das relações ocorridas no espaço. E, ao considerar que o espaço é carregado de representações culturais, o que define a(s) identidade(s) dos lugares é a rede simbólica que lhes é atribuída. Símbolos esses que são continuamente construídos, mantidos, esquecidos e reconstruídos ao longo do tempo.

Na concepção de Marc Augé, o espaço é abstrato porque independe de localização geográfica, podendo, inclusive, conter vários lugares. O espaço pode remeter à distância (o intervalo entre dois pontos), ao ambiente aéreo, ao meio institucional/normativo ou a um contexto virtual. Envolve fluxos, movimentos, temporalidades, que colocam em ação os sentidos inscritos pelo lugar, mas não se restringe a ele. Pensando por essa perspectiva, pretende-se discutir adiante como o conceito de reterritorialização – assim como o de representificação – pode ser útil para analisar os sentidos e os significados construídos em torno do gênero no cinema de Almodóvar, tendo em vista as mudanças estéticas e discursivas verificadas em sua obra ao longo dos anos.

ALMODÓVAR E A MORAL DOS EXCESSOS

O desejo é essencial para compreender o universo moral no cinema de Almodóvar.

Isso porque nesses filmes o desejo não é algo a ser censurado, regulado, contido, julgado ou punido, mas é conformado nas experiências dos indivíduos; é algo concreto, e não uma pulsão abstrata passível de sanções, uma força maior a ser reprimida em função de um conjunto prescritivo a ser respeitado. Mais do que o motor das histórias, o desejo é, antes de tudo, o princípio moral das condutas dos personagens.

A anulação da religião, da família tradicional, da polícia (muitas vezes satirizadas) faz com que esses filmes criem um universo moral particular que, tendo o desejo como mola propulsora das ações, leva os sujeitos à exacerbação de suas condutas e à impossibilidade de julgamento dentro e fora da tela. Se o desejo é o princípio moral dos personagens, a única regra a ser obedecida, não haveria conduta guiada pelas aspirações que pudesse ser condenada. O que importa é a autonomia desses sujeitos para agirem conforme a sua própria vontade e delinear o seu próprio destino, como sugere o diretor ao negar que os seus personagens sejam escravos do desejo: “É demais porque quando escrevo não quero que nenhum dos meus personagens seja escravo de nada, nem de ninguém. O que posso sim afirmar é que o desejo determina seus atos, seu prazer e sua dor” (ALMODÓVAR, 2011b, p. 106).

Tomando essa concepção do desejo como ponto de partida, pretende-se neste artigo suscitar algumas reflexões sobre as formulações discursivas acerca do gênero e da sexualidade na obra de Almodóvar quando analisada em conjunto. As discussões aqui apresentadas são parte das análises contidas na tese de doutorado “A lei do desejo: as relações de gênero no cinema de Pedro Almodóvar”, em que se procurou pensar a obra do diretor como um *continuum*, considerando as (des)continuidades, repetições, disparidades, contradições e deslocamentos que essas películas sugerem, em uma tentativa de estabelecer um *corpus* narrativo e discursivo da produção almodovariana, identificando uma espécie de fio condutor que, se não orienta, se repete, insiste em aparecer nos filmes. Não se trata, entretanto, de rotular ou restringir a obra do diretor espanhol a um estilo específico, mas de analisar em sua tessitura narrativa a poética do gênero por ele elaborada para atribuir sentidos às diversas possibilidades de se organizar as relações

entre as masculinidades e as feminilidades existentes.

Acredita-se que, por mais que uma obra seja produto de seu tempo, variando de acordo com o contexto social e a subjetividade do autor/diretor, parece haver uma linha, ou um conjunto de traços comuns que orientam e ajudam a identificar determinado estilo, podendo nos revelar alguns aspectos não visíveis quando se analisa um filme de forma isolada: Que tipo de “educação visual” se pode extrair do conjunto de sua obra? O que esses filmes nos contam, nos dizem ou nos ensinam do ponto de vista das narrativas contemporâneas? Qual é ou quais são as narrativas que o cinema de Almodóvar constitui e inscreve no universo simbólico, nas referências culturais que ajudam a compor o domínio do “real”, do social? Com esse olhar mais amplo, discute-se como algumas mudanças estéticas e discursivas em sua obra ao longo dos anos são pertinentes para se pensar a retórica almodovariana no tocante às relações de gênero, tendo em vista a descontextualização ocorrida gradativamente em seu cinema, cujo ápice se dá com a realização de sua penúltima película, *Os amantes passageiros* (*Los amantes pasajeros*, 2013).

O que se percebe é que a ideia do cinema como produtor de mundos utópicos reafirmada constantemente por Almodóvar vai se configurando casa vez mais por meio da criação de um universo particular em que o desejo corresponde ao único princípio moral das condutas dos indivíduos. Para a análise dessa utopia almodovariana, utiliza-se aqui as concepções de Michel Foucault sobre a sexualidade e a formação dos indivíduos como sujeitos morais de uma determinada conduta sexual. Para Foucault (1999, 2007), os indivíduos estão submetidos a uma tecnologia política do corpo, que dita as regras, os significados, os usos e os prazeres. O corpo não seria, assim, somente uma propriedade individual, mas estaria imbricado em um conjunto de técnicas do conhecimento e de dispositivos que dispõem sobre ele um tipo de poder que se impõe sobre os corpos por meio da coerção de seus gestos, usos e comportamentos. Esse poder, resultado do desenvolvimento das novas formas de saber, é operado por meio da disciplina, uma técnica específica que “fabrica” os indivíduos por meio

de seus instrumentos, cujo alvo principal é o corpo. Essa microfísica do poder permite um investimento político e detalhado sobre os corpos, produzindo normas, sanções e, ao mesmo tempo, a transgressão, a anomalia e a perversão. Desse modo, a sexualidade não é pensada, nem mesmo vivenciada, isenta de interdições, normas e técnicas reguladoras, mas também de investimentos discursivos, da determinação de seus usos e da produção de verdades sobre as práticas e os corpos.

A conformação dos indivíduos se dá, assim, tanto pelo efeito dos discursos e dispositivos que atuam sobre eles, como pela subjetivação em que, mediante processos de autocritica e de autorreflexão, constituem a si mesmos ao se tornarem sujeitos morais de suas próprias condutas. Partindo dessa concepção, a história da sexualidade empreendida por Foucault (1998, 1999, 2005) permite problematizar uma suposta “verdade do sexo”, mostrando que a noção moderna de sexualidade corresponde a um dispositivo histórico, fruto de uma complexa tecnologia política que, mais do que criar mecanismos de repressão ao sexo, se centrou em seus efeitos produtivos para a sua regulação. A sexualidade seria um conjunto de efeitos engendrados nos corpos, alvos de tecnologias precisas elaboradas para construir discursos sobre o sexo, não apenas situando-o no âmbito moral, mas inserindo-o no campo da racionalidade.

O poder não se refere, entretanto, a uma força exterior que age sobre os corpos de cima para baixo, mas é visto como parte constitutiva dos próprios prazeres que ele institui. A lei é constitutiva do desejo, os dois elementos estão articulados em uma relação mais complexa do que a de interdição/repressão, de modo que, para o autor, seria mais coerente pensar em tecnologias positivas de poder, dada a impossibilidade de se escapar dele. Tudo estaria investido de poder, esse estaria presente e configuraria até o que se coloca em oposição a ele. Esse poder tampouco seria entendido como soberania, ou pela relação binária entre dominantes e dominados, mas como uma multiplicidade de forças que emergem e atuam nas mais diversas instâncias do corpo social, envolvendo trocas, lutas, redistribuições e negociações; “o poder está em toda a parte” e “se produz em cada instante”.

A análise desenvolvida por Foucault descortina a relação do *uso dos prazeres* como um regime de critérios estéticos e éticos da existência que podem ser analisados em sua especificidade e demonstram os diferentes modos de subjetivação por meio dos quais os indivíduos se constituem como sujeitos morais de uma conduta sexual. Investigar a moral dos prazeres em uma perspectiva histórica revela que, independentemente da maneira como os sujeitos se relacionam com os códigos morais de seu tempo, a conduta sexual sempre foi marcada pela valorização da austeridade. Seja pela ideia da temperança da lógica dos *aphrodisia*, da privação e contenção da lógica cristã da carne, ou da censura e interdição da concepção moderna de sexualidade e sua discursividade científica, a moral sexual sempre foi determinada no âmbito do rigor, da moderação, da continência, do autocontrole. A imoralidade no que concerne aos prazeres do sexo é a fronteira que demarca o exagero, o excesso no comportamento, no desejo, na libido, nas práticas sexuais.

A partir da ideia foucaultiana de posição de sujeito, é possível pensar, na filmografia de Almodóvar, em como se dá a constituição das práticas sexuais como campo moral nessas narrativas, em como os personagens se concebem como sujeitos morais ou, mais especificamente, como sujeitos sexuais, analisando as formulações discursivas e a construção visual empregada para comunicar tais questões. Em Almodóvar a lei do desejo é uma justificativa legítima para os atos dos personagens e, ao mesmo tempo, fim principal. Esses agem conforme a busca por um desejo absoluto e não admitem que nada, nem ninguém, se interponha diante de sua realização.

Tomando como exemplo comparativo os filmes de Santiago Segura¹, diretor espanhol conhecido como Torrente, apesar de conservarem características típicas da produção cultural espanhola – como o esperpento, o humor negro e a ironia crua – há uma diferença significativa de sua obra para a de Almodóvar. Segura opera, por meio do ex-policial Torrente, uma crítica à sociedade espanhola, denunciando questões polêmicas condensadas em um só personagem,

como o machismo, a homofobia, a xenofobia, o racismo, a corrupção, a hipocrisia política e moral. Torrente é construído por uma série de características que, além de torná-lo bruto, rude, trapaceiro, ambicioso, egoísta e desequilibrado, a falta de escrúpulos revela a total ausência de moralidade do personagem. Torrente é, literalmente, um fora da lei. As constantes violações para executar planos – muitas vezes frustrados – fazem dele um dos personagens mais imorais no cinema espanhol. Aliás, o sentido do humor nesses filmes está justamente nas transgressões de Torrente.

No caso do cinema de Almodóvar, não se pode remeter à imoralidade das condutas dos personagens porque não existe um parâmetro normativo para classificar tais comportamentos. Ou seja, olhando para o espaço diegético, os seus personagens não são transgressores porque não obedecem a nenhuma regra senão a de seu próprio desejo:

Existem tantas ligações entre a transgressão e a lei que tento até negar a existência da lei; luto para que ela esteja ausente dos meus filmes. [...] Transgressão é uma palavra moral; ora, não é minha intenção infringir qualquer norma, mas apenas impor minhas personagens e seu comportamento (STRAUSS, 2008, p. 37-38).

Nesse universo próprio criado pelo diretor, aqui chamado de *utopia almodovariana*, a vivência do desejo, levada ao limite, conforma a fantasia de uma experiência plena do gênero e da sexualidade, como se verá adiante. A partir de mudanças empreendidas pelo diretor ao longo de sua filmografia, compreendidas aqui como uma reterritorialização (geográfica e cultural), discute-se a seguir como a criação de um universo fílmico/narrativo particular vai suprimindo o protagonismo da cidade como lócus da experiência para dar lugar a um hiperespaço que, se por um lado comporta a total liberdade e vivência plena do desejo – como também do gênero e da sexualidade –, paradoxalmente, sugere a sua impossibilidade.

1 O nome Torrente se deve à saga homônima realizada pelo diretor, composta pelos 5 filmes que o projetaram na Espanha e o tornaram um dos maiores sucessos de bilheteria do país.

DO CONTEXTO LOCAL AO HIPERESPAÇO

Como falar de concretização do desejo em Almodóvar é também se referir à experiência, em grande parte da sua filmografia a cidade desempenha um papel relevante como cenário e corresponde, simultaneamente, a um agente no desenvolvimento da trama. O espaço da cidade é constitutivo, mas também modelado e ressignificado pelas experiências dos sujeitos. No início dos anos 1980, esses filmes se tornaram referência da Espanha moderna ao situar a capital, Madri, como pólo de efervescência cultural e de criatividade, motivado pela abertura democrática do país. Os primeiros filmes de Almodóvar traduzem esse universo ao dar centralidade à “nova onda”, representada pela Movida madrilenha, cuja produção artística é responsável por muitas das referências culturais dos espanhóis até os dias atuais.

Desse modo, artistas da Movida participam dessas primeiras películas, e o ambiente – especialmente noturno – dominado pela cena *punk*, as casas de shows, os bares *underground*, a região do *El Rastro*, as gírias, as roupas, os penteados, o consumo desenfreado de drogas ilícitas, a liberdade sexual, entre outros aspectos, ganham ênfase tendo o urbano como palco e transformador dessas experiências. Madri, com toda a sua atmosfera urbana, foi essencial para a conformação desse movimento e para a projeção da imagem de modernidade que a Espanha em sua nova fase política e cultural ansiava.

Os filmes de Almodóvar reproduziam, assim, a mentalidade desses grupos que, com o fim da ditadura franquista, sentiam que iniciavam uma nova era bastante fértil para a criação de ideias e tendências, aliado à crença em uma total reorganização das práticas culturais do país. Por isso, a Movida madrilenha se traduz na vivência da cidade e de tudo o que ela oferece ao seu limite, em uma valorização da liberdade artística e de costumes, cenário que Almodóvar expressa em suas primeiras produções, como ele afirma em uma entrevista sobre *A lei do desejo*:

O filme muito menos supõe uma reflexão sobre a Movida madrilenha do início dos anos oitenta, ainda que grande parte transcorra na

Madri dessa época. O que me interessa desse momento histórico é o entorpecimento de liberdade que a Espanha vivia, em oposição ao obscurantismo e à repressão dos anos sessenta. Os primeiros anos oitenta são, por isso, o marco ideal para que os protagonistas, já adultos, sejam donos de seus destinos, de seus corpos e de seus desejos (GARZO, 2011, p. 307).

São dessa época as duas frases que marcaram a capital espanhola, tornando-se emblema turístico ainda presente, *Madri me mata e de Madri ao céu*, expressões que sintetizam o desejo por uma vida intensa e o anseio por liberdade que a Movida madrilenha representava.



Imagem 1 – Fabio McNamara em *Labirintos de Paixões*

Imagem 2 – Alaska em *Pepi Luci Bom...*

Fonte: LINDO (2011).

Fonte: Extraída do filme pela autora.

A cidade, assim, corresponde a um personagem nas primeiras fases do cinema de Almodóvar. E, mesmo com o fim da Movida, o espaço urbano continua como um elemento importante para compor o ambiente narrativo e os personagens, retratar a solidão, o desespero, as vivências sexuais, as performatividades de gênero e, obviamente, o desejo:

Quis que Madri fosse o recipiente de todas

as histórias que formam o carrossel de paixões de *A lei do desejo*. [...] Madri é uma cidade velha e esperta, mas cheia de vida. Essa deterioração, cuja restauração parece interminável, representa a vontade de viver desta cidade. Como meus personagens, Madri é um espaço gasto ao qual não basta ter um passado porque o futuro continua lhe excitando (ALMODÓVAR, 2011b, p. 106).

Em *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988), a efervescência e agitação da Madri durante a

Movida dá lugar a uma cidade mais melancólica, território em que os personagens vivenciam as desilusões, a solidão e as angústias cotidianas. Os planos de Pepa do alto de seu ártico observando a cidade e os que ela percorre as ruas em total desalento reforçam essa ideia, como se vê na imagem 3, em uma cena em que o *travelling* e a redução gradativa da luz constroem a sensação de desamparo da personagem. As muitas referências às ruas madrilenhas são como o marco da busca incessante da protagonista pelo amante Ivan, auxiliado pela presença do táxi que a conduz em algumas cenas.



Imagem 3 – Pepa em Madri
Fonte: Extraída do filme pela autora.

A espacialidade também é importante nesses filmes para demarcar as fronteiras sociais, as relações e suas hierarquias, espaços normativos que constituem centralidades, mas também marginalizam, estigmatizam e são estigmatizados por suas práticas. Esses lugares periféricos são significativos em Almodóvar para delinear o estilo de vida dos personagens, a marginalização de suas condutas, a violência, a vivência da sexualidade, territórios em que os sujeitos expressam o desejo, performatizam seus corpos, gêneros e identidades. A cidade, nesse caso, é o lugar da experiência e da definição de posições sociais no espaço e, por isso mesmo, onde se dá a resignificação desses indivíduos.

Tudo sobre minha mãe (*Todo sobre mi madre*, 1999), ao confrontar as imagens de Madri e Barcelona, retrata essa última pelas experiências marginais, representadas pelas regiões de consumo e tráfico de drogas, e por zonas de prostituição, especificamente a conhecida como *El Campo*, área desabitada próxima ao *Camp Nou*, estádio do clube Barcelona, ocupado, em sua maioria, por travestis. A cena de transição

entre as duas cidades, que situa espacialmente o espectador e descortina as experiências dessas personagens é assim descrita por Almodóvar no roteiro:

O veículo entra em uma fila de carros que dá voltas em um terreno empoeirado. É o ápice da prostituição travesti, o lugar onde os exemplares mais jovens prestam seus serviços, as com os melhores peitos, as mais femininas. As que conseguiram melhor resultado na aventura cirúrgica. Imagem apocalíptica: um terreno, cheio de poeira, pedras e buracos, próximo a uma muralha que dá para um cemitério. A poucos metros surge o Campo do Barça. As trabalhadoras do terreno o chamam de *El Campo*. ‘Venho do trabalho no Campo’, ou ‘Vou trabalhar no Campo’. Trabalhadoras do sexo, à exaustão. Terra de ninguém, não há postes de iluminação, nem plantações, nem árvores. Nada (à noite, a pau seco). Só buracos, pedregulhos e muita poeira. A única luz provém de duas ou três grandes fogueiras

espaçadas e dos faróis dos carros se movendo em círculos. Se a noite está límpida, a lua envolve tudo com seu reflexo azulado. O resto é escuridão e milhões de partículas de poeira suspensas no ar (ALMODÓVAR, 1999, p. 39).

A descrição do diretor define a *mise-en-scène* da prostituição travesti, em que a paisagem e a composição do espaço contribuem para expressar a precariedade e a informalidade do trabalho, chamando a atenção para a exclusão social desses sujeitos. Ao mesmo tempo, essas imagens deslocam a posição desses personagens para o centro da narrativa, dando visibilidade às suas experiências.



Imagem 4 – El campo

Fonte: Extraída do filme pela autora.

Mesmo em Madri esses espaços periféricos são ressaltados para retratar a experiência desses “sujeitos da margem” (MALUF, 2002) os redutos dos usuários de drogas, as regiões de cabarés em que se apresentam *drag queens*, paisagens tão deterioradas como as próprias vivências dos personagens.



Imagem 5 – Cena de De salto alto

Fonte: Extraída do filme pela autora.

O ambiente rural também é explorado em Almodóvar como o espaço das tradições culturais

da Espanha, os costumes, as lendas, a culinária abundante, os rituais, a forte influência da religião, o conservadorismo. Para a pesquisadora María Antonia García de León² – e também segundo boa parte da crítica espanhola –, *Que fiz eu para merecer isto!* é o filme em que o diretor retrataria com maior verossimilhança a cultura rural da Espanha, simbolizada pela figura da avó, interpretada por Chus Lampreave:

O personagem de Chus Lampreave me encantou, que é um arquétipo da avó, a avó rural. Isso é magnífico, magnífico. Qualquer pessoa pode ver que é magnífico. [...] Porque ali é verdade, e não o riso de ‘ai, que estão vendo as ligas’, essas bobagens. Ali é verdade, é uma senhora, uma avó rural, que está aqui na cidade, vem para o apartamento de seu filho, deseja voltar ao seu povoado [...]. Ou seja, se você vê Carmem Maura e Chus Lampreave em *Que fiz eu para merecer isto!*, é, de certo modo, junto com *Mulheres à beira de um ataque de nervos*, o melhor filme de Almodóvar. Sem sombra de dúvidas. *Que fiz eu para merecer isto!* é um filme de grande veracidade. De fato há um consenso entre os hispanistas e tudo, que é uma suma de arte. Uma pequena suma de arte.

A fala da pesquisadora ressalta a relevância desse filme na carreira do diretor, mas remete a uma questão muito discutida entre os espanhóis, que é a autenticidade da abordagem da Espanha e de sua cultura. Almodóvar teve bastante êxito com essa produção exatamente pela maneira como apresentou os aspectos culturais do país, gerando a identificação do público espanhol, além de ser a que ele mais lançou mão do neo-realismo, gênero pertencente à tradição cinematográfica espanhola. Para García de León, as seguintes películas que abordam o ambiente rural não obtiveram o mesmo resultado porque não se trata de uma abordagem autêntica, mas reificada e caricatural:

Eu sou socióloga, antropóloga e tudo isso, e Almodóvar, te falo insistentemente, é a reificação do rural, a coisificação do rural. Não me agradam em nada esses filmes de Almodóvar, como *A flor do meu segredo*, e

² Dados de entrevista. Pesquisa de campo realizada em Madri, em 3 nov. 2014.

todas essas que abordam La Mancha. Porque conheço muito La Mancha, porque ali está a casa da minha família. Não me agrada, assim, vou te dizer uma palavra muito espanhola, *astracanada*. *Astracanada* é como um humor, uma piada de mau gosto. Nos primeiros tempos ele dizia: ‘Estou farto de *paletos* com boinas. Mas é que ele acabou caindo no mesmo. O ambiente rural, sim que ele o conhece. Mas, não sei como te dizer, existe algo como uma dignidade na abordagem do rural do antropólogo, vou te dar um exemplo, que é uma joia: Se você assiste a *Volver*, há uma cena de um enterro com mulheres, e ‘que se veem as ligas, as pernas, venham ver as ligas’. E como se isso fosse normal, mas isso não é verdade na sociedade rural, não é verdade. Deixar que se vejam as ligas é um descuido. É algo muito sutil, não é para fazer piada disso, é que há um esboço muito feio sobre o rural. Muito inautêntico. Uma *astracanada*. Coisifica-se o rural. Embora diga que ele nunca se rendeu aos *paletos*, pois ao final caiu nisso. Porque o conhece e já viu que vende. Na piada fácil, de ‘ah, minha filha, coma uma fatia de *chorizo*’. É que é assim, mas não é assim. Ou seja, um antropólogo sabe ver que não é assim. E isso me aborrece muito, talvez porque entendo, porque conheço muito bem a região, entende?³

Observa-se que as palavras da pesquisadora revelam uma expectativa da fidelidade da representação, como se toda representação já não pressupusesse um discurso, uma construção, uma reinvenção. Além da noção de autenticidade de uma cultura ser questionável, por mais fiel que um filme possa parecer, ele sempre resultará em uma interpretação, já que corresponde ao ponto de vista de quem opera a câmera, uma dada realidade vista através das lentes do diretor. Por outro lado, a valorização da autenticidade se relaciona com a busca pela definição de identidade nacional tão arraigada na história do país e reproduzida em suas manifestações culturais e artísticas (SILVA, 2016).

Almodóvar, de fato, recria as tradições rurais em seus filmes, reproduzindo rituais, como a limpeza dos túmulos feita pelas mulheres

de La Mancha, a relação dos habitantes com a morte, a importância da comida no cotidiano dessa população. Inclusive na composição dos personagens, que reproduzem o sotaque rural, como Agrado em *Tudo sobre minha mãe*, Paquito em *Má educação* (*La mala educación*, 2004) e o *manchego* das mulheres de *Volver* – complementado pelo figurino típico de Tía Paula, que o diretor afirma ser inspirada em sua mãe nos últimos anos de vida.

3 Dados de entrevista. Pesquisa de campo realizada em Madri, em 3 nov. 2014.



Figura 6 – O rural em Volver

Fonte: Extraída do filme pela autora.

Os traços culturais que projetaram Almodóvar como símbolo da Espanha e de sua cultura, principalmente fora do país, foram, gradativamente, tendo menos ênfase em seus filmes, que passaram a apresentar histórias mais descontextualizadas, retirando o protagonismo da cidade – tanto urbana, como rural. As tramas passam a ser desenvolvidas em ambientes cada vez mais assépticos e sem muitas alusões territoriais e culturais. Tal tendência, uma tentativa de universalização desses filmes, em contraponto a um descolamento das referências locais é, muitas vezes, interpretada como uma postura comercial da produtora, como forma de expandir a distribuição e a capacidade de alcance das produções.

Segundo García de León (2013, 2015), trata-se de um processo de internacionalização que condiz com uma mudança de paradigma do artista na contemporaneidade: Após romper com o padrão dominante do cinema espanhol anterior, Almodóvar, com o lançamento de *Mulheres à beira de um ataque nervoso*, passa por uma americanização de sua obra, incorporando os elementos e a estética própria de Hollywood. Em seguida, sua obra tende à universalização, na medida em que se expande comercialmente. Por fim, Almodóvar teria se convertido em um “artista-marketing”, em que o autor deixa de ser caracterizado por sua obra e a sua personalidade passa se confundir com ela. A primazia do ofício se deslocaria para a centralidade do artista, de maneira que a obra é a própria pessoa, não há distância entre elas. Na opinião da autora, o sucesso de Almodóvar se deve ao marketing que ele foi capaz de criar em torno da Espanha, comercializando a imagem do país por meio da criação de tópicos (ou estereótipos) da cultura espanhola, constituindo um empório. A imagem

do diretor e de seus filmes é vendida como sinônimo da Espanha, e o público de outros países tende a conceber a cultura espanhola a partir de suas produções, o que seria uma visão reducionista e estereotipada, mas explicaria, por outro lado, o sucesso da crítica internacional.

Na medida em que a sua obra se internacionaliza, também mudam as suas características visuais, narrativas e temáticas. Com o sucesso internacional, a sua produção cinematográfica fica cada vez mais intimista, o cenário urbano e o agito da capital perdem centralidade em suas histórias, e passam a ser desenvolvidas em ambientes indefinidos, como interiores das casas, de hospitais, de instituições. O ápice desse processo ocorre em *Os amantes passageiros*, cujas cenas são rodadas majoritariamente dentro de um avião.

O núcleo de personagens também se reduz e as temáticas, antes influenciadas pelo contexto urbano madrilenho e pela forte presença de elementos da cultura espanhola, são substituídas por questões mais abrangentes, como o amor, o desejo, a maternidade, a vingança, a morte, a dor da perda, entre outros. Em outras palavras, a internacionalização do cinema de Almodóvar também trouxe como consequência o caráter mais universal de suas películas, que se tornam cada vez mais afinadas a uma cultura globalizada do que ao estilo mais localista do início de sua carreira.

Essa mudança é significativa para se pensar no percurso de sua obra e em quais questões relacionadas ao gênero, ao corpo, ao desejo e à sexualidade emergem a partir da retórica almodovariana. *Os amantes passageiros* fornece algumas chaves para a compreensão desses discursos. No filme, um avião que parte de Madri em direção ao México apresenta

problemas técnicos ocasionados por uma falha operacional no Aeroporto de Barajas. Obrigado a um pouso forçado, o avião sobrevoa a cidade de Toledo em uma tentativa de aterrissar no desativado Aeroporto de La Mancha. Confinados em uma situação limite, envolvidos pelo medo e pela instabilidade emocional, os passageiros embarcam em uma experiência inusitada, regada a sexo, drogas e confissões íntimas, sob o controle de uma tripulação composta por três comissários gays, um piloto bissexual e um copiloto sexualmente reprimido.

De certo modo, alguns dos mais recorrentes temas do cinema de Almodóvar estão presentes nesse filme: a liberalização sexual, a exacerbação do desejo, a eliminação da culpa, o consumo de drogas, a subversão do padrão heteronormativo do gênero e da sexualidade. Uma diferença significativa, entretanto, é o que poderia ser considerado como o ápice da liberdade criativa do diretor: O avião como o cenário predominante da história – há poucas cenas gravadas em Madri e no Aeroporto de La Mancha – se converte em um universo próprio, com suas próprias leis – ou, melhor dizendo, ausência de leis – e desvinculado das normas e sanções presentes na vida “em terra”.

Ao sair de Madri, mas não chegar ao México e permanecer circundando em busca de uma solução, a tripulação se encontra em um entre-lugar, um espaço-outro, desconectada da realidade social à qual pertence. No início da trama, uma cena em que um funcionário do aeroporto se fere em um atropelamento na pista de voo e envia a alguém, instantaneamente, a mensagem pelo celular “estou sangrando vivo”, enquanto uma gota de sangue cai sobre a tela do aparelho, já antecipa o que está por vir: Durante o tresloucado voo, não são os aparelhos, mas os próprios tripulantes os que entram no “modo avião”, uma metáfora para a imersão desses personagens em um mundo particular, com seu próprio universo moral, suas práticas e modos de agir. Se, para Almodóvar, os seus filmes são a expressão de mundos utópicos (ALMODÓVAR..., 2013), em *Os amantes passageiros* essa idealização se completa na medida em que o costumbrismo fantástico característico de seu cinema imprime um universo propício para a vazão dos desejos, dos sentimentos, das emoções, das pulsões, da

expressão da sexualidade e das identidades.

De certa maneira, os passageiros desse avião poderiam representar a sociedade ideal aos olhos do diretor, submetidos ao controle de sujeitos que, no cotidiano, ocupam os menores degraus da hierarquia social. São os indivíduos que transgridem as normas da sexualidade e do gênero, que escapam às regras da inteligibilidade e que, ao romperem com a visão heterocentrada, desvelam as suas fragilidades ao denunciar o seu caráter discursivo. Os comissários de bordo, com a sua gestualidade estereotipada, conduzem os passageiros – mas também os espectadores – a um desfrute hedonista, a um escape que, dado o tom surrealista da história, não é passível de julgamentos nem mesmo fora do campo diegético.

Se antes na filmografia de Almodóvar a cidade era o palco da vivência do prazer, da evasão do desejo, das performatividades de gênero, se os sujeitos buscavam, na dinâmica urbana, ainda que sob o peso da marginalização, formas de expressão das liberdades individuais, sem a culpa religiosa ou moral, ou sem a repressão institucional, o que essa recente descontextualização pode nos informar sobre as concepções de gênero atuais? Que questões essa utopia elaborada por Almodóvar pode suscitar no que diz respeito às regulações de gênero e à constituição dos sujeitos gendrados na vida social?

O que poderia ser lido como uma perda de referências identitárias no cinema de Almodóvar, na verdade, se parece mais a uma reterritorialização, tal qual discutido anteriormente a partir de Haesbaert (2007). Os lugares que o cinema torna presentes não são os “lugares reais”, concretos, mas abstrações ou simulações de algo que já existe. Os filmes evocam sentidos em torno desses lugares, que a experiência cinematográfica trata de atualizar na sua dinâmica espaço-temporal. Logo, as relações existentes entre os indivíduos (espectadores) com esses lugares – referências identitárias, memórias, afetos, pertencimento – são transpostas no ato da identificação, da familiaridade com aquela imagem. Nesse sentido, o conceito de representificação proposto por Paulo Menezes (2004) define bem essa interação: a capacidade do cinema de tornar presentes os lugares, os

sentidos e as relações que se estabelecem a partir deles. E é nessa constante atualização que o filme torna “reais” esses lugares, uma realidade que só faz sentido nessa representificação.

Uma vez que a imagem cinematográfica não ocupa nenhum lugar, a não ser o espaço fílmico, diegético, o cinema enquanto representificação não seria uma experiência de desterritorialização e, ao mesmo tempo, reterritorialização, na medida em que torna presentes as relações, os acontecimentos, e efetua um deslocamento espaço-temporal do passado e do presente? Para Deleuze e Guatarri, como aborda Haesbaert (2007), nunca nos desterritorializamos sozinhos, mas, no mínimo, com dois termos: mão-objeto de uso, boca-seio, rosto-paisagem. Nessa lógica, por que não pensarmos em desterritorialização nas relações olhar-imagem, já que o espaço está sempre em processo, em um permanente tornar-se ou devir que o cinema ajuda a construir criando novas territorialidades, novas articulações espaço-temporais e novas interações dos indivíduos com os territórios?

Pensando nessa ideia a partir dos filmes de Almodóvar, o deslocamento espacial que ele opera na fase mais recente de sua carreira, especialmente em *Os amantes passageiros*, sugere essa reterritorialização, no sentido de que ele recria os espaços e lhes atribui novos sentidos, colocando em prática a sua utopia de um mundo que possibilite a plena vivência dos prazeres, um lugar regido apenas pela lei do desejo, essa “lei de um mundo que não admite nenhuma” (FOIX, 2011, p. 104). Esse deslocamento é tratado como reterritorialização porque, como o próprio Marc Augé sugere, até mesmo os não-lugares, por mais transitórios, impessoais e indiferentes que pareçam ser, exigem uma identidade partilhada – ainda que pré-estabelecida –, um território seria inconcebível sem as referências identitárias.

A internacionalização do cinema de Almodóvar, portanto, não anula ou nega as referências culturais em que ele sempre se baseou, mas recria esses territórios em novas bases, elabora um universo próprio que mais parece indicar a inviabilidade desse projeto em um “mundo real”. Os espectadores continuam se identificando e se familiarizando, em menor ou maior grau, com os elementos culturais e os repertórios simbólicos que o diretor imprime em

seus filmes, já que uma obra não se desvincula de seu tempo. Por mais inventivo que seja um cineasta ou um artista de modo geral, ele nunca escapa totalmente de seu universo sociocultural, de maneira que uma obra conta muito mais sobre a época e o contexto em que foi produzida do que a história em si.

Nem lugar, nem não-lugar, o que resulta dessa utopia almodovariana se aproxima mais de um hiperespaço, um espaço ideal que abriga os seres híbridos que povoam as suas películas, os *cyborgs* monstruosos de que fala Haraway (1995) que, em um universo próprio, realizam a fantasia de satisfazer plenamente os seus desejos e escrever a sua própria história. São sujeitos donos de seu tempo e de seu destino em um espaço sem restrições, em que a experiência da sexualidade é a porta de entrada para a liberdade e reinvenção desses corpos:

Com o corpo liberado do físico, o indivíduo entra por completo no âmbito do simbólico. Se converte em uma entidade de significado puro, mas ao mesmo tempo sem conteúdo, no sentido de que se desprende de qualquer referente fixo. Os indivíduos se convertem, assim, em *cyborgs*, uma manifestação do eu que está para além do físico, existindo em um espaço onde a mesma identidade, mais que predeterminada, se autodefine pela fuga (PENEDO, 2008, p. 170).

Retomando a questão colocada por Foucault, de que a ideia do prazer sexual demonstrou corresponder, ao longo da história, a uma substância ética contínua, uma força maior contra a qual se deve lutar, reprimir e controlar, tomando o ato sexual como algo perigoso, como parte essencial do processo de cuidado de si, a sexualidade emerge, assim, como um dos elementos definidores dos sujeitos. No campo das representações sociais é pela inscrição de um sexo, pela constituição de um corpo sexuado e por suas práticas sexuais que os indivíduos se definem, sendo, por isso, uma das causas do sexo ser inserido e submetido a um regime tão atento.

Em Almodóvar, a sexualidade e as performatividades de gênero são parte da construção do desejo absoluto, experimentado em sua totalidade, como um impulso incomensurável que só em um mundo ideal

poderia se concretizar, pois “ainda que se trate de uma contradição, a ilusão de ser desejado sem limite (não importa que não te respeitem como pessoa) habita no fundo de todo ser humano” (ALMODÓVAR, 2011b, p. 106). Essa busca pela realização do desejo a qualquer custo não é possível na vida social, e Almodóvar o reconhece de tal modo que o excesso de liberdade que ele vê como inalcançável na prática só se concretiza por meio da idealização de um universo à parte, com suas próprias leis:

É impossível que alguém consiga realizar um prazer absoluto e, se o consegue, terá, certamente, que pagar seu preço, um preço, por sinal, muito alto. E é preciso estar disposto a pagá-lo. O que é algo pertencente ao mundo das ideias, é uma abstração, ainda que se sinta muito intimamente (ALMODÓVAR, 1989).

Em *Os amantes passageiros*, essa idealização é reforçada em uma cena na qual uma das personagens, que é vidente, anuncia as suas premonições na cabine do avião: “Sinto como se chegássemos a um lugar branco, como uma nuvem. Um lugar onde todos fôssemos melhores e não existiria a mentira”. O novo território anunciado pela personagem, mas que poderia bem ser um enunciado do diretor para introduzir o espectador em outra realidade, nos transporta mesmo como uma viagem a um universo em que os desejos se desvinculam de qualquer censura moral, julgamento ou punição. Um lugar outro em que esse desejo, tão abstrato no mundo de cá da tela, se concretiza e dá forma às diversas expressões da sexualidade, das identidades de gênero, das fantasias individuais. As imagens de divulgação do filme transmitem a ideia de uma sexualidade exacerbada, de total liberdade e ausência de limites na vivência do desejo:



Imagem 7 – Show dos comissários de bordo



Imagem 8 – Cena de *Os amantes passageiros*

Fonte: (LOS AMANTES..., 2013b).

Fonte: (LOS AMANTES..., 2013a).



Imagem 9 – Bastidores de *Os amantes passageiros*

Fonte: (LOS AMANTES..., 2013b).

Nessa utopia almodovariana, a única regra é a da não proibição: “O fato é que meus filmes não são suficientemente morais para tratar do proibido, ou então são tão morais que proíbem que se fale do proibido. Seja como for, o que é proibido segundo a moral tradicional não o é para mim” (STRAUSS, 2008, p. 72). Partindo da sua concepção de cinema como um “desdobramento, duplicidade e espelhos que multiplicam e deformam o que veem” (ALMODÓVAR, 2011c, p. 312), a realidade construída por Almodóvar parte da aspiração a uma estrutura social que desse espaço a diversas manifestações do desejo, o que inclui a liberdade de expressão dos gêneros e da sexualidade. O diretor o elabora, porém, suprimindo as regras e situando o desejo como substrato da experiência que, como força maior que habitaria todos os seres, o que haveria de mais humano e primário, logo, inevitável, corresponderia a uma lei contingente, a única que definiria a conduta moral dos indivíduos.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

O escritor, colunista e crítico de cinema Gustavo Martín Garzo (2004) compara os personagens de Almodóvar aos monstros criados pelo cinema, afirmando que esses últimos não passam de uma metáfora do coração humano, envolto pela escuridão de seus desejos recônditos. A monstruosidade residiria

na intensidade do desejo e, nesse sentido, os personagens de Almodóvar seriam monstros pela impossibilidade de renunciar ao próprio desejo, por serem vítimas da magnitude de seus sentimentos.

Os monstros representariam, na realidade, o próprio desejo humano e estariam, por isso, além do limite moral. Por meio dessa ideia do desejo primário e sem limites é que o cinema clássico – assim como a literatura – vai delinear a figura do monstro como o mal que precisa ser combatido, uma força contra a qual se deve lutar. É assim, por exemplo, que o monstro criado pelo Dr. Frankenstein se torna uma ameaça destrutiva porque ele não passa de uma metáfora para a vaidade humana, movida pelo desejo desmesurado do cientista-criador.

Os “monstros” de Almodóvar colapsam os limites do desejo e, devido a isso, precisam pagar um alto preço. O desejo em Almodóvar, entretanto, não é visto por uma lente maniqueísta, não é um mal que se deve evitar, visto que em seus filmes não existe a culpa. Essa última não interessa ao diretor, dada a sua vinculação à moral religiosa tão impregnada na cultura espanhola. Se não existe culpa, nem pecado, seus personagens são revestidos de uma autonomia moral e de uma ausência de preconceitos, que os permite a liberdade de decisão – e de ação – para expressarem sem limites os seus ideais e as suas fantasias (ALMODÓVAR, 1989, 1994).

Se houvesse, assim, uma moral no cinema de Almodóvar, seria a *moral do excesso*. Seus personagens são caracterizados pela exacerbção dos desejos, dos sentimentos, das condutas, das fantasias. A busca incessante e deliberada pela satisfação dos desejos, mesmo que isso os leve a pagar um alto tributo, é o que situa esses indivíduos no limiar da loucura, da marginalidade e da abjeção. Ao contrário do que Foucault nos mostra por meio da constituição da moral sexual, no universo almodovariano não há preocupação com a prudência, não há sanções para os comportamentos e, mesmo quando ocorrem, os personagens não são julgados pelos seus atos, mas acabam sendo humanizados ao justificarem as suas condutas pela incapacidade de contenção dos desejos.

Se, para Judith Butler (2006), a partir de Foucault, o poder regulatório não só atua sobre um sujeito pré-existente, mas também o constitui, no caso do gênero, a sujeição às regras é a sua pré-condição, já que ele é produzido no momento mesmo em que se efetiva a sua regulação. Desse modo, a regulação cria o gênero, na medida em que esse não se refere ao que um indivíduo é ou possui, mas é o efeito de um regime normativo, o gênero é o mecanismo pelo qual o discurso e o poder regulatório se estabelecem. Considerando, assim, que a expressão do gênero consiste na reafirmação das normas, o assujeitamento é parte intrínseca desse processo, de maneira que não existiria a formação de um gênero sem a sujeição às regras. Para Butler, sendo o gênero uma instância de um poder maior, ele requereria e instituiria um regime regulatório e disciplinar específico, cujas normas governam a inteligibilidade, determinam certos tipos de práticas ao mesmo tempo em que deslegitimam outras. Sendo assim, tendo em vista que o poder regulatório do gênero define o que pertence ou não ao domínio do social, a autora questiona o que seria estar fora da norma.

A virada promovida por Foucault de *A vontade de saber* para *O uso dos prazeres* e *O cuidado de si* consiste em deslocar a problemática da história da sexualidade de uma teoria do sexo-desejo para uma análise dos corpos e prazeres. Partir da ideia do sexo e do desejo como uma instância própria os descolaria do poder que os instaura, o que implicaria pensá-los nos termos das leis e

das interdições ou do seu aspecto negativo. Isso suprimiria os efeitos produtivos do poder, uma vez que o conceito de sexo já está investido do dispositivo de sexualidade, é constituído por ele. Ilusão seria, assim, “acreditar que dizendo-se sim ao sexo se está dizendo não ao poder; ao contrário, se está seguindo a linha do dispositivo geral de sexualidade” (FOUCAULT, 1999, p. 147). O sexo não seria uma esfera autônoma, que criaria os efeitos da sexualidade, mas uma espécie de linha imaginária inscrita pelo dispositivo para garantir a sua operação. Logo, o caminho não seria reportar a história da sexualidade ao seu domínio, mas mostrar como ele “se encontra na dependência histórica da sexualidade” (FOUCAULT, 1999, p. 147).

Assim como para Foucault a sexualidade só é sexualidade por efeito da lei, e os sujeitos não terão sexualidade a não ser quando a ela submetidos, da mesma maneira não seria possível pensar no gênero sem a existência de um regime regulatório. Logo, Almodóvar ao criar um universo próprio, dominado por uma total ausência de regras, acaba negando o gênero ou, ao menos, denunciando a sua inviabilidade. O discurso que emerge dessa utopia anula por si só a possibilidade de vivência plena do gênero, da sexualidade e do desejo. Considerar um mundo sem regras e sem gênero seria, como sustenta Butler (2013), anular toda a sua história e formação cultural. Diante da impossibilidade de se ignorar a instauração das normas sexuais, a existência de uma ordem social menos opressora e desigual no que diz respeito ao gênero só teria sua viabilidade dentro do campo normativo, a partir do proveito das normas que mais estejam em consonância com tal propósito.

Como apontado anteriormente, em Almodóvar não há transgressão pelo fato de não haver um código moral, e sim uma espécie de suspensão das regras dentro de um universo próprio, paralelo, o que fica mais eloquente em *Os amantes passageiros*. Nesse filme, a utopia almodovariana parece denunciar não apenas a impossibilidade da realização do desejo em sua totalidade, como também a vivência plena do sexo e do gênero, talvez porque, sem escapar das ficções que os regulam, não há equidade possível em uma estrutura sustentada pela diferença sexual.

REFERÊNCIAS

ALMODÓVAR en la SER. *YouTube*, 7 de março de 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wIUaGRXxVcM>>. Acesso em: 11 ago. 2014.

ALMODÓVAR, Pedro. *Coloquio con Pedro Almodóvar*. Madrid: Filmoteca Española, 1989. 2 fitas cassete (120 min.).

ALMODÓVAR, Pedro. Diário de rodaje de una película. In: DUNCAN, P.; PEIRÓ, B. (Eds.). *Los archivos de Pedro Almodóvar: el hombre de La Mancha*. Colônia: Taschen, 2011a, p. 330-345.

ALMODÓVAR, Pedro; STRAUSS, Frédéric. *Pedro Almodóvar y Frédéric Strauss*. Madrid: Filmoteca Española, 1994. 1 fita cassete (60 min.).

ALMODÓVAR, Pedro. Sobre la película [La ley del deseo]. In: DUNCAN, P.; PEIRÓ, B. (Eds.). *Los archivos de Pedro Almodóvar: el hombre de La Mancha*. Colônia: Taschen, 2011b, p. 106-113.

ALMODÓVAR, Pedro. Sobre la película [La mala educación]. In: DUNCAN, P.; PEIRÓ, B. (Eds.). *Los archivos de Pedro Almodóvar: el hombre de La Mancha*. Colônia: Taschen, 2011c, p. 310-321.

ALMODÓVAR, Pedro. *Todo sobre mi madre, el guión*. Madrid: El Deseo Ediciones, 1999. 203p.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994. 111p.

BUTLER, Judith. Regulaciones de género. *La ventana*. 2006. Disponível em: <<http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/period/laventan/Ventana23/judith.pdf>>. Acesso em: 25 nov. 2014.

BUTLER, Judith. Teoria do gênero: Judith Butler responde aos seus críticos. *Le Nouvel Observateur*. 2013. Disponível em: <<https://paulojorgevieira.wordpress.com/2015/01/11/entrevista-a-judith-butler-em-portugues/>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano I: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.

FOIX, Vicente Molina. La ley del deseo. In: DUNCAN, P.; PEIRÓ, B. (Eds.). *Los archivos de Pedro Almodóvar: el hombre de La Mancha*. Colônia: Taschen, 2011, p. 100-105.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999. 152p.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998. 231p.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade III: o cuidado de si*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2005. 246p.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2007. 288p.

GARCÍA DE LEÓN, María Antonia. Almodóvar emporium. In: 37TH ANNUAL CONFERENCE OF THE ASSOCIATION FOR CONTEMPORARY IBERIAN STUDIES, 2015, Madrid. *Anais...* Madrid: Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Madrid, 2015, p.1-9.

GARCÍA DE LEÓN, María Antonia. Un mal melodrama hispanizado: cinco claves almodovarianas (y una pista desde el cómic). *Cine Toma – Revista Mexicana de Cine*, Ciudad de México, ano 5, n. 29, p. 19-23, jul-ago. 2013.

GARZO, Gustavo Martín. No hay placer verdadero. In: DUNCAN, P.; PEIRÓ, B. (Eds.). *Los archivos de Pedro Almodóvar: el hombre de La Mancha*. Colônia: Taschen, 2011d, p. 303-307.

GARZO, Gustavo Martín. La piedad y el deseo. In: ALMODÓVAR, Pedro. *La mala educación, el guión*. Madrid: Ocho y Medio, 2004. p. 7-10.

GARZO, Gustavo Martín. No hay placer verdadero. In: DUNCAN, P.; PEIRÓ, B. (Eds.). *Los archivos de Pedro Almodóvar: el hombre de La Mancha*. Colônia: Taschen, 2011, p. 303-307.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, 395p.

- HARAWAY, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A, 1995. 431p.
- LINDO, Elvira. Laberinto de recuerdos. In: DUNCAN, Paul; PEIRÓ, Barbara (ed.). *Los archivos de Pedro Almodóvar: el hombre de La Mancha*. Colônia: Taschen, 2011. p. 25-28.
- LOS AMANTES pasajeros (o la vuelta a la risa). *Crónicas de viajes*, 2013a. Disponível em <<http://www.nicolaspasiecznik.com/2013/08/los-amantes-pasajeros-o-la-vuelta-la.html>>. Acesso em: 02 set. 2015.
- LOS AMANTES pasajeros, puro placer por el placer. *Jenesaispop*, 2013b. Disponível em: <<http://jenesaispop.com/2013/03/07/136264/los-amantes-pasajeros-puro-placer-por-el-placer/>>. Acesso em: 02 set. 2015.
- MALUF, Sônia. Corpo e desejo: “Tudo sobre minha mãe” e o gênero nas margens. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 143-153, 2002.
- MENEZES, Paulo. Cinema: imagem e interpretação. *Tempo Social*, São Paulo, v. 8, n. 2, out. 1996, p. 83-104.
- MENEZES, Paulo. Les Maîtres Fous, de Jean Rouch: questões epistemológicas da relação entre cinema documental e produção de conhecimento. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 22, n.63, 2007, p. 81-91.
- MENEZES, Paulo. O cinema documental como representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. In: NOVAES, Sylvia Caiuby et. al. *Escrituras da imagem*. São Paulo: Fapesp: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. 217p.
- PENEDO, Susana López. *El laberinto queer: la identidad en tiempos de neoliberalismo*. Barcelona/Madrid: Editorial EGALES, S.L., 2008. 336p.
- PESSUTO, Kelen. O cinema como objeto de pesquisa antropológica: um olhar para o cinema de Bahman Ghobadi. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 29, 2014, Natal. *Anais eletrônicos...* Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2014.
- SILVA, Paloma Ferreira Coelho. *A lei do desejo: as relações de gênero no cinema de Pedro Almodóvar*. 2016. 329f. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Belo Horizonte.
- STRAUSS, Frédéric. *Conversas com Almodóvar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. 311p.

FILMOGRAFIA

MÁ EDUCAÇÃO (*La mala educación*). Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Esther García. Madri: El Deseo S. A., 2004. 1 DVD (109 min). son.; color.

MULHERES à beira de um ataque de nervos (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*). Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Esther García. Madri El Deseo S. A., 1988. 1 DVD (90 min). son.; color.

OS AMANTES passageiros (*Los amantes pasajeros*). Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Esther García. Madri: El Deseo S. A., 2013. 1 DVD (90 min). son.; color.

TUDO sobre minha mãe (*Todo sobre mi madre*). Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Esther García. Madri: El Deseo S. A./Pathé, 1999. 1 DVD (101 min). son.; color.

VOLVER. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Esther García. Madri: El Deseo S. A., 2006. 1 DVD (110 min). son.; color.

NOUVELLES REPRÉSENTATIONS DU CORPS ET DÉCONSTRUCTION DE L'IMAGINAIRE COLONIAL EUROPÉEN À TRAVERS TROIS FILMS DE SARAH MALDOROR

Marina Berthet*
Stephan Oriach**

RÉSUMÉ

Nous nous proposons de repenser certains aspects de l'œuvre de Sarah Maldoror et sa trajectoire dans le monde du cinéma. Notre perspective se construit à partir de l'analyse de ses trois premiers films: Monagambé (1969), Das fusils pour Banta (1970) et Sambizanga (1972) pour comprendre son rôle de pionnière dans le cinéma d'Afrique des années 60-70. Choisir le documentaire pour exprimer ses opinions est un des éléments caractéristiques du pionnisme de Sarah Maldoror que nous mettons en évidence dans cet article.

Mots-clés: Sarah Maldoror, pionnière, cinéma d'Afrique, documentaire.

Novas representações do corpo e a desconstrução do imaginário colonial europeu em três filmes de Sarah Maldoror

RESUMO

Propomos neste artigo repensar algumas aspectos da obra de Sarah Maldoror e sua trajetória no mundo do cinema. Nossa perspectiva se constrói a partir da análise dos seus três primeiros filmes: Monagambé (1969), Das fusils pour Banta (1970) et Sambizanga (1972) para entender seu papel de pioneira no cinema de África dos anos 60 e 70. Escolher o documentário como gênero privilegiado para expresser suas opiniões é um dos elementos característicos do pioneirismo de Sarah Maldoror que evidenciamos neste artigo.

Palavras-chave: Sarah Maldoror, pioneira, cinema de África, documentário.

New representations of the body and the deconstruction of the European colonial imagination in three films by Sarah Maldoror

ABSTRACT

We intend to rethink some aspects of Sarah Maldoror's work and his trajectory in the world of cinema. Our perspective is based on the analysis of his first three films: Monagambé (1969), Guns for Banta (1970) and Sambizanga (1972) to understand his pioneering role in African cinema from the 60s to 70s. Choosing the documentary to express her opinions is one of the characteristic elements of Sarah Maldoror's pioneerism that we highlight in this article.

Key words: Sarah Maldoror, pioneer, African cinema, documentary.

* Professeur du département d'Histoire à l'université Fédérale Fluminense (UFF, Niterói, Brésil). Enseigne l'histoire de l'Afrique. Récemment a publié : Análise do documentário a batalha de adwa, de Haile Gerima: entre memória coletiva e símbolos nacionais etíopes (Revista Rebecca, 2016-2017) et « forced "labour and migration in são Tomé and Príncipe: capverdian exile in poetry and song (2017)" Chapter twelve (Exile Book, Indiana University), en cours d'impression E-mail:marinaannie@gmail.com

** Producteur et réalisateur, Stephan Oriach a réalisé des films documentaires de long et court-métrages sur le thème de l'art et de la culture. Actuellement, il réalise un documentaire long consacré à la réalisatrice d'origine guadeloupéenne Sarah Maldoror, pour une présentation en 2018. Il dirige la société Myriapodus Films Edition et a produit également plusieurs moyen-métrages de réalisateurs du Sénégal, et de RD Congo. Distributeur, il a sorti des documentaires de long-métrage pour le cinéma en France. E-mail: myriapodus@wanadoo.fr

INTRODUCTION

Le regard des cinéastes africains sur leur propre continent nous offre une opportunité de découvrir de nouvelles conceptions de vie, de culture et d'écouter de nouvelles versions de l'histoire africaine. Ce cinéma fait par des Africains apporte également de nouvelles représentations sur le corps et le monde noirs qui rompent avec l'imaginaire et les images européennes et coloniales qui jusqu'alors envahissaient les écrans. En ce sens, le film « La Noire de... » réalisé par Ousmane Sembène en 1966 inaugure cette tendance en questionnant les films faits par les Européens et porte à l'écran une protagoniste noire, personnage principale de son film. Le rôle interprété par Thérès M'Bissine Diop avec la voix de Toto Bissainthe déconstruit le féminin noir perçu de façon si destructive et péjorative d'une perspective européenne. L'actrice s'approprie l'écran, circule et nous permet de découvrir un féminin noir qui, bien qu'étant soumis à la violence blanche dans le film, se révèle et résiste.

Bien que les images coloniales aient participées à la construction de l'imaginaire africain actuel, les artistes du continent ont su non seulement récupérer leur histoire visuelle africaine autonome mais se sont aussi rendus compte que créer leurs propres images était/est un acte vital et de survie. L'activité artistique africaine est - sans contestation possible - extrêmement créative et dynamique à l'échelle mondiale. Bouleau (2007) - lorsqu'il parle du documentaire africain - estime qu'il est important de considérer les contributions cinématographiques africaines comme une véritable "anthropologie du rapport à la connaissance et aux savoirs". C'est pour ces raisons que le cinéma africain ou le cinéma d'Afrique connaît depuis quelques années un engouement de la part des étudiants et professeurs brésiliens. Ainsi, l'œuvre de Sarah Maldoror - cinéaste qui a réalisé plus de quarante films - est cruciale parce qu'elle apporte son regard de femme noire sur une partie du continent africain à une époque où l'on

commence tout juste à parler du cinéma africain et à reconnaître son importance. A cette époque, on peut recenser à peine quelques égyptiennes dans le monde du cinéma telles que Aziza Amir (actrice, scénariste et productrice) qui constituent une exception par rapport au reste du continent car les ressortissantes de ce pays ont toujours été présentes dans leur cinéma national. L'algérienne Assia Djebar et la camerounaise Thérèse Sita-Bella tout comme la sénégalaise Safi Faye sont également pionnières dans les années soixante et soixante dix. Sarah Maldoror peut être inscrite dans la liste des rares femmes qui passent derrière la caméra lorsqu'elle réalise son premier film à la fin des années soixante. Elle dira elle-même "Je suis de Guadeloupe, je fais partie des esclaves qui ont été envoyés là-bas, je suis africaine".¹ Quand Sarah commence à filmer, elle est une des rares artistes qui décide de faire un film pour dénoncer l'oppression coloniale et deviendra une référence internationale.

LES CHOIX DE SARAH

Nous avons choisi ici de penser l'œuvre de cette cinéaste, encore trop souvent oubliée², à partir de sa filmographie mais de rappeler également quelques étapes de sa trajectoire.

