

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

**O documentário em tempos de crise:
o cinema do real sob os riscos do cinismo**

Luiz Guilherme da Cunha Richard

NITERÓI

2015

LUIZ GUILHERME DA CUNHA RICHARD

**O DOCUMENTÁRIO EM TEMPOS DE CRISE:
O CINEMA DO REAL SOB OS RISCOS DO CINISMO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Filosofia, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Patrick Estellita Cavalcanti Pessoa

NITERÓI

2015

AGRADECIMENTOS

Em algum momento do passado, ou em algum lugar de uma memória que é um pouco confusa, li em uma parede que um homem não é sua profissão. O incômodo com tal ideia me acompanhou e talvez tenha sido determinante para todo o pequeno percurso da minha relação com o documentário. Não é difícil pensar na maneira como são classificadas as pessoas em uma série de filmes e em como isso pode ser determinante na maneira como aceitamos ou rejeitamos a importância de suas vozes. O problema das identidades foi meu primeiro problema no documentário, é preciso então agradecer a quem escreve filosofia pelas paredes.

Depois, é preciso agradecer ao meu orientador e à banca. Anos atrás tive a experiência de acompanhar parte de um curso que trabalhava a história da filosofia através de alguns filmes, os dois professores são hoje meu orientador e um dos membros dessa banca, a importância desse contato pode ser vista por todo esse trabalho. Na mesma época conheci o outro membro da banca: é preciso dizer a ele a importância que suas aulas tiveram na constituição de uma relação com o cinema brasileiro que são determinantes para todo o meu pensamento com o cinema. Aos três agradeço terem aceitado participar mais uma vez da minha formação

Outros professores, na filosofia e no cinema, também merecem agradecimentos, assim como os funcionários do PFI e do IACS, que colaboraram bastante nesses quase 10 anos de UFF. Tenho feito questão, sempre que os encontro, de agradecer pessoalmente.

A família merece toda a gratidão possível, não sei se é necessário falar aqui, mas o amor constitui um ingrediente especial em qualquer caminho, não há como não destacar minha mãe, minha dinda postiça, a Larissa e minha avó Nair.

Por fim, escolhi uma forma específica de agradecer aos amigos. Nenhum homem é sua profissão e isso pode ser provado pela variedade de caminhos seguidos por todos os que chamo de amigos. Na impossibilidade de listar todos os nomes e suas colaborações, prefiro mostrar como pessoas que fizeram opções por vezes tão diferentes puderam colaborar para um trabalho de cinema e filosofia. Agradeço então aos advogados, historiadores, filósofos, cineastas (seria maçante listar todas as mil variáveis), cientistas sociais, guardas-parque, professores, arquitetos, engenheiros, biólogos, oceanógrafos, costureiros, donos de bares, jornalistas, contadores, faxineiros, economistas, médicos, taxistas, produtores, músicos, projetionistas, turismólogos, museólogos, midiólogos, atores, pesquisadores, comerciantes, policiais, designers, funcionários públicos, fotógrafos, garçons, tradutores, internacionalistas, motoristas, psicólogos, donos de casa, publicitários, marinheiros e tantos outros...

Mas há amigos que merecem um pouquinho mais. Três pessoas colaboraram de maneira ainda mais especial. São três relapsos, não dão a atenção que eu peço, não leem tudo que quero que leiam, não opinam como eu gostaria e, por coincidência, já odiei os três