Le parcours artistique de Sarah Maldoror commence tôt lorsqu'elle participe jeune d'une troupe de théâtre connue sous le nom: "les griots"³, première troupe d'acteurs noirs à Paris en 1956. "Griots", ce nom est directement lié aux voix africaines. Hampâté Bâ dans son célèbre article sur la tradition vivante décrit de façon passionnée le rôle des « griots » dans les sociétés africaines de l'Afrique de l'Ouest dans les années soixante-dix et plus particulièrement au Mali. Le griot (ou la griotte) est donc (pour résumer de façon très sommaire) un musicien, le détenteur d'un savoir ou de plusieurs savoirs, un artisan, un historien qui sait jouer avec le Verbe et en fait son instrument de communication et de transmission. Ce n'est donc pas par hasard que Sarah Maldoror s'identifie à une "griotte". Avec

1 Lors d'une interview pour le journal Novo jornal de Angola. Novembre 2008. Pedro Cardoso. <http://www.proximofuturo.gulbenkian.pt/blog/monangambe-e-sambizanga-em-londres-com-sarah-maldoror-a-conversa>

2 Régis Dubois par exemple dans son livre intitulé *Les Noirs dans le cinéma français : de Joséphine Baker à Omar Sy* (éd. LettMotif, 246 p) ne mentionne pas le travail de Sarah Maldoror ni son oeuvre.

3 pour plus d'informations à ce sujet, lire l'article suivant : <http://old.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=11658>

cette troupe d'acteurs, elle se déplace dans Paris et joue face à un public d'étudiants africains et autres étrangers des pièces comme « Huit clos de Sartre », « Les nègres » de Jean Genet et « Les chiens se taisaient » d'Aimé Césaire. D'après Timité Bassori et Sarah Maldoror, la pièce de Jean Genet avait beaucoup de succès à l'époque. Sarah considère que: «cette pièce de Genet nous aidera à mieux nous connaître. C'est la seule pièce que nous ayons pour le moment à notre disposition pour nous éduquer, pour essayer de traduire, à nos yeux, le ridicule de votre idée sur nous »⁴. Très tôt Sarah s'insurge contre le racisme et le regard des français sur les noirs. Quant à Jean Genet, ce dramaturge est pour Sarah Maldoror une référence décisive qui l'accompagnera tout au long de sa vie⁵. Son nom Maldoror elle l'a puisé dans le célèbre ouvrage «les chants de Maldoror» de Lautréamont. Elle dira à plusieurs reprises par la suite qu'elle regrettait d'avoir choisi ce nom⁶. Toutefois l'écrivain Lautréamont et la cinéaste partagent le goût du combat. En tant que «griotte», sa voix est donc un instrument privilégié qui transforme ses idées en art. La voix de Sarah Maldoror se nourrit de lectures de poètes noirs, tels que Mario Pinto de Andrade (Angola), Aimé Césaire (Martinique) Léon Gontran Damas (Guyane) et l'artiste dialogue avec eux tout au long de sa carrière de cinéaste. Ce sont tous des poètes qui militent et utilisent leur voix et leur art pour dénoncer la violence coloniale et réitérer leur soif de liberté. A la fin des années soixante tous ces auteurs ont publié des poèmes militants. C'est donc à travers le cinéma qu'elle traduit en images sa dénonce des mécanismes de violence utilisés par les pouvoirs coloniaux.

Le goût pour le discours oral et l'art du Verbe, le jeu de l'actrice sur scène, la lecture de poètes noirs sont tout autant d'éléments qui ont touché Sarah et l'ont influencée dans son choix de vivre l'art dramatique. Aux dires de Frédéric Mitterrand⁷, elle aurait voulu être dramaturge.

Les liens de Sarah avec la poésie et la littérature sont constants et cruciaux dans son œuvre cinématographique. Il semblerait que la poésie est le fil conducteur qui la guide. La beauté de la poésie est traduite à travers le théâtre et le cinéma comme si ces deux expressions artistiques étaient les « armes » les plus efficaces pour provoquer l'émotion ou l'indignation chez le public ou tout simplement pour l'informer de certains faits historiques. Olivier Barlet - lors de sa rencontre avec Sarah- intitule son interview «filmer la poésie»⁸. Si bien que l'on pourrait attribuer à Sarah ces paroles d'Artaud : « Nous croyons qu'il y a dans ce qu'on appelle la poésie, des forces vives et que l'image d'un crime présentée dans les conditions théâtrales requises est pour l'esprit quelque chose d'infiniment plus redoutable que ce même crime réalisé ».⁹

Sarah se saisit de la poésie des autres, de ceux qu'elle choisit et traduit les forces vives de ces poésies en images. Dans l'art théâtral tout d'abord puis dans l'art cinématographique elle transforme cette poésie et certaines réalités en images en mouvement, elle dénonce plusieurs injustices et cherche constamment à repenser l'histoire et découvrir de nouvelles versions de certains faits historiques liés au continent africain et à la diaspora. De l'époque du théâtre, Sarah Maldoror dira, lors d'une interview avec le journal L'Humanité: «Nous étions des militants. Nous nous battions pour un idéal. Nous croyons à l'indépendance de l'Afrique. (...)».¹⁰

L'Afrique entre dans la vie de Sarah, tout d'abord de par son histoire paternelle qui commence en Afrique puis se poursuit en Guadeloupe. Sa couleur de peau est immédiatement associée au continent et enfin ses choix artistiques la poussent à réfléchir sur la place de la femme et de l'homme noirs. Sa rencontre avec Mario Pinto de Andrade - qui deviendra son compagnon - et avec toutes les personnes qui fréquentent la librairie Présence africaine - cet espace de

4 WHITE, Edmund, Jean Genet, Paris, Gallimard, 1993, p. 428.

5 Conversation informelle, 03/09/2016, Paris, à son domicile.

6 <http://www.cavi.univ-paris3.fr/phalese/MaldororHtml/documents/MemoireLeCalve.pdf>

7 <https://vimeo.com/26966681>

8 <http://africultures.com/entretien-dolivier-barlet-avec-sarah-maldoror-guadeloupe-2493/>

9 ARTAUD, Antonin, Le théâtre et son double, Paris, Gallimard, 1964 (éd. de travail folio 1996) p. 132. Apud Couro Niang Kane : « Aspects théâtraux des rites de possession dans les œuvres de Jean Genet, Michel Leiris et P. Oyé Ndzie ». disponible sur : <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1038>

10 Pour lire l'interview, consulter : <http://www.humanite.fr/node/241065>. Accès, 03 janvier 2017.

lectures et de débats - consolident son univers et le contexte dans lequel la jeune artiste mûrit ses choix. Son premier voyage en Afrique, en Guinée Conakry à la fin des années 50 est décisif pour qu'elle décide de s'exprimer à travers le cinéma. D'après Pfaff (1988)¹¹ c'est lors de ce premier séjour, que Sarah se rend compte que le cinéma est le média le plus approprié pour pouvoir créer une conscience politique auprès de personnes qui n'ont pas recours à la lecture. Cela rappelle le cheminement et les réflexions que Sembène Ousmane a pu également développer lorsqu'il choisit de passer de la littérature au cinéma. Cette relation entre image et société qui préserve un caractère oral est analysée par Mbembe (1996) qui reconnaît qu'il existe - pour ainsi dire - un lien préférentiel entre l'expression orale et visuelle. Néanmoins l'auteur rappelle également l'importance de considérer l'image comme objet producteur de signes graphiques qui se remplit de sens à partir de ce que veut en faire son créateur. Chez Sarah, les images, les angles, les prises de vue sont remplis de sens et véhiculent sans cesse des messages politiques et poétiques.

La rencontre entre Sembène et Sarah aura lieu à Moscou au studio Gorki en 1961 et 1962 où elle obtient une bourse pour une formation en cinéma tout comme Sembène. Pfaff nous rappelle que les deux jeunes artistes seront ensemble assistants du film "Hello Children de Donksoy (1962). On pourrait réfléchir sur l'importance de cette expérience pour Sarah (et Sembène) et si celle-ci a pu la guider dans certains choix techniques et thématiques lors de ses prochaines expériences. Tout comme son voyage en Guinée, l'Algérie fait figure de pèlerinage. L'Algérie est la seconde étape géographique et symbolique dans la vie artistique de Sarah Maldoror. Elle s'y rend un an après une indépendance arrachée aux mains des français et devient assistante de Gillo Pontecorvo dans son film "La bataille d'Alger" (1966) qui s'est inspiré des mémoires de Yacef Saadi. Outre son travail d'assistante, elle révélera par la suite l'importance des cinémathèques qui existaient à l'époque qui étaient des espaces très

importants pour stimuler l'analyse critique du public. Pour son premier film "Monangambee" Sarah - probablement compte tenu de sa relation avec Pinto de Andrade - découvre la littérature écrite en portugais et porte à l'écran une œuvre de Luandino Viera "O fato completo de Lucas Matesso". Son troisième film "Sambizanga" se base également sur une autre œuvre littéraire du même auteur : « A vida verdadeira de Domingos Xavier ».

Sarah Maldoror assume dès son premier film son image de militante de la première heure qui fait un cinéma "coup de poing". En posant son regard sur certaines réalités africaines, elle a voulu non seulement rompre avec les images coloniales et l'imaginaire européen et créer son cinéma à elle, un cinéma fait de rêves, d'espaces, d'engagement et de beauté. L'on pourrait également faire une comparaison entre l'importance que revêt l'Algérie dans le travail de Sarah et le rôle joué par ce pays dans le soutien des partis et mouvements africains¹² (comme le PAIGC avec Amilcar Cabral à la tête de ce parti) et comme plateforme comptant avec une circulation importante d'intellectuels (comme Frantz Fanon) ou de militants politiques comme Eldridge Cleaver des Black Panther ou Mario Pinto de Andrade. « L'Algérie de cette époque-là était devenue le lieu d'accueil des mouvements de libération de nombreux pays, à tel point qu'Amilcar Cabral, fondateur du Parti Africain pour l'Indépendance de la Guinée et du Cap Vert a affirmé : « Les chrétiens vont au Vatican, les musulmans à La Mecque et les révolutionnaires à Alger »¹³. C'est également à Alger qu'aura lieu en 1969 le premier festival culturel panafricain qui prouve ainsi combien les révolutionnaires et artistes utilisaient la culture comme une de leurs armes contre l'impérialisme. Rappelons également qu'à cette époque le Front de Libération National (FLN) est impliqué dans les luttes pour les indépendances africaines et finance plusieurs films anticolonialistes comme « la bataille d'Alger » et soutiennent le premier film de Sarah.

11 http://www.africanwomenincinema.org/AFWC/Maldoror_Pfaff.html

12 FMS, Relatório secreto apresentado pelo Comité dos Nove ao Conselho de Ministros da OUA [Em linha], Casa Comum, 24 de fevereiro 1964, p. 2, [Consult. 13 de maio 2014], Disponível na WWW em: <URL: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04616.079.005#14>.

13 <http://www.reporters.dz/index.php/grand-angle/51sur-les-traces-des-black-panthers-a-alger>

UN PARCOURS SEMÉ DE COMBATS, UNE CONTINUITÉ DANS LA MILITANCE ET L'ART

Dès ses débuts artistiques, elle fait donc des choix décisifs, marqués par l'engagement politique, le militantisme et une critique véhémente des relations entre blancs et noirs dans une France qui n'a pas encore accepté l'indépendance inéluctable de ses colonies africaines.

Greg Germain décrit Sarah en ces termes : « un personnage hors du temps ». Sarah est effectivement une pionnière parce qu'elle choisit dans un contexte politique et militant l'art du cinéma pour s'exprimer et propose son regard féminin noir. Si aujourd'hui c'est beaucoup plus l'intensité du regard qui compte, le regard féminin noir à cette époque est pratiquement absent des salles de cinéma et absolument nécessaire pour que les femmes citées puissent voir d'autres représentations de leurs corps, de leur participation sociale et de leur militantisme. Sarah revendique son identité d'africaine mais réussit de façon majestueuse à mélanger les influences artistiques reçues et s'approprier – parmi tant d'autres - les techniques du cinéma russe, à apprécier le cinéma japonais et le jazz. Ce multiculturalisme est enrichi par de multiples rencontres avec une circulation peu courante à l'époque pour une femme noire entre le Maroc, l'Algérie, la Guinée Conakry et la Guinée Bissau, l'Angola, le Congo, le Cap-Vert., entre autres pays africains. Ses déplacements et ses nouvelles découvertes de lieux géographiques enrichissent son regard et sa manière de filmer. Lors d'une interview¹⁴, elle mentionnera combien filmer l'Afrique est singulier. Elle se penche également, dès ses débuts, sur le rôle des femmes dans la lutte pour la libération. C'est ainsi que dès son premier film, les femmes africaines sont actrices principales des faits historiques racontés.

Sarah Maldoror a, face à une France frileuse et complexée, également travaillé sur des questions problématiques pour l'histoire française. Elle a

reçu en mars 2011 l'ordre national du mérite¹⁵ parce que son cinéma est une forme d'engagement politique, une dénonce des atteintes les plus cruelles du colonialisme sur les corps. Sarah Maldoror provoque par les thématiques qu'elle aborde, un questionnement pointu sur l'univers de l'enfermement, l'emprisonnement. Tous ces ingrédients acerbés et amers composent la bio-filmographie de la cinéaste. Elle court, dans ces années 1970, pour un rendez-vous au-delà de l'utopie¹⁶. Une femme noire qui est à l'époque, militante et réalisatrice de films avant-gardistes et humanistes est un véritable exploit. Elle ouvre par ses projets périlleux une image, celle de l'époque des émancipations, se propageant, à travers le temps, au centre des combats pour atteindre la démocratie et porte à l'écran l'expression des insoumis, des opprimés.

MONANGAMBEE, ALGÉRIE, (1969)

Ce premier film fictionnel (basé sur des faits réels) est un court-métrage d'environ 20 min. Sarah observe les premiers jours du mouvement de la résistance angolaise et raconte la visite d'une femme à son époux dans une prison avant qu'il soit torturé par la police. Peu après, lors de la visite conjugale, le soldat entend la femme du détenu chuchoter : « (...) je t'apporterai un complet ». Par la suite, le soldat rapporte la conversation du couple à son supérieur. Le soldat débite à toute vitesse les paroles et le supérieur s'interroge sur ce que l'épouse du détenu a bien voulu dire en parlant du « complet » qu'elle allait lui envoyer. Quel est le sens réel du mot « complet » (*completo* en portugais). Dans ce premier film en noir et blanc, « Monagambee » exprime son art par le truchement de situations morbides immergées dans l'espace d'occupation portugaise en Angola. Bien qu'il s'agisse de critiquer une situation coloniale vécue en Angola, le filmage a été réalisé en Algérie. Pour la deuxième fois (après sa participation dans le film « la Bataille Alger » qui traite également du thème de la

14 Paris, domicile de Sarah Maldoror. 03 septembre 2017.

15 <https://vimeo.com/2696668116>

16 Le documentaire réalisé par Anne-Laure Folly - qui reconnaît en Sarah une référence primordial pour les réalisatrices des nouvelles générations - s'intitule Sarah Maldoror ou la nostalgie de l'utopie. 1998. La réalisatrice dira : "Le combat politique de Sarah Maldoror a été mené avec sa caméra, et sa solidarité envers les peuples noirs en lutte n'a jamais failli, elle s'exprime dans l'ensemble de son œuvre".

torture coloniale), Sarah se penche sur la torture exercée par un gouvernement colonial en place (ici le gouvernement colonial portugais) envers ses sujets colonisés. Les problèmes sociaux et politiques sont réglés à coup de poings sur les visages sous le regard bienveillant d'un portrait du ridicule Salazar, dans un bureau de la PIDE, (la police internationale portugaise). Le noir et blanc de ce premier film deviennent éléments fondamentaux de l'œuvre d'art. La plastique des couleurs secoue nos sens, les corps noirs brillent sous la lumière et souffrent dans les geôles. « Monangambee » est un cri de ralliement : un appel à la lutte des militants angolais. « Monangambee » en kimbundu fait également référence au contrat de travail, au travail forcé, aux Angolais noirs embauchés pour travailler dans les plantations agricoles coloniales. Le film nous rappelle le poème d'António Jacinto (1961) et la chanson inspirée de ce poème interprétée par le célèbre Ruy Mingas. Toutefois Sarah n'a pas choisi cette musique angolaise comme bande sonore du film comme pour Sambizanga. Elle se laisse guider par le son de "l'Art Ensemble of Chicago" dont la musique contraste de façon constante avec le sujet du film et provoque de fortes émotions chez le public. Lorsque les hommes noirs descendent dans les prisons souterraines et obscures de la PIDE et que l'on entend les sons de l'Art Ensemble qui grincent, on comprend l'art de Sarah qui crée chez le spectateur une angoisse et un mal-être. La musique choisie paraît avoir été créée pour ce film. D'après Piçarra (2014) le jazz d'avant-garde du groupe Art Ensemble de Chicago nous lacère, nous perturbe. C'est donc à l'écoute de la musique que Sarah provoque chez le public une sensation de claustrophobie et désespoir. Le jazz est (dans ce film) un cri qui libère.

Les soldats ne découvrent pas ce qu'est le complet et le détenu finit par agoniser après la torture et meurt. Le détenu interprète de façon bellissime sa mort, en dansant. Une performance originale au cours de laquelle, ce corps noir se libère de l'emprise coloniale, les reflets de la lumière sur son corps nous offre les nuances et subtilités du jeu entre l'obscurité et la lumière, les ombres et le noir. Au fur et à mesure, l'acteur filmé par Sarah s'affranchit des représentations et constructions européennes antérieures. Dans ce

film, les noirs sont les protagonistes principaux, et ils participent d'une histoire de quête pour la liberté. Le corps noir qui danse parvient à nous faire oublier l'horreur de la torture lorsqu'il s'exprime par des mouvements très touchants. L'esthétique de la peau noire filmée par Sarah nous permet de comprendre non seulement toute la souffrance endurée par les sujets colonisés mais également toute la liberté qui n'a pu être étouffée par les agents coloniaux et qui transpire par les pores tout en poésie et en danse.

Rappelons que les participants du film ne sont pas des acteurs professionnels (à l'exception de Mohamed Zinnet). Tout comme dans la « Bataille d'Alger » et dans d'autres films africains réalisés à la même époque, le recours à des acteurs amateurs semble être une réalité mais surtout une stratégie qui permet de montrer à l'écran des visages noirs auxquels d'autres Noirs s'identifient car ce sont des gens comme les autres. Par ailleurs, avoir recours à des acteurs non-professionnels est d'après Nichols (2003, p.129) une manière de créer une forte empathie avec le public. L'auteur cite le cas du néo-réalisme italien qui, en choisissant de mettre en scène des non-acteurs et des histoires de survivants crée un sentiment de solidarité chez le public qui s'identifie avec plus de facilité aux personnages.

La performance et la narrative historique sont des éléments clés de « Monangambee » qui est également un film participatif dans lequel Sarah Maldoror affiche clairement sa position et son parti pris. Dans les années soixante-dix c'est une attitude innovatrice nourrit un nouvel imaginaire africain. Le choix de Sarah et son goût pour les fictions basées sur des faits réels lui permet de circuler à travers diverses représentations du monde et les siennes, plonger dans l'expérience africaine et dans les actes du quotidien comme *étant liés* la résistance au colonialisme. Les images et la séquence du visage de l'épouse qui attend dans une espèce d'antichambre son mari détenu est l'un des moments les plus émouvants du film. L'attente de la femme noire, un close up sur son visage, le contraste entre sa peau noire et son turban blanc, son regard plongé nous offre de belles images d'avant-garde d'après lesquelles ce visage féminin touche profondément le public. Par certains moments, on peut se rappeler de certains images du film « La Noire de... » Mais

dans *Monangambee* c'est une femme noire qui filme et porte un regard solidaire et d'une grande empathie sur cette femme en attente. La rencontre du couple est une autre séquence toute aussi émouvante qui représente l'amour entre deux corps (noirs). C'est le sentiment qu'ils nourrissent qui est filmé. Rapidement Sarah nous rappelle à la réalité coloniale en filmant la conversation entre le soldat blanc et son supérieur qui dira au sujet de l'épouse du détenu... « bien qu'elle soit noire, elle est bonne à coucher ». Cette réflexion est brutale et contraste avec toute la séquence antérieure où la douceur des retrouvailles et du rôle joué par l'actrice nous incite à créer de nouvelles représentations des femmes noires. En nous proposant de nouvelles images et représentations du corps noir, Sarah nous montre à quel point celui-ci est un enjeu de l'oppression coloniale et comme les femmes africaines sont devenues des objets de désir et de vulgarité pour les hommes blancs. On retrouve - dans cette situation complexe proposée par le film - les propos de Bhabha (1998:217) : « la construction du sujet colonial dans le discours et l'exercice du pouvoir colonial à travers le discours exige une articulation des formes de différence - raciales et sexuelles. Cette articulation devient cruciale si l'on considère que le corps est toujours simultanément inscrit dans l'économie du plaisir et du désir tout comme dans l'économie du discours, de la domination et du pouvoir ».

Nichols (2003, p.129) affirme, qu'il s'agisse d'un documentaire ou d'une fiction, le cinéaste, d'une manière générale, cherche à provoquer sentiment émotionnel chez le public. Ce qui rend d'ailleurs assez floue la limite entre la fiction et le documentaire. L'on pourrait s'interroger également sur ce court-métrage de Sarah et chercher à comprendre pourquoi celui-ci est si facilement considéré comme *étant un* documentaire alors qu'il paraît inclassable tant la relation entre fiction et réalité est ambiguë et tant sa poésie dépasse l'idée de documenter ou d'informer. Par ailleurs, ce court-métrage est avant tout une performance qui transcende la réalité et l'histoire. Le détenu torturé danse et meurt. Les ombres des détenus se confondent et dansent également sur les murs accompagnés

par la musique de l'Art Ensemble of Chicago. Le personnage principal délire de faim et de douleur et s'adresse à un lézard pour lui parler de cette faim et de liberté. L'aspect esthétique est constamment présent dans le film et certaines images seront d'ailleurs utilisées en 2010 par l'artiste Mathieu Kleyebe Abonnenc pour une exposition sur le film de Sarah¹⁷.

La cinéaste de Guadeloupe construit des séquences et offrir de nouvelles images où les corps noirs acquièrent finalement une place centrale sont les outils pédagogiques d'avant-garde auxquels que la cinéaste a recours.

D'après Nichols (2003, p.137), le désir de créer de nouvelles manières de représenter le monde provoque souvent de nouveaux modes de faire des documentaires. Lorsque Sarah Maldoror commence son cinéma, elle cherche de manière évidente à offrir au public de nouvelles représentations sur l'Afrique et sur le corps noir tout en se positionnant contre l'impérialisme européen mourant. Elle crée donc, dès son premier film, une nouvelle façon de faire un film/documentaire (si nous acceptons cette classification) parce que son désir est non seulement de dénoncer les injustices mais également de présenter sa vision du monde différente de beaucoup de films qu'elle a pu voir. La classification de ce film comme documentaire semble tout au moins superficielle et le regard d'avant-garde de Sarah rend le film inclassable. Elle s'inscrit d'ailleurs dans un cinéma africain des années soixante et soixante-dix qui est beaucoup plus osé que les générations des années quatre-vingt par exemple. « *Monangambee* » est une œuvre mêlée de poésie et faits historiques, réalisme et fiction, c'est une performance de personnes comme les autres et une ode à la dignité humaine que l'on retrouvera également dans son deuxième film.

DES FUSILS POUR BANTA, GUINÉE-BISSAU (1970)

Ce deuxième film est aussi difficile à classer que le premier. Certains considèrent qu'il s'agit d'un documentaire avec des images inédites filmées sur place avec des agents militants. D'autres estiment

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=TpGRuJcNwMc&t=138s>

que le film est une narrative semi-fictionnelle. Lors de la réalisation de ce documentaire dans les îles Bijagos (Guinée-Bissau), Sarah était accompagnée par la photographe et journaliste Suzanne Lipinska, l'amie de toujours, ayant suivi Sarah lors de multiples tournages. De très haute importance à propos de l'implication des femmes dans les conflits, la cinéaste nous rappelle ici combien les femmes de Guinée-Bissau ont été particulièrement actives dans la lutte pour l'indépendance de la Guinée Bissau. Le scénario se base sur la présence de Awa, femme de Guinée-Bissau qui se rallie au mouvement de résistance local. Elle participe aux entraînements des soldats, savait manier le fusil et se battre contre les soldats portugais. Sarah met à nouveau en scène des acteurs non professionnels, filme des femmes transportant des bombes, s'occupant des enfants, faisant la cuisine pendant que les hommes se reposent. Le film est donc constitué d'images totalement inédites qui permettent de mieux comprendre la participation de femmes et d'enfants dans la lutte contre les autorités coloniales portugaises. Les archives photographiques de Suzanne Lipinska ont étoffé la forme du film tourné en collaboration avec l'armée algérienne, seule structure de production cinématographique à l'époque qui a accepté de financer le film. Lorsqu'elle repart en Algérie pour faire le montage du film, le désaccord avec les autorités algériennes est définitif. Le lieutenant producteur, -(qui voulait censurer le film en supprimant les scènes qui mettent en avant la participation cruciale des femmes) refuse les images. Le montage n'a pas lieu et les bobines disparaissent. Par la suite, Sarah sera expulsée d'Algérie tout en comptant avec la protection et le secours d'Amilcar Cabral. Kaelen Wilson-Goddie réfléchit sur cette situation vécue par la cinéaste guadeloupéenne: "*For a politically engaged filmmaker who considered Algeria the heart of the revolutionary struggle (a war for independence that had actually been won), and the creative hothouse for the region's cinema, this was a bruising betrayal. Maldoror left Algeria and stayed away for twenty years*"¹⁸: Bien qu'ayant été financée par les autorités algériennes,

Sarah Maldoror refuse son interférence dans le processus de création du film ou dans les scènes filmées. L'artiste Abonnenc s'est également inspiré de ce film pour proposer une création artistique. L'artiste affirme avoir retrouvé trois scénarios différents du film. Abonnenc a choisi ce deuxième film de Sarah pour s'interroger sur les images du passé qui illustrent certains moments révolutionnaires. A travers ce travail qui a donné lieu à une exposition en 2011 intitulée *Foreword for guns for Banta*¹⁹, puis *A minor sense of didacticism*, il utilise les photographies prises pendant le tournage, des archives et cherche à réanimer l'esprit des mouvements de libération africains. Ce travail artistique permet également de mettre en évidence les liens existants entre production culturelle et révolution et le rôle joué par la cinéaste, la photographe dans la mise en valeur des mouvements de résistance²⁰. En mêlant création, documentaire et travail de recherche, Mathieu Abonnenc propose, à partir de l'absence physique du film, une présence des idées contenues dans celui-ci, des photographies et autres documents qui nous permettent de sentir combien ce film est important dans la trajectoire de Sarah. L'on s'interroge également à partir de l'histoire de ce film et de la disparition des bobines sur la question de la censure faite par les révolutionnaires, de la dignité de Sarah et son refus de se soumettre à cette autorité et de sa volonté de transmettre des faits de l'histoire. Sarah est également pionnière dans le genre cinéma militant des causes africaines.

Stephan Oriach, co-auteur de cet article, souligne combien pour lui travailler sur l'absence de ce film a été un révélateur du travail de Sarah lorsqu'il a commencé à monter son documentaire sur la cinéaste. Quant à ce deuxième film, si l'on accepte sa classification de documentaire fictionnel, l'on peut constater combien Sarah est « hors de son temps ». Rappelons que le documentaire est en genre qui est alors peu prisé par les cinéastes africains et ce n'est qu'en 2005 que ce genre entre en compétition au Festival du film (FESPACO, Ouagadougou). Le documentaire semble connaître dans la première décennie du XXIème siècle un regain d'intérêt auprès des

18 <http://bidoun.org/articles/mathieu-kleyebe-abonnenc>

19 <https://www.gasworks.org.uk/exhibitions/guns-for-banta/>

20 <https://www.tabakalera.eu/en/preface-des-fusils-pour-banta>

cinéastes africains parce qu'ils sont confrontés (par le public) à donner leur version de faits historiques et du passé. Produire des images qui seront consommées par un public local est devenu un devoir de citoyen, d'artiste engagé qui permet à ceux-ci de se connecter aux problématiques et questions nationales ou régionales. Or si le chemin parcouru par le documentaire africain est très récent, Sarah a le mérite d'avoir reconnu son importance très tôt dans sa carrière. Quant à son troisième film, la cinéaste africaine choisit un genre plus classique, à savoir la fiction.

SAMBIZANGA²¹ (1972)

Cette fois-ci, Sarah choisit la fiction pour mettre en scène ce drame politique se déroule au commencement de la guerre d'indépendance de l'Angola, en 1964. Tout comme pour « Monagambee », l'histoire du film est basée sur des faits réels. « Sambizanga » est une œuvre offerte à la résistance d'un peuple face à l'opresseur. L'énergie vitale du film est un mixage liant l'art cinématographique à la réalité historique et s'inscrit dans l'art cinématographique de Maldoror. Certains auteurs estiment²² que les idées de ce troisième film sont en lien avec les directrices de la propagande du *Movimento Para Liberação de Angola* (MPLA). Il semble probable que Sarah ait pu s'identifier avec certaines valeurs préconisées par le MPLA mais a-t-elle renoncée à quelques-unes de ses convictions pour se accepter un tournage au service de la propagande ? Rien n'est moins sûr.

Mario de Andrade, compagnon de Sarah, leader du Mouvement de Libération du Peuple Angolais, est le scénariste du film et les deux compagnons mêlent une fois de plus l'œuvre politique et poétique, le réel et la fiction. Tout comme pour « Monagambee » qui traitait du contexte angolais, il fut impossible de tourner en Angola, vu la situation conflictuelle d'alors. Le voisin Congo Brazzaville devient alors le lieu choisi pour le scénario du film. Dans « Sambizanga », Xavier est un homme noir travailleur et homme de confiance de ses supérieurs portugais mais également de ses collègues angolais semble mener une vie « normale ». Lorsqu'il termine

son travail, il se rend chez lui, dans un quartier populaire (semblable à Sambizanga, nom du film, qui fait référence à un quartier populaire de Luanda) où sa femme l'attend ainsi que son jeune enfant. Le contexte est dressé, le public angolais a pu – on l'imagine – s'identifier facilement avec ce personnage central du film. Une scène très émouvante humanise l'héros : celui-ci prend son bébé dans les bras pour le calmer et tout doucement l'enfant s'endort. Puis tout bascule, l'homme est embarqué par les soldats noirs au service de la police portugaise. Maria, son épouse, se désespère et le film se concentre sur cette femme à la recherche de son mari. C'est une longue et douloureuse aventure jusqu'en ville puis de soldat en soldat, la femme accumule des bribes d'informations pour retrouver son mari. Celui-ci est torturé, violenté par une police qui découvre sa participation dans le mouvement de résistance angolais. Le film montre les relations tissées entre une police secrète portugaise qui compte avec la participation de délateurs et de complices angolais locaux et qui provoque la création d'un réseau de résistance clandestin angolais qui par la suite va participer, dans les années soixante à un assaut dans les prisons pour libérer les prisonniers politiques destinés à mourir sous la torture. Ce moment de l'insurrection est mis en scène par la réalisatrice africaine. Le héros du film succombe à ses blessures provoquées par des violences quotidiennes mais une héroïne (son épouse) naît. Le corps souffrant, le visage défiguré nous heurtent et nous choquent. Mais c'est aussi, à sa mort l'annonce de l'épuisement et des limites du colonialisme portugais. Outre le rôle principal de Maria, la liberté et la fin du joug du colonialisme sont l'annonce d'une nouvelle histoire qui devra compter ses morts. Tout au long du film, Maria devient plus forte et son époux s'affaiblit. Elle porte son bébé sur le dos, et parcourt les prisons. Elle est angolaise vivant à Luanda. Elle ne connaît pas les activités de son mari militant, mais au fur et à mesure que l'on suit Maria, on s'interroge sur le rôle de ces femmes pendant la lutte pour l'indépendance angolaise. Participent-elles aux actions politiques ou assurent-elles l'équilibre domestique pour que leurs hommes soient sur le

21 Nom d'un quartier de Luanda (capitale de l'Angola).

22 <http://www.buala.org/en/afroscreen/to-what-extent-was-sarah-maldoror-s-sambizanga-shaped-by-the-ideology-of-mpla>

front? Les questions posées par Sarah à propos des femmes angolaises sont traduites en images dans le film et par le rôle joué par Maria. Épuisée, Maria apprend la mort de son mari, mais le film se termine avec l'horizon comme futur, Maria et son enfant qui regarde au loin et une musique de Bonga. Sarah choisit des scènes en plongée et contre-plongée, construit tout au long du film son héroïne du quotidien qui à la fin du film marche seule tout au long de la route. Les femmes sont vues ici comme le futur de l'Angola. Dans un contexte historique où les déchirements politiques entre les trois mouvements politiques angolais s'annoncent (UNITA, MPLA et FNLA). « Sambizanga » sera acclamé par le public angolais. En 2008, Sarah reçoit le prix du premier FIC Luanda (Festival International de Cinéma). Le film recevra la même année où il a été réalisé (1972) le prix Tanit d'Or au festival de Carthage (Tunisie). Interviewée par Jadot Sezirahiga, Sarah affirme que la femme africaine doit être partout. Dans les images, derrière la caméra, à l'édition, impliquée dans chaque étape du montage et de la production du film. Ce sont elles qui doivent parler de leurs problèmes.²³

Le regard de la cinéaste nous offre des images en mouvement sur les femmes angolaises de Luanda, des histoires de vie et mémoires collectives africaines pour reprendre l'expression de Delphe Kifouani. Dans son art de filmer elle joue une nouvelle fois avec la frontière ténue entre la fiction et le réel et fait acte innovant en proposant d'en finir avec l'histoire africaine écrite par les autres. Lors d'un entretien dirigé par Beti Ellerson, Sarah affirmera que faire des films c'est une manière d'écrire une version de l'histoire. « Si je ne m'intéresse pas à ma propre histoire qui va donc s'y intéresser? »; elle ajoute : « Je crois que nous devons défendre notre propre histoire nous devons la faire connaître, avec toutes nos qualités, défauts, nos espoirs et désespoirs ».

Sous ses différents aspects, Sarah Maldoror fait toujours preuve de personnage d'avant-garde et à travers un processus créatif toujours en mouvement elle utilise son art aux services des opprimés, choisit ses batailles et dénonce la torture coloniale. On ne reviendra pas sur les questions de la révolution et de la propagande,

nous nous attachons ici à mettre en évidence certains aspects de l'œuvre de Sarah qui sont parfois peu évoqués. Les questions esthétiques et poétiques sont si constantes dans ses films que l'on peut conclure qu'il s'agit avant tout d'œuvres d'art politiques. Avec Sarah, peut-être inspirée par Cabral (Almicar) la culture est une arme et le cinéma un moyen de construire des nouvelles versions de l'histoire coloniale du point de vue des sujets colonisés.

APRÈS L'AFRIQUE, LA DIASPORA

Depuis l'Angola, l'Algérie et la Guinée, le support des films de Sarah Maldoror est aussi en marche, comme un montage analogique en phase avec l'histoire, la pellicule argentique et son lot d'industrie technique, marquant l'époque. L'argentique finira par vivre son dernier souffle, avec la marche du monde et l'évolution technologique. Plus tard la pixellisation à tout va de l'image, vidéographies en trames bizarres et nouvelles, prend acte sur les tournages de Guadeloupe, de Martinique, de nouveaux projets à partir de 1997. Les portraits documentaires des grands poètes, Aimé Césaire, Léon Gontran Damas, Edouard Glissant, sont des œuvres exceptionnellement sensibles, en conjonction avec l'humanisme si intense de Sarah Maldoror, toujours à la découverte de l'Autre au travers de ces grands hommes de lettres. Tout comme dans l'histoire, Sarah, après avoir reconnu ses origines africaines se tourne du côté des esclaves, de ceux qui ont été déracinés et déportés dans les Caraïbes et l'Amérique du Sud. Les noirs de la diaspora sont tous bien sûr (tout comme dans « *retour au pays natal* ») arrachés à l'Afrique et jetés en esclavage. On peut observer au cœur de ce monumental exercice, la marque profonde laissée par Césaire, - influencée par la poésie, initiée par le poète -, ciselant l'œuvre, le vécu de la cinéaste toujours en éveil militant, l'expérience et la sagesse de l'âge aidant, à l'affût de la moindre discrimination. Après ces voyages et ces rencontres littéraires, filmant la poésie, Sarah donne la voix à l'art. Elle se penche sur le travail des artistes plasticiens tels Vlady, Séraphine, Ana Mercedes Hoyos. Ses documentaires sont

23 <http://www.africanfilmny.org/BR/sarah-maldoror/>

des œuvres donnant à comprendre la passion habitant au plus profond les sentiments de Sarah Maldoror. C'est la passion pour l'art, la peinture, la sculpture qui ont toujours été les stimulants, lui permettant de s'engager sur ses projets de film. Aucun de ses films n'a été commencé sans une visite à un musée ou une galerie d'art, à un peintre ou un sculpteur.

L'œuvre de Sarah Maldoror est sans aucun doute hétérogène mais nous touche par sa grande puissance. Ses films sont à l'image de toutes les facettes de cette cinéaste au long de sa vie : combattante, opiniâtre, artiste et militante, caractère fondu en un bronze parfois austère, en une forte personnalité sans compromis avec l'adversité. Elle n'aura de cesse d'apporter son regard de femme parlant d'autres femmes noires, de se pencher sur l'histoire soulignant les graves conséquences du colonialisme. Ses narrations historiques qui s'expriment à travers ses films sont autant de versions parallèles et qui se confrontent aux versions officielles souvent écrites par des historiens étrangers au pays. Très peu de cinéastes africains ont parcouru et filmé autant de lieux, territoires africains à cette époque. La prise de conscience de Sarah à ce sujet se fait probablement au fur et à mesure qu'elle filme. Elle est un personnage hors du temps et de son temps, femme noire africaine et de la diaspora, artiste qui propose des œuvres d'avant-garde. Kuzca, en parlant du cinéma, fait par des africains affirme : « Le cinéma n'est pas seulement constitué de films comme l'Afrique n'est pas seulement un ensemble de représentations : la signification de ces mots inclut aussi des réalités ». La chercheuse nous rappelle que jusque de nos jours nous avons plus accès à des films « qui proposent un regard colonisant » et qui parlent pour l'Autre.

Sarah Maldoror ne souhaitait pas parler pour l'Autre et elle a pu proposer un nouveau regard sur le monde colonial et le monde africain. Sarah avertit également qu'il nous faut sans cesse nous méfier des images. L'auteure nous rappelle également l'importance de rendre les images, tout comme toute œuvre d'art, explicites. Or le didactisme est un mot qui colle à certains films de Sarah Maldoror par ce qu'elle cherche de par son engagement, de par son militantisme et esthétisme à informer et former le public. Sans aucun doute, Sarah a également contribué à créer des outils pour

la révolution culturelle et politique africaine. De ce fait, elle a pu constamment compter sur le soutien de financements issus de diverses parties du monde et de différents mouvements politiques de résistance et *résister* également à la censure, comme nous l'avons vu pour le film « Des Fusils pour Banta ». Les difficultés rencontrées par Sarah pour parfois produire ou financer le montage du film annonce également la situation financière vécue par les cinéastes africains de sa génération ou des générations qui les suivent. Rares sont les gouvernements nationaux des pays indépendants qui financent des films locaux et bon nombre de films et cinéastes africains ont déjà compté et comptent sur des financements extérieurs au continent, ce qui pose nouvellement le problème de la censure ou du contrôle des images par d'autres.

L'image est toujours un propos conventionnel, la transcription du réel, d'une vision ou d'une idée en code visible qui devient à son tour une manière de parler du monde et de l'habiter (Mbembe, 1996, p.143). En ce sens, Sarah Maldoror assume ses images, les fait parler, oscille entre fiction et réalité, observe des nouvelles performances, propose des images didactiques, construit des nouvelles représentations des corps noirs et transforme celles-ci en codes visibles affichant sans détour ses opinions.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964 (éd. de travail folio 1996) p. 132. Apud Couro Niang Kane : « Aspects théâtraux des rites de possession dans les œuvres de Genet, Michel Leiris et P. Oyie Ndzie ». disponible sur : <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1038>

BAYALA Laurentine. *Cinéma documentaire du nord et du sud : quel type de coopération ?* Consulter : <http://www.grecirea.net/textes/08TexteLaurentine.html>. Accès 10/02/2017.

BHABHA, Homi. K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila e outros. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CABEDOCHÉ Bertrand. Consulter : <https://>

gsara.tv/causes/lafrique-documentaire/. Accès, 03/01/217.

<https://www.questia.com/magazine/1G1-268602460/mathieu-kleyebe-abonnenc-foreword-to-guns-for-banta>

CARDOSO, Pedro. Interview avec Sarah Maldoror. Novo jornal de Angola. Novembre 2008. <http://www.proximofuturo.gulbenkian.pt/blog/monangambe-e-sambizanga-em-londres-com-sarah-maldoror-a-conversa>

CHRETIEN, Jean-Pierre e TRIAUD, Jean-Louis. Histoire d'Afrique. Les enjeux de la mémoire. Paris: Karthala, 1999.

DUBOIS, Régis. *Les Noirs dans le cinéma français : de Joséphine Baker à Omar Sy*. Ed. LettMotif, 246 p)

DULUQ, Sophie (2005). « Visages de femmes » au miroir du cinéma d'Afrique noire (des années 1960 aux années 1990) », Clio, numéro 6-1997, Femmes d'Afrique, mis en ligne le 10 janvier 2005. URL : <http://clio.revues.org/index380.html>.

FARGE, Arlette, « Le cinéma est la langue maternelle du XXe siècle ». In: Cahiers du cinéma, n° spécial « Le siècle du cinéma », novembre 2000, pp. 40-43.

FEIGELSON, Kristian (orgs.). Cinematógrafo. Salvador : EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009. p. 99-132.

FMS, Relatório secreto apresentado pelo Comité dos Nove ao Conselho de Ministros da OUA [Em linha], Casa

Comum, 24 de fevereiro 1964, p. 2, [Consult. 13 de maio 2014], Disponível na WWW em: <URL:

<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04616.079.005#!4.LAGNY>, Michele. "O cinema como fonte de História".

In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto;

MARCHIVE Jean Pierre. *Entretien avec Baba HAMA Délégué général du FESPACO*, in Cinémas d'Afrique N°149 Octobre-Décembre 2002, Notre

Librairie.

MBEMBE, Achille. "La 'chose' et ses doubles dans la caricature camerounaise, in *Cahiers d'études africaines*. 1996. (141-142), XXXVI-1-2: 143-170.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Campinas: Papyrus, 2005.

PIÇARRA, Maria do Carmo, CABECINHAS Rosa & CASTRO Teresa. Imaginários Coloniais: Propaganda, Militância e "Resistência" no Cinema / *Colonial Imaginaries: Propaganda, Militancy and "Resistance" in the Cinema Volume Editors* n.o 29 – junho 2015

PIÇARRA, Maria do Carmo, ANTÓNIO, Jorge (ORG.). Angola, o nascimento de uma

nação. Vol. 2 O cinema da libertação. Lisboa: Guerra & Paz, 2014. WHITE, Edmund, Jean Genet, Paris, Gallimard, 1993, p. 428.

SHOHAT, Ella, STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica. São Paulo: Cosac

Naify, 2006.

SITES CONSULTÉS:

<https://vimeo.com/26966681>

<http://africultures.com/entretien-dolivier-barlet-avec-sarah-maldoror-guadeloupe-2493/>

<http://www.humanite.fr/node/241065>. Accès, 03 janvier 2017.

<http://bidoun.org/articles/mathieu-kleyebe-abonnenc>

<http://www.buala.org/en/afroscreen/to-what-extent-was-sarah-maldoror-s-sambizanga-shaped-by-the-ideology-of-mpla>

<https://www.gasworks.org.uk/exhibitions/guns-for-banta/>

<https://www.tabakalera.eu/en/preface-des-fusils-pour-banta>

O CONCEITO DE SOCIALIZAÇÃO NA INFÂNCIA NO FILME MITÃ: UM ESTUDO EM ANTROPOLOGIA DO CINEMA

Maria Margarete Pinto Chaves*

RESUMO

O artigo apresenta parte de uma pesquisa de antropologia do cinema sobre a representação da infância em cinco documentários brasileiros. Trata-se da análise fílmica do filme Mitã que busca compreender como esse documentário representa a socialização, a concepção e prática de infância. O documentário representa a criança a partir de concepções espiritualista e naturalista, mas reconhece também o importante papel da cultura na formação da infância. Além de destacar o papel das crianças na promoção e transformação da cultura brasileira.

Palavras-Chave: Infância. Representação. Documentários. Análise Fílmica. Antropologia do Cinema.

The Concept of Socialization in Childhood in the Movie Mitã: A Study in Cinema Anthropology

ABSTRACT

The article presents part of a research of cinema anthropology on the representation of childhood in five Brazilian documentaries. It is the analysis of the film Mitã that aims to understand how this documentary represents the socialization, concept and practice of childhood. The documentary represents the child based on a spiritualistic and naturalistic conception, however it also recognizes the important role of culture in the formation of childhood. In addition to this, it highlights the role of children in promoting and transforming Brazilian culture.

Keywords: Childhood. Representation. Documentaries. Film Analysis. Anthropology of Cinema.

El Concepto de Socialización en la Infancia en la Película Mitán: Un Estudio en Antropología del Cine

RESUMEN

El artículo presenta parte de un estudio antropológico de la película sobre la representación de los niños en cinco documentales brasileños. Una análisis de la película Mitã que busca saber cómo este documental entiende socialización, el concepciones y la práctica de la niñez. El documental entiende el niño com visión espiritualista y naturalistas, sino que también reconoce el importante papel de la cultura en la educación infantil. Además de destacar el papel de los niños en la promoción y transformación de la cultura brasileña.

Palabras clave: Infancia. Representación. Documentales. Análisis fílmico. Antropología del cine.

* Doutora em Ciências Sociais pela UFJF/MG, professora adjunta da UNIPAC/Barbacena (MG). E-mail: mmpchaves@mgconecta.com.br

1. INTRODUÇÃO

Pesquisas sobre infância em filmes brasileiros é uma prática ainda pouco realizada no Brasil. Marcello (2008), pesquisadora que também estudou a imagem da criança em treze filmes de ficção e documentários, produzidos dentro e fora do Brasil, destaca que por mais que tenham crescido os estudos relacionando cinema e infância, ainda são poucas as pesquisas sobre esse assunto e por isso, não constituem ainda um campo de discussão (MARCELLO, 2008). Embora a criança esteja presente frequentemente na tela como protagonista ou como personagens de filmes e seja constante a presença de temáticas relacionadas a elas ou construídas para elas.

As pesquisas sobre infância e crianças que se utilizam de filmes como objetos de estudo, em sua grande maioria, são sobre o cinema infantil, voltadas para as crianças como público e não sobre elas ou sobre a infância como protagonista. Dessa forma, por acreditar no potencial do cinema para pesquisa e devido a pouca exploração desse recurso para estudo sobre criança e infância no país, realizou-se uma pesquisa sobre a representação da infância em cinco documentários brasileiros. Apresentando nesse artigo em questão, um desses estudos, feito a partir da análise do filme *Mitã*.

A pesquisa foi feita através de uma análise fílmica contextualizada centrada no conteúdo fílmico de *Mitã*, de suas imagens e seus diferentes discursos narrativos (entrevistas e depoimentos), buscando compreender como esse documentário representava a socialização da criança brasileira. Para a realização da análise fílmica fundamentou-se principalmente em Jacques Aumont (1993, 2007), Aumont e Marie (2004), Claudine de France (1998) e na técnica de análise do conteúdo, de Laurence Bardin (1977). Sempre atentos ao fato de que *não existe conteúdo independente da forma no qual é exprimido assim como o conteúdo de um filme nunca é um dado imediato, mas deve, em qualquer caso, construir-se* (AUMONT e MARIE, 2004, p.119-120).

No processo de análise das imagens foi necessária compreender algumas estratégias cinematográficas na produção das imagens do documentário, expostas por Aumont (2002) e France (1998) e analisar o conteúdo discursivo

dos depoimentos e entrevistas, utilizando-se da técnica de análise de conteúdo de Laurence Bardin (1977).

Dessa forma, construiu-se uma metodologia de análise fílmica própria de acordo com o pretendido. Pois, conforme Aumont e Marie (2004), não existe um método geral de análise fílmica, as análises são singulares, adequadas ao método e ao objeto fílmico particular de que se ocupam. Cada analista deve construir seu próprio modelo de análise válido para o filme ou o fragmento do filme que analisa, além de conhecer a história do cinema e a história dos discursos do filme escolhido, atentos sempre ao tipo de leitura fílmica que se deseja fazer. Lembrando os autores que a análise de um filme é interminável, pois seja qual for o grau de precisão e extensão que se alcance, sempre sobra algo de analisável.

2. PESQUISAS A PARTIR DO OLHAR DO CINEMA: A CONSTITUIÇÃO DA ANTROPOLOGIA DO CINEMA

A utilização de imagens em pesquisas, fotografias e filmes, vem de longa data conforme Peter Burke em *Testemunha Ocular* (2004). Atualmente, a prática de pesquisas com filmes tem crescido, principalmente, na área da Antropologia, constituindo o campo da Antropologia do Cinema. Mas, também encontra-se essa metodologia presente em outras áreas, como na Sociologia, na área de pesquisa histórica e em outros campos diversos como Psicanálise, Comunicação, Filosofia, letras, Educação Física etc.

Segundo Hikiji (1998), o Século XX revela, além do antropólogo cineasta, o antropólogo espectador, aquele que vê o cinema não como meio, mas como objeto de pesquisa. Ela também utilizou filmes como objeto de pesquisa. Hikiji (1998) pesquisou a representação da violência num conjunto de filmes lançados nos anos 1990 tais como *Cães de aluguel* e *Pulp fiction*, de Quentin Tarantino, *Fargo*, dos irmãos Coen, *A estrada perdida*, de David Lynch, *Violência gratuita*, de Michael Haneke e outros. Sua pesquisa foi publicada em livro cujo título era *Imagem-violência: etnografia de um cinema provocador*.

O uso do filme como objeto de pesquisa

iniciou-se na antropologia como uma prática etnográfica de cultura à distância, no contexto pós-guerra norte-americano, tendo como precursoras as antropólogas Margaret Mead e Ruth Benedict, dentre outros. Os estudos de culturas à distância na antropologia americana surgiram para atender a uma demanda, principalmente do governo americano, de conhecer melhor a cultura nacional de países como Japão e Alemanha, durante a segunda guerra mundial. Devido à impossibilidade de se fazer tal análise *in loco* por causa da guerra, a metodologia de pesquisa através de filmes e outras produções culturais vieram como uma alternativa de estudo de campo em contexto real. Para Hikiji (1998), o governo americano pretendia que os cientistas sociais desenvolvessem uma análise das sociedades estrangeiras, para prever o comportamento de seus membros nas batalhas, compreender o outro que devia ser conquistado ou derrotado. Esses estudos possibilitaram o desenvolvimento da escola antropológica de Cultura e Personalidade, que convergia estudos de Psicologia da Personalidade, da Estrutura Social (Sociologia) e da Antropologia Cultural.

A pesquisa à distância da escola antropológica de Cultura e Personalidade que mais se destacou foi a realizada pela antropóloga americana Ruth Benedict, que deu origem a sua obra *O Crisântemo e a Espada: padrões de cultura japonesa*, patrocinada pelo governo americano. A pesquisadora estudou padrões da Cultura Japonesa através de entrevistas com japoneses educados e residentes nos Estados Unidos e de outros materiais diversos, dentre eles os filmes. Benedict (1971) desenvolveu seu estudo sobre a cultura japonesa a partir de diferentes produtos culturais, com ajuda de japoneses americanos na interpretação destes objetos, construindo, assim, um campo de pesquisa totalmente à distância.

No campo da sociologia e da história, estudos sobre o filme como objeto de pesquisa foi impulsionado pelos trabalhos de Marc Ferro (1975) e Pierre Sorlin (1985), historiadores e sociólogos da escola francesa, pioneiros no estudo do cinema como pesquisa histórica e social.

Pierre Sorlin (1985), com sua obra clássica *Sociologia del Cine: La apertura para la historia de Mañana*, desenvolveu a teoria e

prática do uso de filmes como ferramenta para uma investigação sócio-histórica. Para o autor, o filme revela significações sociais e históricas que lhe são inerentes, mas que podem constituir-se como hipóteses de investigações, pois os cineastas não copiam a realidade, mas revelam seus mecanismos quando tentam transpô-la para o filme. O cinema divulga estereótipos, reconstrói hierarquias, expressa ideologias de acordo com as tendências e aspirações de seu tempo e constrói representações próprias de um determinado período (SORLIN, 1985).

Sorlin (1985) escolheu a semiótica como ferramenta analítica para compreensão da significação de um filme num contexto histórico e para estudar todos os fenômenos de significação, imagens e sons, articulados no conjunto da linguagem cinematográfica. Na visão de Sorlin (1985), caberia ao pesquisador buscar o modo de construção do filme, a sua combinação de sinais de sons e imagens na produção de sentidos, e as condições dessa produção, a fim de compreender os seus mecanismos ideológicos sociais contribuindo para a proposição fílmica. Para Sorlin (1985), o filme não é apenas uma produção de sentido, mas um produto cultural fabricado por um grupo cujas estratégias e formas próprias de construção estão de acordo com seus objetivos e suas influências sócio-históricas.

Marc Ferro (1975, 1992), assim como Pierre Sorlin (1985), também acreditou no potencial do cinema para compreender fenômenos sociais e históricos, defendendo, inclusive, não ser possível mais, a partir do surgimento do cinema, ignorar tal objeto de pesquisa. Para ele, o filme “encontra-se sempre à porta do laboratório histórico” (FERRO, 1975, p.4). Pela sua visão, através do filme é possível fazer uma análise histórica, uma leitura cinematográfica da história, ou ainda uma leitura histórica e social do filme; compreendendo zonas não visíveis da realidade social.

Além de Marc Ferro e Pierre Sorlin, Siegfried Kracauer também foi pioneiro na utilização do cinema como documento de investigação histórica e psicológica através de uma abordagem estrutural psicanalítica. Em sua obra *De Caligari a Hitler: del historia psicológica del cine alemán*, Kracauer (1985) afirma que os filmes refletem tendências psicológicas da mentalidade coletiva

inconsciente quando registra o mundo visível. Sua realidade cotidiana, com seus universos imaginários, oferece possibilidade para se pesquisar os processos mentais ocultos. Conforme esse autor, como todo produto humano histórico, os filmes contêm elementos inseridos consciente e inconscientemente, seja do cineasta ou da coletividade. Dessa forma, Kracauer (1985) fundamentou-se no método psicanalítico ao fazer uma análise fílmica estrutural e histórica do cinema alemão da época. Ele procurou analisar a mentalidade peculiar da nação alemã, as tendências psicológicas coletivas que prevaleciam dentro da nação alemã em determinado período de seu desenvolvimento, sua tese central era de que o cinema expressionista alemão refletia a mentalidade alemã da época, prenunciando a ascensão do nazismo.

Pierre Sorlin (1985), Marc Ferro e Siegfried Kracauer (1985) com diferentes metodologias de análise fílmica, mostraram a importância do filme como objeto de pesquisa. Para esses defensores do cinema como objeto de pesquisa, os filmes funcionariam como testemunhas de uma realidade visível, construída pela interação do olhar da câmera com o contexto de produção e de recepção que oculta fenômenos sociais e históricos não visíveis, passíveis de análise a partir de uma forma mais sistematizada. Os fenômenos sociais e históricos encobertos no filme constituiriam as verdades do mundo concreto social histórico, de seus fatos e realidades.

Para Marc Ferro (1992) ao analisar um filme, abordando a realidade por ele representada, é preciso associá-lo com o mundo que o produziu, considerá-lo tanto do ponto de vista semiológico e estético, como da história do cinema. *Deve-se observar o filme não como obra de arte, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza* (FERRO, 1992, p. 87).

Muitas vezes, por detrás do conteúdo aparente, pode-se ter uma realidade não visível, somente alcançada através de um estudo mais sistemático e profundo do filme.

3. A ANÁLISE FÍLMICA DE MITÃ

Mitã é um documentário, de 2013, com duração de 52 minutos. O filme é de direção, roteiro e montagem de Lia Mattos e Alexandre Basso, produção do Espaço Imaginário¹, realizado com recursos do Fundo Municipal de Instrumentos Culturais de Campo Grande, Mato Grosso do Sul. A cineasta Lia Mattos é arte-educadora, especialista em Cultura Brasileira e em Linguagens artísticas contemporâneas, atua como produtora de cinema e vídeo e coordenadora do Núcleo de Memória Audiovisual da Fundação Cultural² e de ações dos Pontinhos de Cultura³ da Secretaria do estado da Bahia. A cineasta desenvolveu diversos projetos com educação e audiovisual com crianças e adolescentes e pesquisas com enfoque na Cultura da Criança como coordenadora do projeto Memórias do Futuro: olhares da infância brasileira⁴. Alexandre Basso é coordenador de imagens e de tecnologia do projeto Memórias do futuro: olhares da infância brasileira e dirigiu a curta metragem “Paralelos” (2007).

O filme Mitã (2013) se constitui de imagens e depoimentos, construídos numa perspectiva poética. À composição das imagens associa-se aos recursos sonoros, na formação de sua trilha sonora⁵, acompanhada de sons de natureza, como de água e de pássaros, o que contribui para uma construção imensamente expressiva e sensível da narrativa documental.

A construção estrategicamente estética das imagens, aliadas aos recursos sonoplásticos, desempenham um importante papel no desenvolvimento da narrativa desse filme. A expressividade das fotografias, das paisagens, das crianças brincando, das brincadeiras e das festas populares seduzem o espectador, envolvendo-o na temática de discussão do documentário. A

1 O Espaço Imaginário nasceu em 2011, em Campo Grande – MS, com a ideia de oferecer à cidade um lugar para se viver e refletir sobre o tempo da Infância. Há três anos funciona como um espaço de convivência para as famílias, lugar de brincar para crianças e um núcleo itinerante de pesquisa e reflexão sobre infância e educação. Disponível em <http://www.espacoimaginario.com/>

2 <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/projetos/memoria-do-audiovisual> Acesso em 5 de abril de 2014

3 Pontinhos de Cultura prevê premiação de ações de estímulo, transmissão e preservação da Cultura da Infância e da Adolescência.

4 <http://www.memoriasdofuturo.com.br/>

5 Músicas do regente, violinista e compositor Antônio Madureira (Pankararu e Fulnió), de Lydia Hortélio (O Besouro, Hoje é noite de Natal).

fotografia explora muito bem seus recursos, criando belas e agradáveis paisagens para apreciação e envolvimento emocional do espectador. As imagens se constituem como verdadeiras protagonistas, pela forma poética como se constituem, assim como as vozes dos especialistas são produzidas também poeticamente, sempre carregadas de sentimentos e subjetivismo. Toda a narrativa se desenvolve de

forma mais poética, como recitação, inclusive, de trechos do poema de Fernando Pessoa (2008). Até na apresentação de abertura do filme, quando aparece na tela o título do filme *Mitã*, ele é apresentado sob recursos de animação, pois cada letra vai surgindo uma de cada vez, com um movimento de balanço, como os balanços infantis, como se pode ver nos fotogramas abaixo.



Fotogramas 01 e 02: Recursos poéticos utilizados nos fotogramas iniciais do documentário

Fonte: Arquivo Pessoal

Mitã, que na língua guarani significa criança, é fruto de uma pesquisa realizada pelos seus diretores durante cinco anos, foi inspirado nos pensamentos e estudos da escritora e pesquisadora Lydia Hortélio, arte-educadora e etnomusicóloga baiana que pesquisa a cultura da criança há mais de 40 anos. O documentário se constitui de imagens de crianças brincando, em diversas regiões do país, participando de festas e rituais como a festa do Divino Espírito Santo no Maranhão, o ritual de batismo de uma criança na Aldeia Amambai, no Mato Grosso do Sul. Além do depoimento da pesquisadora Lydia Hortélio e do filósofo e educador luso-brasileiro, Agostinho da Silva, há vários outros depoimentos de

especialistas e crianças.

O filme aborda a cultura da infância brasileira, as brincadeiras tradicionais infantis, relacionando a cultura da criança com a cultura popular, com a educação e com a espiritualidade.

O filme *Mitã* dá início com a frase do menino Davi de três anos: *Se você não quiser voar, fique com seus pés no chão mas se você quiser fique com seu coração*. Sucedendo-se então, com cenas de uma criança pequena brincando à beira de um rio, do voo de um pássaro sob um céu de nuvens, de um menino observando a paisagem e depois e de dois meninos brincando de atirar pedrinhas no rio, ao som de uma linda música instrumental e de canto de pássaros, fotogramas abaixo.



Fotogramas 03 e 04: Imagens de crianças brincando à beira de um rio

Fonte: Arquivo Pessoal

Na sequência seguinte, apresentam-se imagens de uma árvore toda florida, filmada de baixo pra cima, em movimentos giratórios, de forma que o espectador tenha a mesma visão de perspectiva que tem uma criança olhando para cima enquanto brinca de girar. Em seguida, aparece uma menina olhando para o alto enquanto brinca de girar (fotogramas abaixo).



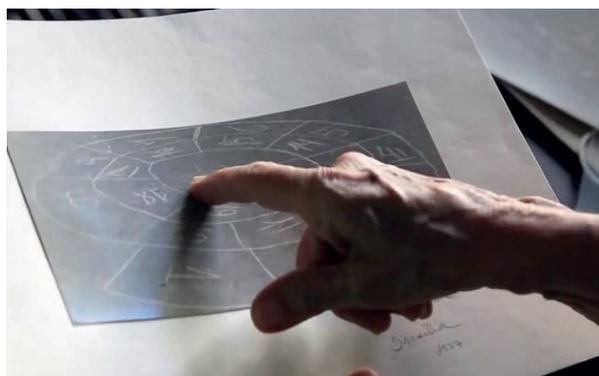
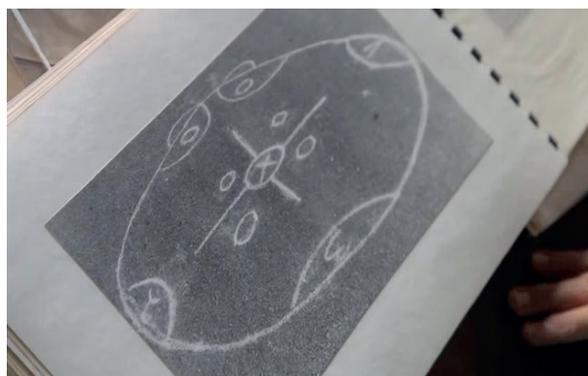
Composição de fotogramas de forma a criar para o espectador a mesma perspectiva da criança que brinca de girar

Após essa cena, ouve-se uma voz off, da pesquisadora Lydia Ortélio, recitando “*A certa altura, ele resolveu fugir pra terra e desceu pelo primeiro raio de sol (...) encontra outro menino e saem os dois a brincar e pasear como fazem as crianças do mundo*”. Acompanhada das imagens de crianças brincando num balanço de uma árvore, ela comenta que “*é algo que liberta (...) é o amor (...) quando você vê menino brincando, você assiste isso: entrega total! Acontece na graça divina*”. Na segunda sequência, ainda em voz off, ela declama e comenta versos do poema de Fernando Pessoa (2008), acompanhada por diferentes imagens, como a de uma menina jogando pedrinhas (fotogramas abaixo). A voz comenta: *Eu ainda não encontrei nada que correspondesse melhor ao que é o fenômeno brincado, o fenômeno brincar (...) graves como convém a um Deus. Veja a categoria que ele dá o brincado, a um Deus e a um poeta.*



Menina no jogo das pedrinhas

Depois, Lydia Hortélio reaparece mostrando e comentando seu álbum de fotos dos diversos diagramas de jogos de amarelinha, que encontrou pelo país, em sua pesquisa sobre cultura infantil (fotogramas abaixo). Ela destaca a riqueza da espacialidade geométrica e do movimento das brincadeiras infantis: *Cada brinquedo tem outras palavras, outro ritmo, outra linguagem de movimento (...) uma geometria própria no tempo (...) um quadrado que se desloca, é um círculo que se desloca, é um fila (...) uma geometria em movimento.*



Imagens de Lydia Hortélio mostrando fotografias de sua pesquisa sobre o brincar

Nas próximas sequências, são mostrados grupos de crianças em diferentes brincadeiras tradicionais como rodas, pique-pega, jogo de pião, amarelinha, de tocar arco, pular corda, soltar pipa e outras mais (alguns fotogramas abaixo).

6 Maria Amélia Pereira, da Casa Redonda – Centro de Estudos.



Fotogramas de crianças brincando

Há uma sequência de várias imagens de brincadeiras infantis, meninos brincando de luta com espada numa mata. Intercaladas pelo depoimento de uma outra especialista⁶: *Na compreensão desse brincar na criança (...) tempo sem tempo (...) de transcendência mesmo (...) romper o cotidiano, romper e entrar em outra conexão. Logo depois outro depoimento de Lydia Hortélio: (...) a gente só vai entender criança, o ser humano, se a gente olhar menino. Aí, se desdobra as dimensões do ser humano, ainda novo. Outros depoimentos exaltam a criança, o menino: (...) o que mais me encanta nos meninos é dizer o que pensam, é a criatividade que eles têm (...) inventando palavras, inventando adivinhas, inventando cantigas, inventando brincadeiras. E continuam: Por que acho que tem uma pureza de alma (...) olham pro céu, veem uma meia lua*

e dizem “Nossa, é a unha de Deus! (...) estão num outro mundo: mais belo, mais divino, mais alegre, do que esse que está no entorno da gente”, “(...) tem mais tesouro dentro do brincar do que a gente sabe. É a natureza”. Os depoentes falam sobre a natureza divina da criança e a importância de deixar que essa natureza se revele na infância: Não é a educação familiar, nem da escola, nem da universidade que dá isso. O ser humano tem isso (...) é da criança, mas é da criança por que é da alma. Numa outra sequência, o cenário filmico é da tribo Amambai, de um ritual de batizado de um bebê, fotogramas abaixo, com depoimento de uma senhora idosa da tribo que explica: Mitã é criança (...) a gente fala que tem que juntá o espírito dela (...) A gente tem que cantá pra trazer o espírito do neném.



Fotogramas do ritual de batizado de uma criança e de uma senhora explicando a sua finalidade na tribo Amambai

Outro ritual é exibido, de uma mãe fazendo massagem em seu bebê, com embalo de uma canção de ninar, depoimentos sobre a importância da canção de ninar no desenvolvimento infantil, a estreita relação da criança com o mundo, com a arte e a natureza: *As crianças que têm a sorte de ouvir uma canção de ninar, ouve pela primeira vez a língua mãe. A língua da cultura onde ela nasceu, no lugar do mundo onde ela desceu.* Mais adiante, ocorre uma extensa discussão sobre a importância e a relação da cultura com a constituição da infância. Essa sequência se desenvolve a partir de uma série de imagens de festas populares, dos mais variados cantos do país, sempre com destaque para a participação das crianças. Todos os depoimentos relacionam a alegria das festas populares brasileiras com a alma infantil. Lydia Ortélio enfatiza que o *Brasil é um país musical*. Os depoentes destacam a relação, da alegria e da ludicidade da alma infantil com as festas populares, como o depoimento do antropólogo Roberto Pinho: “(...) a gente se pergunta se a alma do Brasil não é um alma infantil (...) uma alma espontânea no relacionamento, na imaginação e no desenvolvimento.”, “Por que é que os meninos do Brasil não estão aprendendo, se exercitando nessas formas de cultura? (...) E não ficar buscando

uma pretensa educação mental (...)”. As crianças também dão depoimentos e tecem críticas à escola. Na visão deles, a escola poda a alegria natural, a criatividade e ludicidade infantil e distancia o contato da criança com a natureza e a cultura popular. Para filósofo Agostinho da Silva em seu depoimento (...) *é preciso na escolaridade, não técnicas que levavam a um bom soldado, mas meios de expressão da criatividade.* Nas cenas seguintes, o filme exhibe várias imagens de festas populares brasileiras (fotogramas abaixo), sempre com a câmera conferindo um enfoque particular à participação infantil nessas festas, enquanto os depoentes discutem a participação e papel da criança nessas expressões culturais de seu grupo social “o Reizado e o Samba de Roda, o Maracatu, o Caboclinho, o Cacuriá (...) até os doze anos ou até quando eles quiserem, brincarem os brinquedos da cultura da criança e muito naturalmente isso se continua pelas manifestações populares”, “(...) Então, se fala na aquela colonização, no entanto, hoje as nossas crianças são colonizadas por sistemas anglo-saxônicos, sistemas ingleses, sistemas americanos, sistemas franceses em lugar de se desenvolver uma história brasileira, de criar-se uma pedagogia de acordo com o Brasil”.



Imagens que mostram festas populares brasileiras com presença das crianças

Lydia Hortélio comenta sobre a festa do presépio de adoração do menino que nasceu (fotogramas abaixo). Ela explica sobre a contribuição das crianças à cultura brasileira: “o presépio é cheio disse. É a prova disso, da contribuição inclusive, da criança à cultura brasileira. Que eu acho que ainda não foi vista. Brincam uns com os outros, menino índio, menino

branco com menino negro”. “Ao longo do século, os meninos brincando de presépio, transformaram uma manifestação euro-católica numa coisa brasileira. Tem momentos claramente de cultura negra, como alguns sambinhas de roda, que entra transformando as cantigas num sambinha de roda, como tem momentos claramente indígenas, quando aparece um homem folhagem”.



Imagens de fotografias da festa presépio de adoração do menino feita por crianças

Um das últimas discussões dos depoentes e exposições de imagens são sobre a coroação do menino imperador, na festa do Divino. Nessa parte, os especialistas explicam por que geralmente é coroada uma criança como imperador e não um adulto: “o que se previa já na idade média portuguesa é a criança alçada ao poder, ao verdadeiro poder, esse é o sonho do menino imperador do mundo. Essa coroação do menino, eu acho que seria coroar o mundo dessa simplicidade, dessa espontaneidade, dessa alegria, dessa beleza que a gente vê nos menino e acho que na criança que tem o divino é exatamente a pureza”. “(...) mas quem que na terra poderia representar mais perfeitamente o espírito santo nessa ordenação do mundo? Então, o que o povo português fazia era pegar o menino, uma criança, levava na igreja e coroava-a. Na hora que você invoca o espírito santo, que diz assim: venha criar, vem espírito e crie, é a maior aventura porque você não sabe o que ele vai criar. E a criança, na hora que você dá liberdade, você não sabe o que ela vai fazer”.

O filme, então, encerra-se com a declamação do poema do Menino Jesus (PESSOA, 2008), em voz *off* acompanhada de um desfile de imagens de crianças brincando (fotogramas abaixo):

Lucilene Silva: - Num meio dia de fim de primavera eu tive um sonho como uma fotografia, eu vi Jesus Cristo descer a terra, ele veio pela encosta de um monte, mas era outra vez menino, a correr e a rolar-se pela erva, a arrancar flores para deitar fora e a rir de modo a ouvir-se de longe. Ele tinha fugido do céu, era nosso demais para fingir-se de segunda pessoa

da Trindade. Um dia, que Deus estava dormindo e o Espírito Santo andava a voar, ele foi até a caixa de milagre e roubou três. Com o primeiro, ele fez com que ninguém soubesse que ele tinha fugido. Com o segundo, ele se criou eternamente humano e menino. E com o terceiro, ele criou um Cristo eternamente na cruz e deixou pregado na cruz que há no céu e serve de modelo às outras. Depois, ele fugiu para o sol. E desceu pelo primeiro raio que apanhou. Hoje, vive na minha aldeia comigo. É uma criança bonita de riso natural. Limpa o nariz com o braço direito, chapinha nas poças de água, colhe as flores, gosta delas e esquece. Atira pedras nos burros, rouba as frutas dos pomares e foge a chorar e a gritar dos cães. A mim, ele me ensinou tudo. Ele me ensinou a olhar para as coisas. Ele me aponta todas as cores que há nas flores. E me mostra como as pedras são engraçadas quando a gente as tem na mão e olha devagar para elas. Damo-nos tão bem um com o outro, na companhia de tudo. Que nunca pensamos um no outro, mas vivemos juntos a dois com um acordo íntimo como a mão direita e a esquerda. Ao anoitecer, nós brincamos as cinco pedrinhas no degrau da porta de casa, grave como convém a um deus e a um poeta. Como se cada pedra fosse todo o universo e fosse por isso um perigo muito grande deixá-la cair no chão. Depois, eu lhe conto histórias das coisas só dos homens e ele sorri, porque tudo é incrível. Ri dos reis e dos que não são reis e tem pena de ouvir falar das guerras, e dos comércios. Depois, ele adormece e eu o levo no colo para dentro de minha casa. E deito na minha cama, despindo-o lentamente. E como seguindo um ritual muito limpo. E todo materno, até ele estar nu. Ele dorme dentro da

minha alma. Às vezes acorda de noite, brinca com os meus sonhos, vira uns de pernas para o ar, põe uns por cima dos outros. E bate palmas, sozinho, sorrindo para os meus sonhos. Quando eu morrer, filhinho, seja eu a criança, o mais pequeno. Pega-me, tu ao colo. Leva-me para dentro da tua casa, deite-me na tua cama. Despe o meu ser cansado e humano. Conta-me histórias, caso eu acorde, para eu tornar a adormecer. E dá-me sonhos teus para brincar.



Fotogramas de crianças brincando

4. CONCEPÇÕES ESPIRITUALISTA, NATURALISTA E CULTURALISTA: OS OLHARES DO FILME MITÃ

O documentário *Mitã* (2013) traz concepções espiritualista e naturalista de criança e de infância. Semelhante à concepção de Jean-Jacques Rousseau, em *Emílio* (1995), a criança no filme é construída como um ser naturalmente bom, inocente, puro e sensível. A infância é representada como uma época em que se manifesta livremente a essência humana, que é divina, boa, espontânea, alegre e sensível. Portanto, o papel da educação seria propiciar liberdade à criança, levá-la a se expressar espontaneamente, ajudá-la a se desenvolver, a se preparar para a vida adulta e, simultaneamente, proteger sua essência da corrupção da sociedade.

Assim, a criança seria um ser mais próximo de Deus, do divino. Sua natureza boa, alegre, pura e criativa a colocaria em maior proximidade com a essência do ser. Essa visão pode ser constatada nas diferentes vozes dos depoentes, como as palavras de Lydia Hortélio: *“Aí se desdobram as dimensões do ser humano ainda novo. Então, tudo que a gente tiver que fazer com eles depois disso, teria que respeitar as*

leis da cultura deles, da maneira de ser deles, que obedece a uma economia perfeita do pensar, do sentir, do querer. Pra mim, eu sei que é da criança, mas é da criança porque é da alma”, “Se você olha uma criança, você percebe que tem um poder, tem algo que transcende, que você não dá conta. É a alma. É esse poder dentro, é a alma! O menino tem a alma na frente”, “A mim, me parece que ele identificava o espírito santo na criança, a fé, a esperança, o encantamento dele por menino, por criança”. Assim também outra depoente, Maria Amélia Pereira, da Casa Redonda (Centro de Estudos) compartilham dessa mesma visão, que concebe sobre a criança, uma natureza espiritual: “Estar diante de uma criança, esse ser que está defronte de você: é um ser misterioso, é a vida no seu começo. Grande respeito que a gente quer ter diante dela porque ela é o novo que chega, que você tem que ouvir”. Esse ponto de vista ainda se faz presente na fala de Lucilene Silva da Oca, escola cultural: “o que mais me encanta nos meninos é dizer o que pensam, é a criatividade que eles têm (...) Que eles olham pro céu, veem uma meia lua e dizem “Nossa, é a unha de Deus!” Eles perguntam coisas que parecem que eles estão num outro mundo mais belo, mais divino, mais alegre, né?” “Acho que o que a gente vê na criança que tem do divino é exatamente a pureza, né? A pureza, a coragem, por que o menino fala o que pensa. Ele se expressa de uma maneira muito livre, muito espontânea. E eu percebo que as crianças que têm possibilidade de experimentar isso na vida, ele vai continuar um adulto também com a mesma coragem, a mesma pureza, com a mesma verdade e a mesma beleza”. Roberto Pinho e Agostinho da Silva colocam a criança como um modelo a ser seguido pelo adulto: “Quem devia tá dizendo qual é a direção do que deve ser feito, é a criança não são os adultos, entende? Os pais deviam ser parecidos cada vez mais com as crianças e não as crianças com os pais. Porque é ela que traz o futuro”, “A criança é a possibilidade de criar, é a criação plena. A criança é o símbolo da criação, de tudo que está por acontecer, tá ali, a potência tá na criança”, “Uma coisa que hoje pode nos surpreender, a capacidade de imaginar que tem o menino, soluções para os problemas que atrapalham os adultos ou possibilidades de fazer as perguntas para as quais mesmo as pessoas mais preparadas dificilmente encontram respostas

adequadas”.

O filme também traz um pouco da visão de criança da cultura indígena brasileira. Na exibição de imagens do batismo de um bebê na aldeia de Amambai, no Mato Grosso do Sul, uma senhora idosa da tribo explica o ritual, revelando aspectos de como eles veem a criança, visão semelhante à dos especialistas depoente. No depoimento da senhora indígena, observa-se uma visão da criança como um ser que estaria mais próximo da divindade:

- A gente tem que cantá pra trazer o espírito do neném, de lá do céu e o espírito dela tem nome lá no céu. E que traz o espírito dela lá do céu pra a criança. O nome dela lá do céu pra ela. O povo diz que a criança, quando ela não tem nome, ela procura o nome dela, ela acha lá. Eu acho que, pelo jeito que eles fala, lá ela tem o nome dela, alguém chamando ela por esse nome.

Segundo estudos de Tassinari (2007), essa concepção da criança como um ser em contato com o divino, é encontrada também em várias outras culturas indígenas. A antropóloga da infância explica que as etnografias sobre cultura indígena têm mostrado que as crianças, especialmente as menores, são vistas nas diversas tribos indígenas como importantes mediadoras das várias esferas cosmológicas, por não estarem totalmente assimiladas à categoria humana. Embora sejam consideradas e respeitadas como seres completos em algumas tribos, observa-se que elas são vistas como seres que teriam maior contato com os deuses (TASSINARI, 2007).

Outro aspecto importante na concepção de infância de Mitã (2013) é o destaque dado para o brincar como atividade natural e importante dessa fase. A todo tempo, são enfatizadas cenas de crianças brincando junto à natureza, em grupos. Todas são imagens muito envolventes, que destacam o brincar como atividade da infância, por excelência.

O brincar é representado como atividade importante, integrante dessa natureza infantil, alegre, criativa, livre e divina. Na primeira sequência do filme, a pesquisadora Lydia Hortélio recita trechos do poema de Fernando Pessoa (2008), escrito sob o heterônimo de Roberto

Caieiro, que trata da criança como divina e do brincar como atividade mediadora da dimensão divina, que eleva a criança a condição de um deus ou de um poeta: “*Eu ainda não encontrei nada que correspondesse melhor ao que é o fenômeno brinquedo, o fenômeno brincar. “Graves como convém” (...) veja a categoria que ele dá o brinquedo, a um deus e a um poeta*”.

Em outro momento, ao mostrar e comentar os diferentes diagramas do jogo de amarelinha que existem no Brasil, suas variações de pular, a pesquisadora enfatiza a riqueza dos movimentos e dos ritmos que existem nas tradicionais brincadeiras infantis brasileiras, bem como destaca seus aspectos interativos e socializadores: diversidade de movimentos, ritmos e formas, as diferentes linguagens geométricas, o envolvimento com o outro, com os outros “*Cada brinquedo (...) linguagem de movimento (...) toda uma geometria em movimento*”.

A câmera revela em suas imagens, a beleza, o movimento, a interação das diversas brincadeiras infantis populares no Brasil, comentadas pela pesquisadora acima: de rodas, de jogar pião, pular amarelinha, tocar arco, pique-pega, corre-cutia, pular corda, soltar pipa e outras mais.

Outra característica do brincar tratada no documentário é a sua dimensão mágica, espiritual, a imersão da criança nessa atividade. Em algumas imagens, há destaque para o total envolvimento da criança quando brinca, ela age como se estivesse em outra dimensão, em outro espaço e tempo, um “*tempo sem tempo*”. Algumas dimensões do brincar discutidas no filme são citadas na clássica obra “*Homo Ludens*”. Nessa obra, Huizinga (1993) coloca o Homo Ludens no mesmo nível do Homo Sapiens ao afirmar que o jogo no qual poderia ser inserido também o brincar, é um fenômeno cultural, porém de realidade autônoma: “*Encontramos o jogo na cultura, como um elemento dado, existente antes da própria cultura, acompanhando-a e marcando-a desde as mais distantes origens*”. Ele expõe que o jogo é uma evasão da vida real, cria ordem, introduz uma perfeição temporária limitada ao caos da vida, com ritmo e harmonia, como na estética. *Há uma supressão temporária do mundo habitual, inteiramente manifesta no mundo infantil* (HUIZINGA, 1993, p.15-16).

Ainda no filme, outros depoimentos falam

sobre aspectos do brincar, que remetem a criança a um mundo de fantasias, de possibilidades e potencialidades: “*o que mais me encanta nos meninos é dizer o que pensam, é a criatividade que eles têm*”; “*A criança é a possibilidade de criar, é a criação plena. A criança é o símbolo da criação, de tudo que está por acontecer, tá ali, a potência tá na criança*”, “*Na hora que você invoca o espírito santo, que diz assim: venha criar, vem espírito e crie, é a maior aventura por que você não sabe o que ele vai criar. E a criança, na hora que você dá liberdade, você não sabe o que ela vai fazer*”.

Vygotsky (1984) enfatizou as dimensões do brincar e via nessa atividade várias possibilidades de desenvolvimento para a criança, como por exemplo, em seu aspecto cognitivo e psicossocial, por lhe fornecer um estágio de transição entre pensamento e objeto real, possibilitar seu maior autocontrole, uma vez que ela lida com conflitos relacionados às regras sociais e aos seus próprios impulsos. Também encontramos em Piaget (1989) referências à potencialidade de desenvolvimento infantil existente no jogo e no brincar. Ele afirma que, no jogo de regras, a criança constrói conceitos de espaço e de tempo, e desenvolve sua compreensão do que pode e do que não se pode fazer.

O brincar, conforme Vygotsky (1984), mobiliza zonas de desenvolvimento proximal, ou seja, permite a vivência de situações que estão além do nível de desenvolvimento real da criança, o que permite um avanço no mesmo. *No brinquedo, a criança se comporta além do comportamento habitual de sua idade (...) é como se ela fosse maior do que é na realidade (...) o brinquedo contém todas as tendências do desenvolvimento sob forma condensada* (VYGOTSKY, 1984, p.117).

As imagens do filme, além de revelar a magia, o potencial de desenvolvimento do brincar, destacam seu papel socializador. A câmera mostra, por exemplo, imagens de crianças indígenas brincando, imitando ritual adulto. Segundo Dantas (1998) e Machado (1994), no brincar, a criança tem um ganho de símbolos significativos, importantes para o futuro sucesso das experiências culturais adultas. Conforme a visão de Catherine Tamis LeMonda (apud BENSON, 2006), psicóloga da Universidade de Nova Iorque e estudiosa da evolução de jogo no desenvolvimento infantil, através do brincar,

aprende-se sobre os papéis sociais, sobre os valores socioculturais, sobre o bem e o mal estabelecidos sócio-culturalmente.

Brougère (1998) salienta que toda expressão infantil através das brincadeiras está inserida num sistema de significações, numa cultura que lhe dá sentido. Para ele, o brincar é um produto cultural e sua inserção no mundo infantil se dá através da aprendizagem. Dessa forma, ele mostra a importância da preservação da cultura lúdica, o conjunto de regras e significações próprias do jogo e do brincar que possibilita à criança o domínio do contexto lúdico.

Mitã (2013) destaca ainda a participação infantil nas tradicionais festas religiosas e populares, disseminando e miscigenando a cultura brasileira. Em Freire (1980) há comentários sobre essa formação híbrida da cultura brasileira, que se deu sob influências diversas - europeias, indígenas e mais tarde, africanas. Até mesmo nos cuidados da criança brasileira, no seu processo de socialização estiveram presentes essas influências híbridas. Foi uma fusão de diferentes modos de educação e diferentes concepções de infância, como pode ser constatado no estudo da obra Casa-Grande e Senzala de Gilberto Freire, em que o pesquisador resgata a história da formação híbrida da primeira sociedade brasileira, agrária e escravocrata. Nos cuidados com as crianças, confundiam-se as tradições portuguesas e africanas, diferentes práticas místicas de proteção contra os quebrantos e o mau-olhado. Conforme Freire (1980), as canções de berço portuguesas, “sofreram modificações na boca da ama negra”, que alterou as palavras; ligando-as às suas crenças e também às dos índios:

Assim a velha canção “escuta, escuta, menino” aqui amoleceu-se em “durma, durma, meu filhinho”, passando Belém de “fonte” portuguesa, a “riacho” brasileiro. Riacho de engenho. Riacho com mãe-d’água dentro, em vez de moura-encantada. O riacho onde se lava o timãozinho de nenê. E o mato ficou povoado por “um bicho chamado carrapato”. E em vez do papão ou da coca, começaram a rondar o telhado ou o copiar das casas-grandes, atrás dos

meninos malcriados que gritavam de noite nas redes ou dos trelosos que iam se lambuzar da geleia de arará guardada na despensa - cabras-cabriolas, o boitatá, negros de surrão, negros velhos, papa-figos.(FREIRE, 1980,p.327).

O filme mostra a importância da participação infantil nas festas ditas populares, de cultura híbrida, para sua formação cultural brasileira e sua vivência lúdica na infância. Essas questões podem ser observadas na descrição e comentários tecidos por Lydia Hortélio sobre a festa do Presépio:

- Aí é uma roda. Você vê claramente que é uma samba de roda. E isso é que me encanta especialmente nesse presépio é de ver como os meninos praticaram a miscigenação mesmo. Quer dizer, ao longo do século, os meninos brincando de presépio transformaram uma manifestação euro-católica numa coisa brasileira. Tem momentos claramente de cultura negra, como alguns sambinhas de roda que entra, que já transformaram as cantigas num sambinha de roda, como tem momentos claramente indígena, aparece um homem folhagem. E esse que eu encontrei, lá na zona rural do município de serrinha, em 1968/69, foi muito bonito, de ver isso e de confirmar que é mesma a presença daquela criança viva ali, é que é o motivo da festa mesmo, alegria. O que mantém aquilo vivo e junto é a esperança na criança.

Segundo Brougère (1998), a cultura lúdica é que oferece referências à criança, que lhe permite interpretar como jogo atividades que poderiam ser vistas de outra forma. Ele acrescenta ainda que a cultura lúdica é composta de certo número de esquemas que dão início à brincadeira, produzindo uma realidade diferente da cotidiana. Se a criança não dispõe dessas referências ou esquemas, próprios de cada grupo sociocultural, não é possível a sua inserção na brincadeira.

No filme Mitã (2013) a participação da criança nas manifestações culturais tradicionais, nos cenários das festas populares e religiosas é representada como importante no processo de

6 Festa do Divino Espírito Santo, de origem portuguesa, mantida pelo catolicismo popular. Além de ser vastamente celebrada em todo o Brasil, ela é dedicada à Terceira Pessoa da Santíssima (SOUSA, 2013)

socialização da infância. Os depoimentos assim como a revelam a criança como participante ativa nas manifestações culturais brasileiras, nos eventos populares e religiosos, ao mesmo tempo que recebe essas influências culturais na sua socialização, contribuindo para transformação e disseminação cultural.

Lydia Hortélio- As crianças que têm a sorte de ouvir uma canção de ninar, ouvem pela primeira vez a língua mãe. A língua da cultura onde ela nasceu, no lugar do mundo onde ela desceu. Portanto ela ouve aquelas palavras, hoje em dia a primeira coisa que ela aprende. E as palavras carregam já um ritmo, é o ritmo da música daquela cultura.

Na visão da pesquisadora as manifestações culturais tradicionais, chamadas de populares, dão continuidade ao brincar da cultura infantil:

O Reizado e o Samba de Roda, o Maracatu, o Caboclinho, o Cacuri. as coisas todas da cultura adulta que tem as dimensões. Então até os doze anos ou até quando eles quiserem brincar os brinquedos da cultura da criança e muito naturalmente isso continua pelas manifestações populares.

Ela ainda afirma que a participação da criança nas festas populares e religiosas, contribui para a miscigenação e integração das etnias e da cultura brasileira:

O presépio é cheio disso, é a prova disso, da contribuição inclusive da criança a cultura brasileira. Que eu acho que ainda não foi vista. Brincam uns com os outros, menino índio, menino branco com menino negro.

O filme faz críticas à educação escolar por não valorizar a cultura brasileira, suas manifestações culturais tradicionais e populares, expostas no depoimento de Roberto Pinho:

A nossa educação, a nossa pedagogia, a nossa escola, está afastada completamente de nossas matrizes. Então se fala naquela colonização, no entanto, hoje, as nossas crianças são colonizadas por sistemas anglo-saxônicos: sistemas ingleses, sistemas americanos,

sistemas franceses em lugar de se desenvolver uma história brasileira, de criar uma pedagogia, de acordo com o Brasil.

Em outros momentos, a crítica à escola se deve à sua abordagem pedagógica que deforma a criança, não respeita sua verdadeira natureza, que é alegre, criativa, pura e livre: (...) *E quando entra na escola, entra na religião, na família, a gente vai botando coisas na frente dela e ela fica pra trás.* Na visão do professor Agostinho da Silva, o que a escolarização deveria proporcionar à criança é a livre expressão de sua natureza criativa e não simplesmente modelá-la de forma que ela seja, no futuro, um bom soldado de profissão. Outras críticas à escola são feitas também pelas crianças como a falta de espaço na escola e o pouco contato com a natureza: *A escola pra gente devia ter um espaço maior, devia ter mais planta, mais árvore, mais natureza.*

Brandão (2007) faz comentários sobre uma nova maneira de se fazer escola, mais brasileira e inclusiva, que vai de encontro a todas as críticas feitas à escola acima. O autor comenta que a única maneira de nós nos universalizarmos (palavra que ele utiliza em substituição ao termo globalizar), é estar aberto aos diálogos entre nós, o que nos é próprio/peculiar, que está na raiz da nossa identidade, nossa maneira de ser. Ele sugere, assim, sairmos dessa visão “aulista” (expressão também utilizada por ele), de um professor ensinando aos alunos, quem sabe dando a quem não sabe, para uma educação dialógica que parta do princípio de que cada criança, é uma fonte original de saberes, é uma experiência única e irrepitível de saberes. Que a escola possa integrar também saberes da comunidade, da memória de nossa gente, de suas experiências culturais.

Ao final, quando o documentário Mitã (2013) aborda sobre a festa do Divino⁶, no Maranhão, onde ocorre a coroação do menino imperador, traz novamente como discussão a criança como um ser especial, um modelo para o adulto. Essa condição faz com que ela seja digna dessa elevação simbólica ao poder nessa festa, segundo os depoimentos. Essa condição, próxima à condição divina, deveria ser exemplo para o adulto, principalmente o adulto no poder. E se a criança não pode governar, que pelo menos o adulto que alçar esse lugar possa ter vivo dentro

dele, esse menino.

Assim, o filme *Mitã* (2013) representa a criança brasileira como um ser com características divinas: puro, criativo, alegre, sensível e naturalmente lúdica, mas também reconhece a grande importância da cultura, das interações culturais na formação da infância. E a partir disso, pressupõe a asserção de que a infância deve ser vivenciada de forma livre, em permanente contato com a natureza, participando das variadas formas de expressão cultural de seu grupo social, das brincadeiras e festas tradicionais, com espaço e tempo para natural essência infantil.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O documentário *Mitã* representa a socialização da criança brasileira a partir de diferentes pontos de vista, com ênfase no brincar infantil, numa perspectiva espiritualista, naturalista e cultural. Ele enfatiza dois aspectos importantes na formação da criança e da infância, natureza e cultura, os apresenta de forma coerente, sem deixar que o antagonismo que, a primeira vista, sempre prevalece entre esses dois termos interfira nas ideias defendidas pelos depoentes especialistas, pesquisadores do assunto.

Nesse filme, o brincar é compreendido como uma atividade essencialmente infantil, presente nas tradicionais formas brasileiras de expressão cultural. As festas populares, religiosas, as tradicionais brincadeiras infantis revelariam a alma brincante da criança, que seria também do povo brasileiro. A criança, na representação desse documentário, é participante ativa das brincadeiras infantis tradicionais, das festas e tradições de seu grupo social e cultural, realizando assim sua socialização, como uma reprodução interpretativa, defendida por William Corsaro (2011). Ela é vista como protagonista que transforma a cultura social a partir de sua cultura de pares e contribui com a miscigenação cultural.

Dessa forma, o filme *Mitã* revela preocupações com os modos de vida da infância brasileira ao mesmo tempo, que sutilmente propaga uma visão dominante sobre o melhor modo de se viver a infância, fundamentada num olhar naturalista sobre a criança. *Mitã* (2013) buscam exercer uma

influência social seja educativa, de militância ou reflexiva. Percebe-se uma militância em favor da infância como fase do brincar, do viver despreocupado e livre bem diferente do viver na fase adulta. Busca sensibilizar os seus espectadores para a importância da infância, de um modo de vida especial, porém destaca a criança como ator social, produzindo e transmitindo cultura.

No documentário *Mitã* (2013) há também uma militância pela valorização das festas populares e das brincadeiras tradicionais, típicas da cultura brasileira na formação da criança, da identidade da infância brasileira.

O filme produz inquietações quanto ao futuro da infância brasileira: Como resistir ou criar novas possibilidades de educação para a infância brasileira, que se constitui de forma tão híbrida e a partir de tantas diversidades sociais, econômicas e culturais? Como integrar, ao processo de socialização e educação das nossas crianças, esse novo que chega tão rápido e intensamente se impõe de forma tão necessária ao mundo atual, às tradições, à cultura popular. Sem contudo pensar “a cultura como amarras inevitáveis à localidade”, desconsiderando os seus significados, que são gerados por pessoas em movimento e pelo fluxo de conexões entre culturas (CLIFFORD, 1998). Como propiciar uma infância devir, no sentido deleuziano e não simplesmente uma vivência de infância voltada para o futuro, para um vir a ser? Quicá, fazer dessa “morte da infância”, uma morte acontecimento, como propõe Deleuze (2003), um recriar dessa nova infância, reiventando novas formas de socialização e educação, a partir desse novo acontecimento? E por que não, simplesmente deixar que se apresente também o devir criança de cada um de nós, consoante sugere o filme *Mitã* (2013).

E como ajudar nossas crianças a construir uma identidade cultural em tempos de globalização? Temática essa destacada no filme *Mitã* (2013) que revela uma preocupação com a formação de uma identidade cultural nas crianças brasileiras em promover uma educação de participação infantil na cultura popular local, das tradições de seu grupo. É inegável a importância da identidade cultural em uma criança, ter um referencial identitário com seu grupo, que a leve à construção de um laço social - que tem se perdido atualmente com a

abertura cada vez mais crescente e mais precoce da criança para outras relações sociais, para cultura estrangeira, principalmente a americana, propiciadas pelas tecnologias de informação.

Outrora, o comum era a criança primeiro se socializar no seu grupo de origem, o familiar ou de sua comunidade e somente depois se abrir para uma socialização mais ampla, escolar e da sociedade de geral. Em certos grupos sociais e culturais, o nível de relação era bem restrito, não existia contato com culturas diferentes, realidade hoje cada vez mais rara.

Contudo, lembra-nos Sarmiento (2002) que, embora a segunda modernidade tenha radicalizado as condições em que vivem a infância moderna, não se dissolveu a cultura da infância no mundo da criança e nem no do adulto, nem lhe retirou a identidade plural e nem o lugar da criança de sujeito ator. A infância está em processo de mudança, mas mantém-se como categoria social, ainda com características próprias. Ao contrário da morte da infância, Sarmiento (2002) acredita que a contemporaneidade tem aportado a pluralização dos modos de ser criança.

Em resumo, o documentário *Mitã* traz um modo de concepção e compreensão da infância presente na cultura brasileira, nas práticas de socialização da criança. A análise fílmica nos possibilita refletir a representação da concepção moderna de infância, de outras concepções brasileiras e suas práticas de socialização, suas transformações em função da ação integrada de diferentes forças: econômicas, sociais, culturais e tecnológicas. Assim, constatamos o potencial do cinema como base empírica para estudos contextuais da infância, no que se refere às questões de debates e preocupações que são destaque na época em que foram construídas suas representações, reafirmando assim que o cinema pode ser visto muito além de sua arte.

6. REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *A análise da Imagem*. Tradução Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papirus, 1993.

_____; MARIE, Michel. *A análise do Filme*. Tradução de Marcelo Félix. Lisboa: Edições Texto e Grafia. 2004. 3 ed. (Coleção de Bolso).

_____. *A Estética do Filme*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, São Paulo: Papirus, 2007.

BARDIN, Laurence. *Análise de Conteúdo*. Lisboa: 70, 1977.

BENEDICT, Ruth. *O Crisântemo e a Espada: padrões de cultura japonesa*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BENSON, Etienne. *Toys Stories*. *Observer*. V. 19, n.12. December, 2006. Disponível em: <http://www.psychologicalscience.org/observer/getArticle.cfm?id=2104> Acesso em: 12 de junho de 2014.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Cultura, culturas, cultura popular e educação*. Salto para o futuro. TV Escola. 2007. Disponível em: <http://tvescola.mec.gov.br/tve/salto-acervo/interview;jsessionid=C68BBFFBA6F0D60679A26B7BEC5749F4?i-dInterview=8261>. Acesso em 3 de fevereiro de 2015.

BROUGÈRE, Gilles. *A criança e a cultura lúdica*. Revista da Faculdade de Educação. São Paulo: n. 24, v. 2, Jul/dez, 1998. p. 103-116.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru, SP: EDUSC, 2004. (Coleção História).

CLIFFORD, James. *The predicament of culture*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1998.

CORSARO, William A. *Sociologia da Infância*. Tradução Lia Gabriele Regius Reis. Revisão Técnica Maria Letícia B. P. Nascimento. 2 ed. Porto Alegre: Artmed, 2011.

DANTAS, Heloísa. *Brincar e trabalhar*. In: Kshimoto, Tizuko Morchida. *O brincar e suas teorias*. São Paulo: Pioneira, 1998. p.139-153.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. . ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FERRO, Marc. *O Filme: uma contra-análise da sociedade?* In: NORA, Pierre (org.). *História:*

- novos objetos. R.J.: Francisco Alves, 1975.
- _____. Cinema e história. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FRANCE, Claudine de. Cinema e Antropologia. Tradução de Marcius Freire. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.
- FREIRE, Gilberto. Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia Patriarcal. 20 ed. Rio de Janeiro/Brasília: Livraria José Olympio Editora INLMEC, 1980.
- HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. Imagem-violência: mimesis e reflexividade em alguns filmes recentes. Dissertação de Mestrado. São Paulo. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da USP, 1998.
- HUIZINGA, Johan. Homo ludens: o jogo como fenômeno de cultura. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.
- KRACAUER, S. De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán. Barcelona: Paidós, 1985.
- MACHADO, Marina Marcondes. O brinquedo-sucata e a criança: a importância do brincar, atividades e materiais. São Paulo: Loyola, 1995.
- MARCELLO, Fabiana de Amorim. Criança e imagem no olhar sem corpo do cinema. (Tese de Doutorado). Orientadora: Rosa Maria Bueno Ficher. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.
- ROUSSEAU, J. Emílio ou da educação. Trad. Sérgio Millet. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SARMENTO, M. J. Imaginário e Culturas da Infância. Instituto de Estudos da Criança. Universidade do Ninho. Conferência "As Marcas dos Tempos: a Interculturalidade nas Culturas da infância", Fundação para a Ciência e a Tecnologia. 2002. Disponível em: http://titosena.faed.udesc.br/Arquivos/Artigos_infancia/Cultura%20na%20Infancia.pdf Acesso em 12 de agosto de 2013.
- SORLIN, Pierre. Sociología Del Cine: La apertura para la historia de mañana. Traducción de Juan José Utrilla. 4 ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- TASSINARI, Antonella. Concepções indígenas de infância no Brasil. Tellus, ano 7, n. 13, p. 11-25, out. 2007.
- VYGOTSKY, L. S. A formação social da mente. São Paulo, Martins Fontes, 1984.

FILMOGRAFIA

MITÁ. Direção, roteiro e montagem de Lia Mattos e Alexandre Basso. Produção de Espaço Imaginário. Brasil, 2013. Documentário, HD (52 minutos).

UM CAMINHO PELAS CORES: INVENÇÃO, ÉTICA E ALTERIDADE NA TRILOGIA DE KIEŚŁOWSKI

Bruna Triana *

RESUMO

O objetivo deste artigo é caracterizar o estilo e a imagética da obra Trilogia das Cores, do diretor polonês Krzysztof Kieślowski. Para tanto, segue-se três caminhos analíticos: cruzamentos e comparações estéticas e temáticas entre os filmes, a problematização do efeito de certas escolhas técnicas e o exame de suas implicações cinematográficas, éticas e políticas. O argumento é de que as narrativas construídas nos longas operam a partir de uma dialética entre as convenções clássicas do cinema e a subversão dessas mesmas convenções. O texto, nessa medida, pretende refletir sobre as invenções – ou “estilos inventivos”, segundo Roy Wagner – sugeridas por Kieślowski em relação à dificuldade do encontro com o outro e da construção da alteridade na contemporaneidade, tendo em conta o lema que serve de pano de fundo para a produção dos filmes: “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”. Afinal, como o diretor problematizou a atualidade desses ideais a partir do contexto de unificação europeia de então e como tais ideais atravessam a trajetória das personagens dos longas que compõem a Trilogia?

Palavras-chave: Krzysztof Kieślowski. Invenção. Ética. Europa. Análise Fílmica.

A Journey Through Colors: invention, ethics and alterity in Kieślowski's Trilogy

ABSTRACT

This article aims to characterize the style and the imagery of the filmic work Three Colors, by Polish director Krzysztof Kieślowski. Therefore, we follow three analytical paths: a broad overview of aesthetic and thematic crossing and comparisons among the films, an analytical framework on the effect of certain technical choices, and the examination of their cinematographic, ethical and political implications. The argument is that the narratives constructed in the films operate in a dialectic relation between cinema's classic conventions and the subversion of those same conventions. The paper, consequently, intends to reflect on the inventions – or “inventive styles” according to Roy Wagner – suggested by Kieślowski regarding the difficulty of the encounter with the other and the construction of alterity in contemporaneity. This inventiveness takes into account the motto that serves as background for the production of the films: “Liberty, Equality and Fraternity”. In this way, how has the director problematized the actuality of these ideals in the context of European unification, and how have such ideals crossed the trajectory of Trilogy characters?

Keywords: Krzysztof Kieślowski. Invention. Ethics. Europe. Filmic Analysis.

Un Camino Por Los Colores: invención, ética y alteridad en la Trilogía de Kieślowski

RESUMEN

El objetivo del artículo es caracterizar el estilo y la imagen de la obra Trilogía de los Colores, del director polaco Krzysztof Kieślowski. Para ello, se sigue tres caminos analíticos: cruzamientos y comparaciones estéticas y temáticas entre las películas, la problematización del efecto de determinadas decisiones técnicas y el examen de sus implicaciones cinematográficas, éticas y políticas. El argumento es que las narrativas construidas en las películas operan desde una dialéctica entre las convenciones clásicas del cine e la subversión de esas mismas convenciones. El texto, por lo tanto, tiene como objetivo reflexionar sobre las invenciones – o “estilos inventivos”, según Roy Wagner – sugeridas por Kieślowski con relación a la dificultad del encuentro con el otro y de la construcción de la alteridad en la contemporaneidad, teniendo en cuenta el lema que sirve de contexto para la producción de las películas: “Libertad, Igualdad y Fraternidad”. En ese sentido, cómo el director problematizó la actualidad de esos ideales desde el contexto de unificación europea y cómo tales

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade de São Paulo (USP). Este artigo é resultado das reflexões presentes em minha dissertação de mestrado, defendida em 2013, no PPGAS/USP, com bolsa FAPESP (processo 2011/03554-1). Contato: brutriana@gmail.com

ideales cruzan las trayectorias de las personajes de las películas de la Trilogía?

Palabras clave: Krzysztof Kieślowski. Invención. Ética. Europa. Análisis de Películas.

I. INTRODUÇÃO

Ítalo Calvino (1993), em seu ensaio *Por que ler os clássicos*, pontuou o que são e a importância de ler os clássicos da literatura. O escritor italiano elenca diversos fatores determinantes que definem um clássico na história da cultura e defende a leitura dessas obras essenciais. Ora, não haveria também no cinema clássicos imprescindíveis? Uma das definições que Calvino sugere é que os clássicos nunca terminam o que têm a dizer; isto é, sua mensagem, sua forma, seu enredo são questões perenes. O pressuposto deste artigo é de que, depois de mais de vinte anos, os filmes que compõem a *Trilogia das Cores*¹, de Krzysztof Kieślowski, ainda têm muito a dizer, como pretendo demonstrar adiante.

Kieślowski, além de trabalhar temas importantes (política, ética, alteridade, por exemplo), também problematizou essas ideias de maneira cinematograficamente inventiva. Os mundos criados pelo diretor polonês situam-se entre uma narração subjetiva e objetiva, e a linha entre essas duas formas é tênue. Ao analisar os filmes, estamos expostos à linguagem cinematográfica, a seus equívocos, a sua opacidade, mas também às suas possibilidades e estilos inventivos (WAGNER, 2010, p. 107). Dessa maneira, na *Trilogia*, os equívocos são muitos, e a transparência e a opacidade estão em constante relação dialética, repletas, portanto, de novas possibilidades narrativas. O que se vê é uma problematização das grandes questões da existência humana ocidental, a partir de referências a situações históricas e políticas do contexto de produção e filmagem, que são colocadas em imagens mediante uma narrativa fragmentada e aberta.

Walter Benjamin (1994) afirmava, na primeira metade do século XX, que o universo do homem moderno tem muito menos magia do que o do homem primevo. Para o filósofo,

perdeu-se a capacidade de reconhecer a presença mimética para além da aparência. Essa perda está relacionada com outra: a da capacidade de narrar. Porém, ao atentar para o esfacelamento da narração, os perigos da racionalidade e as perdas na habilidade de reconhecer semelhanças não-sensíveis, o intelectual alemão buscava desvelar como o mito e a magia ainda atuavam no pensamento racional e na vida moderna. Dessas reflexões, pode-se conjecturar que essa ambivalência está presente também no cinema: magia e técnica, mimesis e razão.

O filme não é um reflexo da realidade social exterior, mas constrói reflexões sobre a sociedade e o meio que o cerca, na medida em que oferece uma visão, dentre várias, de alguns aspectos ou dimensões do mundo (BARBOSA & CUNHA, 2006; HIKIJI, 2012; SHOHAT & STAM, 2006). A proposta que transparece à obra de Kieślowski é interrogar os valores “universais” da Revolução Francesa, presentes na Declaração Universal dos Direitos Humanos, ratificada pela ONU em 1948², sobretudo por intermédio dos acontecimentos que sucediam no momento de produção da obra – eventos que marcariam, inclusive, a história do continente europeu dali em diante – e das interferências, ruídos e problemas que essa situação trazia à vida das personagens. As relações, cruzamentos e análises dos filmes têm o objetivo de detectar de que modo cada um torna sensível as diferentes maneiras de fazer cinema e os novos modos de pensar os limites e as ambivalências do suposto código ético ocidental.

II. O OLHAR-SUBVERSÃO DE KIEŚŁOWSKI: O CINEMA ENTRE TÉCNICA E POÉTICA

Som de carros. Close em um pneu, a câmera recua um pouco e revela sua posição embaixo do carro. Em primeiro plano, a roda dianteira; ao fundo, a estrada. Carros passam velozes. Ambiente azulado

1 A Trilogia das Cores é composta por *Bleu, Blanc e Rouge*, e foi produzida entre 1992 e 1994 na França, Suíça e Polônia, e ambientados em Paris, Varsóvia e Genebra. No Brasil, os longas foram traduzidos como: *A liberdade é azul*, *A igualdade é branca* e *A fraternidade é vermelha*, respectivamente.

2 A Declaração Universal dos Direitos Humanos foi elaborada pela Assembleia Geral das Nações Unidas, em 1948, e é assinada por diversos países-membros da ONU. O primeiro artigo da Declaração já revela sua fundamentação no lema da Revolução Francesa, ao asseverar que: “Todas as pessoas nascem livres e iguais em dignidade e direitos. São dotadas de razão e consciência e devem agir em relação umas às outras com espírito de fraternidade”.

do começo de uma manhã fria; até que entra-se em um túnel e tudo fica escuro. Dentro da escuridão, começam os créditos, que terminam tão logo o túnel chega ao fim. Close em uma mão pequenina que, pela janela do carro, brinca segurando um pedaço de papel azul que se contorce ao vento e alça voo. Dentro de outro túnel, pontos de luz refletem no vidro detrás do carro. Olhando por esse vidro, e encarando a câmera, uma garotinha com cara de tédio. De dentro do carro, a visão do túnel que fica para trás, com suas luzes e carros, é desfocada. Close no rosto da menina, que continua a encarar a câmera. Seu rosto aparece e desaparece no ritmo das luzes da estrada. O carro para no acostamento, a menina desce correndo, e a câmera começa a segui-la, mas volta-se para o carro. O motorista desce e se alonga. Close em um cano embaixo do carro que pinga lentamente óleo. Uma voz de mulher chama: “Venha, Anna”. Entre o cano e a roda, ao fundo, aproxima-se uma sombra desfocada da menina. As portas se fecham e o carro parte. Close de perfil em uma mão que joga bilboquê. Atrás, muita neblina, e nenhuma profundidade de campo. Som de um carro se aproximando; a câmera se levanta e, através da neblina, vemos um farol. Em primeiro plano, de perfil, o menino olha para o carro que vem e se estica um pouco para frente, estendendo a mão. Em um plano de conjunto da estrada, pela neblina, só é possível divisar o carro que se aproxima, bem como a mão do menino pedindo carona; mas o carro passa sem parar. Primeiro plano do menino, a câmera volta-se para suas mãos que jogam o bilboquê e, finalmente, ele acerta; a câmera sobe até seu rosto que sorri. Neste momento, som de freada brusca, cantar de pneus, colisão. Corte para o plano do acidente: o carro que acabara de passar bateu de frente a uma árvore. O menino se levanta, sai correndo e a câmera o acompanha – sempre focada nos pés. Plano geral: o menino entra correndo pela direita; ao fundo e ao centro, o carro. O menino chega ao carro. Fade out preto. (Bleu)

Som de máquinas. Uma esteira de malas de aeroporto: uma grande mala entra pela direita, em primeiro plano – a câmera segue, então, atrás da mala, que corre na esteira, mantendo o enquadramento. Começam os créditos. Primeiro plano de pés masculinos que caminham rapidamente em uma calçada movimentada. O som dos passos e da cidade é acompanhado,

ao fundo, pela música tema do filme. Os pés e a música param. A câmera sobe pelo corpo desse homem, até que seu rosto fica em primeiro plano. Ele continua, hesita, volta, pergunta, em um francês inseguro, se é ali que deve entrar. O guarda confirma; ele passa pelo portão; a câmera não o segue. Na esteira, a mala continua seu percurso; a câmera segue à frente da mala; a música tema recomeça. Câmera novamente nos pés do homem; apenas o som da cidade em movimento. Ele para enquanto sobe a escadaria e, então, ouve-se uma revoada de pombos. Em contra-plongée, a câmera enquadra um dos pombos que alçou voo. Primeiro plano do homem, ele olha para cima e sorri. Nesse momento, um pombo defeca em seu ombro – seu sorriso desaparece. Close na mala, que continua seu trajeto pela esteira. Câmera fixa, que não a acompanha dessa vez; música e som da esteira. Primeiro plano do homem, que olha para um papel, para os lados: parece perdido no grande hall; som de conversas e passos. Plongée em um plano geral do hall de entrada; o homem, no centro, olha mais uma vez para os lados; sai, então, do quadro pela direita. (Blanc)

Som de chuva. Em uma mesa, papeis desordenados; o retrato de uma mulher ao fundo, um copo de uísque pela metade, um telefone. Uma mão masculina pega o gancho, disca um número. O som do sinal telefônico se sobrepõe ao da chuva. A câmera, então, se movimenta por cima da mesa, seguindo o fio do telefone. Neste percurso, seu movimento acelera. A câmera adentra, junto com o cabo, a parede. Fluxo vertiginoso de fios e linhas vermelhos; ruídos, interferências, vozes, o sinal da chamada recém-realizada. A câmera segue o movimento acelerado em frente. Sai de dentro do cabo; acompanha-o, fora dele, o entrar e o sair do mar. Continua o seguindo e entra em um túnel subterrâneo: aqui, na profusão de cabos, os sons das interferências e ruídos tornam-se mais altos que o sinal da chamada. Deixa o túnel, acompanha o cabo em primeiro plano por uma mata, que transparece ao fundo de forma desfocada. Entra novamente no cabo: giram incessantes pontos de luz em espiral; o girar se acelera, e o fundo preto funde-se aos pontos de luz. O movimento cessa nessa fusão. Sobre o fundo negro, emerge uma luz vermelha que, em close, pisca, tomando a tela inteira – som de telefone ocupado. A luz continua piscando. Começam os créditos. A câmera faz parte do trajeto de volta: do fio no chão do quarto até o

telefone sobre a mesa. Som de telefone ocupado e chuva. A mão desliga o telefone, mas já o retira e recomeça a discar. (Rouge)

As sequências descritas acima são as partes iniciais de cada um dos filmes da *Trilogia*. Elas revelam que os três longas se empenham em dialogar – e também subverter – com as convenções do cinema tido como clássico³. Revela, ainda, a existência, observada na duração de cada um dos filmes, de um ritmo e de uma singularidade no tratamento do tema específico de cada longa-metragem, bem como de pontos em comum que perpassam as três películas.

Entre os pontos em comum, nota-se a presença marcante das *cores-título* no ambiente, nos objetos, nos percursos. Nos três longas, os planos da abertura são, em sua maioria, planos de detalhe, e o som começa antes de qualquer imagem, fazendo com que o espectador já antecipe o contexto da imagem que está por vir. Contudo, ainda assim, ele é surpreendido, seja pelos enquadramentos, seja pelas posições da câmera: a câmera de *Bleu* mostra a estrada estando embaixo da roda do carro; a câmera de *Blanc* segue, em primeiro plano, uma mala em seu percurso pela esteira de um aeroporto; e *Rouge* começa com um *close* em uma mão, e o som da chuva vem de fora do quarto, que nem sequer vemos. A câmera, então, se posiciona e adentra lugares que o olho não alcança, onde não poderia estar – dessa forma, podemos dizer que as aberturas atraem o olhar do espectador para o próprio dispositivo cinematográfico.

Com efeito, a abertura de cada filme se inicia com planos de movimento: a roda do carro em *close*, o trajeto da mala e dos pés, e o *travelling* intenso e agitado pelos cabos telefônicos e túneis subterrâneos. O espectador, por sua vez, é surpreendido, também, pelo fato de que esses planos não indicam muita coisa, não revelam as personagens (apenas *Blanc* mostra o rosto de Karol Karol, seu protagonista), o contexto do filme, tampouco o que virá a ser trabalhado como tema. No entanto, já nesses primeiros minutos, observa-se que a vagueza na imagem – que mostra muito pouco, que revela só o necessário e, que,

portanto, deixa um grande espaço aberto para o espectador – será característica dos filmes. A indeterminação e a ambiguidade (dos finais, dos sentimentos e motivações das personagens, do olhar e de quem conta a história), a forte presença do som e da música (que interfere e pressiona as imagens e as personagens), os cortes e a montagem em descontinuidade, os movimentos lentos das câmeras e das personagens são traços importantes da filmografia de Kieślowski, do seu estilo de olhar o mundo e filmá-lo (Cf. FRANÇA, 1996; SAVERNINI, 2004; TRIANA, 2013, 2014).

As três aberturas utilizam e subvertem técnicas do cinema clássico. Ademais, os três longas tratam dos valores éticos impetrados pela Revolução Francesa e, especialmente, pelo Iluminismo, que ecoam e se presentificam nas cartas e acordos relativos aos direitos humanos. Entretanto, ao trabalhar com esses grandes valores considerados universais no mundo ocidental, e a partir de um olhar subversivo das técnicas narrativas, a *Trilogia* privilegia indivíduos tomados pela incerteza quanto à eficácia ou concreticidade desses valores, pela dificuldade de sustentá-los na contemporaneidade em que vivem – mundo esse, aliás, onde as diferenças e os limites entre verdade e mentira, certo e errado, estão cada vez mais turvos e diluídos.

Nesse contexto, Kieślowski nos apresenta indivíduos confrontados com as pressões, perigos e experiências de vida nas metrópoles ocidentais, onde o encontro com o *outro*, promovido ou não pelo acaso, abala e afeta as vidas e as subjetividades das personagens. O que vemos transbordar na *Trilogia* é um universo menor, povoado por gestos sutis, encontros conturbados, pequenos acasos, relações frágeis e dramas pessoais, que, no entanto, transcendem seus limites para atingir e explorar questões sobre a vida e a morte, o amor e a rejeição, a liberdade, a igualdade e a fraternidade.

Voltemos, então, à abertura dos filmes. Todos os três começam com sequências em continuidade. Em *Bleu*, a sequência é montada para dar a impressão de uma continuidade espaço-temporal, transmitindo a sensação de uma longa viagem – a escolha das imagens é

³ Refiro-me ao cinema clássico tal como definido por Ismail Xavier (2003, 2008). Esse cinema possui determinadas técnicas, convenções e procedimentos que, quando considerados em conjunto, procuram dissimular a presença da instância narrativa. Ele privilegia uma decupagem que se certifica da continuidade da ação, do encadeamento de motivos, do equilíbrio da composição, das relações de causalidade e, especialmente, de fazer parecer que estamos vendo um mundo autônomo, que se mostra sozinho, quer dizer, sem a presença de um termo mediador do olhar que o dirige e o estrutura.

calculada para evidenciar tal ideia. E, ao revelar o vazamento, já prepara, justifica e explica ao espectador o acidente que está por vir. Em *Blanc*, a utilização da continuidade é mais complexa ao fazer uso da montagem em paralelo. Essa técnica, normalmente, é utilizada para dar conta de duas ações que ocorrem simultaneamente em espaços diferentes. Não sabemos bem qual a ligação entre essas duas ações, mas o espectador entende que há uma conexão entre elas e uma continuidade temporal nas duas sequências paralelas: a mala e o homem caminham em espaços diferentes, mas simultaneamente no tempo. Finalmente, em *Rouge*, notamos os cortes rápidos, que escondem rupturas na imagem e dão ideia de prosseguimento, isto é, de que a câmera está andando junto com o sinal da chamada telefônica.

Se essas sequências utilizam técnicas e convenções narrativas do que denominamos aqui de um cinema clássico, elas, ao mesmo tempo, subvertem-nas, abrindo espaços para alterações, deixando pontos obscuros, lacunas. A organização da imagem e do som não se mantém sob controle rigoroso em nenhum dos filmes. O *fade out*, por exemplo, é um procedimento recorrente em *Bleu*; digamos que, no nível da linguagem, essa é a singularidade desse longa – como o será o uso dos *flashbacks* e *flashforwards* em *Blanc* e a montagem alternada em *Rouge*. Na *Trilogia das Cores*, a decupagem clássica se faz presente, porém de maneira débil. Se ela está presente na montagem, nas posições da câmera, nos planos, está de forma sempre oscilante. Os filmes não estabelecem uma linha direta de comunicação com o espectador, à maneira clássica; em vez disso, provoca o público ao subverter convenções, inventar técnicas, manipular recursos.

De fato, a questão da comunicação com o espectador é intensificada pela inclusão de imagens que demandam a atenção e o olhar do observador, que participa da obra (ECO, 1971). Os planos de detalhe, longos, de objetos e partes do corpo, buscam um olhar tão próximo para tentar revelar a sensibilidade, a memória e os desejos presentes em um busto de gesso, um telefone, ou mesmo nas mãos e olhos. Os objetos que aparecem na *Trilogia* são importantes nas vidas das personagens (o móbil azul de Julie, em *Bleu*; o busto de gesso de Karol, em *Blanc*; a caneta tinteiro de Joseph, em *Rouge*). Esses objetos tornam visíveis sensibilidades, pensamentos,

relações; mais que objetos materiais que cumprem ou atendem a uma determinada função ou necessidade, eles são dotados de significados, conexões, memórias e desejos.

Nessa medida, observa-se na *Trilogia* de Kieślowski um cinema que coloca objetos e pessoas sob o olhar da câmera com a mesma intensidade: somos confrontados com o rosto de Julie e com as delicadas pedras azuis do móbil – ambos em *clozes* –, em *Bleu*. Focada, principalmente, em três personagens (Julie, Karol e Valentine), a representação formal do mundo interior delas é alcançada mediante diversos artifícios, que não somente o uso da câmera subjetiva. Esse recurso técnico-narrativo, ainda que bem utilizado, não é o único que dá conta da subjetividade das personagens. Estas são enigmáticas em suas motivações, raramente explicitando intenções ou pensamentos. Seus dramas pessoais, suas dúvidas, medos, transparecem em seus olhares enquadrados em *clozes*, em mãos que tremem, pés indecisos; mas também em objetos, no móbil, no busto, no telefone, que recordam memórias e desejos, que desencadeiam uma entrada em si mesmo por *fades* (*Bleu*), lembranças e desejos, por *flashbacks* e *flashforwards* (*Blanc*), medos e repetições, por montagem paralela (*Rouge*). Ainda que a estrutura narrativa induza a certas leituras, o que transparece é a vagueza, a indeterminação, os espaços abertos e obscuros, enfim, a ambiguidade.

Ademais, há nos três filmes um interstício para o *outro*, no sentido de que o rosto do *outro* é cada vez mais explorado. As personagens passam a se confrontar mais com outras pessoas no decorrer da obra – e notamos isso tanto no enquadramento e nos ângulos da câmera, quanto em diálogos, encontros, relacionamentos estabelecidos com o estranho, com o diferente, com a alteridade. Atentamos para isso na própria abertura da câmera. Em *Bleu*, temos majoritariamente primeiros planos; a câmera segue apenas os movimentos de Julie, foca-se quase que exclusivamente em seu rosto e corpo; a abertura da câmera para outras personagens acontece devagar, no decorrer do filme e a partir da própria abertura de Julie a estímulos exteriores. Em *Blanc*, notamos o predomínio de planos próximos e americanos na França – os planos gerais são reservados à Polônia. Além do mais, a câmera segue os movimentos de Karol nas suas tentativas de arrecadar dinheiro e colocar

seu plano de vingança em prática, o que exige que ele (e a câmera) se coloque em movimento e em contato com o diferente para conseguir o que quer. Sendo assim, Mikolaj (o amigo), Jurek (o irmão) e Dominique (a esposa) estão presentes e acompanham as desventuras e armações de Karol Karol. Enfim, *Rouge* apresenta uma maior movimentação da câmera, tanto em abertura quanto em ação; na verdade, é preciso seguir duas tramas paralelas (em montagem alternada), o que dá certo ritmo à narrativa. Tem-se, por isso, mais planos abertos, sendo importante também o fato de que a perspectiva do filme é relacional, de modo a focar-se nos encontros e na amizade entre Valentine e Joseph e na vida duplicada de Auguste.

É importante notar que o trabalho da narração no cinema clássico procura não ser perceptível, isto é, o olhar mediador que nos apresenta a história busca quase sempre se ocultar (XAVIER, 2007). Nesse cinema, determinadas regras, técnicas e procedimentos buscam dissimular a presença de uma instância narrativa e garantir um princípio de continuidade. Em Kieślowski, a mediação da câmera se desloca, não mantendo uma referência fixa. Com isso, o olhar da câmera se oculta em certos momentos, mas se revela em outros. Na instância narrativa da *Trilogia*, tem-se, de um lado, o olhar da câmera que adere a objetos e personagens, quase tocando-os em seu desejo de chegar o mais perto possível; de outro, o olhar que introduz instabilidade, estranhamento, porquanto afeta seu ponto de vista e faz oscilar sua própria perspectiva. Nesse sentido, como interpretar o olhar que, focado no rosto de Julie dormindo, quando ela está no hospital, a faz acordar assustada e, então, se afasta e, logo depois, se reaproxima de seu rosto? E mais: como dar conta do olhar que abandona subitamente Valentine e o juiz durante uma conversa e se desloca até a mesa onde, posteriormente, o juiz escreverá sua própria denúncia à polícia? Como explicar, enfim, o olhar da câmera que, durante o diálogo no teatro em que o juiz conta a Valentine o incidente da queda dos livros, inesperadamente, despenca até o chão?

É por meio de artifícios como esses que o cineasta polonês utiliza variadas técnicas e convenções consolidadas no repertório imagético do espectador, para, então, problematizar tanto técnicas normatizadas – mostrando suas

diferentes formas de utilização –, quanto o próprio espectador – em suas certezas quanto às significações dessas técnicas –, mostrando-lhe a câmera, a encenação. Ora, esses momentos são exemplos de como Kieślowski nos induziu não ao erro, mas ao choque e à reflexão, na medida em que, ao nos confundir com *fades*, *flashbacks* e câmeras subjetivas, passamos a compreender que o repertório imagético do espectador foi aproveitado e subvertido pelo diretor. De tal modo, percebe-se que espaços são criados, espaços vazios, novos; as pequenas e sensíveis rupturas com a decupagem clássica colocam o espectador dentro da poética do filme, de modo a demandar atenção e participação do público. Sendo assim, se as convenções do cinema clássico conformam um “modo” de entendimento e uma estrutura de sentimentos, as rupturas e o diálogo de Kieślowski são um estilo inventivo de compreender o mundo, uma reflexão sobre o cinema e a vida social, criações possíveis para as ideias de Europa, ética e alteridade.

III. A INVENÇÃO DA EUROPA: METÁFORAS E ÍNDICES DE POSSIBILIDADES

Uma mão abre e liga uma pequena TV portátil sobre a cama. Uma música começa – marcha fúnebre. Close no rosto de Julie. Close na imagem da TV. Dois caixões lado a lado. A mão se aproxima da tela e acaricia o caixão menor com o dedo. Ainda na imagem televisiva, um senhor sobe no púlpito armado ao lado dos ataúdes. Enquanto ouvimos a voz desse homem informar a morte de “um dos maiores compositores do século XX”, famoso e reconhecido internacionalmente, a câmera da TV gira e foca em uma senhora perto dos caixões (trata-se da mãe de Julie). Um close em câmera lenta percorre o rosto de Julie: olhos, nariz, boca – esta treme um pouco. Close na face de Julie, sua boca treme novamente, seus olhos estão marejados – ouvimos, na TV, o senhor continuando seu discurso. Foco na imagem da TV, quando o membro do Conselho Europeu diz que o mundo aguardava a composição da música que ele vinha fazendo para “a grande festa da Europa, que esperamos poder celebrar em breve”. A imagem da TV sai do ar, a mão fecha a tela. Close em um olho de Julie, que encara a câmera. (Bleu)

Após ser espancado por ladrões que pegaram a mala que o trazia de volta a Polônia, Karol se

levanta, olha ao redor e exclama: “Meu Deus, finalmente em casa!”. Um plano geral mostra a vista de Karol: um campo coberto de neve, poucas poças de lama espalhadas na imensidão branca e casinhas ao longe. A música tema do filme começa, arrebatadora. Planos de conjunto dão a ideia da longa caminhada de Karol, que anda mancando, tremendo de frio e arrastando sua velha mala. Continuidade na música em todos os planos. À noite, Karol para em uma esquina, já na cidade; larga a mala e vai até a janela acesa de uma casa. Bate, e um homem aparece na janela e olha espantado para o lado de fora. Plano de conjunto da esquina, a música continua, uma placa em neon pisca no canto superior esquerdo do quadro. Karol volta até sua mala e começa a arrastá-la com dificuldade para a casa. Ele para, encara sorrindo a placa de neon. Jurek, seu irmão, sai pela porta principal e alcança Karol; este se joga nos braços do irmão, exausto. Jurek, em primeiro plano, pergunta: “Você voltou! O que aconteceu?”. Primeiro plano de Karol, de perfil, nos braços do irmão, com um sorriso débil no rosto: “Você colocou luz neon?”. Jurek diz: “Ora, estamos na Europa!”. (Blanc)

A União Europeia se instituiu oficialmente em 7 de fevereiro de 1992, com a assinatura do “Tratado da União Européia”, em Maastricht, Holanda, consolidando várias ações anteriores que caminhavam no sentido de formar um bloco econômico, que incluía a integração territorial – livre circulação de mercadorias e pessoas –, das culturas e tradições, com uma cidadania europeia, uma política monetária, jurídica, externa e de segurança entre países que estivessem dentro do acordo⁴. A U.E. consolidou-se aos poucos, durante décadas, e hoje pode-se dizer que essa ideia desmorona, também aos poucos⁵.

Na primeira cena acima descrita, de *Bleu*, Julie vê o enterro de sua família por uma televisão. É por intermédio dessa imagem que

ela se despede deles. Se as imagens televisivas são tomadas com certa distância do evento, superficiais, rápidas (giram dos ataúdes para a mãe de Julie e para o membro do Conselho Europeu), as imagens de Julie são todas em *close*, em detalhe, lentas. Cruzam-se, nessa cena, dois ritmos de imagens: a impessoal, distante e breve da TV; e os detalhes arrastados de Julie – a mão acariciando a tela, a boca tremendo, o olho fixo encarando a câmera. Ademais, o discurso em homenagem a Patrice, seu marido, é realizado por um membro do Conselho Europeu, que termina seu discurso ressaltando a celebração da unificação europeia a ser realizada em breve. A U.E., digamos, se “intromete” nesse momento doloroso da vida de Julie.

O contexto histórico em que estão inseridos os longas da *Trilogia* nos permite empreender a releitura dos filmes sob a perspectiva da conjuntura histórico-política de então: o desmoronamento da URSS e a queda do muro de Berlim. Concomitantemente ao fim da Guerra Fria, acompanhava-se mais uma crise do capitalismo e a ascensão da chamada “fortaleza Europa” (LUCAS, 1996). As questões acerca da U.E. na *Trilogia* são levantadas, aqui, na medida em que a U.E. atravessa as vidas das personagens e, ainda, como metáforas, sugestões e índices de possibilidade de construir um espaço supranacional nos moldes quistos pelo “Tratado de Maastricht”.

A segunda cena, de *Blanc*, termina com uma exclamação de Jurek: “Ora, estamos na Europa!”. Essa interjeição revela as aspirações que circulavam com a possibilidade de uma Europa unificada, integrada, igualitária, livre, fraterna. A dura situação política da Polônia, os anos de regime comunista, o golpe militar, a força da religião católica, são pontos colocados em detalhes e aspectos secundários dos diálogos, imagens e planos realizados na Polônia durante o filme. As dificuldades da vida, as restrições

4 A união dos países-membros em uma “supranacionalidade” teve a preocupação de harmonizar interesses da dicotomia que se colocava entre o bloco e os Estados-nação, procurando instituir políticas comuns e salvaguardando a soberania dos países dentro de seus territórios. Os tratados tentaram conciliar e integrar os países baseando-se em um suposto “fundo cultural comum”, uma herança histórica, cultural e social que formaria a chamada “identidade europeia”. Atualmente, essa ideia de identidade/cidadania europeia é contestada a partir de dentro com mais veemência – pois protestos contra a unificação existiram desde o início do projeto. Essa disputa se dá por diversos fatores, entre eles a falência do estado de bem-estar social e de segurança, discursos de ódio aos migrantes e refugiados e, ainda, “melancolia pós-colonial” (GILROY, 2005). Sobre a constituição da U.E., cf.: Stelzer (2004). Sobre o Tratado de Maastricht, cf.: Benhabib (2002, p.157-161).

5 Refiro-me a fenômenos como a saída do Reino Unido do bloco (Brexit) e a ascensão cada vez mais evidente, em muitos países, de uma extrema direita com discursos nacionalistas, racistas e xenófobos. Cf. Holmes (2000); Stein (2016); Modest e Koning (2016).

e censuras, a grave recessão econômica, as desigualdades sociais, tudo isso faz parecer que os ideais capitalistas, ocidentais, modernos, abririam um novo mundo, com outras possibilidades.

É interessante lembrar que o lema da Revolução Francesa é eminentemente burguês, construído como um universal no período do Iluminismo, e que foi consolidado e mantido por ideais como igualdade jurídico-política, liberdade de expressão e consumo, valores republicanos. Então, como esses ideais são vistos por quem viveu o outro lado da Guerra Fria? Em *Blanc*, os ideais aparecem parcialmente falidos: a igualdade jurídico-política foi negada à Karol em território ocidental; logo, ele almeja que também seja negada para Dominique – cidadã francesa – em território “não ocidental”. Sua vontade de enriquecer e seu posterior crescimento econômico individual obedecem a tal propósito de vingança. Sob uma ótica cinzenta, fria, o motorista de Karol pontua que na sociedade em que vivem tudo é passível de ser comprado, até mesmo um cadáver. Os valores ocidentais e “universais” assumem, a partir daí, ares sombrios e cínicos.

A questão da U.E., em *Rouge*, é mais sutil. Não há alusões explícitas ao projeto; ou melhor, ele não atravessa, mesmo que tangencialmente, a vida das personagens centrais. A maior alusão à Europa se dá ao final, quando o *ferry-boat* no qual viajavam os protagonistas dos três filmes naufraga, num desastre em que apenas os seis protagonistas (e um inglês) se salvam. Em uma chave alegórica, Kiesłowski parece ver o naufrágio da ideia de Europa como vinha sendo implementada⁶. Mas alguma coisa se salva do naufrágio: franceses, suíços, um inglês e um polonês (Karol, agora um rico empresário).

Quando Julie deixa o hospital, uma de suas primeiras ações é destruir as partituras do concerto. Metaforicamente, e tomando por base uma leitura bem peculiar da U.E. feita por Kiesłowski nos longas, podemos decodificar essa cena como uma rejeição à unificação tal como estava sendo construída. Mas, apesar de ter

jogado fora a música, ela continua presente em sua solitária vida, como um estado de espírito, um acesso a um mundo interior fechado e, ainda, como uma sombra que a liga ao mundo exterior do qual Julie quer fugir – posto que, a partir de agora, busca uma liberdade total, sem vínculos externos e afetivos.

A *Trilogia* – como todo ato comunicativo – elabora uma leitura parcial e inventiva do mundo, da realidade e da condição humana. Isso porque o cinema, trabalhando com convenções técnicas e sociais, cria histórias e significados, inventa novas associações, recarregando e potencializando os significados da cultura que se propõe tematizar. Em *Habu*, Wagner (1972) afirma a proeminência da invenção na vida social em todos os atos humanos, mesmo os mais habituais, repetitivos e ordinários. Logo, o conceito de invenção implica, nessa medida, uma “dialética sem síntese”⁷, afirma o antropólogo, entre convenção e invenção, sendo esta última um aspecto inerente a todo ato humano.

Segundo Wagner (2010), as invenções orientam-se por uma imagem de realidade; nessa medida, uma etnografia, uma pintura ou um filme não descrevem meramente objetos ou aquilo que figuram, mas, com suas ideias, transformam e desenvolvem modos de pensar, novas estruturas de pensamento. Nesses casos, há uma simbolização que está conectada com a intenção do antropólogo, pintor ou cineasta: com suas ideias, eles transformam e desenvolvem modos de pensar. Tendo como “controle” de sua invenção uma imagem de realidade exterior, eles estendem essa imagem por meio de analogias e metáforas, incorporando articulações mais abrangentes. Sendo assim, a criação artística, em especial a cinematográfica, inventa um mundo e uma leitura possível sobre o tema que procura abordar. Comprometido com uma suposta realidade exterior (o contexto de controle de sua invenção) e com as convenções cinematográficas (mesmo que para subvertê-las), o cineasta inventa símbolos, relações, metáforas, fatos, encontros, histórias, modos de ser e de estar no

6 Em 2011, a chegada de milhares de refugiados do norte da África e Oriente Médio, devido a conturbações políticas que se alastraram sobre o mundo islâmico, fez com que países como França, Itália e Espanha fechassem suas fronteiras, infligindo rígidos controles às migrações. Em 2015, uma nova crise de refugiados, dessa vez vindos da Síria, tomou conta de discursos políticos e prospectivas econômicas na tentativa de recrudescer a vigilância. Cf.: Stein (2016), Stewart (2012), Albahari (2015), Fassin (2005, 2011).

7 Apesar de ser um conceito carregado, especialmente por sua formulação hegeliana e marxiana, digamos, Wagner (2010, p.96) observa que seu emprego de dialética é mais próximo da ideia grega, referindo-se a “uma tensão ou alternância, ao modo de um diálogo, entre duas concepções ou pontos de vista simultaneamente contraditórios e solidários entre si”.

mundo em que cria. Essa invenção – que mobiliza certa arrogância epistemológica – busca explorar novos caminhos e possibilidades, de modo a arriscar previsões e provocar – o público, em alguns casos, ou o Estado ou a Igreja, em outros.

Na obra de Kieślowski, vemos leituras, suposições e invenções parciais sobre as situações e fatos sociais. Ao ser convidado a trabalhar o bicentenário da Revolução Francesa, o diretor insere, temática e formalmente, a ambiguidade e a abertura na narrativa. A hipótese deste texto é de que a *Trilogia das Cores* buscou refletir e inventar sobre as potencialidades de novas maneiras de pensar o limite entre o *eu* e o *outro* em um contexto de emergência de uma Europa ainda em construção. Para tanto, os longas confrontaram uma imagem narrativa convencional, apresentando uma forma narrativa mais lenta e aberta – que propunha alternativas narrativas, indagando os acontecimentos políticos e os desafios da nova Europa de então.

No segundo filme, *Blanc*, a U.E. aparece mais problematizada, na medida em que questiona vários fatores da “*fortaleza* Europa”, como: o estatuto do “cidadão europeu”, a igualdade entre esses cidadãos, o tratamento dos imigrantes nessa nova constelação que se formava e o posicionamento dos países marginais (neste caso, os do Leste Europeu) na nova constelação europeia. Todos esses fatos históricos e questionamentos perpassam a trajetória de Karol Karol, que acompanhamos ao longo do filme. Aliás, a U.E. interfere muito mais na vida do imigrante polonês do que na vida de Julie e Valentine. A Polônia, nesse princípio de U.E., assim como nos diversos países do Leste que saíam do regime comunista, ainda não fazia parte do bloco⁸. Nesse ínterim, a construção do bloco buscava lidar com a massa de migrantes que viriam para a parte ocidental em busca do “sonho capitalista”⁹.

Durante o julgamento de anulação de seu casamento com Dominique, Karol se levanta e grita, em polonês: “Onde está a igualdade?”. Ora, não há igualdade para ele, imigrante, estrangeiro, *outro*, que não compreende as peculiaridades

linguísticas e culturais francesas (e, pode-se dizer, “europeias”). Derrotado no tribunal francês, sem ter ou saber para onde ir, procurado pela polícia, Karol termina sua estadia na França, no metrô, pedindo esmolas. No decorrer do segundo filme, percebemos que a alteridade experimentada por Karol é a alteridade do imigrante, do estrangeiro, tanto que o único contato que ele trava é com um conterrâneo. Afinal, o imigrante “põe em ‘risco’ a ordem nacional [...], forçando-a a revelar seu caráter arbitrário [...], a desmascarar seus pressupostos; forçando-a a revelar a verdade de sua instituição e a expor suas regras de funcionamento” (SAYAD, 1998, p. 274).

A construção da U.E. buscava a integração e unificação de países os mais diversos sob a retórica de um “fundo cultural comum”. Como sintetizou Verena Stolke (1993), em texto contemporâneo aos filmes e ainda muito atual, no núcleo da retórica da exclusão, que caracteriza o processo de unificação europeia, está a ideia de que a uniformidade cultural é pré-requisito para acessar a cidadania e a igualdade política formal, nesse sentido, pressupõe identidade cultural. É essa a identidade que Karol Karol não tem acesso.

Enquanto os limites internos da Europa se tornam progressivamente mais permeáveis, as fronteiras externas são fechadas. Mecanismos legais mais rigorosos são criados para excluir aqueles que vêm a ser chamados de imigrantes extracomunitários, enquanto os partidos de direita ganham apoio eleitoral com o slogan “fora os estrangeiros”. Existe uma expectativa de que as identidades nacionais europeias possam dar lugar a uma identidade pan-europeia, enquanto os não-europeus [...] que procuram abrigo no Norte mais rico, têm se tornado indesejáveis, estranhos desprezados, alienígenas. E os imigrantes extracomunitários que já estão “em nosso meio” são alvo de crescente hostilidade e violência, enquanto a direita alimenta os temores populares com uma retórica de exclusão que exalta a identidade

8 A Polônia, bem como outros países do leste, como República Checa, Estônia, Eslováquia, Eslovênia, Letônia e Lituânia, entraram para a U.E. somente em 2004.

9 A hostilidade com os outros é quase sempre justificada como resistência às “ameaças à identidade cultural coletiva” (HOBBSAWM, 2007, p. 91). É necessário salientar, nesse sentido, que a preocupação com a migração sempre esteve presente no projeto europeu; se no início dos anos 1990 eram os imigrantes do Leste, nas décadas seguintes a preocupação tomava a face de latinos, ciganos, norte-africanos e, sobretudo, árabes.

nacional e a singularidade cultural (STOLKE, 1993, s/p).

Compreendemos que a ética e a alteridade fabricada nos três longas envolve essa desconstrução e invenção das formas e dos modos de narrar. Aliás, acreditamos que a inovação formal e narrativa é a condição de possibilidade para a desconstrução e fabricação de uma alteridade específica à Trilogia. De fato, a nova situação que se desenhava na Europa gera novas maneiras de estar e ser no mundo – e a Trilogia das Cores pensa esse momento singular da história ocidental. As contradições que se delineavam já na época, e que permanecem atuais na Europa (migração, desigualdade, “terrorismo”), os questionamentos pessoais de Kieślowski (o regime comunista e o golpe militar, bem como o forte poder da Igreja católica na Polônia, as contradições do mundo ocidental, enfim), aparecem transversalmente nos três longas, interrogando esse projeto unificador e os valores iluministas em pequenos e singulares eventos e encontros para, a partir deles, inventar novas formas de tratar a Europa, a alteridade, a ética e o próprio cinema.

IV. A TRILOGIA COMO SÉRIE NARRATIVA: ENCONTRO, ALTERIDADE E ÉTICA

Dia. Plano médio numa praça, com uma grade a separá-la da calçada à frente. Uma senhora idosa, tão pequena que cabe inteira na tela, caminha a passos lentos, entrando no quadro pela direita. Toda de preto, com sapatos de salto baixo, ela caminha com muita dificuldade. Carrega consigo uma bolsa com uma garrafa de vidro. Uma música de flauta começa e se sobrepõe ao som da cidade. A câmera se movimenta devagar para a esquerda, acompanhando os passos da idosa. Nesse movimento, Julie aparece, de costas, sentada em um banco dentro da praça. A imagem fica desfocada na velhinha para enquadrar Julie. Primeiro plano de Julie, no centro do quadro. A luz do sol recai com força sobre seu rosto. Ela está de olhos fechados, com a cabeça voltada para cima, o braço estendido no encosto do banco. Som da cidade e da flauta em continuidade. A câmera se aproxima devagar de sua face, até focar apenas seu rosto, em close. Voltamos para o plano de conjunto, atrás da grade. A cabeça de Julie à direita. A velhinha coloca sua bolsa no chão, pega

a garrafa. Mesmo estando próxima do coletor de lixo, precisa de três pequenos passos para alcançar a abertura e tentar depositar a garrafa. Levanta o braço devagar e, com dificuldade, tenta depositar; não consegue. Olha para cima, tenta empurrar novamente, com mais força agora. Som da cidade e da flauta em continuidade. Close no rosto iluminado de Julie. Som da cidade e da flauta em continuidade. Fade out branco, cobrindo Julie da esquerda para a direita com a luz. Música da flauta mais forte. Fade in. Plano de conjunto atrás da grade. A senhora não consegue enfiar a garrafa no lixo, que fica pendurada pela metade. Ela se abaixa e recolhe a bolsa. Som da cidade e da flauta em continuidade. Fade out branco, cobrindo a velhinha da esquerda para a direita com a luz. Música da flauta mais forte. Fade in. Close em Julie. Ela abaixa a cabeça, espreguiça-se, esticando os braços, balança a cabeça com força. Abre os olhos, pisca por conta da luminosidade. Som da cidade e da flauta em continuidade. (Bleu)

Noite. Plano americano de Karol, ao centro, sentado, de perfil. Ele treme de frio. Som da cidade. Olha para os lados, a rua parece deserta; tenta esquentar as mãos. Plano de conjunto da calçada onde está Karol, sentado em sua mala, à esquerda do quadro. Muitos prédios e carros estacionados ao fundo. No centro do quadro, um coletor de lixo reciclável perto de Karol. Apenas as luzes dos postes iluminam a rua; o ambiente é escuro. Uma velhinha de preto para em frente ao coletor. Sua mão treme, tenta empurrar uma garrafa de vidro para dentro do coletor, que é muito alto, fora de seu alcance. Som da cidade e do vidro sendo empurrado. Primeiro plano de Karol, que olha de canto de olho mais ao fundo, à esquerda da câmera, sem se virar totalmente para o caso que se passa à sua frente. Ri da tentativa da senhora. Voltamos ao plano de conjunto. A idosa só consegue enfiar a garrafa pela metade, que fica pendurada. Sai andando pela calçada, devagar, passando por Karol. Caminha com a ajuda de uma bengala e carrega uma bolsa. De novo, primeiro plano de Karol. Ele tenta aquecer as mãos esfregando uma à outra, soprando ar nelas. Desiste e enfia as mãos nos bolsos. Som de chaves. Tira a mão direita, que segura um molho. Para, encara as chaves e sorri. (Blanc)

Noite. Plano americano de Valentine, no centro do quadro. Nenhuma profundidade de campo;

a luz vem da porta aberta do teatro, ao fundo, desfocado. Ela vira de perfil, acompanhando com o olhar o carro de Joseph que vai embora. Olha para os lados, dá um passo em direção à câmera, ficando em primeiro plano. Volta a olhar para a direita, na direção do carro de Joseph. Para e olha com mais atenção para alguma coisa fora de campo. Som da cidade e de carros. Plano geral da praça em frente ao teatro. Pouca profundidade de campo, ambiente escuro, luz dos diversos postes de iluminação. À esquerda do quadro, uma senhora idosa, pequenina, toda de preto, com sapatos de salto baixo; está parada em frente a um coletor de lixo reciclável. Tenta, com muita dificuldade, empurrar uma garrafa de vidro para dentro do coletor, mas não consegue. Som da cidade e de carros. Primeiro plano de Valentine de perfil, olhando a cena. Nenhuma profundidade de campo; ambiente escuro. Olha para a cena da senhora com seriedade e bastante atenção. Som da cidade e de carros. Valentine sai do quadro pela direita, caminhando em direção à cena. Plano de conjunto do coletor e da velhinha. Nenhuma profundidade de campo; ambiente escuro. Som da cidade e de carros. A senhora continua tentando depositar a garrafa. Som de passos. Valentine entra no quadro pela esquerda e caminha até a senhora. A modelo coloca sua mão sobre a garrafa e ajuda a empurrá-la. A velhinha abaixa um pouco o braço e olha para cima, encarando Valentine que, encarando a senhora de volta, termina de empurrar a garrafa, que se quebra dentro do coletor. (Rouge)

Como os princípios éticos podem orientar a vidas e as escolhas nesse mundo transnacional? Os filmes seguem essa interrogação, buscando reformular, rever, recriar e reinventar, a cada um dos longas, o tema da alteridade e da ética, de maneira a anunciar diferentes complexidades no encontro e na própria imagem do *outro*. Observa-se que a *Trilogia* coloca principalmente três questões acerca da alteridade: o fechamento do *eu* e a negação do contato, em *Bleu*; o estrangeiro e o migrante, em *Blanc*; o contato com o *outro* na metrópole e nas relações interpessoais, em *Rouge*. Em relação à ética, nota-se, especialmente, a problematização da possibilidade de liberdade total, em *Bleu*; a negação e o alcance da igualdade, em *Blanc*, e os desafios e fundamentos do egoísmo e da compaixão, em *Rouge*.

Todavia, essas problematizações não estão estanques em cada filme (assim como

Kieślowski não procurou ligar diretamente cada palavra do lema da Revolução Francesa a um único filme). Também perpassam nos três longas-metragens questões sobre a incomunicabilidade, a dificuldade de falar e ouvir o *outro*. De modo geral, os longas apresentam uma preocupação com os problemas das novas maneiras de se relacionar no mundo contemporâneo; assim, se pode notar uma proposição de encontros com a alteridade que mobilizam princípios éticos que se traduzem não em imperativos, mas em diálogo.

Mas que tipo de sujeito é o *outro* que Kieślowski divulga? Talvez não se trate simplesmente de um *outro* abstrato, mas de uma concreticidade, mesmo que ficcional: o *outro* marginalizado e excluído (a prostituta, o imigrante), ridicularizado ou apagado (a idosa, o morador de rua), que causa choque e repulsa (o morto, o estrangeiro, o criminoso). Desse modo, não queremos pensar a alteridade como contraponto da identidade, em que há reconhecimento de semelhanças, tampouco pensar o *outro* como espelho de si; queremos pelo contrário problematizar o *outro* como *outro*, opaco, diferente, que causa estranhamento.

Sabemos o quanto a abordagem do *outro* parte equivocadamente da Identidade, do Mesmo, e o quanto é difícil reencontrar o *outro* por ele mesmo, para além das nossas projeções. Essa dificuldade deve levar-nos a desnaturalizar, a desconstruir tanto a aparente evidência da presença do *outro* no cinema documentário quanto a sua encenação no filme ficcional. A tentativa de vencer essa dificuldade não implica, contudo, no apagamento (sempre ideal) daquele que se posta diante do *outro*, mas antes, de fazer com que a diferença nasça e alimente-se da interlocução de tal modo que a alteridade seja produzida pela negociação (o que não exclui o conflito e o desentendimento) e pela polifonia que a anima (GUIMARÃES, 2001, p.82).

Essa assertiva de Guimarães pontua questões fundamentais do cinema proposto por Kieślowski. A relação que se constrói leva em consideração que a experiência da alteridade produz uma alteração profunda no eu, fruto do choque, do estranhamento e da reflexão acerca desse contato. A alteridade, nessa medida, produz

um alargamento do conhecimento do mundo – e não apenas de si.

Nas três cenas descritas, observa-se a repetição de um evento em diferentes ambientes e com diferentes reações de seus protagonistas. Essa é a cena de repetição mais marcada nos filmes; isto é, existem outros elementos repetidos na obra: *fades* em *Bleu e Blanc*; câmera subjetiva em *Blanc e Rouge*; primeiros planos e *closes*, gestos e foco em detalhes (pés, mãos) em todos os três; fragmentos musicais de um longa que aparecem em outros; e, ainda, os três filmes terminam com uma personagem chorando. Contudo, especificamente essa cena joga com a repetição de maneira contundente, assinalando as recorrências e similaridades. É também uma cena que só se completa ao final da obra, em *Rouge*.

Em cada um dos filmes, as três personagens principais estão em um espaço público (praça ou rua) quando a senhora aparece. A repetição da cena traz certas idiosincrasias: a presença de um aspecto formal distintivo do filme (*fade* em *Bleu*, câmera subjetiva em *Rouge*); a velhinha sempre colocando a garrafa pela metade; o plano médio ou de conjunto para enquadrar a senhora; os planos próximos para enquadrar as personagens. Ademais, a idosa, nas três cenas, é pequena, de passos lentos, sempre de preto, e enfrenta grande dificuldade para depositar a garrafa. Essas semelhanças sugerem ser a mesma senhora (ainda que cada um dos filmes se passe em uma cidade diferente) executando a mesma tarefa. Chama a atenção as diferentes atitudes das personagens em relação ao evento. Em *Bleu*, Julie está tão centrada em si mesma, fechada a qualquer estímulo externo, que sequer vê a senhora. Em *Blanc*, Karol é um *outro* excluído, rejeitado, está nas ruas de Paris, de noite e com frio; seu encontro com a alteridade se foca na exclusão a que é submetido pelos cidadãos franceses, que lhe tiram todo seu dinheiro, passaporte, cidadania, amor e a própria dignidade – Karol ri do fracasso da senhora. Somente em *Rouge* vemos Valentine enfim ajudar à senhora.

Considerando, então, a construção do discurso da *Trilogia* como uma série narrativa, em que cada nova imagem reformula e retoma as imagens e temas passados, notamos que as cenas repetidas lançam novos olhares à mesma questão, de modo que cada nova aparição dessa imagem permite dizer essa mesma questão de uma forma

distinta. Existe um ponto de agrupamento, uma linha conectiva entre os três filmes: a alteridade e a ética. Ou seja, a preocupação com o *outro* e com os problemas das novas formas de se relacionar no mundo é uma interrogação que os filmes se colocam progressivamente.

Embora inspirada na celebração do bicentenário da Revolução Francesa e da então recente unificação europeia, o que existe nos longas são índices, traços desses valores “universais”, confrontados com situações singulares e também contemporâneas à época:

[...] De que forma estas três palavras – liberdade, igualdade e fraternidade – funcionam nos dias de hoje? Pergunto isso num plano humano, íntimo e pessoal, e não em um plano filosófico ou, então, político e social. O Ocidente implementou esses três conceitos no plano político ou social, mas trata-se de uma questão completamente diferente no plano pessoal. E é por isso que pensamos nesses três filmes (KIEŚŁOWSKI, 1993, p. 212, tradução nossa).

Caberia descobrir, então – e isso nos parece dizer o próprio Kieślowski –, como nos relacionamos uns com os outros dentro desse estreito presente que nos restou.

A fraternidade existe desde que estejamos prontos para escutar o outro. Nesta loucura cotidiana, nesta obsessão por alcançar tudo que nos parece importante, quando encontramos um pequeno momento e um pouco de paciência para escutar o outro, já podemos falar em fraternidade (KIEŚŁOWSKI 1994 *apud* FRANÇA, 1996, p. 38).

É o encontro com a alteridade que força as personagens da *Trilogia das Cores* a saírem da zona de conforto – apenas Karol se encontrava fora dessa zona; mas a despeito disso (ou melhor, talvez justamente por isso) evita contatos, desconfia de seus interlocutores. Ainda que o primeiro impulso do encontro seja motivo de incerteza (a entrada de Lucille na vida de Julie), de medo (Karol desconfia de Mikolaj no metro) ou de repulsa (o *voyeurismo* do juiz Joseph para Valentine), a fragilidade do encontro reforça a

necessidade de conhecer o *outro*, como forma de criar e experimentar outras sociabilidades possíveis.

Conforme a equação de Ortega (1999, p. 140), “a relação ética surgida no encontro do outro na sua alteridade absoluta destroça a soberania do eu”. Em *Bleu*, é a relação entre Julie e Lucille que faz com que a primeira se volte para o mundo, para a ação. Se antes Julie pensava ser possível viver completamente só, livre de vínculos com outros, longe do espaço de correlação humana, a amizade que se constrói com Lucille demonstra a necessidade do outro para a construção do próprio eu; não uma necessidade para ver melhor a si mesmo, mas para construir novos lugares de produção de subjetividade, haja vista que “a relação com o outro apresenta-se como indispensável para o estabelecimento da relação consigo mesmo. Não existem auto-estilizações na solidão” (ORTEGA, 1999, p. 131).

A trajetória das personagens da *Trilogia das Cores* é feita, portanto, a partir e por intermédio de desvios: o acidente que muda a vida de Julie, a mala extraviada que levava Karol, o atropelamento do cachorro que faz Valentine conhecer Joseph.

– Joseph: Por que você pegou Rita na rua?

– Valentine: Porque eu a atropelei. Ela estava ferida, sangrando.

– Joseph: Se não a pegasse você sentiria remorso e, certamente, sonharia com um cão com a cabeça esmagada.

– Valentine: Sim.

– Joseph: Então por quem você fez isso? (Rouge)

Joseph explora os limites morais e éticos de Valentine, e questiona que sua existência seja pautada por esses princípios. Se Valentine se abre a esse encontro, se ela se deixa afetar pelos questionamentos do juiz aposentado, ela também demonstra ao cético Joseph a essência da compaixão, da solidariedade, que se contrapõe à resposta simplista de egoísmo que o juiz sugere ser a verdadeira e única razão para os movimentos da modelo. Valentine é a afirmação personificada de uma concepção de humanidade que, antes dos homens, afirma a vida. Sendo assim, ela confronta a concepção individualista e egoística de Joseph e confirma a piedade como capacidade mais fundamental do homem, especialmente na vida em sociedade (LÉVI-STRAUSS, 1993, p.

45). Tal faculdade,

Rousseau não cessou de repeti-lo, é a piedade, proveniente da identificação com um outro que não é, só, um parente, um próximo, um compatriota, mas um homem qualquer, a partir do fato mesmo de que é homem; mais ainda: um ser vivo qualquer, a partir do fato mesmo de que está vivo (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 45-46).

A sociedade ocidental, com sua expansão demográfica e tecnológica, nega ao homem essa identificação primitiva que, para Lévi-Strauss (1993), seria o verdadeiro princípio das ciências humanas e o único fundamento possível da ética. Valentine sustenta essa identificação, mesmo em uma sociedade na qual essa experiência primeva já foi esquecida ou superada, posto que o homem dessa sociedade acredita ser superior aos animais, à natureza e a outros homens. A modelo atropela a cadela Rita e se recusa a deixá-la na rua sofrendo: identifica-se com o sofrimento do cachorro, leva-o consigo para prestar-lhe os cuidados necessários, e, ao ver a suposta indiferença de Joseph em relação ao animal, pega-o para si, para seu cuidado e responsabilidade. Esse fundamento e sentimento de “repugnância inata por ver sofrer um semelhante” (ROUSSEAU, 1978, p. 253) obriga

[...] a ver um semelhante em todo ser exposto ao sofrimento e possuidor, por isso, de um direito imprescritível à comiseração. Porque, para cada um de nós, a única esperança de não ser tratado como besta por seus semelhantes, é de que todos os seus semelhantes, e ele o primeiro, se sintam imediatamente como seres que sofrem e cultivem, em seu foro íntimo, esta aptidão para a piedade [...] (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 49-50).

É justamente por essa identificação primitiva que Julie, em *Bleu*, se “reumaniza”. Ao encontrar uma rata com sua ninhada em um armário de seu apartamento, Julie se desespera e joga um gato (emprestado do vizinho) dentro do armário. No entanto, essa solução a fere mais do que o próprio medo que Julie tinha dos animais. Ao contar para Lucille porque está chorando,

revela que matou uma mãe e seus filhotes. Com efeito, Julie volta ao mundo ao identificar-se com o mais aviltado dos seres: um rato. É com essa experiência primeva, que a sociedade ocidental ensina a separar e ignorar, que Julie dá início a seu retorno à vida.

São os ratos que possibilitam a aproximação de Lucille e, posteriormente, de Olivier. É por espantar-se com a identificação tão pronta de Valentine com a cachorra que Joseph decide testá-la em seus princípios éticos e se surpreende: Valentine é a afirmação do humanismo rousseauiano, segundo sugere Kieślowski, pela piedade imediata ao sofrimento do *outro* que cruza seu caminho – um cachorro ferido ou um juiz agressivo e grosseiro.

É por se confrontarem com o imprevisto, com situações paradoxais, por não serem indiferentes ao que lhes acontece, portanto, que as personagens da *Trilogia das Cores* se veem em uma necessidade constante de reenquadrar e rearranjar seus valores, pois eles só se validam em situações e contextos. O acontecimento mais banal inicia questionamentos profundos. É o que se passa com Julie: ela renuncia à sua vida, recusa o amor de Olivier. A única coisa que importa a ela é a liberdade total que tanto almeja. Mas, ao se dar conta da impossibilidade dessa sua busca, volta à superfície, ao mundo.

As possibilidades éticas não se esgotam: é necessário estar em um constante estado de atenção, treinar o olhar para ser cuidadoso aos detalhes, estar atento para conseguir ouvir os sussurros dos acontecimentos e para ver as dimensões atreladas a eles. Quando Karol tenta jogar fora a moeda de dois francos no rio, e ela gruda na palma de sua mão, percebemos, pelo seu olhar, que ele transforma essa situação aparentemente banal em um acontecimento: olha fascinado para a palma da mão e para fora do quadro, sorri, a música tema irrompe. Notamos que algo nele também se transformou: ele percebe naquele acontecimento um sinal para sua vida. Assim, Kieślowski aponta para a necessidade de atentar-se para o que interrompe as trajetórias diárias, a necessidade de ver o espantoso no cotidiano.

Do mesmo modo, quando o juiz fala para Valentine para ela “ser”, simplesmente “ser”, ele aponta para a necessidade de se engendrar novas maneiras de estar no mundo, de ser diferentemente para cada nova questão que a

vida suscita e, nesse sentido, aponta também para a necessidade de produzir novas subjetividades, inventá-las, conjuntamente com novas imagens, e, assim, produzir outro mundo, inventado é certo, porém possível.

Do primeiro filme, *Bleu*, até o terceiro, *Rouge*, acompanhamos o desenvolvimento da questão do diálogo entre as personagens centrais; isto é, como elas, em cada um dos longas, enfrentam o inesperado encontro com o *outro*, como aceitam esse convívio e essa relação conflituosa. As personagens nos três longas-metragens constroem relações de amizade que principiam em encontros imprevistos e inusitados. Não só os filmes se abrem para a presença e interferência maior do *outro* na narrativa, como a própria forma de filmar se transforma.

V. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Kieślowski não trabalha com imagens e formas narrativas fixas para representar os valores de liberdade, igualdade e fraternidade; busca, em vez disso, construir esses valores, inventá-los, fabricá-los para que, só assim, tornem-se linhas de fuga e índices de possibilidades. Para tanto, constrói relações que trazem à tona afetos, desestabilizando modelos e papéis que se atribuem às coisas, aos valores ditos universais, à ética e ao próprio cinema.

Cada longa concentra-se na travessia dos protagonistas, de um retraimento radical à aceitação dos *outros*. *Bleu*, em sua sequência final, mostra uma epifania de Julie, mas que não envolve, realmente, o contato com o *outro* – Julie parece alheia ao ato sexual, por exemplo. Em *Blanc*, a aceitação se dá por intermédio de um acerto de contas, digamos assim. A reconciliação ocorre somente em *Rouge*, na comunicação fraterna que se estabelece entre Valentine e Joseph, nas lágrimas do juiz e no espanto diante da vida de Valentine, já nos planos finais da trilogia.

É, portanto, na proposta de enfrentamento do *outro*, de desmascaramento do indivíduo ante um *outro*, que Kieślowski propõe uma reinvenção da Europa e seus motes norteadores, uma experiência *do e com* o sujeito, *do e com* o tempo. Dessa maneira, é possível apreender dos filmes um estilo inventivo por parte do diretor polonês, proposições, expressões de possibilidades e

tentativas de estabelecer o encontro com o *outro* em situações diversas. Se a *Trilogia* parece construir-se a partir de pequenos encontros casuais (com um vizinho, um conterrâneo no metrô, um senhor aposentado), é para dar a conhecer o *outro* em toda a sua alteridade, uma vez que esses encontros são caminhos estruturadores e desestruturadores. Ou seja, é por meio dos vínculos que se (re)constroem que os modos de existência – de ambos os lados da relação – são reavaliados e reinventados. São nesses momentos perigosos, porque diferenciadores, que os valores de liberdade, igualdade e fraternidade se constituem e deixam de ser apenas “ideais universais”, coletivizantes, para tornarem-se, quando singularizados e circunstanciados, linhas de fuga.

Kieślowski insere ruídos e lampejos na gramática cinematográfica, o que faz com que sua filmografia seja rica, amplamente estudada e provocativa das mais diversas interpretações e críticas. Como um ensaio sobre a condição humana, em sua singularidade e complexidade, seus filmes parecem intensificar os usos e forçar os limites da linguagem cinematográfica para comunicar uma experiência ao espectador. Na *Trilogia das Cores*, fluidez no espaço e disjunção no tempo confluem dialeticamente. Os recursos técnicos, a composição inventiva, a trama narrativa, a textura cinematográfica e a sedução do cotidiano minimalista propostos pelo diretor fazem dessa obra uma prosa poética. Com seus detalhes expressivos, suas duplicidades e espelhamentos de gestos, *closes* e expressões, e mais, pelas conexões e provocações que engendra, pela força dos personagens e objetos em circunstâncias variadas, a *Trilogia das Cores* de Kieślowski continua a nos fascinar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBAHARI, Maurizio. Europe's refugee crisis. *Anthropology Today*, v. 31, n. 5, Out./2015.
- BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar Teodoro da. *Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- BENHABIB, Seyla. *The claims of culture*. New Jersey: Princeton University Press, 2002.
- BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- FASSIN, Didier. Policing Borders, Producing Boundaries. The Governmentality of Immigration in Dark Times. *Annual Review of Anthropology*, v. 40, 2011.
- _____. Compassion and Repression: The Moral Economy of Immigration Policies in France. *Cultural Anthropology*, v. 20, n. 3, 2005.
- FRANÇA, Andrea. *Cinema em azul, branco e vermelho*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- GILROY, Paul. *Postcolonial Melancholia*. Nova York: Columbia University Press, 2005.
- GUIMARÃES, César. O rosto do outro: ficção e fabulação no cinema segundo Deleuze. In: LINS, Daniel. *Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- HIKIJ, Rose. Satiko. *Imagem-violência: mimesis e reflexividade em alguns filmes recentes*. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.
- HOBBSAWM, Eric. *Globalização, democracia e terrorismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- HOLMES, Douglas. *Integral Europe: Fast-Capitalism, Multiculturalism, Neofascism*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- KIEŚŁOWSKI, Krzysztof. *Kieślowski on Kieślowski*. Londres: Faber and Faber, 1993.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Jean-Jacques Rousseau, fundador das ciências do homem. In: _____. *Antropologia Estrutural 2*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.
- LUCAS, Javier de. *Puertas que se cierran: Europa como Fortaleza*. Barcelona: Icaria Editorial, 1996.

- MODEST, Wayne; KONING, Anouk de. Anxious politics in the European city: an introduction. *Patterns of Prejudice*, v. 50, n.2, 2016.
- ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os pensadores – Rousseau*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- SAVERNINI, Erika. *Índices de um cinema de poesia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- SAYAD, Abdelmalek. *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. São Paulo: Edusp, 1998.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- STEIN, Felix. Anthropology, Brexit and Xenophobia in Europe. *Association for Political and Legal Anthropology*, June/2016. Disponível em: <https://politicalandlegalanthro.org/2016/06/28/anthropology-brexit-and-xenophobia-in-europe/>. Acesso em: 20 dez. 2016.
- STELZER, Joana. *União Européia e supranacionalidade: desafio ou realidade?*. Curitiba: Juruá, 2006.
- STEWART, Michael (Ed.). *The Gypsy “Menace”: Populism and the New Anti-Gypsy Politics*. Londres: Hurst Publishers, 2012.
- STOLCKE, Verena. Cultura Européia: uma nova retórica de exclusão?. *RBCS*, São Paulo, n. 22, 1993.
- TRIANA, Bruna. *Ensaio Sobre As Cores. Ética, mimesis e experiência na trilogia de Krzysztof Kieślowski*. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social), Universidade de São Paulo, 2013.
- _____. Um cinema de detalhes: materialidade e percepção na *Trilogia* de Kieślowski. *Devires*, v.11, n.1, Jan./Jun. 2014.
- XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- _____. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- _____. *Habu: the innovation of meaning in Daribi religion*. Chicago: University of Chicago Press, 1972.

FILMOGRAFIA

A FRATERNIDADE é vermelha (Trois Couleurs: Rouge). Direção: Krzysztof Kieślowski. Produção: Marin Karmitz. Roteiro: Krzysztof Kieślowski e Krzysztof Piesiewicz. Música: Zbigniew Preisner. França/Polônia/Suíça: MK2 Productions; France 3 Cinéma; “TOR” Production; CAB Production, 1994. 1 DVD (99 min), son., color.

A IGUALDADE é branca (Trois Couleurs: Blanc). Direção: Krzysztof Kieślowski. Produção: Marin Karmitz. Roteiro: Krzysztof Kieślowski e Krzysztof Piesiewicz. Música: Zbigniew Preisner. França/Polônia/Suíça: MK2 Production; France 3 Cinéma; “TOR” Production; CAB Production, 1994. 1 DVD (89 min), son., color.

A LIBERDADE é azul (Trois Couleurs: Bleu). Direção: Krzysztof Kieślowski. Produção: Marin Karmitz. Roteiro: Krzysztof Kieślowski e Krzysztof Piesiewicz. Música: Zbigniew Preisner. França/Polônia/Suíça: MK2 Production; France 3 Cinéma; “TOR” Production; CAB Production, 1993. 1 DVD (97 min), son., color.

A MEMÓRIA - A LEVEZA - O OLHAR - O OLFATO - O TATO - O JOGO: TRANSEUNTE, DE ERYK ROCHA¹

Ana Paula Alves Ribeiro *

RESUMO

O filme *Transeunte*, de Eryk Rocha, lançado em 2011, tem como protagonista Expedito, um recém-aposentado morador do Rio de Janeiro que tem uma experiência singular com a cidade onde mora. Em sua sinopse, aparece como um filme que fala principalmente da vivência de um indivíduo na metrópole, do seu envelhecimento e da sua solidão. Com 125 minutos, filmado em película e em preto e branco, o filme é um mergulho no universo de Expedito e no seu contato com o urbano. As texturas, principalmente no que se refere às faces das pessoas, o esquadramento dos corpos, dos olhos, das bocas, das peles – de uma poesia que valoriza o que é ordinário, comum – são inspiradas em cineastas cubanos como Santiago Alvarez e Nicolás Guillén Landrián ou no armênio A. Pelechian. As sequências em que o Centro da cidade aparece são do Rio de Janeiro e não são. É uma cidade fora do eixo, fora do espaço, deslocada, podendo ser qualquer lugar, estando Expedito em qualquer metrópole. A experiência, para além do visual, faz com que se destaque o desenho de som e a trilha sonora, que agregam elementos importantes ao próprio ofício de um antropólogo: os sentidos em alerta, a memória, o olhar e o ouvir como uma construção. *Transeunte* é um filme de camadas no qual diversas perspectivas filosóficas se encontram, criando uma ausência de fronteiras entre a ficção e o documentário, entre a antropologia e o cinema. São as perspectivas dessas (des)fronteiras que serão discutidas neste trabalho.

Palavras-chaves: (Des)Fronteiras. Eryk Rocha. Metrópole. Envelhecimento. Solidão.

The Memory - The Lightness - The Look - The Smell - The Touch - The Game: Passerby, by Eryk Rocha

ABSTRACT

The film *Passerby*, by Eryk Rocha, released in 2011, features Expedito, a recently retired Rio de Janeiro resident who has a unique experience with the city where he lives. In its synopsis, it appears as a film that speaks mainly of the experience of an individual in the metropolis, of his aging and his solitude. With 125 minutes and in black & white, the film is a dip in the universe of Expedito and his contact with the urban. The textures, especially with regard to people's faces, the scrutinizing of bodies, eyes, mouths, skins - a poetry that values what is ordinary, common - are inspired by Cuban filmmakers such as Santiago Alvarez and Nicolás Guillén Landrián or by the Armenian A. Pelechian. The sequences in which the center of the city appears are from Rio de Janeiro and are not. It is a city off the axis, out of space, displaced, and can be anywhere, so Expedito can be in any metropolis. The experience, besides the visual, makes the sound design and soundtrack stand out, which add important elements from the work of an anthropologist: the senses in alertness, memory, the look and the hearing as a construction. *Passerby* is a layered film in which diverse philosophical perspectives meet, creating an absence of frontiers between fiction and documentary, between anthropology and cinema. It is the perspectives of these (non)frontiers that will be discussed in this paper.

Keywords: (Non)Frontiers. Eryk Rocha. Metropolis. Aging. Loneliness.

* Antropóloga, dra. em Saúde Coletiva (IMS/UERJ), com pós-doutorado em Ciências Sociais (UFRRJ). Professora Adjunta da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense e do Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas (PPGECC), Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Contato: anapalvesribeiro@gmail.com

¹ Artigo apresentado na 28ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 02 e 05 de julho de 2012, em São Paulo, SP, Brasil. Grupo de Trabalho 09: Antropologia do Cinema: entre narrativas, políticas e poéticas. Agradeço a Maria Alice Rezende Gonçalves a disponibilidade em discutir *Transeunte* comigo e ler a primeira versão deste texto, a Roberta Mathias pela tradução dos resumos e aos colegas do Grupo de Análises de Políticas e Poéticas Audiovisuais – GRAPPA – por todas as leituras e retornos com relação à minha pesquisa e ao texto. Da Aruac Produções, agradeço a Eryk Rocha pela entrevista e cessão de alguns dos seus filmes para análise, assim como ao colega e montador Renato Vallone. A partir dessas reflexões iniciais, passo a desenvolver a pesquisa “Múltiplas Cidades: Representações do Rio de Janeiro no cinema e em outras mídias”, sobre a qual me debruço desde 2012.

La Memoria - La Ligereza – La Mirada - El Olor - El Tacto – El Juego: Transeúnte, Eryk Rocha

RESUMEN

Transeúnte, película de Eryk Rocha, lanzada en 2011, tiene como protagonista Expedito, un recién jubilado residente de Río de Janeiro, ciudad donde vive y con la cual tiene una experiencia singular. En su sinopsis, aparece como una película que se refiere principalmente a la experiencia del envejecimiento y soledad de una persona que vive en la metrópoli. Con 125 minutos y en blanco y negro, la película es una inmersión en el universo de Expedito y en su contacto con la ciudad. Las texturas, especialmente con respecto al rostro de las personas, el escudriñamiento de los cuerpos, de los ojos, de la boca, de la piel - de una poesía que valora lo que es ordinario, común - son inspiradas por realizadores cubanos como Santiago Álvarez y Nicolás Guillén Landrián o en lo armenio A. Pelechian. Secuencias en las que aparece el Centro de la ciudad son del Río de Janeiro y no lo son. Es una ciudad fuera de eje, sin espacio, desplazada y puede estar en cualquier lugar, estando Expedito en cualquier metrópoli. La experiencia más allá de lo visual, hace que se destaquen el diseño de sonido y la banda sonora, que se suman a los elementos importantes al propio oficio del antropólogo: los sentidos en alerta, la memoria, la mirada y el escuchar como un edificio. Transeúnte es una película de capas en la que varias perspectivas filosóficas se encuentran, creando una ausencia de límites entre la ficción y el documental, entre la antropología y el cine. Son las perspectivas de estas (des)fronteras que se describen en este trabajo.

Palabras clave: (Des)Fronteras. Eryk Rocha. Metrópoli. El envejecimiento. La soledad.

INTRODUÇÃO

Só conheço uma cidade neste mundo, embora nela fosse capaz de achar meu caminho até dormindo.

Anna Akhmátova

Em julho de 2011, o centro cultural b_arco (SP) ofereceu o curso *O Cinema e a Terra – Documentário de Invenção*, com o cineasta Eryk Rocha. O curso tinha duração de uma semana e no seu último dia, a nossa aula seria no 6º Festival de Cinema Latino-Americano de São Paulo, com a exibição de *Transeunte*², realizado pelo próprio Rocha em 2010. Voltei ao Rio antes e só pude assistir a *Transeunte* em sua estreia carioca, no mês seguinte. Assisti novamente uma semana depois e a estrutura do texto que agora apresento começou a ser delineada após assistir a duas exibições e às próprias aulas. O curso em São Paulo era um diálogo das influências de Rocha e uma espécie de preparação para a recepção fílmica de *Transeunte*. Como exercício de final de curso, foi proposto um curta sobre o tema do deslocamento na metrópole, nesse caso, São Paulo, e sugerido, caso alguém se dispusesse

a escrever, um ensaio sobre o que foi lido, visto e analisado naquela semana. O estímulo para refletir em um ensaio o que foi visto e analisado naquela semana acabou se transformando em pesquisa, que desenvolvo desde 2012, na área da antropologia do cinema. *Transeunte* me estimula a pensar justamente nos processos de pesquisa, produção e realização de um filme, assim como as possibilidades da antropologia em se debruçar sobre um cinema (de ficção) que caminha pelas cidades, cidades estas que são buscadas, mesmo de forma inconsciente, por Expedito, o nosso transeunte.

Entendo por Antropologia do Cinema um campo teórico-metodológico. A possibilidade de trabalhar com o cinema sob o escopo antropológico, analisar e refletir o cinema como material empírico é tão rico quanto complexo, entendendo que o cinema é um campo que dialoga com outras disciplinas como, por exemplo, a arquitetura, o urbanismo, a filosofia, a história, a sociologia, além de ser legítimo objeto de pesquisa, como aponta Name (2006), deixando de ser objeto de discussão exclusivo de cineastas e críticos de filmes. Na antropologia, tem sido utilizado como referência filmográfica, objeto de análise

2 Ficha Técnica: Produção: Videofilmes; Direção: Eryk Rocha; Produção Executiva: Walter Salles, Mauricio Andrade Ramos; Direção de Produção: Pimenta Jr.; Roteiro: Manuela Dias e Eryk Rocha; Direção de Fotografia e Câmera: Miguel Vassy; Direção de Arte: Marcos Pedroso; Figurinos: Maíra Senise e Alex Brollo; Montagem: Ava Gaitán Rocha; Desenho de Som: Edson Secco; Trilha sonora original: Fernando Catatau. Elenco: Fernando Bezerra, Bia Morelli, Luciana Domschke, José Paes de Lira.

filmica, na construção de filmes etnográficos, bem como em trabalhos sobre processos de produção, circulação e crítica, etnografia de festivais, entre outros possíveis campos. O meu interesse pelo campo da antropologia do cinema e por imagens das cidades se inicia em uma pesquisa anterior sobre violência urbana, quando então utilizei filmes documentários sobre o Rio de Janeiro como referência (RIBEIRO, 2009). Nos filmes levantados, produzidos nos anos 1990 e 2000, o Rio de Janeiro das organizações não governamentais (ONGs) e projetos sociais, dos poetas e cantores, era uma cidade em que a violência urbana gerada pelo tráfico de drogas era quase onipresente (RIBEIRO, 2013).

No encontro com *Expedito* e seu hábito de andar pela cidade, vislumbro uma possibilidade de refletir sobre o que é ser *voyeur* / o que é ser *flâneur* e romper, em um filme que dança entre as fronteiras do documental e da ficção, essa onipresente violência, trazendo outras possibilidades de leitura da cidade e do seu cotidiano. Também vislumbro aproximações com a antropologia urbana, presentes desde o processo de pesquisa, construção da fotografia e roteiro. Ressalto que, especificamente no caso de *Transeunte*, não estamos falando apenas das possíveis representações das cidades no cinema. Sobre a possível produção interdisciplinar, Name (2006) no artigo “Escalas de Representação” nos apontará que, quando essa abordagem é histórica, pode ser focada na natureza, essencialmente urbana e que associa o cinema, criado no auge da metrópole moderna, ao desenvolvimento da cidade. Essa seria uma abordagem mais presente nos estudos sobre cinema e cidade, mas que não será trabalhada neste texto.

O que nos interessa aqui é um outro tipo de abordagem – uma que

também se dirige às cidades representadas pelo cinema, mas (...) se [concentra] mais na ação transcorrida durante o filme, na interação entre os personagens e no que é dito e vivido nos espaços, seja demonstrando o quanto cada filme pode vir a se apropriar de outras narrativas, construídas e reproduzidas no cotidiano, em outros filmes ou em outros meios, e sobre os lugares que representa (NAME, 2006, p. 45).

Estamos aqui usando a noção de cidade aproximada dos processos urbanos e das metrópoles. Reconhecer o Rio de Janeiro do transeunte *Expedito* é também refletir sobre outras possibilidades narrativas no cinema que olha e transita pela cidade, ao mesmo tempo em que dialoga com questões antropológicas como urbanidade, metrópole, solidão, individuação, sociabilidade, trânsitos.

Foi nessa perspectiva que fui construindo a leitura teórico-metodológica de *Transeunte* em camadas e entendendo que aquele homem ordinário, comum, imerso no cotidiano e na dualidade *voyeur* / *flâneur*, que marca o diálogo entre cinema e cidade, bem como seu realizador/criador podem ser entendidos como etnógrafos, tentando capturar as múltiplas representações do Rio de Janeiro e ao mesmo tempo refletindo sobre espaços filmicos e urbanidades.

A metodologia utilizada segue os rastros e analisa as possibilidades de pesquisa trazidas por *Expedito* e quem o constituiu enquanto personagem. Roteiristas, diretor de fotografia, montadora, desenhista de som, o diretor e os transeuntes reais do Centro do Rio, pessoas comuns que, no cotidiano de um *set* de filmagem, dialogaram com a equipe e dimensionaram as possibilidades de *Expedito* ser e existir na cidade. O passo zero foi dado ainda no curso realizado com Eryk Rocha em São Paulo, quando refletimos e discutimos sobre as potencialidades de um cinema de invenção. O primeiro passo ou camada da pesquisa foi, após assistir ao filme, escrever sobre o que me chamou atenção e o que me incomodava, as correlações que desenvolvi entre as perspectivas antropológicas, um olhar sobre a cidade, especificamente o Rio de Janeiro, e principalmente o Centro do Rio de Janeiro. Local de trânsito e diversidade, parte deslocada da cidade onde muitos acreditam não morar ninguém, mas que é pleno de sociabilidade e ainda assim permite isolamento entre seus moradores. Nesse contexto e com essa intenção, assisti a *Transeunte* a princípio duas vezes no cinema, a primeira em uma pré-estreia com debate e depois no circuito. E escrevi.

O segundo passo foi buscar material de divulgação e críticas especializadas, escritas por colegas de diversos veículos. Essas críticas apontavam maior aproximação com o conceito

de metrópole e individualização neste processo, e algumas críticas se baseavam na premissa da sinopse e do próprio cenário apresentado pelo filme, mergulhando na existência específica de um Expedito no Centro da cidade do Rio de Janeiro.

Nesse sentido, o Centro do Rio – centro da capital, centro de metrópole – é a possibilidade de se tornar invisível a ponto de integrar-se. É a possibilidade de se confundir na paisagem e tornar o que é cotidiano e ordinário em existência. Mas não esqueçamos que também é a possibilidade de apagamento e deslocamento do próprio morador, do próprio personagem. A partir das críticas e entrevistas, descobri quem é Expedito e como foi o processo de criação desse personagem. Durante a pesquisa, encontrei fotos de Miguel Vassy, divididas em quatro álbuns de pesquisa fotográfica: 1) Bares e ruas; 2) Pinturas rupestres de banheiros; 3) Ruas Expedito; 4) Ruas Abertura referências. Esses quatro álbuns fotográficos e suas relações com a pesquisa fotográfica pré-entrada no *set* de filmagem, que por si só dariam um artigo, possibilitaram outros desdobramentos sobre o que seria a cidade paisagem/cenário, mas principalmente qual seria o *habitat* de Expedito. Aonde ele vai, o que ele vê, onde come, por onde anda, onde se acha, onde se perde. Analisando as imagens, podemos imaginar sons, cheiros, sabores, texturas, sensações, e de certa forma, ter a impressão de que, andando pelo Centro do Rio, poderíamos estar presentes na pesquisa ou sermos transformados em personagens. Aliado ao fato de a equipe ter ouvido histórias reais na construção do roteiro, essa impressão se agudiza.

Os últimos passos foram a partir de uma análise mais detalhada do filme e de uma posterior entrevista de Eryk concedida a mim em fevereiro de 2013. Foi a partir desta que passei a construir a hipótese que vai delinear este trabalho: a de que a pesquisa para construir o personagem faz com que Expedito traga em si o ofício do antropólogo. Ou de alguém que absorve e observa atentamente o que as ruas e seus interlocutores dizem, como muitos antropólogos urbanos fazem. Essa possibilidade construída, a de um homem comum que circula, transforma Expedito em um observador privilegiado, que segue vidas e seus desdobramentos sem que se chame muita atenção ao seu cotidiano, em uma

paisagem árida, cinzenta, mas que transforma a cidade em um lugar quase atemporal. Sua rotina é plena de encontros (com o desconhecido e o cotidiano), trânsitos e ritmos previsíveis. Nada é intempérie na vida de Expedito.

Neste momento privilegiei trazer algumas observações sobre o filme e possíveis interpretações que tivessem enfoque antropológico ou que ao menos refletissem algumas de nossas preocupações. Levantamento bibliográfico pronto, este texto dialoga com teóricos que privilegiaram a relação do cinema com a cidade e a emergência do conceito de metrópole na própria teoria social. Ao mesmo tempo, utilizo outras formas de análise que não se restringem apenas ao filme: a pesquisa fotográfica feita por Eryk Rocha e Miguel Vassy para o filme, assim como as críticas que ajudam a construir o personagem de Expedito como “um homem velho e solitário”, morador de uma grande metrópole.



Imagem 1 – Expedito (Fonte: Material de divulgação do filme)

Sobre o papel do antropólogo, Ana Luiza Carvalho Rocha e Cornelia Eckert (2005, p. 35), entendem que

ao provocar o confronto entre essas tradições na formação do pensamento antropológico em nossos estudos sobre memória coletiva e itinerários urbanos no mundo contemporâneo, buscamos abordar uma questão sempre revisitada pela comunidade profissional acerca da compreensão das próprias fronteiras do conhecimento antropológico naquilo que o constitui, ou seja, o “lugar” atípico no interior do qual se inscreve o próprio trabalho de campo do antropólogo em sua intenção de compreender as formas de viver e de pensar

de indivíduos e/ou grupos nas modernas sociedades complexas urbano-industriais.

Aqui temos três possibilidades de olhares antropológicos: o da equipe, principalmente em diálogo com seu diretor, o de Expedito e o da autora que se debruça sobre a obra.

Como Eryk Rocha demonstra algumas das influências de seus trabalhos anteriores, privilegiei seguir essas influências, principalmente as poéticas, filosóficas e fílmicas que compõem a referência deste artigo. Este texto está dividido em três camadas: a primeira, explorando alguns dados sobre o filme e apresentando Expedito, nosso *flâneur*, interpretado pelo ator Fernando Bezerra. A segunda parte é uma análise exploratória em que os teóricos da metrópole e da cidade se encontram com a antropologia (e com a antropologia do cinema). E a terceira e última parte é a tentativa de entender como *Transeunte* se converte em poesia (áudio) visual, sob a direção de Eryk Rocha, fotografia de Miguel Vassy e montagem de Ava Rocha.

Para Miguel Vassy, fotógrafo do filme,

Expedito [...] peregrina, se perde na multidão, vive dentro e fora. O segundo protagonista, a cidade do Rio de Janeiro se revela em preto e branco, uma cidade no presente e passado, uma cidade decadente e moderna, cheia de rastros, feridas e histórias. (Material de divulgação, 2011).

Eu acrescentaria: uma cidade em ruínas, com menos possibilidades de reconstrução que Expedito, por exemplo.

Primeira camada: localizando aspectos etnográficos de uma produção de ficção, ou um cineasta também é um etnógrafo

Sinopse: *Transeunte* é um drama dirigido por Eryk Rocha e conta a história de Expedito, senhor aposentado que perdeu os laços com a vida e caminha, entre outros anônimos, pelo Centro da cidade do Rio de Janeiro. Há anos, Expedito abandonou o papel de protagonista de sua história e se tornou um figurante que testemunha os conflitos alheios através das conversas que escuta pela rua. Porém, passo a passo, Expedito

começa a aceitar pequenos convites cotidianos para recomeçar sua vida.

Transeunte (2011) é o primeiro filme de ficção dirigido por Eryk Rocha. Filho dos cineastas Glauber Rocha e Paula Gaitán, Eryk já havia dirigido *Rocha que Voa* (2002), *Intervalo Clandestino* (2005) e *Pachamama* (2008). Após *Transeunte* dirigiu *Jards* (2012), *Campo de Jogo* (2015) e o premiado *Cinema Novo* (2016). Ainda dirigiu as curtas *Quimera* (2004), *Medula* (2005), a série *Viaje por un SoL* (2011) e o curta *Igor*, que está no filme *A Aula Vazia* (2015), projeto produzido por Gael García Bernal.

Arrisco dizer que, em todas as suas produções, Rocha trabalha com uma equipe reduzida, acompanhando de perto a fotografia e o processo de montagem. Arrisco afirmar também a existência de uma rede de afeto que circula entre vários dos seus projetos, como sua irmã, Ava Gaitán Rocha (montadora de *Transeunte*), Miguel Vassy (fotógrafo de *Rocha que Voa*, *Transeunte*), Renato Vallone (montador de *Campo de Jogo* e *Cinema Novo*), Edson Secco (desenho de som em *Transeunte* e *Cinema Novo*), entre outros colaboradores.

Com *Transeunte*, filmado em película e em preto e branco, Rocha nos apresenta Expedito, um homem simples, aposentado, morador do Centro da cidade do Rio de Janeiro. Expedito, segundo a sinopse, perdeu os laços com a vida e caminha. Nas ruas do Centro, em qualquer horário, Expedito caminha e é a partir dos deslocamentos de Expedito que o conhecemos melhor e a cidade em que ele vive. Esse caminhar de Expedito nos apresenta a uma dupla verdade: Expedito caminha, e vivencia histórias que não são suas, conflitos e dramas urbanos que pouco tem a ver com sua história, passando despercebido, sem falar, mas muito atento ao que acontece ao seu redor. Assim como ele observa as pessoas pelas quais passa cotidianamente, somos ao mesmo tempo apresentados à história de Expedito, ao seu drama e ao alheamento que uma metrópole pode produzir em seus moradores.



Imagem 2 – O caminhar de Expedito (Fonte: Tela – cena do filme)



Imagem 3 – O caminhar de Expedito (Fonte: Tela – cena do filme)

Com roteiro do próprio Eryk e de Manuela Dias, o filme se origina em dois momentos: no primeiro, uma epifania³:

Eryk Rocha tomava um café à beira do Mar Mediterrâneo, durante o Festival de Cannes em 2004, quando uma imagem lhe veio à cabeça. O diretor, filho do cineasta Glauber Rocha (1939-1981), estava na cidade da Côte d'Azur para exibir, na mostra competitiva, o seu curta-metragem *Quimera*. “Ao me ver ali, vendo um mundo celebridades, estrelas de cinema passando diante de mim, me veio à cabeça a imagem de um homem velho, solitário, a caminhar em meio à multidão no Centro do Rio de Janeiro. Assim, no sul da França, nasceu Expedito, personagem central de *Transeunte*, primeiro longa-metragem de ficção de Rocha, que estreia em breve em Curitiba. “Ele é um homem que não tem ninguém, nem filhos nem amigos. Está no fundo do poço”.

É na tentativa de dar vida a esse homem

tão comum que uma pequena equipe se lança às ruas do Rio de Janeiro para fazer uma pesquisa de campo. Essa pesquisa se constitui no segundo momento de construção do filme, no qual o diretor, a roteirista Manoela Dias e o fotógrafo Miguel Vassy passaram a vislumbrar o nascimento de Expedito. Com o projeto *Conte sua história e ganhe um real*, a equipe foi para as ruas do centro do Rio de Janeiro, onde fica parada com uma placa e um gravador de áudio, “pescando” depoimentos, tecendo encontros com o cotidiano. Ao mesmo tempo, uma pesquisa fotográfica estava sendo realizada e suas linhas básicas eram: referências de ruas, referências de ruas onde Expedito pudesse caminhar, pinturas rupestres de banheiros e fotografias diurnas e noturnas de bares e restaurantes, ambientes frequentados pelo nosso personagem. Esse trabalho culminou na elaboração de alguns personagens existentes na cidade, que não necessariamente entraram no filme, mas que fizeram de Expedito um personagem com ligações, mesmo tênues, com o lugar onde mora: adolescentes em idade escolar, atendente em papelaria, vendedor de pilha, mulher especial que lembra um amor do passado, jovens casais, barbeiro, garçom amigo, entre tantos outros que ficaram fora do caminho (visível), mas que se encontram lá, como personagens da cidade. Assim, após dois anos e meio de trabalho, nasceu Expedito, que traz consigo uma jovem parente, sua médica, o funcionário do banco, os funcionários do cemitério onde está enterrada sua mãe, uma ocasional prostituta (um sonho?), a turma do baile e a torcida no estádio de futebol.

Segunda camada: tudo é rua na vida - Expedito e seu universo

É a partir dessa sinopse que o filme *Transeunte* permite uma dupla entrada: ora Expedito é o *flâneur*, o expectador, aquele que conhece a cidade, ora nós somos a câmera que, ao propor um documentário, acompanha Expedito e homens semelhantes a ele em suas andanças. Se os olhos de Expedito veem a cidade, os nossos passam a conhecê-lo um pouco melhor. E quem é Expedito? Sem que ele diga, descobrimos que

3 Em entrevista ao jornal *Gazeta do Povo*, em 8 de setembro de 2011. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/blogs/central-de-cinema/transeunte-e-o-melhor-filme-brasileiro-de-2011-ate-agora/>

Expedito perdeu Metilene Silva Soares, que morreu aos 70 anos em 2006, dois meses antes de completar 71. Que em 2009 ela teria 74 anos e ele, recém-aposentado, tinha pouco ou nenhum laço com o antigo trabalho. O que sabemos mais de Expedito?

Mora no oitavo andar de um prédio na rua Ubaldino do Amaral, no Centro.

Tem um único vínculo familiar com Andréa, sua sobrinha ou prima.

Não aparenta ter filhos.

É limpo e cuidadoso.

Não é consumista. Aproveita o mês de aniversário (início de outubro?) para trocar o seu rádio de pilha por um com escudo do Flamengo e fone de ouvido, com 50% de desconto.

Deixou de ir a jogos do Flamengo ainda nos anos 1970/80 e é flamenguista alucinado.

Se cuida / vai ao médico. Quando sua médica pergunta se faz exercícios e se caminha na esteira, Expedito responde: “Caminho na rua mesmo”.

Há uma obra em frente ao seu prédio e ela pouco parece o incomodar.

Fala pouco / anda muito / observa o tempo todo.

Não tem vícios, porém gosta de beber cerveja.

Quando dá a morada definitiva para Metilene, se liberta.

Metilene, sua mãe, é o marcador de sua transformação. É com Metilene que Expedito tem vínculos, é ela que é visitada no cemitério no início do filme, é ela que ganha repouso eterno em um jazigo, quando finalmente ele tem a chance de se libertar e canta, em um caraoquê da Praça Tiradentes, *Transeunte*, de Fernando Catatau:

A minha paciência, já não dá

A cada passo eu penso, que vou te encontrar, tanto tempo que,

A gente terminou e no meu peito ainda sinto, as pancadas

Desse grande amor, pois sou um homem que caminha certo

Sem chegar, na primavera compro flores pra chorar, e

Junto as pétalas que caem pelo chão

E eu, eu sou aquele que ninguém consegue olhar, o que

Aguenta pois espera para amar, dançando passos solitários

No salão

Agora não entendo, porque, porque insisto tanto, para me lembrar e te lembrar e relembrar o que passou, só pode ser o vento, sei lá

Que sopra violento, a saudade, esse vazio me deixando não deixar, pois um homem que caminha certo

Sem chegar, na primavera compro flores pra chorar, e junto as pétalas que caem pelo chão.

E eu, eu sou aquele que ninguém consegue olhar, o que aguenta, pois espera para amar, dançando passos solitários no salão.

Ao mesmo tempo em que a intimidade de Expedito nos é apresentada, sua relação com a cidade vai se descortinando para nós. Segundo Bernardo Soares [Fernando Pessoa] (2012, p. 345) em *Livro do Desassossego*, “já me cansa a rua, mas não, não me cansa - tudo é rua na vida” de Expedito. Sua casa parece guardar lembranças de um amor que passou, sem vestígio de vida a não ser o cotidiano: a alimentação, a mosca que sobrevoa seu prato, o som do rádio ao fundo e eventuais programas televisivos. É na rua onde a ação não acontece. Mas é na rua onde ele se encontra, ouvindo conversas, observando pessoas, e se Expedito aprende um pouco mais sobre elas ou se absorve a vida que delas emana, pouco nos deixa entrever. É a rua que tem um

papel protagonista junto com Expedito. Essa rua, entendida como o centro de uma grande cidade, é analisada constantemente em sua relação com o cinema, assim como é palco de transformações. É a rua, lotada, com diversos transeuntes, que permitirá um processo de individualização cada vez mais profundo e que é marcado, no filme, por algumas sequências em que a solidão de um morador da metrópole é pontuada em planos que dialogam. Primeiro, temos ao longe as gavetas do cemitério João Batista: brancas, com a luz do sol. O prédio de Expedito visto ao longe, sua passagem por ele, a chegada em casa e a retirada das cartas da caixa do correio, uma vista interna demonstrando o personagem dentro do apartamento com outros prédios ao fundo e, por fim, um plano onde Expedito aparece, ao longe, perdido em um mar de janelas. Esses *frames* dão a sensação de impessoalidade, de indivíduo na metrópole, de um processo de despersonalização e solidão que acompanhará Expedito por boa parte do filme. Como Fernando Pessoa, o danado que anda, Expedito não se restringe ao espaço doméstico, e sequências realizadas nos mesmos lugares do início do filme podem ganhar um novo significado porque Expedito andou, como é o caso da sequência das gavetas na Catedral, nos últimos 20 minutos de filme. No caso desta última, como há curvas, dá a sensação de continuidade, prolongamento. De vida que segue.

Terceira camada: não existe mais a cidade onde flunar? A cidade no cinema e a experiência na metrópole de Expedito, ou como o personagem também se torna um etnógrafo.

Aqui a referência é clara: o *flâneur*, de Charles Baudelaire, expresso por Walter Benjamin (1991), é um produto da vida moderna que dialoga com a metrópole de Georg Simmel (1979). E o diálogo entre Simmel, Benjamin e Pessoa é analisado em um texto de Hermano Vianna, de 1999. A integração do poético com a cidade se faz não apenas no texto, mas na possibilidade fílmica (e estética) que Rocha nos apresenta. Expedito é um homem da metrópole, mas fora do tempo – é completamente atemporal. Roupas, estilo, casa, por ele mesmo, pouco nos faz localizar a época em que vive. Poderia ser um *flâneur* do século XIX, um dos heterônimos de Pessoa, um personagem

machadiano, mas é um transeunte do século XX em uma cidade como o Rio de Janeiro.

Sobre a figura do *flâneur*, Angela Prysthon (2008, p. 12-13) escreve no livro *Ecos urbanos*:

Se determinados espaços podem ainda ser considerados como território por excelência do cosmopolitismo pós-moderno (lugares, situações que ligam o indivíduo ao consumo e a uma rede mundial de informações e produtos), já que não existe um *flâneur* como do século XIX e início do século XX, porque não existe mais a cidade onde flunar. As ruas e os bulevares onde o *flâneur* andava para “ser visto” tampouco existem. O espaço onde “ser visto” fragmentou-se em bares, restaurantes, lojas, “shoppings”, não do centro de uma metrópole em particular, mas no mundo inteiro [...]. A comunicação e as representações midiáticas da cidade “adquirem”, portanto, um papel crucial no contemporâneo.

Expedito não é provinciano tampouco cosmopolita. Ao mesmo tempo, a impossibilidade de existir um *flâneur* nos dias atuais é jogada para o alto com o nosso personagem, já que da comunicação e do mercado, considerados imprescindíveis, ele está fora. Mesmo que a comunicação não se dê apenas por palavras, a incomunicabilidade e o desprezo pelo mercado são latentes. A possibilidade de existir alguém assim é tão real, tão comum, que o personagem se torna bastante verossímil. Todos podemos conhecer, de um modo ou de outro, um Expedito.

Nesse sentido, *Transeunte* é um filme que vai nos envolvendo aos poucos, onde vamos reconhecendo as situações gradualmente, numa construção que dilui os limites entre documentário e ficção, entre aqueles que são atores e os não profissionais. A ausência de limites, algumas vezes, nos coloca dentro do filme, já que alguns planos dão a sensação de sermos um na multidão, testemunhas da sua história, da sua memória. Aponto aqui, na construção da personagem, aspectos etnográficos que podem ser encontrados em Eryk Rocha, diretor e roteirista, e no próprio Expedito, em diálogo com a câmera e a fotografia de Miguel Vassy. Esse acordo possibilita que o espectador etnografe visualmente Expedito e sua rotina. Afinal, pelos olhos de Expedito vemos e reconhecemos a cidade.

O que se vê pela janela de Expedito?

Se vê a vida.

Obra em andamento / canteiro de obras / operários trabalhando / construção.

A Praça Tiradentes.

Gente comum / outros transeuntes – uma história que poderia ser de qualquer um deles.

O vazio.

O que não vemos? E por que não vemos? O que Expedito provavelmente não vê?

Favelas (parte do Centro do Rio de Janeiro é cercado de morros e favelas – se vê prédios e nenhuma favela).

Não se vê miséria.

Aqui, a cidade de Expedito é Rio de Janeiro e não é. É uma cidade fora do eixo, fora do espaço, deslocada, como o próprio personagem. Como em toda divulgação foi apontado, poderia ser qualquer cidade da América Latina e seu centro, poderia ser o centro de qualquer grande metrópole. Assim, Expedito poderia estar em qualquer lugar, em qualquer metrópole, mas, pelos signos e paisagens, se encontra no Rio de Janeiro.

Isso se dá porque em *Transeunte*, o que é comum, cotidiano é privilegiado, e qualquer imagem pré-concebida sobre o Rio de Janeiro do cinema pós-retomada é recusada. Não há violência, tráfico de drogas, favelas no horizonte, e o preto e branco aplaca a imagem (real) de abandono e decadência que a cidade pode ter. Tudo tem um pouco de abandono e decadência na vida, na casa e na cidade em que Expedito habita, trazendo um ar atemporal ao filme. Tudo mesmo, até a camiseta oficial do Flamengo que ele veste. Cabe notar, porém, que o Centro antigo do Rio de Janeiro se revitaliza aos poucos, ao mesmo tempo em que a vida de Expedito sofre transformações.

Ainda sobre esse mesmo Centro – Centro interior, Centro periferia, Centro residencial –, há uma apropriação das ruas, à noite e aos finais de semana. Ora sem se dar conta, ora como explorador, Expedito vaga pelo Centro da cidade. Enquanto antropóloga, o que me aproxima desse Expedito que anda pelo Centro da cidade? A possibilidade de não ser notado. Ser

invisível. De observar e escutar desinteressado, interessadamente e em paz. De olhar. De sentir.

Nessas ausências de fronteiras há um limite. Ser transeunte do jeito de Expedito é uma questão de gênero: o flunar pela cidade em diversos horários – sozinho – só é franqueado aos homens. Ele mesmo extravasa suas limitações e suas emoções de uma forma muito específica: a paixão pelo futebol (hoje nem tanto uma questão de gênero), o sexo pago (ainda uma questão de gênero). Charney e Schwartz (2001) apontarão, no prefácio do livro organizado por eles, que a condição de *flâneur* é um privilégio masculino da vida pública moderna. A crítica sobre *Transeunte* “compra” a ideia de solidão na cidade e aposta que qualquer um se sentiria do mesmo jeito e que qualquer pessoa pode se identificar com Expedito, porém não reconhece que tanto o processo de trânsito nos espaços, de envelhecimento, quanto a forma como se vivencia a solidão são marcados pelas diferenças de gênero (só para apontar a mais visível). De todas as críticas lidas para a pesquisa que compõe este trabalho, apenas um artigo era de uma crítica mulher. Isso, porém, não impede que estabeleçamos empatia pelo protagonista. Menos sobre o envelhecimento e a solidão, *Transeunte* diz mais sobre como é complicado sobreviver à rotina e ao cotidiano com intensa dignidade e como, mais difícil ainda, é a capacidade de mudar o rumo da vida.

Se tudo é rua na vida... *Intervalo Clandestino* (o Centro), *Viaje por un SoL* (as periferias latino-americanas), *Jards* (Copacabana), *Campo de Jogo* (Sampaio): nesses filmes a rua está presente o tempo inteiro. *Transeunte* começa com um diálogo com Simmel, e à medida que Expedito vai se integrando com as pessoas, Simmel, enquanto autor que possibilita diálogo, é abandonado. Uma outra hipótese é: se a rua dá alheamento, enseja a atitude *blasé*, a rua pode injetar vida também. Tudo é rua na vida. A vida e a rua: duas das dimensões de Exu, orixá que domina e aponta os caminhos.



Imagem 4 – O prédio de Expedito (Fonte: Material de divulgação do filme)



Imagem 5 – Expedito, seu prédio e a obra em andamento (Fonte: Material de divulgação do filme)



Imagem 6 - Vizinhança: olhar para dentro (Fonte: Material de divulgação do filme)



Imagem 7 - Vizinhança: olhando o entorno (Fonte: Material de divulgação do filme)



Imagem 8 - A última morada de Metilene (Fonte: Tela – cena do filme)



Imagem 9 – Despedida (Fonte: Tela – cena do filme)

Quarta camada: a memória – a leveza – o olhar – o olfato – o tato – o jogo: transeunte-se

Perguntada sobre o que desempenhava melhor papel no seu processo criativo, a poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner respondeu: - A obsessão e o recuo - o desejo - a memória - a leveza - o olhar - o olfato - o tato - o jogo (ROZARIO, 1994, p. 37).

A construção de *Transeunte* se dá da mesma maneira: a obsessão pelos detalhes; o desejo, do autor e do personagem; o cuidado com a memória; o olhar enquanto possibilidade de narrar etnograficamente o cinema. O filme aposta em uma beleza árida. As texturas – principalmente no que se refere às faces das pessoas, o esquadrinhamento dos corpos, dos olhos, das bocas, das peles – são de uma poesia que valoriza o que é ordinário, comum. E que usualmente não achamos belo.

Se no roteiro a construção poética está presente e o diálogo com o *Livro do Desassossego* é uma possibilidade, este é também mediado por influências dos locais onde Rocha viveu: Brasil, Paris, Portugal, Cuba, que acabam por introduzir diversas homenagens/influências que se multiplicam na tela. Do Brasil, temos a paixão pelo Centro do Rio de Janeiro e sua diversidade humana. Da França, a concepção da passagem, da *flânerie*. De Portugal, a poesia, e Pessoa principalmente. De Cuba, a sequência da redescoberta da vida no caraoquê é muito próxima de *Los del baile*, do cubano Nicolás Guillén Landrián, além dos trabalhadores/operários na obra (sem rostos) – seus corpos como em um ballet. Do mundo, o filme *The End*, do armênio A. Pelechian, onde as imagens das mães nos transportes públicos (ônibus, metrô) e suas crianças (bebês) se encontram em *Transeunte*. Concepções socioantropológicas e filosóficas como multidão, solidão, envelhecimento desnudam as (des)fronteiras entre poesia, cinema, antropologia, filosofia, criando um pacto entre realização e personagem.

Aliado ao roteiro, o processo de montagem nos apresenta a trilha sonora de Fernando Catatau, com trilha adicional de Ava Gaitán Rocha e José Paes Lira (Lirinha, que faz uma participação como profeta no Largo da Carioca). É um outro

filme feito de sons e ritmos. No desenho sonoro, o barulho da mosca, da obra, do trânsito, das ondas ao final do filme e principalmente do silêncio. O silêncio é um som presente. O silêncio tem o som do vazio e muitas vezes é também um personagem dessa história que marca a todo tempo cotidiano e solidão.

Transeunte de tudo – até de minha própria alma – não pertença a nada, não desejo nada, não sou nada – centro abstracto de sensações impessoais, espelho caído sentiente, virado para a variedade do mundo. Com isto, não sei se sou feliz ou infeliz, nem me importo. (SOARES, 2012, p. 267).

Conclusão ou uma pergunta: somos todos transeuntes?

A experiência, para além do visual, faz com que se destaque o desenho de som e a trilha sonora, que agregam elementos importantes ao próprio ofício de um antropólogo: os sentidos em alerta, a memória, o olhar e o ouvir como uma construção. *Transeunte* é um filme de camadas no qual diversas perspectivas filosóficas se encontram, criando uma ausência de fronteiras entre a ficção e o documentário, entre a antropologia e o cinema.

Aproximação com a câmera cria cumplicidade. Enquanto expectadores, nós somos os antropólogos que acompanham Expedito e o tipo de morador da cidade que ele representa. Enquanto transeunte, Expedito é mais que um flâneur, mais que apenas um indivíduo na metrópole simmeliana. Ele não adquiriu atitude blasé; ao contrário, os estímulos da metrópole acabam por convidar Expedito a voltar à vida, à interação, à sociabilidade. A música e as paixões o envolvem.

Ao investir no olhar, no observar, no ouvir, Expedito também acaba por se transformar em um de nós, convidando-nos a conhecer a cidade e seus moradores, a sermos, nós mesmos, transeuntes.



Imagem 10 – Transeunte-se (Fonte: Material de divulgação do filme)

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Coleção Grandes Cientistas Sociais*. In: KOTHE, Flávio R. (org.). São Paulo: Editora Ática, 1991.
- CAMARGO, Paulo. Transeunte é o melhor filme brasileiro de 2011 até agora. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/blog/centraldecinema/?id=1167091&tit=transeunte-e-o-melhor-filme-brasileiro-de-2011-ate-agora>. Acesso: 7 jun. 2012.
- CAÚLA, Adriana. A cidade utópica no cinema: a invenção de outros lugares. RUA – Revista de Urbanismo e Arquitetura. Volume 7, número 2 (2006). Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/view/3168>. Acesso: 7 jun. 2012.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- FITZMAURICE, Tony. Film and Urban Societies in a Global Context. In: SHIEL, Mark; FITZMAURICE, Tony. *Cinema and The City. Film and Urban Societies in a Global Context*. USA, Blackwell Publishers, 2001.
- LOS DEL BAILE. Direção: Nicolas Guillén Landrián. Cuba, 1965. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=7FEGOUT6-Yw>. Acesso: 10 fev. 2017.
- NAME, Leonardo. Escalas de representação: sobre filmes e cidades, paisagens e experiências. RUA – Revista de Urbanismo e Arquitetura. Volume 7, número 2 (2006). Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/view/3172/2281>. Acesso: 7 jun. 2012.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey. Cities: Real and Imagined. In: SHIEL, Mark; FITZMAURICE, Tony. *Cinema and The City. Film and Urban Societies in a Global Context*. USA, Blackwell Publishers, 2001.
- OLIVIERI, Silvana. A cidade nos documentários. RUA – Revista de Urbanismo e Arquitetura. Volume 7, número 2 (2006). Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/view/3175>. Acesso: 7 jun. 2012.
- PRYSTHON, Angela; CUNHA, Paulo. Prefácio. *Ecos urbanos – A cidade e suas articulações midiáticas*. Porto Alegre, Sulina, 2008.
- RIBEIRO, Ana Paula Alves. *Novas conexões, velhos associativismos: projetos sociais em escolas de samba mirins*. 2009. 200 f. Tese de doutorado em Saúde Coletiva pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Medicina Social, Rio de Janeiro, 2009.
- RIBEIRO, Ana Paula Alves. Múltiplas Cidades: Representações do Rio de Janeiro no cinema e em outras mídias. *Revista Recine – Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo*. Rio

de Janeiro, capital do cinema. Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, ano 10, número 10, p. 124-137, Novembro de 2013.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. O antropólogo na figura do narrador. *O tempo e a cidade*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2005.

ROZARIO, Denira. Sophia de Melo Breyner Andersen – 1919. *Palavra de Poeta – Portugal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

SHIEL, MARK. Cinema and the City in History and Theory. In: SHIEL, Mark; FITZMAURICE, Tony. *Cinema and The City. Film and Urban Societies in a Global Context*. USA, Blackwell Publishers, 2001.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio (org.). *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

SOARES, Bernardo [PESSOA, Fernando]. *Livro do desassossego*. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 2012.

THE END. Direção: Artavazd Pelechian. Armênia, 1991. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=u-v4kZPzZzY> Acesso: 10 fev. 2017.

TRANSEUNTE. Direção: Eryk Rocha. Produção Executiva: Walter Salles, Mauricio Andrade Ramos. Direção de Produção: Pimenta Jr. Brasil: Videofilmes, 125 minutos, Película, P&B, 2011.

TRANSEUNTE, de Eryk Rocha. Blog da produção. Disponível em: <http://transeunte09.blogspot.com.br/> . Acesso: 7 jun. 2012.

TRANSEUNTE, de Eryk Rocha. Site - Disponível em: <http://transeunte.com.br/>. Acesso: 7 jun. 2012.

TRANSEUNTE, de Eryk Rocha. Pôster e material de divulgação. Brasil: Videofilmes, 2011.

VASSY, Miguel. Pesquisa Fotográfica: Bares e Ruas. Disponível em:

<https://picasaweb.google.com/106028330807114135743/RuasAberturaReferencia>.

[com/106028330807114135743/RuasAberturaReferencia](https://picasaweb.google.com/106028330807114135743/RuasAberturaReferencia). Acesso: 7 jun. 2012.

VASSY, Miguel. Pesquisa Fotográfica: Ruas Abertura Referências. Disponível em:

<https://picasaweb.google.com/106028330807114135743/RuasAberturaReferencia>. Acesso: 7 jun. 2012.

VASSY, Miguel. Pesquisa Fotográfica: Pintura Rupestre de Banheiros. Disponível em:

<https://picasaweb.google.com/106028330807114135743/TranseuntePinturaRupestreDeBanheiros>. Acesso: 7 jun. 2012.

VASSY, Miguel. Pesquisa Fotográfica: Ruas Expedito. Disponível em:

<https://picasaweb.google.com/106028330807114135743/RuasExpedito#>. Acesso: 7 jun. 2012.

VIANNA, Hermano. Ternura e atitude blasé na Lisboa de Pessoa e na Metrópole de Simmel. In: VELHO, Gilberto (org.). *Antropologia Urbana – Cultura e Sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

TRANSCENDENDO FRONTEIRAS: FICÇÃO E DOCUMENTÁRIO EM CLOSE-UP DE ABBAS KIAROSTAMI

Kelen Pessuto*

RESUMO

Este artigo é um capítulo atualizado da minha dissertação de mestrado “O ‘espelho mágico’ do cinema iraniano: uma análise das performances dos “não” atores nos filmes de arte” e tem como objetivo realizar uma leitura do filme *Close-up* de Abbas Kiarostami enquanto uma obra híbrida, que borra a fronteira entre o documentário e a ficção. *Close-up* é a recriação de um episódio da vida de Husseïn Sabzian, que se fez passar pelo cineasta Mohsen Makhmalbaf e enganou toda uma família. O filme de Kiarostami refaz essa história, assim como registra sua repercussão na vida do rapaz e da família ludibriada. Apesar de ser um filme que já conta com quase vinte anos desde sua realização, *Close-up*, enquanto objeto de pesquisa, fornece um rico material analítico, pois possibilita uma leitura tanto de seus aspectos ficcionais quanto documentais. A partir do debate que envolve tanto a teoria antropológica quanto a do cinema, discuto as especificidades de cada gênero e como eles se constituem na obra de Kiarostami.

Palavras-chave: Documentário. Ficção. Cinema iraniano. Comportamento restaurado. Abbas Kiarostami

Crossing Borders: Fiction and Documentary in Abbas Kiarostami’s Close-up.

ABSTRACT

This article is an updated chapter of my master’s thesis “The ‘magic mirror’ of Iranian Cinema: an analysis of the performances of ‘non’ actors in the art films” and aims to read Abbas Kiarostami’s film *Close-up* as a hybrid work, which blurs the border between documentary and fiction. *Close-up* is the re-creation of an episode of the life of Husseïn Sabzian, who posed as the filmmaker Mohsen Makhmalbaf and deceived an entire family. Kiarostami’s film rebuilds this story and recording its repercussion in the life of the Sabzian and this family. This is a film that was made almost twenty years ago, but *Close-up*, as a research object, provides a rich analytical material, because it enables a reading of fictional and documentary aspects. From the debate that involves both anthropological and film theory, I discuss the specificities of each genre and how they constitute the work of Kiarostami.

Keywords: Documentary. Fiction. Iranian Cinema. Restored Behaviour. Abbas Kiarostami

Transcendiendo Fronteras: Ficción Y Documentario En Close-Up De Abbas Kiarostami

RESUMEN

Questo articolo è un capitolo aggiornato della mia tesi di laurea “O ‘espelho mágico’ do cinema iraniano: uma análise das performances dos “não” atores nos filmes de arte” e si propone di leggere *Close-up* di Abbas Kiarostami come un’opera ibrida, che sfuma il limite tra documentario e finzione. *Close-up* è la ri-creazione di un episodio della vita di Husseïn Sabzian, che ha simulato come il regista Mohsen Makhmalbaf e ingannato una famiglia. Il film di Kiarostami ricostruisce questa storia e registra la sua ripercussione nella vita del Sabzian e questa famiglia. Questo è un film che è stato fatto quasi venti anni fa, ma *Close-up*, come oggetto di ricerca, offre un ricco materiale analitico, perché consente una lettura di aspetti di finzione e documentari. Dal dibattito che coinvolge antropologia e teoria del cinema, discuto le specificità di ogni genere e come essi costituiscono l’opera di Kiarostami.

Parole chiave: Documentario. Finzione. Cinema iraniano. Comportamento restaurato. Abbas Kiarostami

* Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, Antropologia visual. Contato: kelenpessuto@gmail.com

INTRODUÇÃO

Este artigo busca unir tanto a antropologia visual, pois tem o cinema como objeto para se pensar conceitos antropológicos, como performance e comportamento restaurado, quanto da antropologia da performance, que é de onde surgem esses conceitos. Para isso, utiliza também teorias do cinema, pois a antropologia visual é híbrida e articula estudos de diversas áreas de estudo.

Assim, incorporando as noções de comportamento restaurado e performance discutidos na antropologia por Richard Schechner (1985, 2003, 2004), analiso o filme *Close-up* (1990), de Abbas Kiarostami. Nesta leitura, não só a performance do personagem Hussein Sabzian é discutida, mas tomo o filme todo como uma performance, como um evento restaurado.

Ao retratar Sabzian, Kiarostami constrói uma alteridade, constrói conhecimento sobre alguém. Mas como é o olhar que o diretor debruça sobre sua história? Este artigo visa desvendar como Kiarostami se apropria de elementos documentais e ficcionais, para reconstruir a história de Sabzian.

Close-up é sobre o amor ao cinema e seu poder de “enganar” e manipular, que são representados pela figura de Hussein Sabzian. Um rapaz humilde que fingiu ser o cineasta Mohsen Makhmalbaf e fez com que uma família acreditasse que iriam participar de seu próximo filme.

Sabzian está no ônibus quando uma senhora, Mahrokh Ahankhah, senta-se ao seu lado e o vê lendo o roteiro do filme *O Ciclista (Bicycleran)*, (1987). A mulher pergunta de quem é o livro e Sabzian lhe responde que ele mesmo escreveu. Sabzian conta depois, em depoimento no filme *Close-up Kiarostami*, que era como se ele mesmo tivesse escrito aquela história, tamanha a identificação que teve como personagem principal, pobre e desempregado, que tem uma família para sustentar.

Ele pega o contato da mulher e a convida para participar de um filme. Ela acredita na história e aceita o convite. O rapaz conhece toda a família, que também aceita participar, o patriarca da família lhe dá algum dinheiro para que comece a produção e passam a ensaiar o suposto filme.

Até que Hussein Sabzian é desmascarado por um jornalista e vai preso. Após seu julgamento ele é perdoado pela família.

O filme de Kiarostami reconstrói as cenas nas quais ele conheceu a família Ahankhah, a relação com eles e os ensaios. O diretor registra também o encontro dele com Sabzian, na cadeia, quando ele convida o rapaz para fazer o filme, o julgamento, a soltura e o encontro com o verdadeiro Makhmalbaf.

Assim o filme mistura elementos dos dois gêneros. Neste artigo analiso o filme *Close-up*, de Abbas Kiarostami tanto pela perspectiva documental, quanto ficcional.

Começo o texto com uma apresentação do legado de Abbas Kiarostami, morto em 2016, contextualizando com a sociedade iraniana do período. A partir dessa exposição entro na análise de *Close-up*. Primeiro abordo os aspectos documentais do filme, para então, adentrar nos aspectos ficcionais que ele trabalha.

Para a perspectiva documental na qual analiso este filme, trago o conceito de *auto-mise-en-scène* formulado pela cineasta e antropóloga Claudine de France (1998), que é trabalhado tanto no cinema quanto na antropologia, como motivador da performance desses sujeitos.

Na leitura ficcional utilizo o conceito de comportamento restaurado de Richard Schechner (1985, 2003, 2004), que é motivado pela repetição esteja ela nos ensaios ou até mesmo na ação de reviver um fato histórico, ritual, mítico ou cotidiano. É a repetição de um evento já realizado, quando as pessoas reencenam o que acabaram de viver.

O LEGADO DE ABBAS KIAROSTAMI

A segunda-feira, dia 4 de julho de 2016, tornou-se um dia triste para a história do cinema. Data da morte de Abbas Kiarostami, um dos maiores cineastas dos nossos tempos. Personalidade que foi capaz de levar ao mundo uma imagem diferente do Irã que estávamos acostumados a ver nos meios de comunicação e nos mostrou que a amizade, o amor, a lealdade e os sonhos são universais. Ele foi responsável por proporcionar uma outra visão de seu povo, ao opor-se aos estereótipos e clichês criados pelo cinema norte-americano.

Na década de 1990, quando o Irã acabava de sair de uma guerra que durou mais de oito anos contra o Iraque, o nome do país começou a se destacar não só pela imagem de um país conservador e violento, como costumava-se veicular, mas também por sua produção cinematográfica. Os festivais de cinema internacionais foram responsáveis por levar ao público a obra de um país tão denegrido. *Onde fica a casa de meu amigo?* (1987), filme sobre um garoto que fica com o caderno do amigo de classe sem querer e tenta a todo custo encontrá-lo para devolver, foi exibido em diversos festivais internacionais, inclusive no Festival de Locarno. Mas Kiarostami conquistou reconhecimento mundial após ganhar a Palma de Ouro em Cannes com *Gosto de Cereja* (1997), considerado uma obra prima do cinema, tornando-se o primeiro diretor iraniano a ganhar um prêmio fora do país.

Kiarostami foi um dos poucos cineastas que começou sua carreira antes da revolução e pôde continuar a produzir. Ele começou sua carreira no Kanun, Instituto para o Desenvolvimento Intelectual da Criança e do Adolescente (*Kanun-e Parvaresh-e Fekri-ye Kudakan va Nowjavanan*), criado pela esposa do xá Reza Pahlevi, a princesa Farah, em 1965. Kiarostami, que até então dirigia filmes publicitários, foi convidado pelo presidente do instituto, quatro anos após sua criação, para criar um departamento de cinema. O primeiro filme dirigido pelo diretor dentro deste instituto foi *O pão e o beco* (1970), uma trama simples sobre um garoto que precisa chegar em casa com o pão, mas é afugentado por um cão.

O estilo que marcaria toda a obra de Kiarostami já brotava nesta época, com a realização de curtas-metragens no Kanun, pois lá possuía a liberdade de experimentação, onde pôde abordar temas simples e usar atores não profissionais, pois o principal público desses curtas eram as crianças.

O cinema iraniano deste período pré-revolucionário era dividido entre filmes comerciais, que valorizavam a imagem de um Irã moderno e secular, onde os temas eram banais e de fácil entendimento e, na contramão, sob forte censura do governo do xá, eram realizados filmes preocupados com os problemas da sociedade, influenciados pela estética do Kanun; filmes esses que ficaram conhecidos depois como “cinema

Motefavet”, que traduzido do persa significa “cinema diferente”.

O período de turbulência pelo qual a sociedade estava passando inspirou os diretores a realizarem filmes mais engajados com a realidade que o país estava vivendo e a criarem um movimento anticolonialista no cinema, inclusive rompendo com a tradição cinematográfica norte-americana, ao realizarem filmes mais próximos do neorealismo italiano, com uma estética realista, com uma preocupação social e utilizando atores amadores.

Após a revolução Islâmica, em 1979, quando Aiatolá Khomeini conquistou o poder, o cinema iraniano teve que se adaptar às novas regras baseadas na moral islâmica e muitos filmes, diretores e atores que trabalhavam antes da revolução foram banidos ou deixaram o país. O que não aconteceu com Kiarostami, pois seus filmes, como não feriam os princípios islâmicos, continuaram a ser realizados com aval do governo.

Quando Abbas Kiarostami foi interrogado sobre a censura no workshop que realizou no Brasil, em 2004, na ocasião da 28ª Mostra internacional de Cinema de São Paulo, o diretor respondeu que “o desafio do limite leva a uma coisa ilimitada”. Abbas disse que a limitação, tanto econômica quanto àquela imposta pela censura, deixava-o mais criativo e o permitia se concentrar em um tipo de cinema mais focado na realidade.

Em um período em que a maioria dos cineastas iranianos foram exilados ou proibidos de realizar filmes dentro do país, como Jafar Panahi, Bahman Ghobadi, Mohsen Makhmalbaf, entre outros, Kiarostami foi um dos poucos que continuou no Irã e não foi perseguido pelo regime, por não abordar diretamente temas políticos, apesar de ter realizado seus últimos filmes fora, por uma questão de financiamento e de temas.

Após sua morte, o presidente da Fundação Farabi de Cinema Alireza Tabesh, Hojjatollah Ayyubi, diretor da Organização de Cinema do Irã e o Ministro da Cultura e Orientação Islâmica Ali Jannati vieram à público para expressar suas condolências à família do cineasta, reconhecendo a sua importância para o país.

Kiarostami desenvolveu seu estilo próprio

de filmar, que depois foi reproduzido por Jafar Panahi e Bahman Ghobadi, os quais começaram suas carreiras como assistentes do diretor. Panahi, em seu perfil no Instagram, a respeito da morte de Kiarostami, declarou: “Infelizmente, alguém que ensinou outros cineastas a ‘olhar’ fechou os olhos e não pode ver mais. Mas o impacto de seu olhar vai durar para sempre. Isso se reflete em todas as cenas e em cada um de seus filmes” (PANAHI, 2016). Em outra publicação, Panahi posta uma imagem preta, representando seu luto.

Os temas que encantavam Kiarostami podiam ser encontrados na própria realidade de seu entorno. Os materiais de seus filmes vinham de uma notícia de jornal, de um poema, de um caso contado por um amigo, ou de uma experiência vivida pelo próprio cineasta. Transformava coisas simples, cotidianas, em arte. A maneira de trabalhar o mundo empírico e transformá-lo numa verdade interna ao cinema, conquistou não só o público comum, mas também outros cineastas mundo afora que reverenciam seu trabalho.

Um de seus maiores legados é seu trabalho com atores não profissionais, os quais denomino “não” atores¹, que representam, muitas vezes seus próprios papéis. Para dirigir esses atores, desenvolveu um método, que denomina “método indireto”, no qual eliminou o uso de roteiro com falas. Kiarostami² conta que para realizar seu primeiro longa-metragem *O viajante* (1974), ele havia pedido para uma senhora, que iria participar de seu filme, decorar suas falas no roteiro. No dia da filmagem, Kiarostami se surpreendeu, pois a mulher havia decorado, além de seus diálogos, as rubricas e descrições de cenas presentes no roteiro. Foi a partir deste momento que o diretor aboliu definitivamente o uso de roteiros e começou a dirigir seus atores indiretamente.

Este método consiste em não pedir que o ator represente sentimentos, mas os faz sentir, isto é, se Kiarostami pretendia que um ator ficasse triste,

por exemplo, ele não pedia para este ator chorar ou demonstrar tristeza, ele agia indiretamente deixando a própria pessoa triste: “Se amanhã você vai fazer uma tomada de alguém triste, você tem que deixá-lo triste desde hoje à noite. Eu olho para a câmera e falo: não presta, está muito ruim, acho que vou cortá-lo. No dia seguinte, ele faz a melhor interpretação” (KIAROSTAMI, 2004, informação verbal)³.

Esta é uma das características que aproxima seu cinema do documental, que permite que os atores experienciem sentimentos e vivam relações de troca com o companheiro de cena, pois nenhum dos atores sabe o que acontece a seguir e às vezes, nem mesmo o diretor.

O caso mais exemplar desta fusão está em *Close-up* (1990), filme no qual o diretor recria a história de Hussein Sabzian, um homem comum, que se faz passar pelo cineasta Mohsen Makhmalbaf por causa de seu amor pelo cinema. Neste filme, Kiarostami mistura cenas filmadas diretamente do tribunal onde Sabzian foi julgado, com cenas revividas tanto pelo fabulista, quanto pela família ludibriada.

Seja ao filmar em contexto iraniano; europeu, como em *Cópia Fiel* (2010); ou japonês, como *Um alguém apaixonado* (2012); Kiarostami sempre tratou o mundo e as relações humanas de forma poética e original. Que permite que Godard afirme: “O cinema começa com DW Griffith e acaba com Kiarostami”, ao reconhecer a genialidade do diretor.

HIBRIDISMO EM CLOSE-UP

Para filmar *Close-up*, Abbas Kiarostami se inspirou em uma entrevista publicada no jornal⁴. Hussein Sabzian, um apaixonado por cinema, se fez passar pelo famoso diretor Mohsen Makhmalbaf e enganou uma família, na promessa de que esses seriam atores em seu próximo filme, até que sua farsa foi descoberta e ele acabou preso. Kiarostami, que começaria a

1 Refiro-me a esses atores não profissionais como “não” atores, com o não entre aspas, para reforçar minha convicção de que mesmo que não sejam profissionais, nos filmes eles atuam, fabulam e são dirigidos pelo cineasta. É uma relação de ser e estar que se estabelece durante suas performances. Eles agem como se fossem eles mesmos ou outros personagens. Este tema foi discutido por mim durante o mestrado (PESSUTO, 2011).

2 Kiarostami, Abbas. Duas ou três coisas que sei de mim. In: Kiarostami, Abbas; Ishaghpour, Youssef. (Orgs.). Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 206-207

3 Fala extraída do workshop ministrado em 2004.

rodar um outro filme, abandonou a ideia e no dia seguinte após ler a notícia, começou a filmar a história de Sabzian.

Lembro-me de que eu tinha lido um artigo no jornal de quinta-feira, uma entrevista com alguém que tinha personificado um cineasta. Era uma história muito curta – uma ou duas colunas. Mas fiquei profundamente afetado por ela e fiquei muito curioso a respeito disso. Porque no final, esse homem disse: “Eu sou como um pedaço de carne no açougue”, quer dizer, “Você⁵ me pendurou em um gancho e não há nada que eu possa fazer” (KIAROSTAMI, 2009⁶).

Kiarostami, que só conhecia um lado da história, o qual foi publicado na matéria, chamou seu produtor e foram atrás das pistas deixadas por Sabzian. O interesse de Kiarostami aumentava conforme ele se aproximava da história e de seus interlocutores.

O processo da elaboração textual de *Close-up* partiu da convivência do diretor com as pessoas da família Ahankhah e com o próprio Sabzian. O filme foi se desenrolando conforme iam se desenvolvendo os acontecimentos. Segundo o diretor: “Iniciamos⁷ o trabalho no filme antes mesmo de havermos elaborado uma ideia, antes de escrevermos sequer um esboço de argumento. Filmávamos de dia e de noite escrevíamos” (KIAROSTAMI, 2004, p. 230).

Em *Close-up*, através de recursos utilizados tanto no cinema documentário quanto no ficcional, Kiarostami constrói um filme híbrido, que borra a fronteira entre o documentário e ficção. Marca não só do cinema de Kiarostami, mas do cinema de arte iraniano.

Criou-se o hábito de distinguir um cinema documentário de um cinema de ficção, de opô-los, de fixá-los em gêneros determinados.

Logo fica evidente, para quem percorre essa sequência de lutas e de batalhas chamada “história do cinema”, que essa distinção é frequentemente contradita no sistema das obras, bem como na prática dos cineastas – ia dizer nos seus desejos (COMOLLI, 2008, p. 90).

Ivonete Pinto (2007), em sua tese de doutorado, analisa o filme de Kiarostami em sua perspectiva documental e os aspectos éticos da obra. A autora identifica o filme enquanto “docufic”; Birri definiu o termo “docfic” enquanto um filme que não é nem ficção e nem documental, mas as duas coisas juntas (BIRRI, 2007, p. 38 apud DÁVILLA, 2015, p. 195). Para a autora: “Ao dificultar a oposição entre documentário e ficção, Kiarostami cria uma outra categoria de cinema” (PINTO, 2007, p. 15).

Manuela Penafria aborda o documentarismo como um modo “de ver o mundo através do cinema e no cinema”, assim “o documentarismo pressupõe uma contiguidade entre o filme documentário e o filme de ficção”, pois, segundo a autora, “entre documentário e ficção não existe uma diferença de natureza, existe uma diferença de grau” (PENAFRIA, 2003, p. 61). *Close-up*, neste caso, parece equilibrar tanto um quanto o outro, assim, podemos analisá-lo a partir de duas diferentes perspectivas, uma relacionada ao documentário e outra à ficção.

Jean-Louis Comolli chama esse tipo de filme, que trabalha com a mistura de ficção e documentário de “cine-monstro”: “Passar de um gênero ao outro, tecer na mesma trama o fio do documentário e da ficção” (COMOLLI, 2008, p. 95). Um cinema que satisfaz o desejo do espectador, que é tido por ele como “crianças diante dos sortilégios” (id, ibid, p. 93) e é predisposto ao jogo dos contrários. Para ele, o espectador é insaciável e estável (“monstro

4 Nos créditos do filme aparece uma prensa rotativa que dá a ilusão de ser aquela que imprimiu a notícia sobre Sabzian. Em diversas fontes, Kiarostami diz ter lido a entrevista em um jornal local, mas isso pode ser problema de tradução, pois a notícia foi publicada em uma revista. Aberto Elena (2005), em *The cinema of Abbas Kiarostami*, afirma que essa matéria foi publicada na revista *Soroush* (p. 81). Em *Le cinéma iranien* (1999) de Hormuz Kéy, o autor cita a matéria da revista e alguns trechos da entrevista que o jornalista Hassam Farazmand realizou com Sabzian: “O número 490 da revista *Soroush* anunciou, no outono de 1989, um furo sob o título ‘A prisão do falso Makhmalbaf’” (ELENA, 2005, p. 141).

5 A entrevista foi dada ao jornalista Farazmand, que havia ido à casa da família enganada com a polícia para desmascarar Sabzian.

6 Em entrevista concedida à Tarik Benbrahim para o documentário que faz parte dos extras do blu-ray de *Close-up*, lançado pela Criterion Collection.

7 Abbas Kiarostami e seu produtor Ali Reza Zarin.

infantil que sonha em cada espectador”) (id, *ibid*, p. 93) e para satisfazê-lo “seria preciso que cada coisa se transformasse no seu contrário” (id, *ibid*, p. 94). E o autor concorda que *Close-up* consegue caminhar por essa trilha, onde a ficção se transforma em realidade, “o realismo em fantástico, o verdadeiro em falso, o dentro em fora, a frente em verso, momento a momento” (id, *ibid*, p. 94).

Ele ainda completa: “Esses filmes têm um prazer igualmente malicioso em brincar com o desejo – ele mesmo lúdico – do espectador, em brincar de perdê-lo em um labirinto de engodos e efeitos contraditórios – perdê-lo para melhor conquistá-lo” (COMOLLI, 2008, p. 94).

Assim é *Close-up*, sua fronteira indefinida, sua construção, seus opostos e engodos fazem essa obra tão particular.

UMA PERSPECTIVA DOCUMENTAL

John Grierson, fundador da escola inglesa de documentário, foi o primeiro a usar a expressão “documentário” e a definiu como sendo o “tratamento criativo da atualidade”, pois o documentário não é um registro puro e simples da realidade.

Por que *Nanook do norte* é um documentário? [...] Porque o filme de Flaherty não é apenas o registro do esquimó Nanook. É uma história construída, de rija ossatura dramática, que pega o espectador pela mão e o leva fábula adentro [...]. Essa estrutura narrativa é uma das características do documentário (SALLES, 2005, p. 63).

Nos documentários também há a encenação, a montagem, a narrativa dramática, as personagens, a reconstituição e trabalha com a identificação do público, características que costumamos associar ao cinema de ficção.

Outro campo comum, entre ficções de documentários, é a utilização de personagens. Documentários os utilizam, de modo intenso, para encarnar as asserções sobre o mundo. Já a ficção trabalha com personagens como entes que levam adiante a ação ficcional, temperando-

os com verossimilhança (determinados personagens abrem espaço para um leque determinado de ações verossímeis, sempre tendo no horizonte a abertura indispensável para *reviravoltas e reconhecimentos* da trama) (RAMOS, 2008, p. 26).

Não podemos negar que Sabzian é um ser histórico, não há como desassociá-lo do mundo real. Sabzian realmente existiu. “O que nós documentaristas temos que lembrar o tempo todo é que a pessoa filmada existe independente do filme” (SALLES, 2005, p. 70). Por isso, a preocupação com as questões éticas⁸ que envolvem a representação dos atores sociais.

Se a narrativa ficcional se utiliza basicamente de atores para encarnar personagens, a narrativa documentária prefere trabalhar os próprios corpos que encarnam as personalidades no mundo, ou utiliza-se de pessoas que experimentaram de modo próximo o universo mostrado (RAMOS, 2008, p. 26).

Nesse filme são as próprias pessoas envolvidas que se representam, é uma identidade que flutua. Sejam nas situações reais ou nas reconstituições, como detalharei adiante.

Na narrativa documentária, a própria pessoa se constitui como personagem, mas em *Close-up* há uma “heroicização” dessa figura. Não se trata do herói mitológico ou de um herói épico, Sabzian torna-se o protagonista de uma obra dramática, com seu objetivo, conflito e desenlace, com isso conquista a identificação do público. Pode-se ir mais além e vislumbrar na figura de Sabzian o próprio anti-herói, com suas falhas e que não preenche as características do arquétipo de herói, mas que é movido por suas vontades pessoais e pelas circunstâncias. Kiarostami constrói a história de Sabzian, a partir de uma ação dramática.

Ação dramática é o movimento interno da peça de teatro, um evoluir constante de acontecimentos, vontades, de sentimentos e emoções. Movimento e evolução que caminham para um fim, um alvo, uma meta, e que se caracterizam por terem a sua caminhada

8 Sobre a discussão das questões éticas que envolvem a realização de *Close up*, consulte PINTO (2007).

pontilhada de colisões, obstáculos, conflitos (PALLOTTINI, 2013, p. 23).

A ação dramática deriva de um conflito. Tem-se o personagem, neste caso Sabzian, ele tem um objetivo: ensaiar um filme com a família Ahankhah, mas no meio disso há o conflito: descobrem que ele não é Makhmalbaf e ele vai preso, assim o filme caminha para um desenlace.

Flaherty, por exemplo, constrói uma narrativa dramática, com suspense, tensão, micronarrativas, identificação com o personagem, conflito e resolução. O que ele faz é uma recriação da realidade. “Nenhum filme se contenta em ser apenas registro. Possui também a ambição de ser uma história bem contada” (SALLES, 2005, p. 64).

A narrativa dramática tornou-se uma opção para tratar os temas abordados pelo documentário. O conflito é um desses recursos: “O conflito é o próprio motor que impele a história adiante; ele fornece movimento e energia à história” (HOWARD & MABLEY, 1996, p. 82). Em *Close-up* o conflito é instalado pelo próprio curso dos acontecimentos.

A encenação também não é exclusiva do cinema ficcional, no documentário também há encenação. Ramos afirma que: “Querem, portanto, estabelecer contradição entre encenação e narrativa documentária é desconhecer a história do documentário” (RAMOS, 2008, p. 41). Em *Nanook do norte* (*Nanook of the North*, 1922), por exemplo, Robert Flaherty dirige os atores para que façam o que ele quer. São as pessoas encenando a si mesmas.

Em *Close-up*, podemos ver a presença de dois tipos de encenação: a encenação-locação e a encenação-atitude (*encen-ação*). A encenação-locação é “feita em locação, no local onde o sujeito-da-câmera sustenta a tomada. O diretor, ou o sujeito-da-câmera, pede explicitamente ao sujeito filmado que encene” (RAMOS, 2008, p. 42). Sabzian foi filmado no próprio ambiente, seja na prisão, no tribunal ou na casa da família durante a reconstituição e Kiarostami conduziu a encenação dos participantes. Há também a presença do que Fernão Ramos chama de encenação-atitude (*encen-ação*): “Os comportamentos detonados pela presença da câmera são os próprios comportamentos

habituais e cotidianos, com alguma flexibilização provocada, justamente, pela presença da câmera e sua equipe” (id, ibid, p. 45).

Por mais que o comportamento dos sujeitos filmados no filme documentário seja, geralmente, os habituais, cotidianos, a simples presença da câmera faz com que esse comportamento não seja tão natural assim. A câmera disposta no cenário ou na locação é um “ser” que está lá, apontando para aquele ator. “O sujeito filmado, infalivelmente, identifica o olho negro e redondo da câmera como olhar do outro materializado. Por um saber inconsciente, mas certo, o sujeito sabe que ser filmado significa se expor ao outro” (COMOLLI, 2008, p. 81). A câmera sempre “é visível para quem ela filma. Ela se inscreve no quadro do meu campo visual como o sinal do olhar do outro para mim” (id, ibid, p. 81).

Sua presença afirma que há um olhar sobre esse ator. Ela representa não só os olhos do diretor ou do cinegrafista, mas também o olhar do espectador. O sujeito filmado sabe que sua performance vai ser vista por um público, não somente por quem está presente no *set* de filmagem.

O dispositivo câmera é capaz de estimular a encenação e a *auto-mise-en-scène*, pois ao saber que está sendo filmado, o sujeito vai fazer sua performance voltada para a câmera, para o olhar do outro, seja em uma ficção ou em um documentário:

Trata-se de uma *mise-en-scène* própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que as envolvem, ao longo das atividades corporais, materiais e rituais. A *auto-mise-en-scène* é inerente a qualquer processo observado (DE FRANCE, 1998, p. 405).

O conceito de *auto-mise-en-scène* foi formulado por Claudine de France (1998) e retomado por Jean-Luis Comolli em “Carta de Marselha sobre *auto-mise-en-scène*” (COMOLLI, 2008).

A *auto-mise-en-scène* que o ator constrói para si, vem do *habitus* “essa trama de gestos aprendidos, de reflexos adquiridos, de posturas assimiladas, a ponto de terem se tornado

inconscientes” (COMOLLI, 2008, p. 84). Ele pode estar representando seu próprio papel, mesmo assim, seus papéis sociais, suas ações, seu comportamento, vão estar sempre submetidos às convenções, o que irá influir na postura que o ator tem diante da câmera.

Há uma dialética entre a *mise-en-scène* do diretor e a *auto-mise en scène* do ator.

A *auto-mise-en-scène* está sempre presente. Ela é mais ou menos manifesta. Em geral, o gesto do cineasta acaba, conscientemente ou não, por impedi-la, mascará-la, apagá-la, anulá-la. Outras vezes, mais raras, o gesto da *mise-en-scène* acaba por se apagar para dar lugar à *auto-mise-en-scène* do personagem (COMOLLI, 2008, p. 85).

No cinema documentário a proposta é que a *mise-en-scène* do personagem tenha mais importância do que a do diretor.

A reconstituição também é um procedimento que encontramos no cinema documentário. Em *Close-up*, Kiarostami recria algumas situações que considera importante para entendermos o personagem Sabzian. Ele procura por meio delas, nos contar a história completa.

As cenas de recriação são: a do táxi, onde o jornalista assume o papel de narrador e conta para o taxista (e para nós, o público) sobre a história de Sabzian; o encontro no ônibus; a conversa do Sr. Ahankhah com o amigo Mohseni, a chegada de Sabzian/Makhmalbaf em uma cena que resume a relação dele com a família, pois o espectador sabe por essa cena que ele dormia lá, se alimentava, ensaiava, saía com os filhos do casal, tinha uma certa liberdade dentro da casa; a sua prisão, quando os guardas o algemam; a busca do jornalista por um gravador nas casas vizinhas e parte do julgamento.

Algumas cenas foram filmadas em estilo documental, são elas: a visita de Kiarostami à prisão, a entrevista com a família, o encontro dele com Sabzian na cadeia para onde ele havia sido transferido, Kiarostami indo ao fórum requerer autorização para a filmagem e pedir para antecipar o julgamento, parte do julgamento e o encontro de Sabzian com Makhmalbaf.

São cenas realizadas sob o risco do real, com os personagens na sua própria situação e nas

quais Kiarostami assume não ter muito controle, apesar da presença da sua figura e da câmera serem determinantes para algumas decisões tomadas em relação a Sabzian.

Segundo Comolli, filmes documentários são feitos sob esse risco, que não está presente somente durante a filmagem, mas ele funda o fazer documentário, pois “o imperativo do ‘como filmar’, central no trabalho do cineasta, coloca-se como a mais violenta necessidade: não mais como fazer o filme, mas como fazer para que haja filme” (COMOLLI, 2008, p. 169).

Quando Kiarostami é filmado nas locações, durante a fase que marcaria a pré-produção do filme, ele também está sob esse risco, tanto do filme não acontecer quanto diante da imprevisibilidade dos acontecimentos.

É a trilha do documentário que serpenteia de *Alemanha, ano zero* (Roberto Rossellini) a *Pour la suite du monde* (Pierre Perrault), de *Pouco a pouco* (Jean Rouch) e *E a vida continua* (Abbas Kiarostami). Os filmes documentários não são apenas “abertos para o mundo”: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles se entregam àquilo que é mais forte, que os ultrapassa e, concomitantemente, os funda (COMOLLI, 2008, p. 170).

Na sua visita ao rapaz na cadeia. A câmera atrás dos vidros registra o encontro dos dois. Kiarostami lhe pergunta se há algo que ele possa fazer pelo rapaz e Sabzian lhe responde que: “Poderia fazer um filme sobre o meu sofrimento”.

O encontro que tive na cadeia, que faz parte do filme, é real. Montamos uma câmera atrás da janela da cela, e eu entrei e falei com ele. É por isso que o som não é muito bom. Nós não poderíamos controlar tudo. E esse foi o começo do filme. Eu não sabia o caminho que o filme tomaria. Eu só fui passo a passo (KIAROSTAMI, 2009).

“Por mais poderosa que seja, toda *mise-en-scène* esbarra no limite do acaso. A inscrição verdadeira é a prova de modéstia do cineasta” (Comolli, 2008, p. 111), que deixa o acaso ser impresso na película e não se prende somente ao roteiro, a cena estava aberta ao acaso, Sabzian poderia falar que não queria participar de

nenhum filme e se a resposta fosse essa, nunca veríamos essa cena, pois *Close-up* não existiria (creio eu). Mas a falta de controle, que Kiarostami diz ter tido, pode não ser tanta falta assim. Esse é um tipo de pergunta que já induz a uma resposta. O que um diretor de cinema poderia fazer por ele a não ser um filme? Ainda mais sabendo do amor pelo cinema que Sabzian demonstrou ter. Essa resposta dá a impressão de que Sabzian estava pedindo para realizarem um filme sobre ele, quando essa já era a intenção do cineasta.

No começo, a família Ahankhah não queria participar do filme, pois não queriam ser vistos como aqueles que foram ludibriados pelo falso Makhmalbaf. Foi a necessidade de terem a imagem registrada através do cinema que contribuiu para que aceitassem a façanha. A mesma necessidade que fez com que confiassem em Sabzian. Então, durante a entrevista realizada por Kiarostami, a família pretendia passar a melhor imagem possível. É a criação da *auto-mise-en-scène*. Essa cena não seguiu um roteiro e eram os atores-personagens falando de suas próprias vidas.

Mesmo nas cenas de recriação, quando Kiarostami pede para os envolvidos reencenarem o que acabaram de viver, ele trabalha com a improvisação e não com um roteiro. Algumas cenas são bem marcadas, mas os diálogos são improvisados. Kiarostami diz não ter tido muito controle sobre a atuação desses atores e nem sobre o texto, embora ele tenha escrito algumas linhas gerais para os atores seguirem, ele afirma que não conseguiu usá-las.

Close-Up foi um filme que eu poderia dizer que eu realmente não fiz. Não era meu. Porque, se a definição do diretor é quem controla tudo, felizmente ou infelizmente, eu não tinha nenhum controle sobre esse filme desde o início. Os elementos não estavam dentro do meu controle, nos bastidores ou na frente da câmera (KIAROSTAMI, 2009).

O trabalho de improvisação que ele realiza com os atores propicia a aproximação do real, mas um real que é filtrado pelos atores, pois eles não estão vivenciando aquela situação, mas sim, reproduzindo-a. E cada um com sua própria visão do fato. Esse não controle na relação com o outro,

de acordo com Comolli, é um procedimento específico e que funda o fazer documentário e vai ao encontro da *mise-en-scène* do diretor (COMOLLI, 2008).

Os atores e diretores vivem a “intensidade da tomada”, com sua imprevisibilidade e improviso. De acordo com Fernão Ramos, “a tomada da imagem documentária define-se pela presença de um sujeito sustentando uma câmera/gravador na circunstância de mundo” (RAMOS, 2008, p. 82). E esse “sujeito-da-câmera não é somente um corpo físico que segura a câmera”, mas também a “subjetividade que é fundada pelo espectador na tomada, subjetividade ela mesma definida ao abrir-se como âncora, ainda na tomada, pela fruição espectral” (id, ibid, p.83). Ainda de acordo com Ramos, diretores como Rossellini, Kiarostami e Rouch trabalham abertos para essa intensidade da tomada e seus filmes escapam do discurso sobre fronteiras.

Não podemos negar que há o encontro desse ator com o diretor e com ele mesmo, durante as filmagens.

O exemplo do “encontro filmado” permite definir a inscrição verdadeira como verdade da inscrição de um momento em um movimento (aquele da fita do filme): o realismo nasce com o sincronismo, que não é primariamente aquele do som com a imagem, mas aquele da ação com o seu registro. Uma máquina e um corpo (pelo menos) compartilhando uma duração, que é feita da interação deles. Esse compartilhamento é real (e não virtual). Ele retira sua “verdade” da própria passagem do tempo, do uso compartilhado do tempo, provocado pela máquina e, ao mesmo tempo, registrado por ela: marcas desse uso no corpo filmado (COMOLLI, 2008, p. 338).

No momento da filmagem há de um lado a máquina (câmera) e de outro o ator e é feito um registro, um documento desse encontro. É o índice da imagem, que foi impressa na película.

Fernão Ramos define o documentário como sendo uma “narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que recebe essa narrativa como asserção sobre o mundo” (RAMOS, 2008, p. 22).

Neste caso, o espectador tem grande parcela de responsabilidade na definição de um filme em relação ao seu gênero. O que não escapa de *Close-up* ser visto como um documentário caso se pense nessa sob este ângulo.

UMA PERSPECTIVA FICCIONAL

A história representada por Abbas Kiarostami em *Close-up*, onde Hussein Sabzian cria uma performance de si mesmo, é aqui abordada sob a ótica do comportamento restaurado de Richard Schechner.

Não existe comportamento exercido uma única vez, de acordo com Schechner, que acredita que cada performance – feita de pedaços de comportamento – é diferente das demais. Tanto o comportamento quanto o contexto e as ocasiões “tornam cada instância diferentes” (id, ibid, p. 28).

Schechner parte da definição de Goffman, para criar sua própria visão de performance. A performance para Erving Goffman (1975), sociólogo canadense, é o “desempenho de papéis” que o ator social assume na vida cotidiana, o que tem a ver com o modo como cada indivíduo concebe sua imagem e pretende mantê-la diante da plateia (que também são atores sociais que se põem na posição de interlocutores).

Para Schechner, a performance é um ato que pode ser relacionado ao ser, ao fazer, mostrar-se fazendo ou explicar ações demonstradas (SCHECHNER, 2003, p. 25-6). E ainda: “Performances artísticas, rituais ou cotidianas – são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar” (SCHECHNER, 2003, p. 27). Todo comportamento é aprendido, repetido, seja na vida cotidiana, nas artes, nos esportes ou nos rituais religiosos.

Na performance de Sabzian, em *Close-up*, há um processo de espelho distorcido, onde podemos destrinchar a figura de vários Sabzians, como se houvesse um espelho defronte ao outro, formando uma verdadeira *mise-en-abyme*. Esse termo foi cunhado por André Gide e desenvolvido por Dällenbach se refere a: “qualquer espelho interno que reflete toda a narrativa em simples,

repetida ou ilusória (ou paradoxal) duplicação” (DÄLLENBACH, 1989, p. 43). Um objeto repetido diversas vezes também se encontra em uma *mise-en-abyme* “posto ao infinito” ou “posto no abismo”. Esse efeito é encontrado na literatura, no teatro, no cinema, na pintura, fotografia, artes digitais e na música. O artista Escher é conhecido por realizar esse tipo de trabalho, onde brinca com o espaço, o infinito e os paradoxos.

A *mise-en-abyme* de *Close-up* é encontrada tanto no evento filmico em si, quanto na personagem de Sabzian.

O espectador é assim colocado em situações bizarras, uma sucessão de fatos e fantasia, na qual ele sabe que está vendo uma ficção (*Close-up* de Kiarostami) que é baseada em um fato (história real de Sabzian) que é baseada numa ficção (Sabzian finge ser Makhmalbaf) que é baseada em um fato (Makhmalbaf é um importante cineasta iraniano) que é baseada numa ficção (Makhmalbaf faz histórias ficcionais em seus filmes) que é baseada no fato (Makhmalbaf transforma a realidade em ficção) (DABASHI, 2001 p. 67).

Criei um quadro que poderá ajudar a identificar mais claramente esses papéis desempenhados por Sabzian:

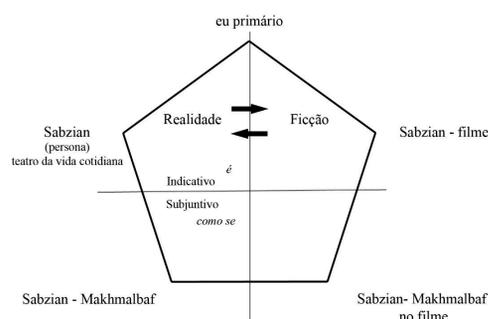


Figura 1- O espelho de Sabzian

Na experiência de vida de Sabzian (chamada neste quadro como realidade): podemos dizer que o Sabzian (indicativo) representa seu papel no teatro da vida cotidiana (*persona*), se partirmos do princípio de Goffman. Se pensarmos como Schechner, o ser também é uma performance. A partir de então, esse Sabzian da vida real se faz passar por Makhmalbaf, diante da família que conheceu. Ele atua *como se* fosse o diretor

de cinema, no modo subjuntivo tornando-se Sabzian-Makhmalbaf.

Na ficção, isto é, no filme, em alguns momentos (quando Kiarostami o visita na prisão, em certos instantes do julgamento e no encontro com o verdadeiro Makhmalbaf) Sabzian performa o próprio Sabzian. Como é visto pelos olhos do diretor (que escolheu aquele ângulo, aquela cena, aquela situação), podemos dizer que ele está no modo subjuntivo da performance fílmica, podendo ser chamado de Sabzian-filme. “Sabzian é e não é Sabzian, ele tornou-se a verdade de sua mentira, ele tornou-se narrativa” (COMOLLI, 2008, p. 297). Em outros momentos do filme, na recriação de certas cenas, ele age *como se fosse* o Sabzian-Makhmalbaf-filme. Nesse seu papel ele faz um “teatro do metateatro da vida cotidiana” (Goffman, 1975), quando reconstrói os passos que percorreria anteriormente quando enganara a família, ele representa ele mesmo, que tem como base a experiência pessoal passada. Sabzian restaura um comportamento.

“O comportamento restaurado é – eu me comportando como se fosse outra pessoa, ou eu me comportando como me mandaram ou eu me comportando como aprendi” (SCHECHNER, 2003, p. 34). Sabzian é o exemplo de todos os níveis onde o comportamento restaurado pode aparecer.

Para Schechner (1985), toda performance artística, seja fílmica ou teatral, ficção ou documentário, resulta em um não evento restaurado. Inclusive as que são baseadas em fatos reais, pois o teatrólogo-antropólogo considera que por ser um filme, se baseia em um “não evento”, algo que não aconteceu realmente ou, se aconteceu, é visto e retratado pelos olhos do diretor e manipulado pela montagem, mesmo assim não deixa de ser restaurado, pois são eventos ensaiados, filtrados, criados. É o que difere a arte dos rituais. “Performance não é um espelho passivo das mudanças sociais, mas uma parte do complicado processo de *feedback* que gera uma mudança” (SCHECHNER, 2004, p. 133). A sociedade se cria, se recria e se vê por meio desses ‘espelhos mágicos’.

Não são os fatos reais que são vistos por meio da tela do cinema, e sim o resultado de um complexo caminho que os eventos reais seguem até se tornarem uma performance fílmica.

Schechner (1985, p. 38), cria um quadro onde diferencia por números os tipos de comportamentos em diferentes performances e mostra que elas seguem um caminho até atingir sua totalidade. Ele foi reproduzido e traduzido aqui para melhor se entender esse processo:

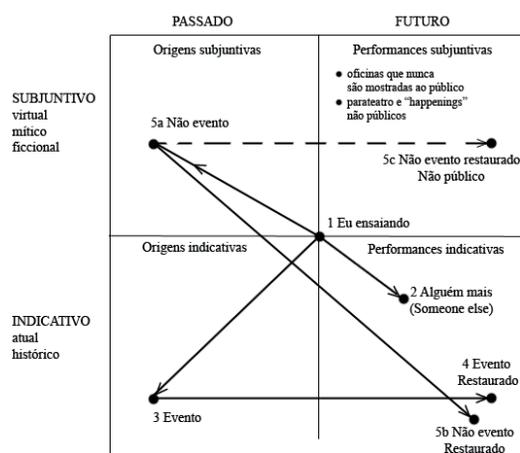


Figura 2 - Quadro de Schechner: comportamento restaurado

Fonte: Schechner, 1985.

O estágio número 1 equivale ao *Eu* – a pessoa ensaiando para uma performance ser (2) *outra pessoa, além de mim*, (4) *evento restaurado*, (5b) *não evento restaurado* ou (5c) *não evento restaurado - não público*, que são os psicodramas. O ser humano (1) busca no passado tiras de comportamento, em eventos reais (3) ou em não eventos (5a), que são reorganizadas, ensaiadas, remontadas até se tornarem performance (SCHECHNER, 1985, p. 38).

Assim, a recriação da história de Sabzian (1) se baseia tanto em um evento original (3) quanto em um não evento (5a), pois da mesma forma que esse ocorrido realmente existiu, sua releitura passou por diversos filtros até chegar à performance fílmica *Close-up*, segundo essa teoria o filme é visto como um “não evento” restaurado (5b). *Close-up* é a visão de Kiarostami sobre o caso de Sabzian. A escolha das cenas que entrariam no filme, o posicionamento da câmera, tudo diz respeito ao olhar do diretor. A montagem das imagens e do som, por exemplo, tiveram papel significativo na narrativa do filme.

O próprio Kiarostami fala a respeito das diversas interpretações sobre os fatos: “Eu tentei permanecer fiel à realidade das cenas, tanto quanto possível, considerando que cada

um deles tinha uma interpretação diferente. Sabzian contou uma versão da história, a família Ahankhah outra e, muitas vezes, suas versões não coincidem” (KIAROSTAMI, 2009).

É um trabalho dialético, pois a versão contada por Sabzian e aquela contada pela família, se contrapõem à *mise-en-scène* do diretor, resultando em uma síntese dessa relação. Isso reforça a teoria de que esse filme não poderia ter partido somente de um evento real (3), mas sim de um “não evento” (5a).

Na medida em que se propõe a estabelecer asserções sobre o mundo histórico, o documentário estará lidando diretamente com a reconstituição e a interpretação de um fato que, no passado, teve a intensidade de *presente*. A reconstituição, ou interpretação, poderá ser valorada positiva ou negativamente. A noção de *verdade*, muitas vezes, se aproxima de algo que definimos como *interpretação* (RAMOS, 2008, p. 32, grifo do autor).

A montagem é um dos elementos que compõe a narrativa fílmica. “Montagem paralela, *raccords* de movimento e espaço, planos de pontos de vista são elementos presentes na narrativa documentária, muitas vezes organizando a constituição da tomada” (RAMOS, 2008, p. 86). Só que a montagem no documentário não visa à continuidade, uma vez que ela é obtida pela história. “[...] as situações estão relacionadas no tempo e no espaço em virtude não da montagem, mas de suas ligações reais, históricas. A montagem no documentário com frequência procura demonstrar essas ligações” (NICHOLS, 2008, p. 56). O documentário cresce com o desenvolvimento da personagem e sua história.

Mas em *Close-up* encontramos outro tipo de montagem, que é a da manipulação. Mesmo nas cenas percebidas como documentais, nos enganamos, pois a falta de controle que Kiarostami assume ter nas filmagens, ele compensa na montagem. Essa possibilidade do risco do real é o que dá a forma documental do filme, mas o diretor converte esses “ganhos de real” em ficção.

O diretor manipula à vontade a imagem da tomada na articulação dos planos (montagem),

criando uma trama com cronologia e causalidade própria, fazendo valer, numa espécie de retorno paradoxal, a personalidade que os personagens deixaram configurar na improvisação da tomada (RAMOS, 2008, p. 313-314).

Na cena do tribunal, a princípio, teriam três câmeras: uma mais aberta no juiz, uma em *close-up* em Sabzian e uma em plano geral para mostrar a relação entre o réu e o juiz.

Na realidade era um modo de afirmar que naquela sala existiam dois dispositivos: o dispositivo da Lei, que mostra o tribunal e descreve o processo em termos jurídicos; e o dispositivo da arte, que se aproxima do ser humano para colocá-lo em primeiro plano, para vê-lo em profundidade, compreender-lhe as motivações, adivinhar seu sofrimento (KIAROSTAMI, 2004, p. 231).

É como se uma câmera apontasse para o macro enquanto que a outra captaria as micropercepções. Deleuze retoma os conceitos de Bergson sobre imagem-movimento e seus subtipos e os aplica às imagens cinematográficas: imagem-percepção, imagem focada na subjetividade de algum ponto de vista; imagem-afecção, imagens centradas na afetividade e imagem-ação, onde se estabelece uma ordem de ação e reação (DELEUZE, 1985).

A partir destas categorias, podemos intuir que na filmagem da cena do tribunal, é como se esta câmera em *close-up* pudesse entrar nos poros do ator e captar suas emoções, por meio dela nos aproximamos de Sabzian e de seu sofrimento. É o que Deleuze chama de imagem-afecção. É a figuração da qualidade ou da potência. Neste caso, o plano fechado em *close-up*, nos mostra se a qualidade do ator muda ou se ele continua preso em seus pensamentos, sem ação, sem devir. O uso do *close-up* é uma estratégia, usada pelos dois tipos de cinema, que aproxima o espectador do personagem. Diferente da câmera que ficaria apontada para o juiz que captaria a percepção que Sabzian e nós possuíamos do julgamento, a imagem-percepção; enquanto que a câmera aberta nos mostraria a relação entre os diversos personagens, que configura a imagem-ação.

Como houve problemas técnicos com as

câmeras, a audiência foi filmada com uma só e em plano aberto. Depois que foi dada a sentença e o juiz se retirou da sala, Kiarostami recriou o julgamento à sua maneira. A câmera ficou apontada para Sabzian e o diretor lhe fazia as perguntas como se fosse o juiz. Um julgamento que duraria normalmente uma hora durou nove horas. O resultado que vemos no filme, em relação à interação entre réu e juiz, foi truque de montagem. Kiarostami, durante a edição, colocava a resposta de Sabzian às suas próprias perguntas e intercalava com enquadramentos da reação do juiz e algumas perguntas levantadas pelo mesmo.

Nessa cena, que o público vê como mais documental, foi a que houve a maior mentira que Abbas assume ter contado na vida (Kiarostami, 2004) e paradoxalmente foi a partir dela que o diretor conseguiu a melhor performance de Sabzian. Foram nove horas de perguntas dirigidas a ele, era como se ele estivesse em um divã. Kiarostami acredita que nessa cena ele não estava atuando, pois crê ter conseguido entrar na alma do nosso herói e fazer com que ele conseguisse se expressar (KIAROSTAMI, 2009). Num certo momento Kiarostami pergunta se ele está atuando, Sabzian assume que não: “Eu estou falando do meu sofrimento. Isso não é atuar. Estou falando do fundo do meu coração”.

Na cena em que Makhmalbaf encontra Sabzian há duas interferências do diretor. A primeira delas é que Sabzian havia deixado a prisão um dia antes e a segunda foi a eliminação do áudio.

Quando Sabzian ainda estava na prisão, decidimos que Makhmalbaf iria lá e criaria uma cena em que eles iriam ver um ao outro de repente, sem acordo prévio. Makhmalbaf não poderia naquele dia, então eu perguntei para Sabzian se ele poderia permanecer mais um dia na prisão. Ele disse que ia ficar, mas quando Makhmalbaf chegou em sua motocicleta, ele não apareceu. Finalmente, eu gritei: “Corta!”, e perguntamos: “Onde está o Sr. Sabzian? Por que ele não sai?”. Eles disseram: “Nós o soltamos na noite passada. Ele disse: ‘Eu não vou ficar por mais tempo. Eu não sou mais um prisioneiro, por isso é contra a lei me manterem aqui’” (KIAROSTAMI, 2009).

Em prol do filme, queriam que Sabzian permanecesse mais um dia na prisão. Para a sorte do diretor, o rapaz apareceu, mas vindo pela rua e não saindo pelos portões da cadeia.

Sabzian não sabia que estava sendo filmado, pois a câmera estava escondida no carro de Kiarostami e o microfone permaneceu em poder de Makhmalbaf. Quando os dois saem de motocicleta travam um diálogo, mas Kiarostami cortou o áudio dos dois e simulou um problema técnico, mas na verdade é que o diálogo travado não teria importância para a narrativa do filme. Kiarostami (2009) acredita que a conversa que eles estavam tendo iria acabar com a emoção do filme.

O caso da supressão do som em *Close-up* gerou muita discussão, pois em diversas entrevistas Kiarostami deu uma versão diferente para o conteúdo do diálogo e os motivos dessa estratégia (PINTO, 2007).

Para Ramos (2008), quando esse tipo de procedimento não vem acompanhado de uma dimensão reflexiva, eles são vistos negativamente, pois o espectador não sabe que está sendo manipulado. O espectador não tem a consciência de que aquilo que ele está vendo é uma intervenção do diretor. Por mais que ouçamos a voz de Kiarostami fazendo as perguntas, não podemos imaginar que aquilo não faz parte do interrogatório, pois da forma como foi montado nos dá a impressão de ser um plano e contraplano comum ao cinema. O filme não se volta para ele mesmo para explicitar seus mecanismos de construção do “real”.

As cenas do processo eram igualmente em estilo documentário, porém algumas coisas foram alteradas porque eu queria permanecer o mais fiel possível ao tema. Havia certas ideias próprias de Sabzian, porém inconscientes e que era preciso fazer emergir pelos diálogos. Em alguns casos, para ater-se à verdade é necessário trair a realidade (KIAROSTAMI, 2004, p. 230).

O que Kiarostami busca é a verdade *do* cinema, e não a verdade *no* cinema. Ele pretende que a história seja verossímil para o espectador, não importando se ele traia ou dissimule a realidade. “Ele nos ensina ironicamente que

aquilo que nos pressiona hoje é e não é mais absolutamente uma ‘nova inscrição da realidade’, mas antes uma *realidade da inscrição* (*Close-up, Através das oliveiras*)” (COMOLLI, 2008, p. 170).

Esse procedimento tem a ver com seu estilo indireto de direção, onde ele busca elementos externos à diegese do filme para provocar um sentimento em um “não” ator e intercala, na montagem, com uma cena que tenha a ver com o filme. Sempre buscando uma coerência interna, por mais que ela não tenha a ver com a verdade do acontecimento.

No workshop ministrado por Kiarostami em 2004, ele fala de sua técnica com os atores:

Quando se trabalha com os atores, você não tem que falar para eles ficarem tristes. Isso é indireto. Você tem que estar triste. O diretor, quando quer que os atores fiquem tristes, tem que chegar no trabalho triste, para o ator ficar triste. Porque ele olha para você. Se ele vê que você não está muito bem, ele também fica ruim. Você não precisa falar para ele, agora vamos fazer um trabalho teatral, vamos interpretar, ele interpretará muito melhor se você transferir essa emoção para ele. Por isso vocês não podem ter nenhum tipo de trabalho direto com os atores, tem sempre que ser indireto. Se amanhã você vai fazer uma tomada de alguém triste, você tem que deixá-lo triste desde hoje à noite. Eu faço isso. De um jeito que ele não percebe. Eu olho para a câmera e falo: não presta, está muito ruim, acho que vou cortá-lo. No dia seguinte, ele faz a melhor interpretação. [...] Eu acho que todo mundo tem isso. Eu acho que o que faz um filme é a sensibilidade e emoção entre o diretor e o ator. Senão ele vira uma indústria, aonde as pessoas vão à frente da câmera e interpretam e não falam o que deveriam falar (KIAROSTAMI, 2004, informação verbal).

No método indireto, Kiarostami utiliza técnicas específicas para estimular a emoção do “não” ator. Por exemplo, em uma cena de *Onde fica a casa do meu amigo?* (*Khaneh-ye dust kojast?*, Kiarostami, 1987), na qual o menino tem que pensar no caderno do amigo, que ele levava para casa por engano. Para conseguir a introspecção necessária nessa hora, Kiarostami deu um

problema matemático para o garoto resolver. No mesmo filme, outro garoto chora porque leva bronca do professor por não ter feito a lição. Kiarostami não disse para o menino: “Nesta hora você tem que chorar”. Ele trabalhou de outra forma para conseguir a emoção do garoto, como narra a seguir:

No roteiro estava previsto que o garoto chorasse e recitasse uma deixa. Era difícil conseguir uma cena verossímil. Pedi a um assistente para tirar uma fotografia e oferecê-la à criança. O garoto gostava muito da fotografia e eu lhe disse para guardá-la e que fizesse com que ninguém mais lhe tirasse outra. [...] Depois pedi ao fotógrafo que lhe tirasse uma segunda foto [...]. Dois ou três dias depois fui encontrar o garoto e lhe disse: “soube que você deixou que tirassem outra fotografia. Deixa-me ver nos seus bolsos se existe outro retrato”. [...] Repeti a brincadeira uma terceira vez, mas então o garoto, por precaução, havia escondido a fotografia entre as páginas do seu livro. Quando a encontrei, rasguei-a diante dele e, com a câmera ligada, perguntei-lhe: “Quantas vezes eu disse que você não poderia deixar ninguém lhe fotografar?”. Ele respondeu, chorando: “Três vezes”. Eliminei minha voz da banda sonora e inseri a voz do professor, que lhe perguntava: “quantas vezes eu disse para escrever os deveres no caderno?”. E ele respondia: “Três vezes”. De vez em quando é necessário praticar pequenas patifarias (KIAROSTAMI, 2004, p. 223-224).

Seja no seu método de direção de atores ou na forma como borra as fronteiras entre os gêneros, Kiarostami busca a verdade interna à própria obra. Isso não é exclusividade do cinema de Kiarostami. Muitos cineastas trabalham em cima dessa lógica. *Nanook do norte* foi considerado o primeiro documentário e nele já percebemos vários tipos de manipulação, como a encenação, a montagem, e a criação do herói. “O próprio Flaherty não tinha pretensão de verdade. ‘Às vezes você tem que mentir’, disse ele. ‘Temos, muitas vezes, que distorcer uma coisa para capturar seu verdadeiro espírito’” (CALDERMARSHALL; ROTH; WRIGHT, 1963, p. 97).

O cinema de Jean Rouch também procura a verdade fílmica e não da vida em si e por si. Esse

cinema foi chamado de *cinema vérité* ou cinema verdade, por George Sadoul, que usou esse termo como uma homenagem ao *kino-pravda* de Dziga Vertov. Mas “o próprio Sadoul reconhece que a ligação conceitual e terminológica entre Vertov e o novo documentário deveria ser entre *Kino-glaz* (cine-olho) e *cinema vérité*” (RAMOS, 2008, p. 275). “O objetivo de Vertov era mergulhar o cinema no estimulante abismo da vida real, uma construção do real incitado pela câmara” (STOLLER, 1992, p. 102).

É a realidade fílmica e não o registro exato dos fatos tais como aconteceram na vida real. Por isso Schechner, vê a performance fílmica, mesmo os filmes etnográficos, como um “não evento” restaurado. Todo filme é uma construção, uma recriação da realidade. Em entrevista, Kiarostami fala que esse filme inaugurou um novo modo de direção para ele: “Ninguém sabia que as mentiras trocadas entre os dois seriam a semente para um filme. [...] Ele me mostrou como chegar a uma história fictícia através de fatos reais” (KIAROSTAMI, 2009).

Costumam associar o *cinema verdade* de Rouch ao *cinema direto*, mas eles são diferentes:

O documentarista do cinema direto aponta sua câmera para uma situação de tensão e espera esperançosamente por uma crise; a versão de Rouch do cinema verdade tenta antecipar uma. Os artistas do cinema direto aspiram à invisibilidade; no cinema verdade de Rouch os artistas eram frequentemente participantes declarados. No cinema direto artistas desempenham o papel de espectador não envolvido; no cinema verdade os artistas adotam a provocação (BARNOUW, 1993, p. 255).

A câmera do *cinema verdade* não é observativa, como a do *cinema direto*, ela é provocadora. No cinema de Rouch os atores olham para a câmera, denunciam sua presença, ela se torna também agente. É o que Rouch chamou de cine-transe. Para ele a câmera tem que ficar na mão do cineasta, diferente Kiarostami que possui um operador de câmera⁹.

É isso o que Jean Rouch entendia ao falar em “cinema verdade”. Exatamente como Perrault começara com reportagens-investigações, Rouch havia principiado com filmes etnográficos. A evolução de ambos seria mal entendida se nos contentássemos em atingir um real bruto; que a câmera age sobre as situações, e que as personagens reagem à presença da câmera, isso sempre todos souberam, e não perturbava Flaherty [...] (DELEUZE, 2009, p. 183).

Nos filmes, feitos sem roteiro e à base de improvisação dos “não” atores, a montagem exerce um papel primordial, pois na moviola que se encontram as soluções para os problemas apresentados pela insuficiência ou excesso de informações e para conferir uma continuidade aos filmes. Em prol da *mise-en-scène* do diretor, “[...] a arte pode se satisfazer com o acaso, a *mise-en-scène* se abre para o contingente e transforma-se em algo entre a ficção e o documentário” (SZTUTMAN, 2004, p. 52). Apresentam os fragmentos da realidade na tela, mas são elaborados a partir da montagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procurei neste artigo demonstrar como ocorreu a performance de Hussein Sabzian em *Close-up*, de acordo com a antropologia da performance de Schechner (1985, 2003, 2004), a partir da noção de comportamento restaurado. Analisei também o filme em si enquanto um evento restaurado.

Close-up não possui uma fronteira definida e também não é possível determinar se ele tende mais para um gênero ou para outro. Ele é a mistura dos dois, o encontro do mundo empírico com a ficção. Ele é a prova de que o cinema manipula a realidade, de que sempre há um olhar por detrás de uma imagem, de uma história de vida. Um olhar que parte do diretor, do sujeito que é filmado e também daquele que assiste a este “engodo” que é o cinema.

Na leitura documental, procurei demonstrar como a ficção invade os elementos que compõe esse gênero, assim como na leitura ficcional, que possui sua própria verdade, a

⁹ Em *Close-up* o operador de câmera foi Ali Reza Mirzaei.

verdade do cinema.

A criação de personagens, a dramatização, a montagem, não são elementos exclusivos de um cinema de ficção, assim como ter como base um mundo empírico e pessoas reais não é exclusivo de um cinema documental. Nos filmes esses elementos se misturam, se mesclam e em *Close-up* de Abbas Kiarostami isso é ainda mais evidente.

REFERÊNCIAS

- BARNOUW, E. *Documentary: a history of the non-fiction film*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- CALDER-MARSHALL, A., ROTH, P., WRIGHT, B. *The innocent eye: the life of Robert J. Flaherty*. Michigan: W. H. Allen, 1963.
- COMOLLI, J.-L. *Ver e poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DÄLLENBACH, L. *The mirror in the text*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- DÁVILA, I. V. *Cámaras en trance: El Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Providencia: Cuarto Próprio, 2015.
- DE FRANCE, C. *Cinema e antropologia*. Campinas: Editora Unicamp, 1998.
- DELEUZE, G. *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.
- _____. *Cinema 2: a imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2009.
- ELENA, A. *The cinema of Abbas Kiarostami*. London: SAQI Books, 2005.
- GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- HOWARD, D.; MABLEY, E. *Teoria e prática do roteiro*. São Paulo: Globo, 1996.
- KIAROSTAMI, A. “Duas ou três coisas que sei de mim”. In: KIAROSTAMI, A.; ISHAGHPOUR, Y. (Orgs.). *Abbas Kiarostami*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 175-289.
- NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2008.
- PALLOTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção da personagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- PENAFRIA, M. “O Documentarismo do Cinema: Uma reflexão sobre o filme Documentário”. *Biblioteca on-line de ciências da Comunicação*. 2003. Disponível em: < <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-documentarismo-reflexao.pdf>>. Acesso em: 01 mar 2017.
- PESSUTO, Kelen. *O ‘espelho mágico’ do cinema iraniano: uma análise das performances dos “não” atores nos filmes de arte*. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes, Unicamp, 2011.
- PINTO, I. M. *Close-up – A invenção do real em Abbas Kiarostami*. 2007. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- RAMOS, F. P. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008.
- SALLES, J. M. “A dificuldade do documentário”. In: ECKERT, C.; MARTINS, J. S.; NOVAES, S. C. (Orgs.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2005. p. 57-72.
- SCHECHNER, R. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- _____. “O que é Performance?” *O Percevejo*. Revista de teatro, crítica e estética, Rio de Janeiro: v. 11, n. 12, 2003, p. 25-50.
- _____. *Performance theory*. London & New York: Taylor & Francis e-Library, 2004.
- STOLLER, P. *The cinematic griot: the ethnography of Jean Rouch*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- SZTUTMAN, R. “Jean Rouch, um antropólogo-cineasta”. In: NOVAES, S. C. et al. (Orgs.). *Escrituras da imagem*. São Paulo: Editora da

USP/FAPESP, 2004. p. 49-62.

OUTRAS FONTES

Workshop realizado por Abbas Kiarostami organizado pela Mostra internacional de Cinema de São Paulo em parceria com a FAAP. São Paulo, 30 out a 02 nov, 2004.

FILMOGRAFIA

CLOSE-UP. Direção: Abbas Kiarostami. Irã: 1990, DVD (90 min).

CLOSE-UP LONG SHOT. Direção: Moslem Mansouri e Mahmoud Chokrollahi. França: 1996, Blu-ray (44 min).

ENTREVISTA com Abbas Kiarostami, realizada em 2009, para os extras da versão em blu-ray de Close-up, pela Criterion Collection.

O PENSAMENTO RELACIONAL MOLECULAR DE NORBERT ELIAS E A SOCIOLOGIA ATOMÍSTICA WEBERIANA: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS

Débora Previatti*

RESUMO

Há mais aproximações ou mais afastamentos de Norbert Elias em relação a Max Weber? Teria Elias em suas produções divergido substancialmente ou teria ele complementado e corrigido possíveis unilateralidades da teoria weberiana? O presente trabalho teve como objetivo analisar os fatores que unem e os que afastam esses dois autores, a partir de seus posicionamentos em termos de uma “sociologia atomística”, no caso de Weber, ou “molecular”, no de Elias. Por meio de uma abordagem teórico-metodológica, ao mesmo tempo, sistemática e contextual, investigamos aqui a repercussão de Weber em Elias nas obras monográficas “O processo civilizador” e “A sociedade de corte”. Para ambos, os indivíduos não estão “flutuando no espaço”, mas sim encontram-se presos em um teia de relações com os outros indivíduos. É a reciprocidade da ação [Wechselwirkung]. Entretanto, uma divergência entre os dois autores encontra-se justamente no aspecto “molecular” do pensamento eliasiano: a ação, nunca estritamente individual, é analisada sempre considerando elementos contextuais e relacionais, sujeitos às regras e convenções específicas das figurações que o indivíduo integra ao longo da vida.

Palavras-chave: Norbert Elias, sociologia relacional, Max Weber, teoria social.

Norbert Elias's Relational Molecular Thinking and Weberian Atomistic Sociology: Approaches and Distances

ABSTRACT

Are there more approaches or more distances between Elias and Weber? Had Elias in his productions substantially diverged or would he have supplemented and corrected possible unilateralities of Weber's theory? This work aimed to analyze the factors that unite and those that distance these two authors, from their positions in terms of an “atomistic” sociology, in the case of Weber, or “molecular” sociology, in the case of Elias. For this, Weber's repercussion in Elias was analyzed in the monographic works «The civilizing process» and «The court society», through a theoretical-methodological approach, at the same time, systematic and contextual. In both Weber's and Elias's sociology, individuals are not «floating in space», but rather find themselves trapped in a web of relations with other individuals. It is the action's reciprocity [Wechselwirkung]. However, a divergence between the two authors is precisely in the “molecular” aspect of the Eliasian thought: action, never strictly individual, is always analyzed considering contextual and relational elements, subject to the specific rules and conventions of the figurations that the individual integrates along his life.

Keywords: Norbert Elias, relational sociology, Max Weber, social theory.

La pensée relationnelle moléculaire de Norbert Elias et la sociologie atomistique weberienne: approches et distances

RÉSUMÉ

Y a-t-il plus d'approches ou distances de Norbert Elias par rapport à Max Weber? Avait-il considérablement divergé dans ses productions ou aurait-il complété et corrigé des possibles unilatéralités de la théorie de Weber ? Ce travail visait à analyser les facteurs qui s'unissent et ceux qui éloignent ces deux auteurs, de leurs propres positions en termes de une sociologie “atomistique”, dans le cas de Weber, ou « moléculaire », dans le cas d'Elias. Pour cela, la répercussion de Weber sur Elias a été analysée dans les travaux monographiques « La civilisation des moeurs » et « La société de cour », vers une approche théorique-méthodologique, en même temps, systématique et contextuelle. Aux deux approches de Weber et d'Elias, les individus ne sont pas « flottant dans l'espace », mais se retrouvent pris dans un réseau de relations avec d'autres individus. C'est la réciprocité de l'action [Wechselwirkung]. Cependant, une divergence entre les deux auteurs réside

* Doutoranda em Sociologia Política pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com estágio de doutoramento pela École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris. Contato: deborapreviatti@gmail.com

précisément dans l'aspect « moléculaire » de la pensée éliásienne: l'action, jamais strictement individuelle, est toujours analysée en considérant des éléments contextuels et relationnels, soumis aux règles et conventions spécifiques des figurations que l'individu intègre dans de la vie.

Mots-clés : Norbert Elias, sociologie relationnelle, Max Weber, théorie sociale.

INTRODUÇÃO

Conforme Bucholc (2013), por muito pouco, Norbert Elias não foi contemporâneo a Max Weber, chegando a Heidelberg apenas quatro anos após o seu falecimento. Foi nesse contexto que iniciou a sua formação sociológica, em meio a um clima de “efervescência weberiana”, sendo que desde o princípio de sua carreira acadêmica, já entrou no “mundo” de Weber.

Devido ao ambiente intelectual de Heidelberg, era quase impossível que em suas obras não emergissem temas vinculados à sociologia de Weber. Apesar da reconhecida repercussão de Weber em suas obras, Elias não veio a se tornar um “weberiano”. Formulou as suas próprias ideias, contribuindo posteriormente para complementar e, em certa medida, corrigir aspectos unilaterais da teoria weberiana (BREUER, 1994).

De acordo com Powell e Dépelteau (2013), sociólogos relacionais analisam, de alguma maneira, a vida em sociedade a partir das *relações sociais*. Porém, o enfoque, o método analítico e o que eles entendem por “relações sociais” variam consideravelmente de um para outro. As “relações” podem ser desde ligações mais concretas entre indivíduos ou grupos, até mais abstratas. Podem significar para alguns autores a sua unidade elementar de análise para toda a sociologia, ou apenas um tipo de estrutura social emergente, ao lado de outras (POWELL, 2013).

Reconhecido como um dos fundadores da sociologia relacional, Norbert Elias é situado por alguns autores, como Powell (2013) e Tsekeris (2013), entre os mais radicais dessa vertente. Isso porque criticou de maneira incisiva pressupostos essencialistas e formas reificatórias de se fazer sociologia, superando e sintetizando, de modo eficaz, o dualismo “indivíduo – sociedade”.

O presente trabalho tem a intenção de contribuir com estudos eliasianos e pós-eliasianos, enfocando, sobretudo, algumas aproximações e distanciamentos de Norbert Elias em relação a Max Weber. Teve como objetivo analisar os fatores que unem e os que afastam

esses dois autores a partir de seus próprios posicionamentos a favor de enfoques analíticos específicos: no caso de Weber, de uma sociologia que tem em seu centro o “átomo”, ou ao qual se reduz, em última instância, ao longo do processo analítico; no de Elias, de uma sociologia que parte de uma estrutura “molecular” para a compreensão dos sistemas de dominação nos diferentes agrupamentos humanos.

Para tal discussão, apresento inicialmente posicionamentos de Elias frente a uma visão atomística da sociedade, acrescentando pontos de contraste e de aproximação a Weber e, posteriormente, argumento no sentido de que as obras de caráter dual – teórico e empírico – de Elias e de Weber podem apontar caminhos importantes para a compreensão de suas maiores convergências analíticas.

O PENSAMENTO MOLECULAR E RELACIONAL DE ELIAS COMO POSICIONAMENTO FRENTE AO ATOMISMO

Conforme a definição genérica proposta por Powell e Dépelteau (2013), sociólogos relacionais analisam a vida social a partir das “relações sociais”. Porém, a forma que o fazem e o que precisamente eles entendem por “relações sociais” variam consideravelmente de um sociólogo relacional para outro. Segundo Tsekeris (2013), a teoria figuracional de Norbert Elias impulsiona nitidez, rigor e interdisciplinaridade à sociologia relacional concentrando-se cuidadosamente em aspectos tanto ontológicos como epistemológicos do conceito de “relações”.

Conforme Powell e Dépelteau (2013), é característico dos sociólogos relacionais enfatizar a forma como os indivíduos estão sempre entrelaçados em relações de interdependência com outros, sendo que esses indivíduos não poderiam ser entendidos, mesmo que teoricamente, além de seus contextos relacionais. Foi justamente partindo desse ponto que Elias (1970) se posicionou frente ao que denominou de *visão atomística da sociedade*. Posicionava-se

frente a uma forma comum de se fazer sociologia e, ao mesmo tempo, as incorporava em certa medida, conforme destaca Tsekeris (2013):

O seu pensamento relacional, como uma forte oposição ao substancialismo sociológico e como uma crítica aguda dos vários elementos essencialistas e formas reificatórias de fazer ciência social, constitui uma frutífera, aberta e inacabada “tradição de pesquisa” (em vez de um conjunto de doutrinas rígidas), que proporciona muitos insights sintéticos e originais. As sínteses radicais de Elias envolvem principalmente ideias centrais de Auguste Comte, Georg Simmel, Karl Marx, Max Weber, Alfred Weber, Karl Mannheim, Kurt Lewin, Sigmund Freud, e seu primo distante Ernst Cassirer. (TSEKERIS, 2013, p. 88, tradução nossa)

Elias propunha que o ponto de partida para a análise da vida em sociedade não deveria ser o “átomo”, mas sim a “estrutura de uma molécula específica” (ELIAS, 2001b, p. 134), pois as ações dos indivíduos somente podem ser compreendidas, efetivamente, se analisadas dentro de figurações determinadas, as quais apresentam uma ordem de funcionamento e racionalidade próprios. As figurações podem envolver poucos indivíduos ou ser de grandes dimensões (e.g. desde um grupo de jogadores de dominó, até um país) e a “sociedade” seria explicada mediante a formação, manutenção, dissolução e repercussão de tais figurações na trama social (ELIAS, 2001b).

Além disso, Elias (1970) argumentou no sentido de que era preciso que os sociólogos se distanciassem de si próprios e se vissem *em relação* com outros seres humanos. Era um problema para ele, portanto, que os pesquisadores tendessem a encarar os indivíduos e os grupos como meros objetos externos a eles mesmos. Assim que Elias (1970) propôs uma superação da visão atomística da sociedade, visão esta que apresentava os conceitos de “indivíduo” e “sociedade” de forma reificada. Isso distorceria a própria visão da vida em sociedade, na medida em que o indivíduo seria colocado, de forma equivocada e egocêntrica, em seu centro (Figura 1).



Figura 1. Padrão básico de uma visão egocêntrica da sociedade. Fonte: ELIAS, 1970.

Criticaria Elias, com isso, um dos fundamentos elementares da teoria weberiana: “A Sociologia Compreensiva (em nosso sentido) trata o indivíduo e suas ações como sua unidade de base, como seu *átomo*, se permitem-nos aqui uma questionável analogia” (WEBER, 1922, p. 403). Conforme analisou Colliot-Thélène (2010), se é verdade que Elias fez frequentemente referências a Weber, a maioria delas foram críticas. Estas, longe de serem negligenciáveis, demarcavam diferenças epistemológicas importantes entre os dois autores.

Para Elias (1970), a oposição entre “indivíduo” e “sociedade” não existe de fato, não passa de uma construção mental que fazemos para dar ordem ao caos da vida social. A melhor maneira de compreendermos as relações sociais e que pode ser descrita é ver-nos inseridos em teias simbólicas de interdependência [*Interdependenz*]. Nessas teias, cada ação de um indivíduo reflete e, ao mesmo tempo, depende de uma série de outras ações. Com isso, a sua liberdade permanece limitada à rede de interdependências da qual faz parte, sendo que ela dirá até onde o indivíduo pode ir e o que ele pode ou não fazer (ELIAS, 1970).

Elias argumenta que, tal como acontece em um jogo de xadrez (ELIAS, 2001b, p.158), cada ação individual, por mais que aparente ser independente de outras pessoas e, por mais que seja, em parte, uma escolha individual, é efeito e também repercute nos movimentos seguintes. Ao mesmo tempo, essa ação ocorreu em um contexto de relações e de regras que norteiam o jogo, seja o de xadrez ou, transcendendo para a

“sociedade”, o jogo social (ELIAS, 2001b).

Desse modo, mesmo que Elias tenha partido do conceito de *Wechselwirkung*, no sentido de “ação recíproca”, tal como Weber e Simmel, essa reciprocidade em Elias só pode ser explicada no interior de cada uma das figurações. Além disso, o movimento de um indivíduo no “tabuleiro social” repercute em uma série de outras ações consecutivas de outros indivíduos inseridos na mesma figuração, de modo que a ação recíproca não retorna apenas ao indivíduo que teria desencadeado tal processo, mas também impacta em todos os seus outros integrantes (ELIAS, 2001b).

Nesse tipo de formação social, as “relações” não devem ser interpretadas como abstrações, mas como um elemento concreto fundamental para a explicação da vida em sociedade. Além de concretas, as relações sociais devem também ser compreendidas para além do dualismo indivíduo – sociedade, pois as “sociedades” nada mais são do que indivíduos conectados entre si. Logo, a função da sociologia é a de tornar essas redes de inter-relações transparentes (ELIAS, 1970).

Elias (1970) argumentou no sentido de que o dualismo indivíduo – sociedade estaria presente em dicotomias profundamente enraizadas, que precisariam ser superadas. A separação estaria presente, por exemplo, na própria delimitação das fronteiras disciplinares entre a sociologia e a psicologia. Para o autor, não haveria uma divisão clara entre elas, pois o que se concebe como “social” está no “individual”, da mesma forma que o “individual” está também no “social”. Para Elias era preciso superar barreiras disciplinares, para poder compreender, de fato, a nossa vida em sociedade. Fazia, com isso, um movimento contrário a Weber, já que este tinha o intuito de conceituar e delimitar as fronteiras disciplinares da sociologia (WEBER, 1994).

Weber, apesar de ter sido enquadrado como adepto do individualismo metodológico, possuindo o “átomo” como ponto de partida, não desejava manter o dualismo indivíduo – sociedade, mas sim buscava uma síntese entre as esferas micro e macrosociológicas de análise. Além disso, Weber assim como Elias, repudiou em diversos momentos a substancialização de certos conceitos (SELL, 2016).

Além disso, tanto em Weber como em Elias, os

indivíduos não estão “flutuando no espaço”, mas sim encontram-se presos em um teia de relações com os outros indivíduos. É a reciprocidade da ação [*Wechselwirkung*]. Entretanto, em Elias, não haveria ações estritamente “individuais”, já que tais ações encontram-se sempre vinculadas a regras e convenções específicas das figurações que o indivíduo integra ao longo da vida.

Weber (1994, p. 3) também já havia reconhecido a atuação da interdependência na ação dos indivíduos em seu conceito de “ação social”: “uma ação que, quanto ao seu sentido visado pelo agente ou os agentes, se refere ao comportamento de *outros*, orientando-se por este em seu curso”. Porém, uma questão que parece ter passado despercebida aqui, e que aparece em Elias, é de que o próprio sentido “individual” nunca seria apenas individual, mas sempre, ao mesmo tempo, “social” e determinado pelas figurações. Estas regulam e controlam as emoções dos indivíduos e, conseqüentemente, as suas ações.

Dessa forma, portanto, na visão de Elias (2001b), o “sentido visado pelo agente” não poderia ser apreendido unicamente a partir do indivíduo (“átomo”) em sua relação com outros, mas a partir de uma figuração específica na qual tal indivíduo encontra-se inserido (equivalente a uma estrutura “molecular”), a partir de sua racionalidade própria. Tal diferença – que marca o ponto de partida sendo o “átomo” ou a “molécula” – longe de ser negligenciável, pode impactar substancialmente no modo de se analisar os fenômenos, pois o elemento coercitivo das figurações pode transformar substancialmente as ações dos indivíduos e a nossa compreensão sobre elas.

Em sua primeira obra propriamente sociológica, “*A Sociedade de Corte*”, Elias (2001b) considerou que certos elementos presentes no indivíduo estão não no plano não da “psicologia” enquanto ciência, mas da própria necessidade vital da corte, na forma de motivos, habilidades, constituição e limitações das pessoas. Para o autor, mesmo as questões mais internas, relativas à psique humana, nunca poderiam ser explicadas apenas em um plano estritamente individual.

Amparado na psicanálise freudiana, Elias (1994a; 1994b) confere à economia psíquica e ao autocontrole uma importância fundamental

para explicar o processo civilizador. Um controle das pulsões e dos desejos individuais é exigido pelo fato de o indivíduo estar inserido em uma rede de interdependências e constrangimentos e, portanto, de ele precisar se submeter às regras do jogo social.

Desse modo, a figuração, muito longe de se tratar de uma “rede amorfa”, no sentido de união aleatória ou ocasional de indivíduos, onde suas relações seriam marcadas por um grande livre arbítrio dos indivíduos e uma ausência de elementos coercitivos, trata-se, sobretudo, de uma estrutura com regras bem delimitadas e uma lógica própria, uma racionalidade particular (ELIAS, 2001b).

Justamente para conseguirmos ter uma melhor visão do que seria tal estrutura, é que Elias propôs que: “é possível determinar as *estruturas* de um *sistema de dominação* como figuração de indivíduos interdependentes, quase com o mesmo rigor de um cientista ao determinar a estrutura de uma *molécula específica*” [grifos nossos] (ELIAS, 2001b, p. 134). Tal comparação é feita não a partir de uma estrutura molecular específica, mas em termos do reconhecimento de semelhanças entre as ações dos indivíduos inseridos em figurações e os comportamentos dos átomos que integram estruturas moleculares.

Elias (1970) usou o termo “valências abertas” para explicar características específicas presentes em uma figuração. Elas corresponderiam ao potencial de um indivíduo relacionar-se com outros, com aqueles os quais ainda não se relacionou (ver Figura 2). A valência, termo utilizado originalmente na química, corresponde à capacidade de um átomo de ligar-se a outros e é medida por meio do número de elétrons que um átomo pode doar, receber ou compartilhar, a fim de estabelecer uma ligação química.

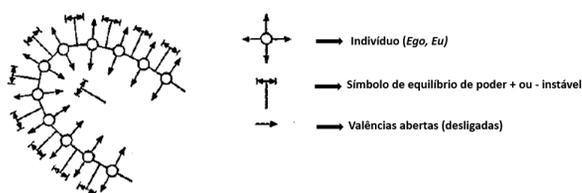


Figura 2. Estrutura básica molecular eliasiana. Representação de indivíduos interdependentes (“família”, “Estado”, “grupo”, “sociedade”, etc.) em

uma figuração. Fonte: ELIAS, 1970.

Para que um átomo permaneça em uma determinada estrutura molecular, é necessário que as ligações presentes ali sejam mais fortes e estáveis do que o seu potencial de ligação com átomos externos. Assim também acontece em uma figuração, de modo que um equilíbrio de tensões [*Spannungsgleichgewicht*] não fixo é crucial para que ela mantenha sua estrutura de poder, interna mas também frente a um campo de poder mais amplo (ELIAS, 2001b).

Porém, as motivações para que os indivíduos permaneçam nas figurações não devem ser simplificadas. Na química, as valências dependem de propriedades intrínsecas ao átomo, que são prévias à sua ligação com outros, e de caráter natural. Quando falamos a respeito de seres humanos, as características prévias são plurais e complexas – a um só tempo individuais e sociais – pois envolvem elementos resultantes das diferentes figurações as quais o indivíduo integra ao longo da vida. Além disso, como analisou Miceli (2001), o *sentido* tem um papel fundamental para que um determinado indivíduo permaneça em uma figuração, o que não pode ser explicado apenas mecanicamente, transportando de modo acrítico conhecimentos produzidos nas ciências naturais.

Segundo Elias (1969 apud LAHIRE, 2013), as valências constituem-se a partir da socialização primária, que se desenvolve por meio da família. Elas vão se transformando com o passar do tempo, conforme as experiências do indivíduo. Tais experiências variam conforme o indivíduo vai se inserindo em diferentes figurações. É tal estrutura que irá determinar a natureza de suas ligações e relacionamentos. O indivíduo carrega, desde a sua infância, afinidades e indiferenças, pontos de atração e rejeição, simpatias e antipatias, que condicionarão as suas futuras relações com os inúmeros indivíduos com os quais se deparará e frente às múltiplas situações que deverá enfrentar (LAHIRE, 2013).

Vale ressaltar que é por meio também do conceito de “valência” que Elias, ao mesmo tempo em que construiu um corpo analítico totalmente dependente de Freud, irá tecer uma de suas principais críticas a ele. Uma dessas críticas é a de que Freud, ao reduzir tudo a pulsões sexuais,

não havia considerado a pluralidade de valências que seria possível ao indivíduo (LAHIRE, 2013). Além disso, ao lutar pela legitimidade de sua teoria, Freud teria conferido valor universal a um tipo dado e datado de estruturas de personalidade, que estendeu a todos os seres humanos (ELIAS, 2010).

Apesar de Elias partir e traçar analogias com alguns conhecimentos das ciências naturais, como a química e a física, para explicar características presentes nas figurações, ao mesmo tempo ele alerta para um cuidado com esse tipo de aproximação. As metáforas que os sociólogos usam para se referir ao “indivíduo” ou à “sociedade” são muitas vezes insuficientes para captar a interdependência constitutiva de cada ser humano (LAHIRE, 2013). Apesar de insuficientes, tais conhecimentos obtidos previamente na formação acadêmica de Elias, ao lado da filosofia, constituíram bases importantes para as suas formulações teóricas e de suas análises das estruturas de poder a partir de figurações particulares. Serviram, sobretudo, para desenvolver seus argumentos frente a pressupostos substancialistas e atomistas.

ELIAS, WEBER E SUAS “PESQUISAS EFETIVAS”: UMA VIA DE CONVERGÊNCIA

Para Elias (2001b), as ideias não existem independentemente dos fatos ou das pessoas, sendo que as elaborações teóricas podem ser melhor compreendidas quando explicadas a partir de realidades empíricas específicas. Dessa forma, o autor de uma obra e suas ações – incluindo as suas produções intelectuais – precisariam ser vistos como fazendo parte de, no mínimo, uma figuração. Pelos mesmos motivos, uma obra também não deveria ser interpretada “atomisticamente”, deslocada de seu contexto de produção, o qual carrega consigo suas regras e convenções particulares.

A discussão empreendida aqui anteriormente sobre “estruturas moleculares” diz respeito a um padrão geral proposto por Elias (1970) para o entendimento de diferentes agrupamentos humanos, já mencionado por ele em suas obras monográficas, porém sistematizado apenas muitos anos depois. Tratava-se de uma estrutura, porém mutável, que auxiliaria na compreensão

do comportamento dos indivíduos dentro de figurações de seres humanos interdependentes, que compartilhariam de estruturas de dominação comuns, tal como explica Elias (2001b), em “*A Sociedade de Corte*”:

A comparação [com a estrutura de uma molécula] serve simplesmente para delimitar com mais distinção e rigor a imagem que o sociólogo tem em mente. Cada campo de dominação apresenta-se como uma rede de homens e grupos humanos interdependentes, agindo em conjunto ou em oposição num sentido bem-determinado. É possível, como ainda mostraremos, distinguir diversos tipos de campos de dominação, de acordo com a orientação da pressão que os diversos grupos de um campo exercem uns sobre os outros, segundo as modalidades e a intensidade da dependência relativa de todos os homens e grupos que formam a estrutura de dominação. (ELIAS, 2001b, p. 134)

Entretanto, para Elias (1994a), as figurações encontram-se em processo. Diante desse fato, as teorias geradas para entender os seres humanos também não deveriam também ser estanques, mas passíveis de mudança. As particularidades empíricas não se tratariam apenas de um modo de “ilustrar” uma determinada teoria, em termos de exemplos de sua aplicabilidade, mas a partir de cada uma dessas realidades é que as teorias deveriam ser formuladas e reformuladas, considerando novos aspectos advindos desses contextos em transformação.

As formas, além de não serem estáticas, também não deveriam ser interpretadas mecanicamente. Conforme Miceli (2001), em Elias a dependência que une e que afasta os indivíduos manifesta-se de maneiras muito específicas em cada figuração, variando conforme o conteúdo de cada uma delas. O *sentido* só poderia ser captado se compreendêssemos um indivíduo imerso em uma figuração, permitindo-nos assim entender as suas ações e o próprio funcionamento dessa formação social. Miceli (2001) argumenta que, em “*A Sociedade de Corte*”, o sentido possuía um papel crucial no direcionamento dos comportamentos dos indivíduos no interior da corte. O sentido, aqui,

apareceria não em termos de que existiria um todo fixo dotado de sentido, mas em termos de que as ações dos indivíduos integrantes da corte seriam guiadas, em grande medida, pelo sentido que a figuração e a posição ocupada dentro dela apresentariam para cada um deles.

Por todos os motivos levantados, as análises sistemáticas feitas por Elias em uma fase posterior de sua trajetória podem ser compreendidas de forma mais completa quando fazemos o movimento de retorno às suas “pesquisas efetivas”, considerando os conteúdos específicos das diferentes figurações e a análise do autor aprofundada a respeito delas, ao mesmo tempo em que elaborou a sua teoria. Por meio de suas duas obras monográficas, podemos ter uma maior dimensão de seu alcance teórico-metodológico, sendo que nelas o conceito de figuração ganha corpo e complexidade, com a riqueza de detalhes apresentada sobre contextos particulares. Nesse sentido, poderíamos enxergar a etapa de sistematização de sua teoria, tardia em sua trajetória intelectual, ao lado da produção de sua obra autobiográfica, “*Norbert Elias por ele mesmo*” (ELIAS, 2001a), como uma fase representativa da busca de Elias por legitimação em termos de ser considerado autor de uma teoria social própria e a fim de ser reconhecido no grupo de intelectuais no qual esteve imerso.

Weber possuía a noção de que as suas formulações teórico-sistemáticas carregavam consigo uma distância relevante em relação à vida em sociedade. Porém, o esforço de sistematização de categorias comuns aos sistemas de dominação lhe pareceu ser uma tarefa importante de ser realizada. No decorrer de 1913, Weber via-se cada vez mais como sociólogo, sendo que escreveu a Paul Siebeck: “Elaborei uma teoria e uma exposição sociológicas acabadas” (MWG II/8, p. 449 apud LEPSIUS, 2012). No primeiro parágrafo do capítulo introdutório “Conceitos sociológicos fundamentais” de *Economia e sociedade*, Weber se explica:

O método destas definições conceituais introdutórias, dificilmente dispensáveis mas que *inevitavelmente parecem abstratas e estranhas à realidade*, não pretende de modo algum ser algo novo. Ao contrário, apenas deseja formular de maneira mais adequada

e um pouco mais correta (o que justamente por isso talvez pareça pedante) aquilo que *toda Sociologia empírica de fato quer dizer quando fala das mesmas coisas*. [grifos nossos] (WEBER, 1994, p. 3)

É desse modo que propomos aqui uma via de convergência para aproximar Elias de Weber. A ideia é de que, ao olharmos menos” por apenas “Ao olharmos menos para as suas formulações teórico-sistemáticas e mais para as suas “pesquisas efetivas”, vendo esses dois sociólogos “a sujar as mãos” com realidades empíricas, além de considerar os seus respectivos contextos de produção, podemos compreender melhor de que forma as suas visões de mundo e métodos analíticos particulares se cruzam e, assim, compreender melhor o próprio impacto de Weber nas obras de Elias.

Quando nos empenhamos em trabalhar com categorias teóricas que podem ser comprovadas e mantidas ao longo da própria pesquisa científica, essas classificações filosóficas tradicionais acabam por mostrar-se simplificações bastante grosseiras. Os problemas que encontramos no decorrer da pesquisa sociológica são muito mais complexos e sutis do que essas antíteses sugerem. (ELIAS, 2001b, p. 96)

A partir dessa crítica de Elias, podemos imaginar que os esforços de sistematização de um determinado autor, seja por necessidade ou desejo de posicionamento intelectual em uma rede de relações específica, podem acabar por reificar, simplificar demais ou mesmo distanciar ele próprio de suas “pesquisas efetivas”. Ao tratar desse assunto, Sell (2016) reconhece que poderíamos ver, em certa medida, tal distanciamento no caso de Max Weber:

... se entendemos que *existe uma contradição entre as formulações metodológicas de Weber e sua pesquisa de fato* (sociologia da religião, do direito, da política, etc.) e, mais ainda, que em sua teoria está posta uma *lacuna* no que tange ao modo de conceber e explicar o nível estrutural, isso não impede que a partir dos elementos potenciais nela contidos possamos corrigir e complementar sua análise. Desembocaremos

então no *relacionismo sociológico*. [grifos nossos] (SELL, 2016, p. 345)

Sob tal viés de análise, considerando que há esse distanciamento entre as formulações sistemáticas e as “pesquisas efetivas” de Weber, assim como no caso de Elias – no sentido de que ele procura se afastar de Weber e de outros teóricos, porém em suas “pesquisas efetivas” sua repercussão é evidente – propomos, portanto, que, para aproximá-los, podemos nos permitir “duvidar” de alguns de seus posicionamentos mais “radicais”. Nesse sentido, a análise de Blondel (2010) complementa a discussão:

É difícil, enfim, separar as “reflexões metodológicas” de cada um dos autores de suas pesquisas efetivas. Max Weber é muito claro sobre esse ponto: ‘Os conhecimentos metodológicos mais vastos ainda não fazem de ninguém um historiador; as concepções metodológicas inexatas não determinam necessariamente uma prática histórica errônea, mas provam, em primeiro lugar, apenas que o historiador formulou e interpretou erroneamente as máximas corretas de seu próprio trabalho’. E Elias não deixa de afirmar, em diversos locais, quando está livre da tutela de seus mestres, que Weber é um grande sociólogo quando se trata de ter uma visão de conjunto dos dados empíricos, que ele também é um pensador lúcido em sua vontade de formular as categorias fundamentais da sociologia, *mas que, ao inserir em seus escritos teóricos sua ‘fé axiomática’ no ‘indivíduo absoluto’, ele se vê acuado a encarar as estruturas sociais típicas como irreais*, o que o converteria num dos grandes representantes do ‘nominalismo sociológico’. [grifos nossos] (BLONDEL, 2010, p. 44)

Nesse sentido, Colliot-Thélène (2010) propõe que não deveríamos tomar ao pé da letra o individualismo metodológico do qual Weber professava, pois o autor não teria colocado a atividade dos indivíduos *stricto sensu* como ponto de partida para explicar a lógica dos processos sociais. Complementa a autora:

A *Lebensführung* das diferentes camadas sociais, que constitui o centro de suas análises, é, por

relação com as estruturas sociais designadas pelas categorias coletivas (associação, Estado, mas também imperialismo, feudalismo, mercantilismo etc.) tanto constituída quanto constituinte. E de resto, ela mesma é apenas um ideal-tipo com respeito à ‘realidade’ dos comportamentos dos indivíduos concretos, sempre em defasagem com relação à pureza do tipo. (COLLIOT-THÉLÈNE, 2010, p. 32)

Um outro ponto importante é levantado por Sell (2016) em relação ao cuidado de não tomarmos também como dado, de modo superficial e naturalizado, o enquadramento da sociologia weberiana como “individualismo metodológico”, sem maiores questionamentos. Apesar de concordar com tal designação, o autor alerta para não fazermos denominações rasas a respeito dessa posicionamento, considerando devidamente sua natureza, pressupostos e implicações. Um dos pontos que o autor destaca é que existem diferentes níveis de adesão ao individualismo metodológico, desde posturas mais radicais até algumas que tendem a perspectivas relacionais. Além disso, frequentemente ao tratar do tema, alguns autores podem confundir o individualismo metodológico com individualismo ontológico, ou ainda, o epistemológico. Para Sell (2016), poderíamos denominar Weber como sendo adepto do primeiro, porém seus escritos não nos forneceria elementos suficientes para enquadrá-lo nos dois últimos.

Sell (2016) vê como saída para essas questões considerar igualmente importantes as dimensões histórica e sistemática do método de Weber, incorporando discussões de teóricos que buscam aproximar visões holistas e individualistas, evitando respostas que tendem a dicotimizá-las. Chega à conclusão de que Weber teria adotado uma postura individualista *moderada* e que poderia ter inspirado trabalhos posteriores ancorados na perspectiva relacional, os quais podem ter partido de Weber, corrigindo ou complementando a sua análise, como acreditamos aqui ter sido o caso também de Norbert Elias.

Apesar do nosso esforço de aproximação, para Colliot-Thélène (2010), um outro ponto crucial que não pode ser negligenciado em toda essa discussão é a *divergência dos paradigmas*

epistemológicos que orientam os trabalhos de Weber e Elias. Reside aí, segundo a autora, uma dificuldade enorme: para reconhecer tal divergência, assim como para tentar aproximar Weber de Elias é preciso tomar certo cuidado, pois o contexto no qual cada um desses autores elaborou as suas sistematizações teóricas variou substancialmente. No caso de Weber, há ainda outro fator complicador, no caso de “*Economia e Sociedade*” seus escritos tiveram diferentes fases de concepção e composição, além de que seus capítulos foram organizados de formas distintas, o que variou consideravelmente em suas diferentes edições (LEPSIUS, 2012). Por fim, para além de todos esses fatores, a epistemologia explícita descrita por cada um desses sociólogos pode não corresponder sequer àquela empregada por eles próprios em suas “pesquisas efetivas” (COLLIOT-THÉLÈNE, 2010).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Devido ao ambiente intelectual de “efervescência weberiana” no qual Elias desenvolveu a sua formação sociológica, era praticamente impossível que, em suas obras, não estivesse presente uma forte base weberiana. Entretanto, como tentamos demonstrar, Elias se opôs criticamente, em diversos momentos, a muitas das formulações e pressupostos weberianos.

Acreditamos aqui que tal afastamento de Elias em relação a esses pressupostos e formulações em determinados espaços, em suas narrativas autobiográficas e em seus escritos teórico-sistemáticos, consistiu em mecanismos de construção de sua imagem enquanto autor de uma teoria social própria e que, nesse sentido, o fazia posicionar-se de modo mais explícito frente a outros autores que lhes eram contemporâneos ou predecessores. Logo, os seus posicionamentos nesses espaços podem soar mais “radicais” do que suas “pesquisas efetivas” parecem demonstrar.

Concordamos com a existência de “lacunas”, evidenciada pelos diferentes autores (SELL, 2016; BLONDEL, 2010; COLLIOT-THÉLÈNE, 2010), entre as “pesquisas efetivas” de Weber e de Elias e as suas formulações teórico-sistemáticas. Se, por um lado, tais lacunas teriam sido geradas por eles próprios, de outro, viriam a ser mantidas

ou acentuadas por seus leitores e comentadores. Na medida em que nós pesquisadores tentamos enquadrar esses autores a uma ou outra vertente ao longo da história, podemos ter levado a uma maior dificuldade em compreender os pontos de contato entre Weber e Elias.

Além disso, a sociologia relacional está atualmente muito presente nos debates sociológicos contemporâneos nacionais e internacionais, de modo que vêm sendo destinados esforços no sentido de reunir diferentes abordagens, criando ou reconhecendo categorias e conceitos comuns a elas. Não havendo uma unidade entre essas abordagens, consideramos importante analisar cada uma delas em profundidade, com o cuidado de não equipará-las ou reduzi-las ao gerar tais categorias e conceitos genéricos comuns.

Desse modo, retomar, aprofundar e atualizar as análises de Norbert Elias, reconhecido atualmente como um dos grandes precursores da sociologia relacional, parece ser um desafio perene e também uma questão emergente. Questionamentos propostos por Elias em relação à reificação de conceitos, à criação e à manutenção de fronteiras disciplinares e ao dualismo indivíduo – sociedade podem ser vistos como ainda atuais. Assim, podem ser retomados, aprofundados e atualizados incorporando novas características relativas ao momento histórico vigente nos contextos específicos analisados, tais como a globalização, o cosmopolitismo e outros aspectos vinculados à vida urbana, suas transformações e derivações. Nesse sentido, acreditamos que estudos eliasianos e pós-eliasianos podem fornecer argumentos importantes para nos levar além de algumas “encruzilhadas” teóricas contemporâneas.

REFERÊNCIAS

BLONDEL, J. Encadeamentos e regularidades nas “Ciências da Cultura”: seguindo Friedrich Nietzsche, Max Weber, Norbert Elias. In: GARRIGOU, A.; LACROIX, B. *Norbert Elias: a política e a história*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BREUER, Stefan. Society of individuals, society of organizations: a comparison of Norbert Elias and Max Weber. *History of the human sciences*, vol. 7, nº 4, pp. 41-60, 1994.

- BUCHOLC, Marta. Irony as vocation: the fate of a social scientist in the writings of Max Weber and Norbert Elias. In: DÉPELTEAU, F.; LANDINI, T. S. (orgs.). *Norbert Elias and Social Theory*. New York: Ed. Palgrave Macmillan, 2013.
- COLLIOT-THÉLÈNE, C. O conceito de racionalização: de Max Weber a Norbert Elias. In: GARRIGOU, Alain; LACROIX, Bernard (orgs.). *Norbert Elias: a política e a história*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- ELIAS, N. *Introdução à sociologia*. Lisboa: Edições 70, 1970.
- _____. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. 2. ed. Vol. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994a.
- _____. *O processo civilizador: formação do Estado e civilização*. 2. ed. Vol. 2. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994b.
- _____. *Norbert Elias por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001a.
- _____. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001b.
- _____. *Au-delà de Freud: Sociologie, Psychologie, Psychoanalyse*. Paris: Éditions la Découverte, Laboratoire des sciences sociales, 2010.
- LAHIRE, B. Elias, Freud, and the Human Science. In: DÉPELTEAU, F.; LANDINI, T. S. (orgs.). *Norbert Elias and Social Theory*. New York: Ed. Palgrave Macmillan, 2013.
- LEPSIUS, R. “Economia e sociedade”: a herança de Max Weber à luz da edição de sua obra completa (MWG). *Tempo Social*, v. 24, n. 1, 2012.
- MICELI, S. Norbert Elias e a questão da determinação. In: NEIBURG, F.; PONTES, H.; SOUZA, J.; WAIZBORT, L.; MICELI, S. (orgs.). *Dossiê Norbert Elias*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- POWELL, C. Radical relationism: a proposal. In: POWELL, C.; DÉPELTEAU, F. *Conceptualizing relational sociology: ontological and theoretical issues*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- POWELL, C.; DÉPELTEAU, F. Introduction. In: POWELL, C.; DÉPELTEAU, F. *Conceptualizing relational sociology: ontological and theoretical issues*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- SELL, C. E. Max Weber e o átomo da sociologia: Um individualismo metodológico moderado? *Civitas*, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 323-347, abr.-jun. 2016.
- SIMMEL, G. *Sociologie: études sur les formes de la socialisation*. 1. ed. Presses Paris: Universitaires de France, 1999.
- TSEKERIS, C. Norbert Elias on relations: insights and perspectives. In: POWELL, C.; DÉPELTEAU, F. *Conceptualizing relational sociology: ontological and theoretical issues*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- WEBER, M. Über einige Kategorien der verstehenden Soziologie. *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. Tübingen: Mohr Siebeck, 1922.
- _____. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. Vol. 1. Editora Universidade de Brasília, 1994.

A REVOLUÇÃO RUSSA E O BRASIL

André Moysés Gaio*
Daniel Jorge Salles de Freitas**

RESUMO

O artigo buscará apresentar o impacto da Revolução Russa no Brasil; para tal fim faremos uma breve retrospectiva da história dos movimentos populares e suas repercussões públicas, seja na intelectualidade brasileira, seja nas instituições estatais e na imprensa. Outro objetivo será apresentar a criação do Partido comunista do Brasil (PC do B), bem como uma interpretação do seu possível fracasso político. O material pesquisado é de cunho bibliográfico, principalmente os principais trabalhos escritos sobre a trajetória dos movimentos sociais e do PC do B. A conclusão é de que não há, realmente, uma explicação convincente sobre a presença subalterna do partido na vida política brasileira.

Palavras-chave: Revolução Russa. Movimentos sociais. Partido Comunista do Brasil

THE RUSSIAN REVOLUTION AND BRAZIL

ABSTRACT

This article seeks to discuss the impact of the Russian Revolution in Brazil. To that end, a brief retrospect of the history of popular movements and their public repercussions is first performed regarding the Brazilian intelligentsia, government institutions and in the press. Another goal is to present the creation of the Brazilian Communist Party (Partido Comunista do Brasil, PC do B), as well as in interpretation of its arguable political failure. The material surveyed comes from bibliographic works written about the history of social movements and the PC do B. The conclusion is that there is not indeed a really convincing explanation about the subordinate presence of said party in the Brazilian political life

Keywords: Russian revolution. Social movements. Communist Party of Brazil

* Doutor em História Social, Professor do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora. Autor de 4 livros. Contato: amgbr68@yahoo.com.br.

** Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Contato: danieljs.freitas@hotmail.com.

INTRODUÇÃO

A passagem dos 100 anos da Revolução Russa tem estimulado reflexões, conferências e debates sobre a importância desse evento no Brasil. Quem se dedicar ao estudo da questão precisará recorrer à sua própria biblioteca ou qualquer uma que esteja ainda equipada para disponibilizar obras dos anos de 1960, de 1970 e 1980, no máximo. O mesmo ocorrerá para quem desejar escrever algo sobre o marxismo no Brasil ou sobre o pensamento marxiano em geral.

A edição sobre a literatura marxiana e marxista há muito não são objeto de desejo seja de editoras, seja de escritores. Tal situação decorre de diagnósticos variados: a derrota da teoria marxiana frente ao neoliberalismo, o abandono, simplesmente, da utilização do mesmo para se utilizar de outras perspectivas da moda acadêmica, a falácia da crise das grandes narrativas etc. O livro “O Fim da Utopia” de Jacoby (1999) explica grande parte dos problemas enfrentados para lidar com tal questão, pois aponta todos os principais elementos para as derrotas das esquerdas e as dificuldades para contar com suas histórias pretéritas.

Quando nos voltamos para uma reconstrução histórica sobre a repercussão da Revolução Russa no Brasil, é preciso, então, recuperar o que foi escrito numa época que ainda a história que aqui se praticava, pois ainda não se praticava o que é chamado de história cultural ou história dos aspectos secundários de algo.

O certo é que escrever sobre as repercussões a revolução russa no Brasil é enfrentar os desafios supracitados; no entanto, o material existente permite refazer a alguns caminhos e desafios que nos permitem enfrentar o tema com alguma segurança.

UM POUCO DA HISTÓRIA DA MOBILIZAÇÃO POPULAR

A literatura sobre os quilombos, as revoltas que ocorreram no segundo reinado, a revolta da chibata, as greves de 1917 e 1918, comprovaram que as lutas sociais estiveram presentes em nossa história; contudo, em nossas rupturas institucionais, seja a independência (excetuando o episódio baiano) e a República (pela derrota da

ala de Silva Jardim) não representaram episódios em que a questão social e a questão do trabalho estivessem no centro das motivações dos setores que as promoveram. Nem mesmo a questão democrática era central.

Iniciativas de criação de jornais operários foram catalogadas de forma competente por Tavares (1983) a partir do século XIX. Desde 1837, vários deles com denominações variadas como o socialista, o proletário, a revolução, o trabalho, alguns se referindo a datas como 1º de maio ou representando profissões variadas. Vários são escritos em outras línguas, principalmente a espanhola. O autor citado não analisou com profundidade sobre o conteúdo das matérias dos referidos jornais, mas fez alusão a alguns que se assumiam como socialistas, embora sem revelar se a maioria dos mesmos incorporava a doutrina de algum autor específico; entretanto, vagas citações de Fourier (1772-1837), Saint-Simon (1760-1825), Blanqui (1808-1881) e Proudhon (1809-1865) foram mencionadas pelo mesmo (TAVARES, 1983, p. 79). Tavares conseguiu, através de uma pesquisa exaustiva, encontrar 123 jornais publicados entre 1837 e 1899. Quantas pessoas estavam reunidas em torno desses jornais e quais os impactos políticos dos mesmos não foram revelados. Parece-nos, na verdade, que eram núcleos de pouca duração e formado por poucas pessoas.

Dois congressos socialistas ocorreram no início da República e dois partidos socialistas foram criados no mesmo período, partidos esses de curta duração segundo Dulles (1977, p. 22). A primeira década do século XX, precisamente entre os anos de 1901 a 1908, foi marcada por muitas greves, quase sempre para defender o pagamento de salários, aumento dos mesmos e limitação da jornada de trabalho. Os movimentos eram duramente reprimidos. O decreto 1641 regularizou a expulsão de estrangeiros do país, visto que, existiam italianos e espanhóis, principalmente, nas lideranças de movimentos grevistas e de organização operárias.

Fundada em 1908 e reorganizada em 1913, a Confederação Operária Brasileira foi importante instrumento para aprimorar a organização das lutas dos trabalhadores, especialmente a nova onda de greves ocorridas entre 1911 a 1914. Tais movimentos, contudo, eram muito concentrados

no Rio de Janeiro e em São Paulo e, além disso, os movimentos eram muito divididos, especialmente nas lideranças, marca sensível dos movimentos socialistas e anarquistas.

As greves de 1917 em São Paulo e no Rio de Janeiro paralisaram um grande número de empresas, embora as reivindicações estivessem aquém do que foi reivindicado nos anos anteriores: aumento de salários, regulamentação da jornada de trabalho das mulheres e dos menores, diminuição dos preços de produtos de primeira necessidade. Repressão e descumprimento dos acordos foram a tônica segundo Dulles (1977, p. 56).

SOCIALISTAS E ANARQUISTAS

As correntes políticas acima estão no plural porque era difícil extrair uma matriz programática única de ambas. Na coletânea feita por Moraes Filho (1981) cujo título é “O Socialismo Brasileiro”, encontramos manifestos, programas de partidos, opiniões e propostas socialistas brasileiros. O que podemos afirmar é que nenhum caminho para o socialismo foi elaborado. A tônica, num resumo que pode não ser o mais justo, é a ênfase no esclarecimento de quais seriam as bases civilizacionais que o país teria que conquistar: propostas para a educação de base e criação de universidades, remodelação intelectual, moral, jurídica, política, melhoria das condições de trabalho e de saúde (MORAIS FILHO, 1981, p. 27).

A pesquisa de Magnani (1982) procurou revelar as teses dos vários grupos anarquistas, principalmente de suas bases em São Paulo. A autora encontrou através das publicações da época, duas tendências dentro do que a mesma denominou anarquismo libertário: o anarco-comunismo e o anarco-sindicalismo, sendo a última a corrente predominante.

Segundo a autora

as duas tendências fundamentais partem dos mesmos princípios básicos e têm o mesmo objetivo final (a derrubada do capitalismo), divergindo na interpretação da ação da ação direta, o que envolve a questão fundamental da organização dos oprimidos; divergindo também quanto à forma de organização da

sociedade anárquico-sindical de produtores e comunas de livre associação (MAGNANI, 1982, p.58).

Os anarquistas, tanto quanto os socialistas e comunistas tinham pouco preparo intelectual, seja pela precária educação formal, mas, principalmente, porque a literatura que deveria inspirar os militantes não era acessível em língua portuguesa e também pelo desconhecimento de língua estrangeira. Os primeiros rejeitavam qualquer ideia de partido político, preferiam a ação direta ou exclusivamente através dos sindicatos. Eram fundamentalmente anticapitalistas, anticlericais, contra o Estado e contra o nacionalismo. Adeptos da revolução contra o capitalismo, embora não tematizassem com alguma profundidade o que iria vir após a ação revolucionária.

Profundamente divididos (o que nos parece ser característico das organizações de esquerda), por questões muitas vezes secundárias, a ação anarquista padecia de muitas deficiências e foi objeto de uma dura repressão, todavia os anarquistas tiveram grande importância na greve de 1907 em São Paulo.

De acordo com Magnani (1982, p. 151), os anarquistas não produziram importantes análises sobre o Brasil, concentrando em suas preocupações sobre os Estados de São Paulo e Rio de Janeiro. A autora avança afirmando que não apoiavam a industrialização e eram totalmente neutros em relação ao capital estrangeiro. Contrários à participação política, apenas restaria a ação direta e/ou através dos sindicatos.

Precisamos sublinhar que a avaliação do movimento anarquista realizada, especialmente por autores vinculados à trajetória do Partido comunista do Brasil (posteriormente partido Comunista Brasileiro), foi percebida de forma negativa por motivos vários. Konder (1988), por exemplo, embora teça aos anarquistas alguns elogios, afirma, no entanto, que o desconhecimento da obra de Karl Marx pelos mesmos, foi um pecado mortal, despreparando-os para realizar qualquer diagnóstico sério sobre a realidade brasileira.

Seria com esse legado que a criação do futuro Partido Comunista (PC do B) iria se defrontar. Os fundadores do mesmo eram anarquistas que

se defrontaram com a Revolução Russa e que os forçaria a tomar novas posições, frequentemente influenciadas por suas formações políticas pretéritas.

O SOCIALISMO, MARX, NA IMPRENSA E NA INTELLECTUALIDADE

O tema das lutas operárias apareceu na imprensa brasileira e no Congresso Nacional a partir da comuna de Paris em 1871. O debate no Congresso girou em torno da questão da vida de *comunards* ao Brasil e a repulsa foi generalizada e aprovaram uma moção de aplauso aos vitoriosos por “defenderem a causa da civilização” e os “princípios do cristianismo”

No livro “Marx, o socialismo e o Brasil” (Tavares, 1983, p. 147-152) figura como anexo um texto de Raimundo Magalhães Júnior, escritor já falecido (1907-1981) e então membro da Academia Brasileira de Letras, escreveu sobre o tratamento que a imprensa do Império dava a Marx. No texto Magalhães observou que o escritor alemão era “tratado de maneira respeitosa” e considerado “apenas como um filósofo pacato e inócuo”, uma pessoa inofensiva e um utópico. Cita também Magalhães Júnior um artigo do jornal “A Reforma” (órgão do Partido Liberal), em que era desmentida a participação de Marx na Comuna de Paris. O autor também citaria um necrológio de Marx pelo jornal Gazeta de Notícias em 16 de abril de 1883, em que Marx foi retratado com como um grande intelectual e “ilustre finado” e que mereceria uma biografia.

No livro em que estuda a recepção de Marx e da literatura marxista Leandro Konder (op.cit), com certeza na melhor contribuição já escrita sobre o tema, concorda com Bandeira e Melo (1967) ter havido no Brasil um desconhecimento quase em toda intelectualidade e nas lideranças operárias das obras de Marx de autores marxistas. O autor entra em polêmicas desnecessárias para saber se um autor que citou Marx realmente leu a obra do pensador alemão e cita os nomes de Lima Barreto (1881-1922) e Euclides da Cunha (1866-1909) como autores que além de conhecerem alguma obra de Marx tinham simpatia pela causa operária.

Konder também escreveu que a recepção

1 A Liga é mencionada em muitos trabalhos, porém não há informações sobre sua data de criação e formas de atuação.

de Marx se misturava com a “fé científicista” e a “tradição cristã”, enfim ele sintetiza que a “abertura espiritual e frouxidão conceitual caminhavam, infelizmente juntas” (KONDER, 1999, p. 84).

A REVOLUÇÃO RUSSA E O BRASIL

Segundo Bandeira e Melo (1967) havia um desconhecimento quase total sobre a Revolução Russa no Brasil, da imprensa aos intelectuais e militantes políticos. Aos poucos a repercussão da mesma foi impondo-se como tema e exigindo reflexões dos movimentos populares sobre novas formas de organização política e de teorias que pudessem representar o novo momento trazido pela revolução socialista. O escritor Lima Barreto foi um dos poucos escritores a tematizar diretamente o tema da revolução socialista em artigo publicado no ano de 1919 cujo título era “Sobre o maximalismo” e, posteriormente incorporado ao livro “Bagatelas” (1956). Inicia o artigo escrevendo contra “os doutores da burguesia que se limitam a acoiar Lênin, Trotsky e seus companheiros vendidos aos alemães” e em outro trecho faz clara alusão à Revolução Russa:

No meu artigo “no ajuste de contas” inspirado nas vagas coisas sobre a Revolução Russa, de que tinha notícia, eu pedia que se pusesse em prática quatro medidas principais: a) supressão da dívida interna [...] b) confiscação dos bens das ordens religiosas [...] c) Extinção do direito de testar; as fortunas por morte de seus detentores, voltavam para a comunhão [...] d) Estabelecimento do divórcio completo (BARRETO, 1956, p. 162).

A literatura sobre o tema demonstra ter havido uma multiplicação de partidos, greves e insurreições após 1917. Os primeiros de maio de 1918 e 1919 foram momentos de agitação e reivindicações trabalhistas comandadas pela Liga comunista feminina¹, por novo partido socialista (1917), um partido comunista fundado em 1919. As mobilizações também se espalhavam: São Paulo, Pernambuco, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, Minas Gerais, entre outros Estados.

Seguiu-se a criação de vários comitês de

inspiração política diversa para arrecadar recursos visando a sobrevivência da Rússia socialista. Dentre as correntes destacaram-se todos os tipos de anarquistas e socialistas; porém, ao mesmo tempo, os vários grupos anarquistas no decorrer de 1920/1921 iniciaram duras críticas ao regime socialista, especialmente quanto ao fechamento dos sovietes, à censura à imprensa, à domesticação dos sindicatos e à repressão à revolta anarquista de Kronstadt (março de 1921) liderada por Trotsky (1879-1940). O ambiente político no interior das lideranças dos movimentos populares tornou-se extremamente difícil levando-se em conta o enorme número de divergências entre as mesmas. Konder (1999, p. 127), relacionando o fim do anarco-comunismo no Brasil aponta que em vários lugares do país grupos comunistas começam a estudar alguns textos de Lênin e em 1921, segundo o mesmo autor, teriam se acelerado as articulações para a fundação do Partido Comunista do Brasil, completamente desvinculado da então Internacional Comunista. Um nome em destaque nesse movimento foi Astrogildo Pereira (1890-1965), admirador de Machado de Assis e egresso do movimento anarquista, tinha talento organizativo e ampla aceitação nas então lideranças do movimento operário, inclusive tendo criado, em 1921, a revista chamada “Movimento Comunista”.

A fundação do Partido Comunista do Brasil resultou de um congresso realizado entre 25 e 27 de setembro de 1922. Foram nove delegados ao todo, dentre eles interessante citar as profissões: dois funcionários públicos, eletricitista, operário gráfico, dois alfaiates, artesão, vassoureiro. Há pouca informação sobre a fundação do PC do B; sabemos que todos eram de extração anarquista, sejam anarco-sindicalistas ou anarco-comunistas. Konder aponta duas situações que podem explicar as poucas informações sobre os integrantes da primeira direção eleita: a primeira era de que os próprios fundadores não tinham a dimensão histórica da criação de um partido comunista e por isso não preservaram um grande estoque de informações. A segunda, de acordo com o mesmo autor, foi o confisco, em junho de 1923, de todos os arquivos do PC do B (1999, p. 130-131). Dois grandes problemas são sublinhados pela literatura que se debruçou sobre a construção do PC do B. O primeiro se

relaciona à quase total ausência de literatura marxiana e marxista à disposição daqueles que se empenharam na constituição de um partido comunista. O que existia, mesmo assim em número precário, era literatura escrita em francês, mas de acesso restrito. Vale aqui o esclarecimento de Carone:

O crescimento do PCB, na década de 1920, não é acompanhado por um processo paralelo editorial. Por falta de recursos, por incapacidade de tomar iniciativas mais complexas financeiramente, por passar por momentos de incertezas, o partido elabora um número muito pequeno de publicações durante os anos de 1922 a 1930. (...) Nesta fase do processo histórico, o PCB procura se consolidar organizativamente, sem aprofundar mais a questão ideológica (CARONE, 1986, p. 63).

Informação corroborada por Tavares (1983), que após um estudo criterioso chegou à conclusão que, sejam marxianos, sejam marxistas, antes da década de 1930 foram publicados dois títulos e na década de 1930, três (TAVARES, 1983, p. 118). É interessante observar que no excelente trabalho de Tavares o “O Capital”, por exemplo, aparece em 1878 a partir de um resumo de Carlo Cafiero e a publicação mesmo da edição integral ocorreu em 1945.

O segundo problema é a pouca atenção, segundo Aricó (1982), que Marx e Engels deram à América Latina. Vale a citação do autor:

É indiscutível que a pouca atenção que Marx e Engels deram à América Latina, definida por alguns autores como uma soberana indiferença, deve ter influenciado “muitíssimo o destino teórico do continente no seio da tradição socialista” e que seu “inepto panfleto contra Bolívar ou seu elogio apressado da invasão do México pelos ianques” não podiam ajudar muito seus discípulos na tarefa de se localizar adequadamente no terreno do reconhecimento nacional latino-americano (ARICÓ, 1982, p. 33).

É notório o etnocentrismo no pensamento de Marx e sua pouca atenção dada à questão nacional, embora no final da vida se interessasse

vivamente pela Rússia, estabelecendo um amplo debate com um grupo de intelectuais e militantes autodenominados Populistas Russos.

Os pecados originais do Partido Comunista do Brasil

Na modesta literatura sobre o Partido Comunista do Brasil – Dulles (1977, 1985), Carone (1982a, 1982b), Chilcote (1982), Vinhas (1982), Zaidan Filho (1985), Konder (1988), Pandolfi (1995), Segatto (1995) e Brandão (1997) – poucos são os livros que enfrentam firmemente o desafio de explicar tanto o isolamento do partido, sua precária presença na vida cultural brasileira e seu definhamento progressivo. Uma explicação singular, embora não acreditemos que seu conteúdo seja convincente, mas que é digno de nota, é a de Konder (1988), em sua exposição sobre o modo de pensar dialético revelado já no primeiro capítulo do livro. Em um parágrafo ele resume o que seria a concepção verdadeira do pensar dialético:

O modo de pensar dialético – atento à infinitude do real e à irredutibilidade do real ao saber – implica um esforço constante da consciência no sentido de ela se abrir para o reconhecimento do novo, do inédito, das contradições que irrompem no campo visual do sujeito e lhe revelam a existência de problemas que ele não estava enxergando. A exigência do reconhecimento de todas as contradições pode entrar em choque (e, de fato, com frequência entra) com exigências de outro tipo, que são exigências ligadas às tarefas práticas urgentes que a luta política apresenta aos revolucionários. (KONDER, 1988, p.09).

Segundo o autor essa concepção afastaria a dialética do legado de Hegel, de Engels, e de Bukhárin.

Esforçou-se também o autor em demonstrar o papel essencial da práxis na interpretação que Marx fez da dialética:

A dialética fundada sobre a práxis se tornou, com Marx, muito mais suscitadora de problemas do que uma eficiente fornecedora de respostas às perguntas que os marxistas tinham de se fazer, no plano filosófico (KONDER, 1988, p. 12).

Enfim, a dialética, segundo Konder, seria o único modo de pensar capaz de trabalhar com conceitos fluidos para dar conta da instabilidade do real, de sua vertiginosa transformação contínua e de suas inumeráveis contradições (1988, p. 14-15).

Em seguida a argumentação de Konder se dedicaria a demonstrar a incapacidade dos comunistas brasileiros para pensarem de forma dialética: pelo desencontro entre a precária produção intelectual do seu principal teórico, Otávio Brandão, e a realidade brasileira, como dos demais comunistas que não fizeram esforço algum para compreender um Brasil agrário e que estava em processo de industrialização, por uma stalinização crescente do partido, pela repressão política pelo ecletismo entre Marx, Comte e Spencer, e pelo precário conhecimento das obras de Marx por parte dos comunistas, a conclusão do autor não poderia ser outra. Merece citação:

A dialética, no Brasil, não tinha quem a defendesse. O PCB não via nenhuma utilidade nela e se limitava a permitir que seus militantes brandissem algumas de suas fórmulas, isoladamente, nos embates propagandísticos, como *dissecta membra* do pensamento de Marx (KONDER, 1988, p. 203).

Em apenas treze páginas no início da sua obra Konder quis esclarecer uma caudalosa literatura sobre a dialética na história da filosofia e resumidamente explicitou o que pensava sobre a mesma, para ele um pensamento de primeira potência, embora muitos autores tenham sublinhado a dialética como autoconsciência ou como reflexividade. Imputar aos criadores o desconhecimento da dialética à la Konder para explicar o papel subalterno na vida política brasileira é desconhecer as dimensões fundamentais da política. A má teoria é apenas um dos aspectos para avaliar a atuação do PC do B no cenário da competição política e pode não ser a fundamental. Caberia então perguntar: teria a oligarquia brasileira, Getúlio Vargas, ou a União Democrática Nacional (UDN), partido criado em 1945, atores decisivos na história política brasileira, compreendido o sentido real do modo de pensar dialético? A resposta de Konder pode parecer sofisticada, mas carece de estudo teórico

e histórico fundamentados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARICÓ, José. **Marx e a América Latina**. Paz e Terra, Rio de Janeiro, RJ, 1982.
- BANDEIRA, Moniz; MELO, Clovis; ANDRADE, A. T. **O ano vermelho: a revolução russa e seus reflexos no Brasil**. Civilização brasileira, Rio de Janeiro, RJ, 1967.
- BARRETO, Lima. **Bagatelas**. São Paulo, Brasiliense, 1956.
- BRANDÃO, Gildo Marçal. **A esquerda positiva: as duas almas do Partido Comunista, 1920-1964**. Editora Hucitec, São Paulo, SP, 1997.
- CARONE, Edgard. **Movimento operário no Brasil, 1877-1944**. Difel, São Paulo, SP, 1979.
- _____. **O marxismo no Brasil:(das origens a 1964)**. Dois Pontos Editora, Rio de Janeiro, RJ, 1986.
- _____. (a). **O P.C.B – 1922 a 1964**. Difel, São Paulo, SP, 1982.
- _____. (b). **O P.C.B – 1943 a 1964**. Difel, São Paulo, SP, 1982.
- _____. **O Tenentismo**. Difel, São Paulo, SP, 1975.
- CHILCOTE, Ronald H. **Partido Comunista Brasileiro: conflito e integração**. Graal, Rio de Janeiro, RJ, 1982.
- DULLES, John W.F. **Anarquistas e comunistas no Brasil: 1900-1935**. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, RJ, 1977.
- _____. **O comunismo no Brasil, 1935-1945**. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, RJ, 1985.
- JACOBY, Russell. **O fim da utopia: política e cultura na era da apatia**. Record, Rio de Janeiro, RJ, 2001.
- KONDER, Leandro. **A democracia e os comunistas no Brasil**. Graal, Rio de Janeiro, RJ, 1980.
- _____. **A derrota da dialética**. Campus, Rio de Janeiro, RJ, 1988.
- MAGNANI, Silvia Lang. **O movimento anarquista em São Paulo (1906-1917)**. Editora Brasiliense, São Paulo, SP, 1982.
- MORAES FILHO, Evaristo de (ed.). **O socialismo brasileiro**. Universidade de Brasília, Brasília, DF, 1981.
- PANDOLFI, Dulce. **Camaradas e Companheiros: história e memória do PCB**. Relume Dumará, Rio de Janeiro, RJ, 1995.
- PINHEIRO, Paulo Sérgio; HALL, Michael M. **A classe operária no Brasil: documentos (1889-1930) – vol 1: O Movimento Operário**. Alfa-Omega, São Paulo, SP, 1979.
- PEREIRA, Astrojildo. **Crítica impura, autores e problemas**. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, RJ, 1963.
- SEGATTO, José Antônio. **Reforma e Revolução: as vicissitudes políticas do PCB (1954-1964)**. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, RJ, 1995.
- TAVARES, José Nilo. **Marx, o Socialismo e o Brasil**. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, RJ, 1983.
- VINHAS, Moisés. **O Partidão: a luta por um partido de massas, 1922-1974**. Hucitec, São Paulo, SP, 1982.
- ZAIDAN, Michel. **PCB (1922-1929): na busca das origens de um marxismo nacional**. Global, São Paulo, SP, 1985.

RESENHA

ZÉ Carreiro, a Padroeira e o Congado. Direção: Carlos Reyna. Juiz de Fora, MG: Lavidoc, 2016. (20 min.), color, som original.

HISTÓRIA ORAL, MEMÓRIA E REINTERPRETAÇÃO CONTEMPORÂNEA DO CONGADO PELO FILME DOCUMENTÁRIO.

Erika Savernini*

O documentário em curta-metragem *Zé Carreiro, a Padroeira e o Congado* é uma produção do grupo de pesquisa Lavidoc (Laboratório de Antropologia Visual e Documentário) da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), coordenado pelo professor Carlos Pérez Reyna, que atua no Instituto de Artes e Design e no programa de pós-graduação em Ciências Sociais da UFJF, é também o diretor do filme. Girando em torno de Zé Carreiro, capitão do congado da cidade mineira de Coronel Xavier Chaves, o documentário trata de uma das mais tradicionais manifestações culturais brasileiras, particularmente de Minas Gerais, o congado. Além de Zé Carreiro, remanescente quilombola, são personagens outros membros do grupo *O Congado de Nossa Senhora do Rosário*. Realizado entre 2015 e 2016, durante os festejos do congado, *Zé Carreiro, a Padroeira e o Congado* tem ganhado visibilidade em festivais e mostras de cinema desde seu lançamento, em 2016¹.

Narrativamente, o documentário acompanha os festejos de outubro, data comemorativa de Nossa Senhora do Rosário, durante a qual ocorrem as procissões e atividades relacionadas ao congado, entremeados com os depoimentos de Zé Carreiro (personagem principal em torno da qual estrutura-se não apenas o documentário, mas o congado da cidade), Beto (do Grupo de consciência negra de Coronel Xavier Chaves - COSNEC), Eugênio José Santos (rei do congado)

e Geraldo Bruno (ex-integrante do congado), além do próprio documentarista (cuja presença é explicitada pela inclusão das perguntas aos entrevistados, sem edição entre pergunta e resposta, e uma entrada em cena).

Os festejos do Reinado reatualizam uma sabedoria centrada na filosofia banta, designando novas formas de expressão dessa etnia. Os cortejos denominados Congados ou Reinados nasceram das cortes que acompanhavam os Reis do Congo – soberanos negros, eleitos entre escravos e libertos das Irmandades de Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Santa Efigênia – por ocasião das festas públicas e rituais religiosos. Dessa forma, compartilha-se com a ideia de que os descendentes africanos reterritorializam, no Brasil, experiências étnicas, que podem ser observadas nos dados visuais e musicais, na realização dos rituais e nas relações de parentesco. O Congado está além do que é observado nas apresentações públicas. Para a preparação dos eventos, a comunidade se reúne, oportunizando a troca de conhecimentos, relações socioculturais e inserção de valores. (MOURÃO, 2012, p.18)

Os elementos principais do congado (a procissão, o cortejo e a coroação, as danças e as cantorias, levantamentos de mastros e cavalgadas, a culinária associada aos festejos; além da composição do grupo de congado) surgem de forma fragmentada ao longo do documentário, que adota uma postura menos assertiva do que

* Mestre e doutora em Artes – Cinema (EBA-UFMG), profa. Adjunto III, colaboradora no PPGCOM, coordenadora do curso de RTVI (FACOM-UFJF). Contato: erika.savernini@ufjf.edu.br

¹ Até o momento, o filme foi selecionado para os seguintes festivais de filme etnográfico:

1º Festival do Filme Etnográfico do Pará (1º FFEP), (http://festivaldopara.com.br/#filmes_selecionados);

8º Festival Internacional do Filme Etnográfico do Recife (8º FIFER), (https://www3.ufpe.br/filmedorecife/index.php?option=com_content&view=article&id=399&Itemid=254) e,

Mostra Competitiva Regional da Primeira Edição do Cinebaru – Mostra Sagarana de Cinema, em Sagarana-Baru (<https://cinebaru.wordpress.com/2017/09/11/selecionados-mostra-competitiva-regional/>)

o senso comum espera do gênero narrativo documental. O que condiz com os propósitos e os procedimentos adotados pelo Lavidoc² e com as relações que Carlos Reyna (2014) estabelece entre Cinema e Antropologia em sua produção teórica e prática.

Logo de início, Zé Carreiro é estabelecido como a personagem central, uma vez que as primeiras imagens do documentário são de seu trabalho capinando à beira da estrada, seus diálogos com o diretor do filme reaparecem recorrentemente e sua importância para o congado da cidade e da região é revelada na fala dos outros entrevistados. As informações sobre ele, a construção de Zé Carreiro como personagem, vão surgindo paulatinamente, pistas que falam sobre o homem, mas principalmente sobre “a lenda viva”, como Beto refere-se a ele na segunda metade do filme. Sendo lenda e memória viva, buscar conhecer Zé Carreiro, como se faz no documentário, é falar do congado e dos aspectos linguísticos e religiosos de origem africana relacionados a essa festividade folclórica afro-brasileira que tem resistido, “aos trancos e barracos” ao tempo.

Segundo Rosenfeld (2009), os textos com caráter documental almejam alcançar os “seres autônomos” (cuja existência independe de um autor) – embora observe que, a rigor, mesmo na relação direta, sensível, com as pessoas, não temos acesso ao ser autônomo, mas a uma construção a que procedemos a partir do que nos é dado no contato direto ou indireto. Em toda narrativa (especialmente, mas não exclusivamente, na ficção), a personagem é um esquema de contextos objectuais que vão sendo apresentados ao “leitor”. Deste modo, quanto mais se almeja a complexidade da personagem, mais se deve recuperar o caráter fragmentado, ambíguo e imponderável que os seres autônomos possuem – ou seja, na construção da personagem na narrativa não-ficcional, que tem como personagem um ser autônomo e que pretende preservar essa percepção de aspectos inacessíveis do ser, é inadequado o “esquematismo” da narrativa de

matriz clássica (que tem justamente por princípio que o protagonista é uma personagem bem definida). Assim é que os diálogos entre o diretor do filme com Zé Carreiro, sem que nos demos conta, ao menos em um primeiro momento, vão revelando de “maneira natural” (como se não houvesse um esquema de construção narrativa) o homem e a herança que ele encarna.

No primeiro diálogo, “abruptamente”, como se presenciássemos uma conversa já iniciada, Carlos Reyna pergunta o significado, em português, de algumas palavras de origem africana, que Zé Carreiro conta ter aprendido com o pai (que, como ele, também trabalhava na roça) e que, no entanto, não consegue ensinar a seus próprios filhos (“não querem aprender”). Nessa conversa, já aparece uma característica marcante de Zé Carreiro: a cantoria. Nesse caso, ele diz que o pai também o ensinou a cantar (que veremos mais à frente no documentário ser tarefa primordial do capitão do congado) e, no pingue-pongue entre palavra africana e significado, Zé Carreiro canta música de Zeca Pagodinho para ilustrar o significado da palavra curimba (trabalho) “Chico não vai no curimba, Chico não vai curimbar”. Percebemos que, na explicitação do gosto musical de Zé, o documentário, de forma logopática (CABRERA, 2002)³, “demonstra” a inserção na cultura popular daquilo que é folclórico (no sentido estrito de tradições preservadas em sua forma original, praticamente exóticas ao mundo atual). Além de, pontualmente, cumprir o objetivo do documentário (explicitado pelo diretor Carlos Reyna⁴) de ajudar a reinterpretar contemporaneamente os elementos dessa prática (o congado e tudo que se relaciona a ele), desde esse início, o documentário pauta-se pelas funções atribuídas ao audiovisual pela Antropologia Visual. Segundo Carlos Reyna:

O filme e o vídeo são meios operacionais que nos introduzem em novos domínios do estudo antropológico — desde a captação de sutilezas imperceptíveis a olho nu, como as relações sociais, até as cerimônias, as danças

2 Cf. site do Lavidoc: <http://www.ufjf.br/lavidoc/>

3 Conceito proposto por Julio Cabrera para se pensar em uma forma cinematográfica de pensamento.

4 “Nossa proposta foi tentar reinterpretar na memória e nas vozes dos participantes do Congado quais são elementos dessas práticas hoje”; “propusemos uma análise deste [do congado] para os sujeitos da ação, posto que eles demandam uma re-interpretação contemporânea. Quer dizer, a cerimônia em seu discurso social, hoje”. Carlos Reyna (CULTURA e ARTE. “DOCUMENTÁRIO...”, 2017).

ou qualquer evento complexo onde muitos elementos estão em movimento conjunto e/ou permanente (2014, p. 682).

O audiovisual teria duas funções para a Antropologia Visual: a grosso modo, o registro das práticas observadas em campo e a difusão das pesquisas. Ao assistirmos ao documentário *Zé Carreiro, a Padroeira e o Congado*, várias informações sobre a localidade, sobre as pessoas, sobre o congado, suas origens etc. estão implícitas, pois o filme não substitui a pesquisa de campo e nem o conhecimento gerado pela racionalização⁵, o filme encarrega-se das “sutilezas imperceptíveis a olho nu”, aproveitando-se da natureza icônica da imagem em movimento objetivamente construída.

Em seguida a esse primeiro diálogo, que se encerra com Zé Carreiro cantando outra música de Zeca Pagodinho e imagens novamente da estrada, a cena com Beto (Grupo de consciência negra de Coronel Xavier Chaves - COSNEC) é fundamental. Em sua fala, Beto vai apresentando as principais funções dentro do grupo do congado. Visualmente, vemos uma foto do grupo e, a cada membro, sai-se da foto para a imagem em movimento, mostrando o início da procissão. Além de certo caráter metalinguístico revelado por essa cena, do registro visual dentro do registro audiovisual, a partir daqui as imagens das etapas e das manifestações relacionadas ao festejo são entremeadas com as entrevistas de Zé e das outras personagens, que levantam os elementos dessa prática cultural; é como se acompanhássemos os festejos até o seu final (como veremos na cena final do grupo afastando-se da câmera, como se fosse o fim da festa).

Então, na sua segunda aparição, Zé Carreiro conta que ele é o quarto capitão do congado da cidade e que ele aprendeu frequentando; não há sistematicamente a passagem da tradição de uma geração para outra. Assim, esse diálogo articula-se com a fala de Beto, que apresenta a função do capitão, exercida por Zé, mas também com a primeira cena quanto à não passagem da tradição de uma geração para outra. Essa questão também aparece na cena em que Zé Carreiro mostra a

casinha do folclore, onde os equipamentos são guardados de forma precária, mas o são – ao mesmo tempo, ele cobra que não há verba da cultura para o congado. No último diálogo do diretor do filme com Beto, inclusive, esse risco é reforçado de forma mais consciente e explícita (ele diz que há um conhecimento que só Zé Carreiro possui e que precisa ser registrado sob o risco de ser perdido definitivamente). Depois que Beto declara esse importância de Zé Carreiro, qualificando-o como “lenda viva”, reforça-se esse papel dele e seu caráter de personagem central da narrativa: ele fala sobre a estátua que foi feita dele e, em seus últimos diálogos, Zé conta que ele cria as músicas para a procissão, suas orações (resultantes do sincretismo) e também sua força e resiliência no trabalho (“Não tem gente assim mais.”).

Diante disso, o documentário toma para si a tarefa não de “destrinchar” o homem ou a prática cultural, mas de lhes dar voz e cores e movimento. Segundo Carlos Reyna:

Filmar não é, de forma alguma, o mesmo que pesquisar. No que diz respeito à observação, o bloco de notas e as entrevistas, são meios de reflexão diferentes do que o filmar. Visionar o material filmado não é a mesma coisa que classificar e sistematizar as notas de campo, a não ser que o audiovisual em antropologia seja aplicado — como de fato é — às pesquisas que contemplem descrições rituais, operações técnicas, o ritmo e movimento, descrições espaciais, relações culturais e manifestações culturais. Neste caso, o audiovisual é, portanto, quem melhor captura e percebe, sob outro ângulo, as manifestações simbólicas (2014, p.704).

Cores, sons e movimentos que conferem uma beleza plástica ao documentário, ao mesmo tempo que esses e outros elementos do sistema formal fílmico prestam-se a dar realce ao humano e à história oral – como a escolha dos enquadramentos (primeiros planos de Zé, por exemplo, que nos aproximam literal e metaforicamente da personagem e nos permitem ver e sermos afetados por suas microexpressões

⁵ Novamente nos reportamos à proposta de Cabrera (2002) sobre o cinema ser uma forma logopática de pensamento, que difere da forma altamente e exclusivamente racional e mental que o conhecimento (sua produção e sua circulação) tomou no ocidente, particularmente no que ele chama de filosofia profissionalizada (que exclui e condena o afeto na produção de conhecimento).

faciais), e da duração e da não-edição das falas. Ou seja, a forma filmica adotada ressalta e constrói o propósito do documentário.

Nos demais depoimentos, vai se configurando a complexidade da prática do congado. Eugênio José Santos, o rei do congado no grupo, é quem traz à tona a relação com a história e cultura negra no Brasil: ele entende que o congado surge como expressão da “vida sofrida” dos escravos, e “agora encenam isso”. Embora o documentário tenha sua linha narrativa, valoriza-se as falas na íntegra e com um caráter dialógico (não impositivo de uma lógica pré-definida) que vem da metodologia da história oral (que tem como um dos seus objetivos o registro da memória de testemunhas oculares, de “lendas vivas” como Zé). Assim, embora articule-se com a construção narrativa, a fala é apresentada ao espectador para que, na contraposição ou na complementação com as outras falas e com as imagens, os sentidos sejam construídos. Na fala do rei do congado, sobre o congado ter sido expressão dos escravos e agora ser uma encenação, está, ainda que de forma não totalmente consciente, a reinterpretação contemporânea buscada por Reyna. O congado para quem o mantém é uma expressão viva da condição do negro, não uma tradição parada no tempo. Geraldo Bruno, ex-membro do congado, em complementação, traz à tona explicitamente o preconceito racial em relação às práticas afro-brasileiras atualmente.

O sincretismo religioso como componente estruturador dos festejos aparece na fala de Geraldo Bruno, que também explica a relação com Nossa Senhora do Rosário, em cuja homenagem os festivos se realizam em outubro - e que é a Padroeira do título do documentário. Em depoimentos e imagens, vemos então e ficamos sabendo do envolvimento da Igreja Católica com os festejos ainda hoje. Em outro depoimento, mais à frente, Geraldo afirma sobre Zé Carreiro e ele mesmo: “ele tem fé, fervor mesmo, com Nossa Senhora do Rosário. Ele é do dia de Nossa Senhora do Rosário. Somos filhos legítimos da santa, que ela nos protege.”

Esse mosaico de falas e de cantoria, de imagens estáticas ou em movimento no filme *Zé Carreiro, a Padroeira e o Congado*, forma para o espectador uma base informativa sobre o congado, mas principalmente proporciona

determinada experiência não puramente mental, também afetiva – que poderíamos dizer que seria propriamente do âmbito audiovisual.

Como no início do documentário, também capinando à beira de estrada, vemos pela última vez Zé Carreiro, cuja cantoria nos créditos é literalmente uma despedida: “Despedida me faz chorar / eu vou embora, sodade fica aí / minha mala já está pronta, falta só carregador”. A última imagem, no entanto, encarna o propósito declarado do diretor em relação ao documentário em sua função de reinterpretar as práticas da tradição hoje e o dilema das manifestações culturais folclóricas quanto à sua preservação: enquanto o grupo de congado afasta-se (de costas para a câmera) pelas ruas da cidade, uma criança (quase bebê) dá alguns passos em sua direção, como se fosse segui-los.

REFERÊNCIAS

CABRERA, Julio. *Cine: 100 años de filosofía*; una introducción a la filosofía a través del análisis de películas. Barcelona: Gedisa, 2002.

CULTURA e ARTE. “DOCUMENTÁRIO de professor do IAD é selecionado para festivais”, *JFJF | NOTÍCIAS*, Juiz de Fora, 21 set. 2017. Disponível em: < <http://www.ufjf.br/noticias/2017/09/21/documentario-de-professor-do-iad-e-selecionado-para-festivais/>>. Acesso em: 22 out. 2017.

MOURÃO, Nadja Maria. O projeto. In: NERY, Cris. *Um olhar sobre o congado das Minas Gerais*. Belo Horizonte: UEMG, 2012. Disponível em: < https://issuu.com/crisnery/docs/um_olhar_sobre_o_congado_das_minas_>. Acesso em: 18 out. 2017.

REYNA, Carlos. Reflexões do uso do filme na prática antropológica. In: FERRAZ, Ana Lúcia Camargo; MENDONÇA, João Martinho de. (Orgs.). *Antropologia visual: perspectivas de ensino e pesquisa*. Brasília- DF: ABA, 2014. p. 677-712. Disponível em: <<http://www.narua.ufjf.br/images/Livro-Antropologia-Visual.pdf>>. Acesso em: 18 out. 2017.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

RESENHA

PERLATTO, Fernando. *A imaginação sociológica brasileira: a sociologia no Brasil e sua vocação pública*. Curitiba: CRV, 2016.

POR UMA IMAGINAÇÃO SOCIOLÓGICA “FAZEDORA” DE MUNDOS

Diogo Tourino de Sousa*

Pródigo em interpolações fantásticas e cerebrinas, o escritor Jorge Luis Borges forjou um curioso fragmento, atribuído a um certo Suárez Miranda e sua suposta *Viajes de varones prudentes*, de 1658, ao qual deu o título “Do rigor da ciência”. Numa fração de magia, recorrente nos anos que a sucederam, Borges provoca:

...Naquele Império, a Arte da Cartografia alcançou tal Perfeição que o mapa de uma única Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do Império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmesurados não foram satisfatórios e o Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele. Menos Afeitas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçados Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e Mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas. (Suárez Miranda: *Viajes de varones prudentes*, livro quarto, cap. XLV, Lérida, 1658). (BORGES, 2008. p. 155).

A imagem construída por Borges, de um mapa excessivamente realista e, por conseguinte, inútil, foi originalmente publicada em *Los Anales de Buenos Aires*, em 1946, sendo incorporada, no mesmo ano, em sua *História universal da infâmia*. Parte de uma peça intitulada “Museu” pelo escritor, o trecho passou a integrar seu livro

O fazedor, de 1960, obra que Borges reconhece como sendo seu relato mais desordenado e pessoal.

No epílogo redigido para *O fazedor*, datado de 31 de outubro de 1960, o escritor, em tom assumidamente confessional, descreve as armadilhas presentes na tarefa de “desenhar o mundo”. Assim, o homem que se propõe a tanto, ao longo dos anos “povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de naus, de ilhas, de peixes, de moradas, de instrumentos, de astros, de cavalos e pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem do seu rosto” (BORGES, 2008. p. 168). Penso, a partir da provocação de Borges, que aquele que julga representar, com candura ou desfaçatez, é, no limite, um “fazedor” de mundos que nos lega, como produto do seu exercício, um indisfarçável retrato de si.

Nessa direção, a leitura de *A imaginação sociológica brasileira: a sociologia no Brasil e sua vocação pública*, de Fernando Perlatto, torna inevitável a lembrança do fragmento interpolado por Borges, tanto pelo desafio enfrentando na construção de um mapa útil, quanto pelo retrato próprio de um autor que julga representar o mundo, mas no limite o fabrica como a mesma imaginação sociológica que pretende descrever, transparecendo seu entendimento acerca do significado da sociologia entre nós. O livro, fruto de sua tese de doutoramento defendida no Instituto de Estudos Sociais e Políticos da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (IESP/UERJ), sob a orientação de Luiz Werneck Vianna¹

* Professor Adjunto do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de Viçosa (DCS/UFV), mestre (antigo IU-PERJ) e doutor em Ciência Política (IESP/UERJ), atualmente é Assessor Especial da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da UFV e coordenador do “Laboratório de Estudos Intelectuais, Democracia e Vida Pública” (CNPq). E-mail: diogotourino@gmail.com

¹ A tese, defendida em 2013, traz o título *Sociologia pública: imaginação sociológica brasileira e problemas públicos* (PERLATTO, 2013).

– igualmente objeto da pesquisa avançada por Perlatto –, traz um virtuoso retrato da sociologia no Brasil, adotando o argumento da vocação pública como direção de um mundo a ser representado, ao mesmo tempo em que denuncia a inscrição dele, o autor, na hipótese que embasa a pesquisa.

O exercício de traçar representações sobre nossa produção intelectual não figura, por certo, como algo novo. São notórios os trabalhos, no plano da sociologia, de Sergio Miceli, *História das Ciências Sociais no Brasil* (MICELI, 2001), ou, mais recentemente, de Glaucia Villas Bôas, *Mudança provocada: passado e futuro no pensamento sociológico brasileiro* (VILLAS BÔAS, 2006), ambos tomados como ponto de interlocução na pesquisa de Fernando Perlatto. Em direção análoga, o campo da ciência política também se propôs suas representações, conforme a importante pesquisa de Gildo Marçal Brandão, *Linhagens do pensamento político* (BRANDÃO, 2007), ou o recente esforço de Christian Lynch, “Cartografia do pensamento político brasileiro” (LYNCH, 2016), que traz manifesta a proposta de mapeamento da produção de um determinado campo do conhecimento, em concomitância ao próprio exercício de fundamentação do objeto que pretende descrever.

Todavia, a proposta de Fernando Perlatto é outra. Sem a pretensão de qualquer descrição exaustiva da sociologia no Brasil, o autor persegue um pano de fundo substantivo a partir do qual seja possível representar o modo de fazer específico que nos acompanha. O mapa útil desenhado por Perlatto aponta, assim, como a imaginação sociológica brasileira esteve, ao longo do recorte proposto, constantemente imbricada com desafios prementes da agenda pública do país, traduzindo, a cada quadra representada, “o significado de mais uma etapa da modernização conservadora brasileira” (p. 69). O próprio autor faz questão de nos alertar sobre o caráter não exaustivo e, ao mesmo tempo, intencional da pesquisa, indicando que o “trabalho procura analisar a pesquisa sociológica brasileira, publicada em livros, com a atenção direcionada para o diálogo estabelecido entre esta produção e as transformações que tiveram curso no Brasil entre 1940 e 2012” (p. 10).

A adoção de determinados marcos

cronológicos não é ingênua. Precisamente por isso exige justificativas, não no tocante ao seu elemento de “verdade”, mas apenas com o propósito de manifestar suas intenções. Sabemos, há muito, que o campo das ciências sociais no Brasil lida com uma incômoda proposta de periodização, encontrada, inclusive, no clássico trabalho organizado por Miceli (2001). Nela, as décadas de 1930 e 1940 despontam como marcos da passagem de interpretações do Brasil produzidas de forma ensaística e pouco rigorosa, para o surgimento dos modernos métodos de pesquisa e dos estudos conformados pelo rigor científico. Isso faria com que a sociologia no Brasil, para tomarmos o objeto de Fernando Perlatto em particular, convivesse com uma espécie de “pré-história” disciplinar, onde clássicos como Tavares Bastos, Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Oliveira Vianna, por exemplo, figurassem em patamares outros ao que viria a ser produzido em fase posterior ao surgimento das ciências sociais nas Universidades e Institutos de pesquisa. Mesmo Gilberto Freyre, e seu notório *Casa-Grande & Senzala*, publicado em 1933, padeceria, de acordo com a marcação tradicional, da infelicidade apontada por Wanderley Guilherme dos Santos de ter nascido na década errada, habitando o “passado” da imaginação nacional, condenado ao desmerecimento de qualquer exame mais detido dos seus argumentos pelas ciências sociais institucionalizadas (SANTOS, 1970).

Tal periodização vem sendo duramente questionada em anos recentes. Prova disso é a síntese operada por Elide Rugai Bastos e André Botelho, presente no projeto *Horizontes das Ciências Sociais no Brasil*, coordenado pela Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS). Em seu balanço, Bastos e Botelho adotam a ideia de “formação” do pensamento social brasileiro como proposta de pesquisa – em clara alusão ao que Antonio Candido operou na construção de seu inventário sobre a literatura nacional (CANDIDO, 2007) –, justificando sua escolha pela intenção de “mostrar, diferentemente de grande parte das teses sobre o assunto, a não existência de rupturas essenciais (ou de natureza?) entre os denominados *ensaios de interpretação do Brasil* e os *estudos científicos sobre a sociedade*, produtos da reflexão que se

dará na universidade” (BASTOS; BOTELHO, 2010, p. 478. *grifos do original).

Perlatto parte de proposta análoga. Seu recorte, nada ingênuo, concentra a atenção na produção sociológica brasileira em livros entre 1940 e 2012, aceitando a ideia de que o modo de fazer sociologia sofreu significativas transformações em decorrência do processo de institucionalização da disciplina entre nós, mas recusando qualquer ruptura essencial ou de natureza. Segundo o autor, “um esforço analítico no sentido da reconstrução da imaginação sociológica no Brasil não pode ignorar o fato de que houve mudanças significativas nas características da produção de trabalhos de sociologia após a institucionalização da disciplina nas universidades, a partir dos anos 1940, quando elas passaram a adquirir novos direcionamentos” (p. 157). A própria ideia de institucionalização acompanha toda a pesquisa que embasa o livro, mostrando como o incremento quantitativo da produção sociológica, e mesmo sua diversidade temática, logrou sucesso ao longo das décadas pesquisadas (1940 a 1964; 1965 a 1988; e 1989 a 2012), culminando no surgimento “de pesquisas empíricas bem fundamentadas, características de uma sociologia profissional cada vez mais institucionalizada” (p. 155).

Nesse sentido, atrelada a proposta de mapeamento das questões gerais que mobilizaram a reflexão sociológica no recorte proposto, em atenta conexão com a agenda pública e as transformações vivenciadas pela sociedade brasileira, Perlatto parte do entendimento, compartilhado com Karl Mannheim, de que seus marcos históricos intencionais traduzem determinadas “comunidades de experiência”, “delimitando horizontes e perspectivas compartilhadas em torno dos quais os sociólogos brasileiros construíram suas respectivas imaginações sociológicas” (p. 12).

São precisamente tais “perspectivas compartilhadas” que permitem o entendimento dos sociólogos como “fazedores” de mundo. Algo que se destaca na abordagem pela imaginação nacional de temas caros ao processo de modernização entre nós, como, por exemplo, na descrição do autoritarismo, do papel dos movimentos sociais na emergência da sociedade civil, ou na reconstrução da democracia nos anos

1980. Mais ainda: fruto da mesma cepa, Fernando Perlatto, ele próprio, “fabrica” seu entendimento sobre o que é a sociologia, passando a compor a mesma imaginação que pretende descrever e acusando, por sua vez, os esgotamentos e a necessidade de superação que o debate em torno da vocação pública traduz em contexto global (BURAWOY, 2009). Sobre esse aspecto, o autor é contundente: “Procurando relacionar a produção das pesquisas com a conjuntura mais geral vivida pelo mundo e pelo país ao longo desses anos, busquei ilustrar de que maneira os sociólogos no Brasil empreenderam investigações importantes orientadas para descortinar e iluminar processos fundamentais em curso na sociedade” (p. 158).

Há duas referências incontestes no trabalho. Por um lado, o argumento provocativo de Michel Burawoy acerca da vocação pública da sociologia, ou da necessidade de sua retomada (BURAWOY, 2009). No debate proposto, é a capacidade de tornar públicos problemas privados que constituiria um modo de regenerar a fibra moral da sociologia – perdida, segundo diagnóstico específico sobre o contexto norte-americano –, reivindicando o necessário engajamento da disciplina no campo da cultura e da sociedade sem, no entanto, comprometer a objetividade científica.

Por meio das questões “sociologia para que” e “sociologia para quem”, Burawoy atenta para a chance de recuperarmos a própria ideia de público, corrompida ante o avanço do mundo do mercado, enfatizando a defesa de valores humanos no aprimoramento das relações sociais, no reconhecimento da singularidade cultural dos povos, na valorização da diversidade religiosa e na adaptação aos temas presentes na agenda contemporânea, sempre tendo em vista a necessidade de repensarmos os processos de exclusão e inclusão social gestados no mundo contemporâneo.

Contudo, o próprio Burawoy reconhece a demarcação do problema por ele denunciado. Em uma de suas teses, intitulada “Provincializando a sociologia americana”, o autor admite o constante engajamento da sociologia com públicos diversos e com questões públicas prementes em outras experiências nacionais, como o exemplo da África do Sul e o inescapável entrelaçamento da sociologia com as lutas *anti-apartheid*, que teria,

no entanto, arrefecido em anos recentes. Ao que Burawoy conclui: “A desmobilização da sociedade civil andou *pari passu* com uma mudança da sociologia – da reflexiva para a instrumental” (BURAWOY, 2009, p. 56).

Esse diagnóstico, que situa a necessidade de recuperarmos a sociologia pública, e mesmo seu vigor em contextos de baixa mobilização da sociedade civil, remete, por outro lado, ao segundo referencial presente na pesquisa de Perlatto. Trata-se do reconhecimento da constância de uma vocação pública na sociologia brasileira, operado, de forma precisa, por Maria Alice Rezende de Carvalho (2007). A discussão deste argumento, realizada com mais vagar na tese que deu origem ao livro (PERLATTO, 2013), permite com que Perlatto nos apresente uma pesquisa produtiva para a reflexão sociológica ontem e hoje. Isso porque, ao mesmo tempo em que seu inventário da produção sociológica brasileira evidencia o “provincianismo” denunciado por Burawoy acerca da sociologia norte-americana, ele possibilita com que identifiquemos os desafios particulares da intelectualidade nacional. Em outras palavras, a leitura do livro de Perlatto produz alguns questionamentos em aberto: se Burawoy reclama a necessidade de retomada de uma sociologia pública em seu país, admitindo, por certo, sua influência global, mas, ao mesmo tempo, reconhecendo sua constância em outras experiências nacionais – como os casos da África do Sul, por ele lembrado, e do Brasil, por Perlatto descrito –, há, entre nós, algum impasse a ser superado? Em suma, sendo a vocação pública nossa marca, quais são os desafios dela decorrentes?

Rezende de Carvalho descreve, em artigo que anima a pesquisa de Perlatto, uma inteligência que encontra, porque não, no orientador da pesquisa em discussão um exemplar bem-acabado. Werneck Vianna, parte substantiva dessa segunda referência inescapável – como objeto, mas, sobretudo, como vocação –, é marca de uma inteligência conformada segundo a íntima proximidade estabelecida com o público e as discussões acerca do interesse comum.

Em perspectiva histórica ampliada, a autora nos mostra como mesmo tendo que se adaptar a diferentes soluções institucionais ao longo da trajetória de modernização do país – como as Academias e as Universidades² –, a organização da atividade intelectual no Brasil demonstrou, desde seus momentos iniciais, esse interessante padrão de continuidade percebido por Perlatto a partir de 1940. Assim, ao passo em que a monarquia brasileira adotou a atividade intelectual como parte constitutiva do seu poder, conferindo-lhe uma evidente dimensão pública e destaque para os “temas da política, da institucionalização dos mecanismos de poder e de ordenação do mundo público”, a república voltou-se

para a sociedade, para as relações mediadas pelo mercado e para os padrões de diferenciação social que operam na estrutura da ordem moderna, sem, no entanto, extrair a experiência dos publicistas, [...] cuja autonomia derivava de sua peculiar inscrição social, como membros de uma elite sem amarras no mundo mercantil [...] portadores de uma representação do país fortemente encapsulada por categorias e esquemas mentais do período anterior (REZENDE DE CARVALHO, 2007, p. 20-21).

Nesse sentido, a permanência dessa vocação, apontada na organização da inteligência brasileira por Rezende de Carvalho, é recuperada analiticamente por Perlatto no exame da produção em livros pela sociologia no país. Ainda que não exaustiva, a pesquisa realizada encontrou 1.865 obras escritas no campo da sociologia brasileira (PERLATTO, 2013), que foram categorizadas em temas dominantes segundo nosso processo de modernização. Parte do trabalho, radicada no produtivo diálogo entre história e ciências sociais, foi a de contextualizar os períodos recortados para a análise, identificando, com efeito, os desafios enfrentados pelo país nas respectivas quadras históricas.

Perlatto elenca, assim, 12 temas por meio dos quais enquadra a imaginação sociológica e sua íntima relação com os problemas públicos

2 Rezende de Carvalho (2007) discute a organização dos intelectuais no Brasil identificando três eras organizacionais distintas: além das Academias e Universidades, a autora inclui as Organizações não-governamentais como mostra da tentativa contemporânea da inteligência nacional de se adaptar às exigências da nova ordem globalizada. Com isso, ela defende a tese da permanência da vocação pública na atividade intelectual no país até os anos recentes.

nos três períodos recortados na análise: [i] entre 1940 e 1964, surgem trabalhos que discutem a questão racial, a modernização e a mudança social, os dilemas educacionais, e a “revolução brasileira”; [ii] entre 1965 e 1988, as temáticas adotadas na construção de um mapa sobre nossa imaginação sociológica são a relação entre Estado e movimento operário, as contradições do desenvolvimento e as características da revolução burguesa brasileira, a consolidação da indústria cultural, e a redemocratização e a ascensão dos movimentos sociais; e, por fim, [iii] entre 1989 e 2012, data em que encerra a pesquisa do doutoramento que deu origem ao livro, quatro questões ganham relevância na sociologia brasileira representada pelo autor, a saber, a construção da democracia, as reformas trabalhistas, a violência, e a urbanização.

Ao longo do seu inventário se destacam nomes como Florestan Fernandes, Guerreiro Ramos, Fernando Henrique Cardoso, Francisco Weffort, Octavio Ianni e do seu próprio orientador, Luiz Werneck Vianna, apenas para retermos alguns exemplos de um fazer profissional talhado para a vocação pública.

A tentação intuitiva e, porque não, injusta num primeiro encontro com o livro de Perlatto é apontar suas ausências. Qualquer levantamento nesse sentido despertaria a mesma impressão. No entanto, a provocação inicial de Borges aqui mobilizada retorna uma vez mais: o mapa proposto pela pesquisa não sustentou pretensões realistas, mas sim foi construído para consubstanciar um argumento em particular sobre nossa imaginação sociológica. Os temas que Perlatto identificou são analíticos, visto que presentes no processo de construção da moderna sociedade brasileira, mas compõem, o que não diminui sua relevância, um quadro “fabricado” sobre nossa sociologia, como o próprio autor admite: o “objetivo de mobilizar esses debates sobre diferentes temáticas foi o de reforçar a percepção do quanto a imaginação sociológica brasileira [...] procurou compreender questões relevantes da agenda pública do país” (p.114) nas conjunturas específicas enquadradas na pesquisa.

Algo que fica mais evidente quando, “desprotegido” pela proximidade geracional, o livro conforma a produção da sociologia no período de 1989 a 2012. É nesta fase em que nós,

leitores presentes, somos convidados a acusar, de forma ainda mais injusta, mas honesta, suas ausências. Digna de elogio é, novamente, a coragem do autor em definir, ele próprio, um mapa cada vez mais contemporâneo para nossa imaginação sociológica a partir das linhas gerais apreendidas no contexto: “Visto a partir de uma perspectiva mais ampla, esse foi o período marcado pelo fortalecimento das instituições democráticas brasileiras e de melhoramento considerável das condições de vida da população [...] Contudo, esses também foram os anos caracterizados pela permanência da abissal desigualdade social, pelo enfraquecimento dos bens públicos [...] pela precarização das relações de trabalho, pelo aumento da violência e do caos urbano, e pela fragmentação do tecido social brasileiro” (p. 117). A imaginação sociológica aqui, novamente, se deteve nos problemas públicos.

Algumas questões, porém, merecem cuidado na leitura da obra, mesmo não sendo parte da intenção do autor. A primeira delas é com relação ao próprio recorte, não temporal, mas de campo do conhecimento. Ainda que o período pós-1940 marque o princípio do processo de institucionalização da sociologia como disciplina universitária, processo que avança ao longo da segunda metade do século XX, o modo confuso como as áreas do saber que compõem as ciências sociais se relacionam num primeiro momento não pode ser completamente ignorado. Falo especificamente do que Renato Lessa, ao discutir a ciência política em particular, chamou não de conhecimento interdisciplinar ou transdisciplinar, mas sim de conhecimento “pré-disciplinar”, apontando, precisamente, como uma marca de origem a ser resgatada contra a compartimentalização dos saberes (LESSA, 2001). Exercício que pode, sem maiores esforços analíticos, ser exemplarmente encontrado em *Os donos do poder*, de Raymundo Faoro, originalmente publicado em 1958, e posteriormente em 1975, ambos períodos cobertos pelo trabalho de Perlatto, e que recorre, sem pudor, aos campos da história, sociologia, antropologia, ciência política, filosofia, dentre outros, para fabricar de uma poderosa interpretação sobre o Brasil.

Seguramente não compõe seu objetivo

segmentar as áreas das ciências sociais. Entretanto, a leitura do livro, agora mais do que intuitiva, e mesmo pela qualidade de sua análise, faz com que tais ausências permaneçam como uma curiosidade que poderia, com rigor inteligível, ser satisfeita. Em suma, mesmo que a proposta da pesquisa não tenha sido um mapa ponto a ponto com a realidade, e precisamente em decorrência do seu reconhecimento intencional, algo mais poderia compor o rol daquilo que o autor largamente apreende como “imaginação”.

A segunda questão que merece cuidado advém do exercício de contextualização das quadras históricas em análise. Em vários momentos, Perlatto, no afã de justificar sua hipótese acerca do entrelaçamento entre imaginação sociológica e problemas públicos, produz frases como “os sociólogos brasileiros mostraram-se responsivos em relação a essa agenda de mudanças, procurando não apenas diagnosticar [...] mas apontar as contradições” (p. 104). Digo isso porque entendo que, na linha da provocação interposta por Borges, parte dos problemas públicos que Perlatto identifica na agenda brasileira foram lá implantados pela própria imaginação sociológica.

O autor bem sabe disso. Não por acaso, ao retratar momentos outros dessa mesma imaginação, o livro indica que a produção sociológica “teve o mérito não somente de ampliar a agenda pública em torno de reflexões sobre a questão democrática para além do debate institucional, inserindo em seu cerne a temática da sociedade civil, mas também de contribuir para chamar a atenção para a necessidade de se pensar as dinâmicas de participação e deliberação como elementos fundamentais para a consolidação da democracia no país” (p. 128). Daí o tom que insisto ser mais o de cuidados necessários em sua leitura, e menos de reparações ao que a pesquisa propõe.

Isso porque, penso que a maior virtude da obra é chamar a nossa atenção para o lugar e a relevância dos intelectuais no processo de construção de uma sociedade mais democrática. No presente, a centralidade desse exercício parece afetada e a pesquisa de Perlatto, ao focar nossa constância, serve de ânimo para os desafios que seguem postos na agenda pública do país. Explico o ponto, novamente recorrendo

ao passado, mas endossando a hipótese da não ruptura de essência ou natureza entre o período pré-1940 e as décadas cobertas pela pesquisa que embasa o livro.

Ao interpretar o papel da intelectualidade nacional no contexto da Revolução de 1930, Rezende de Carvalho afirma que à época a *intelligentzia* “organiza debate público e institui o campo semântico em que ele se dá, seleciona temas e constitui interlocutores” (REZENDE DE CARVALHO, 2001, p. 95). De forma análoga, penso que a leitura do livro de Fernando Perlatto nos mostra como a imaginação sociológica no país avançou precisamente essa tarefa: além do necessário diagnóstico, o inevitável prognóstico acerca do que fazer. Nossa sociologia “fabricou” uma mesma agenda pública que, de alguma forma, interpretou. Essa é, por certo, a imagem geral do mapa que o livro nos lega, conforme seu autor assevera: “A análise da trajetória da sociologia no Brasil construída ao longo deste livro e ancorou na crença quanto à importância da imaginação sociológica, pensada em um sentido mais amplo, para os dias atuais. Em um contexto caracterizado pela crescente especialização do conhecimento e pela hegemonia dos discursos tecnocráticos, de um lado, e pela exacerbação dos conflitos, manifestações de preconceito, intensificação do individualismo, e eclosão de disputas entre diferentes grupos sociais e políticos, de outro, a sociologia pode contribuir para ampliar a reflexividade crítica e a comunicabilidade social em torno de determinadas temáticas que afetam direta ou indiretamente as sociedades, sejam elas autoritárias ou democráticas. A imaginação sociológica, nesse sentido, pode auxiliar na criação de uma espécie de linguagem pública comum a partir da qual os indivíduos procurem compreender, refletir, dialogar, divergir e construir consensos sobre distintas questões relevantes da sociedade contemporânea” (p. 158).

Assim, Perlatto não produziu um mapa realista. Pelo contrário, produziu um mapa inteligível. E no caminho, como bom “fazedor” de mundos, transpareceu, com candura ou desfaçatez, seu rosto. Este não poderia ser outro que não o da vocação pública, por ele descrita, defendida e exercida.

REFERÊNCIAS:

- BASTOS, Elide Rugai; BOTELHO, André. Horizontes das ciências sociais: pensamento social brasileiro. In: *Horizontes das ciências sociais no Brasil: sociologia*. São Paulo: ANPOCS, 2010.
- BORGES, Jorge Luis. *O fazedor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BRANDÃO, Gildo Marçal. *Linhagens do pensamento político brasileiro*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, 2007.
- BURAWOY, Michael. Por uma sociologia pública. In: BRAGA, Ruy; BURAWOY, Michael. *Por uma sociologia pública*. São Paulo: Alameda, 2009. p. 15-66.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- LESSA, Renato. Como se pensa? *Lua Nova*, São Paulo, n. 54, p. 43-86, 2001.
- LYNCH, Christian Edward Cyril. Cartografia do pensamento político brasileiro: conceito, história, abordagens. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 19, p. 75-119, abr. 2016.
- MICELI, Sergio (Org.). *História das Ciências Sociais no Brasil*, vol. 1. 2.ed. São Paulo: Editora Sumaré, 2001.
- PERLATTO, Fernando. *Sociologia pública: imaginação sociológica brasileira e problemas públicos*. Tese de Doutorado. Instituto de Estudos Sociais e Políticos. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. 2013.
- REZENDE DE CARVALHO, Maria Alice. A crise e a refundação republicana, em 1930. In: _____. (Org.) *República no Catete*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2001.
- _____. Temas sobre a organização dos intelectuais. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, vol. 22, no. 65, pp. 17-31, 2007.
- SANTOS, Wanderley Guilherme dos. Raízes da Imaginação Política Brasileira. *Dados*, n. 7, p. 137-161, 1970.
- VILLAS BÔAS, Gláucia. *Mudança provocada: passado e futuro no pensamento sociológico brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

RESENHA

SOUZA, J. W. *Camaradas e Santos: Notas sobre catolicismo popular e suas representações simbólicas*. 1. ed. Curitiba: Appris, 2017.

A FUNDAMENTAÇÃO MÁGICA DA REALIDADE COMO ESTRATÉGIA DE REPRESENTAÇÃO DO MUNDO

Urias do Couto Gonçalves*

Em “Camaradas e Santos: notas sobre catolicismo popular e suas representações simbólicas”, José Wellington de Souza narra as relações entre os homens e o divino, num contexto de marginalidade urbana de ex-camaradas ou ex-colonos rurais da cidade de Liberdade, no sul de Minas Gerais. O livro trata de uma representação de mundo magicamente fundamentada, que carrega de significados e sentidos a dinâmica social.

O autor apresenta a concepção de um mundo urbano ao qual o morador oriundo da zona rural tenta se adaptar, recorrendo aos símbolos e sentidos da vida rural abandonada para explicar a experiência urbana atual cheia de problemas e dilemas cotidianos. O autor conversa com o debate sobre o campesinato a partir de leituras de Florestan Fernandes, Antônio Candido e Maria Isaura Pereira de Queiros, entre outros. O texto baseia-se em uma abordagem interdisciplinar em uma pesquisa qualitativa, transitando entre as ciências sociais e as ciências da religião.

Ao longo do livro o autor descreve os males ora como castigos sofridos por aqueles que desviavam da moral ou como fruto de feitiço. O sistema simbólico acionado mistura um catolicismo rústico com religiosidades de matriz africana e neopentecostalismo. A figura do benzedor, por exemplo, garante o acesso ao divino para reordenar o mundo. Souza analisa, assim, a relação entre a desagregação social entre ex-agregados rurais e o uso de explicações pautadas em princípios mágicos para definir acontecimentos da vida cotidiana. A condição de desagregação dos moradores e a explicação mágica embasam a análise das disputas pelo

monopólio da definição de realidade entre grupos religiosos. As histórias dos ex-agregados são descritas a partir dos conceitos nativos sobre o tempo e a organização social magicamente fundamentada.

O estudo permitiu expor a inadequação à lógica capitalista de trocas à economia de paiol, que organizava a vida rural. A economia agrária de subsistência tinha um tempo próprio, diferente da lógica capitalista de trabalho assalariado, o que provocou um desajuste pela adaptação às pressas à nova lógica sobre a reprodução da vida. Nesta economia rústica a quase que totalidade era destinada a sua sobrevivência da família e apenas uma pequena parte excedente era destinada à venda. O ex-agregado organizava a nova vida econômica em torno da caderneta da venda.

Porém, nem tudo ficou assentado, e os sintomas da desagregação social seriam a falta de trabalho, o salário insuficiente, o alcoolismo e as doenças. Para essas tragédias o autor observa a predominância de explicações mágicas. Por exemplo, quando uma pessoa boa sofre uma tragédia, esse fato só pode ser explicado por serem vítimas de uma prática mágica, um feitiço ou uma macumba. Ao contrário, a explicação para algo ocorrido com uma pessoa de “raça ruim” seria somente um castigo merecido. Essa representação do mundo fundamentada magicamente ajuda a compreender os laços de vizinhança e até mesmo de parentesco na localidade.

O tempo vivido pelos moradores da periferia de liberdade também era entendido a partir da lógica mágica, como dividido entre o tempo em que Jesus andou na terra, o tempo dos antigos e

* Professor IF Sudeste MG. Doutorando em Ciências Sociais – PPGCSO – UFJF;
Contato: urias.goncalves@ifsudestemg.edu.br

o tempo atual. A ruindade de algumas pessoas era exemplarmente castigada nos tempos dos antigos. Outras narrativas relatam castigos sobre quem quebra regras, como os casos de casamento incestuoso. Entre as narrativas dos tempos dos antigos estão esclarecidas a relação de proximidade e similaridade entre porcos e humanos pela lógica mágica. O lobisomem local seria um porco, oposto simétrico do homem e herdeiro dos filhos de Eva transformados em porcos. A valorização do trabalhador também contrasta com a benção de Nossa Senhora aos cachaceiros e a maldição às lavadeiras.

A leitura do texto nos envolve na complexidade do modo de vida na periferia do mundo urbano. A voz nativa apresentada lança luzes sobre os desajustes e as estratégias dos agentes para organizarem e construírem sentidos para suas vidas, aplicando os conceitos e noções de uma realidade passada. Ao trazer a narrativa sobre as relações entre os homens e o divino, Souza trata de uma história coletiva, de compartilhamento de valores, ideias e sentidos que ultrapassam os limites de Liberdade, já que o livro conta através de uma comunidade particular a história de todos nós.

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

A Revista “Teoria e Cultura” do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora é uma publicação semestral dedicada a divulgar trabalhos que versem sobre temas e resultados de pesquisas de interesse para a Sociologia, a Antropologia e a Ciência Política. Esta revista está aberta para receber artigos, ensaios, resenhas, verbetes, conforme as suas Diretrizes para Autores.

O material pode ser enviado para o e-mail teoriaecultura@gmail.com

DIRETRIZES PARA AUTORES

O MANUSCRITO DEVE SER PREPARADO COMO SEGUE:

Tipografia: O manuscrito deve ser preparado com espaçamento entre linhas simples, fonte Times New Roman ou Arial tamanho 12, paginado com margens de 3 cm à esquerda e superior e a 2cm à direita e inferior, em papel A4.

Citações: as citações diretas deverão utilizar a mesma fonte em tamanho 10, e as notas devem apresentar o mesmo tipo de letra, no tamanho 9. Não utilizar fontes nem tamanhos distintos no texto. Caso pretenda destacar alguma palavra ou parágrafo, utilize a mesma fonte em cursiva (itálico).

Título e dados do autor ou autores: O título do trabalho deverá ser redigido em negrito e com a inicial em letras maiúsculas. O nome do autor ou autores seguirá logo abaixo, indicando a instituição de origem (universidade, departamento, empresa, etc.), a especialidade e o correio eletrônico para contato. Pode se inserir dados biográficos adicionais em uma nota desde que esta não ultrapasse 60 palavras.

Resumo: O artigo deve vir acompanhado de um resumo no idioma em que está escrito (150 – 250 palavras) e sua tradução em língua estrangeira (resumo e título). Caso o artigo esteja em português, as línguas contempladas nas traduções do resumo devem ser (obrigatoriamente) o inglês e o espanhol ou, alternativamente, o francês. Se o artigo estiver em inglês utilizar-se-á, além do resumo neste idioma, as suas respectivas traduções para (obrigatoriamente) o português e (alternativamente) o espanhol ou o francês. Mas, caso o texto esteja originalmente redigido em espanhol, a tradução do resumo para o 2º e 3º idioma deverá necessariamente recorrer ao

uso do português e do inglês.

Palavras-chave: o texto deve conter entre 3 e 5 palavras-chave assim como Keywords e Palabras-clave (Motsclés), sobre o tema principal, sempre separadas, por ponto.

Texto: o texto deve possuir uma extensão entre 5.000 e 9.000 palavras para artigos e de 3.000 a 5.000 tanto para opiniões, pensatas e ensaios como para notas de investigação; e de 2.000 a 3.000 para resenhas de livros e obras acadêmicas.

Idiomas: o trabalho deve vir acompanhado de título na língua vernácula e em inglês, dados biográficos do(s) autor(es) (e que não ultrapassem 60 palavras), resumo na língua vernácula e em língua estrangeira (150 a 250 palavras), as divisões internas que se julguem necessárias (geralmente, introdução, referencial teórico, metodologia, resultados e discussão, conclusão), agradecimentos (se pertinente) e referências. Para os artigos escritos em inglês ou espanhol deve ser enviado necessariamente um resumo em português, assim como o título; palavras-chave (entre três a cinco, separadas por ponto) nas duas línguas dos resumos.

Ilustrações: as ilustrações (quadros, gráficos, esquemas, fluxogramas, organogramas, gravuras, fotogra as e outros) e tabelas deverão ser inseridas no texto. Todos devem possuir legendas – título e fonte. As tabelas devem seguir as Normas de Apresentação Tabular do IBGE. Pode se utilizar imagens coloridas, embora se deva avaliar a possibilidade de utilizá-la em formato papel, em branco e preto para que que legível no caso da edição impressa.

Abreviações e acrônimos: Deverão ser de nidos claramente no seu primeiro uso no texto.

Citações e Referências: as referências, assim como as citações, no corpo do texto, devem seguir as normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas NBR 6023:2002 e NBR 10520:2002.

Notas: as notas explicativas devem ser utilizadas somente se forem indispensáveis, e deverão vir sempre como notas de rodapé, utilizando o mesmo tipo de letra deste (Times New Roman ou Arial) no tamanho 9.

GUIDELINES FOR AUTHORS

THE ARTICLE MUST BE PREPARED THIS WAY:

Typography: The article or another contribution must be prepared with simple space between the lines, Times New Roman or Arial font, 12. The borders or edges of the pages must be as follows: 3 centimeters to the left and superior (above) and 2 centimeters to the right and inferior (below).

Citations: The direct citations have to use the same font, but in another size. In this case, the correct size to use is 10. Don't use different fonts or distinctive sizes in the text. If necessary to put any highlighted part in the text, use the same font in italic.

Title and author's data: The title of the work must be written in bold and the initial letter in capital form. The author's name or the authors' names must be put below of the title, showing the author's institution (university, department or similar), the formation, mainly the specialty, as well the e-mail to contact. It can be inserted additional biographic data in a brief note, since that don't exceed 60 words.

Abstract: The article must be accompanied of the abstract in the language that it was written (150-250 words) and its translation for a foreign language (abstract and title). If the article is in Portuguese, the abstract need to be in the same language. Moreover, the abstract must be translated to the English and Spanish and alternatively for the French. If the article is in English, the abstract need to be in the same language and mandatorily is necessary to translate it for the Portuguese and, in alternative cases, to the French or Spanish. Finally, if the text is in Spanish, the translation of the abstract has to be in English and Portuguese.

Keyword: The text must contain between 3 and 5 keywords about the main theme, always separated, like "Palavras-Chave", "Palabras clave", "Keywords" and "Mots-clés" by (ponto final).

Text: The text must have between 5.000 and 9.000 words to articles and 3.000 – 5.000 words to commentaries, essays, investigations notes and similar productions. Finally, book reviews and academic productions can have between 2.000 words and 3000 words.

Languages: The academic production must be followed of the title in the original language, author's biographic data (limited to the 60 words), abstract

in the original language and its respective translations (150-250 words), as well the internal division that the author understands be necessary (usually introduction, theoretical supports, methodology, results, discussion, conclusion, agradecimentos, if pertinent and references). To the articles written in English or Spanish must be send a abstract in Portuguese for us, as well title and keywords and, additionally these parts translated in two others languages.

Illustrations: The illustrations and tables must be inserted on the text. All these elements need to have subtitles, titles and fonts. The table must follow the "Tabular Presentation Rules of the IBGE. Can be used colored images, although the necessity to consider the readability to the use them in paper format, in black and white.

Abbreviations and Acronyms: These should be clearly defined in its first use in the text.

Citations and References: as well as citations in the text, must follow the guidelines of the Brazilian Association of Technical Standards NBR 6023:2002 and 10520:2002.

Notes: The notes should be used only if necessary, and should always come as footnotes, using this same font (Times New Roman or Arial) in size 9.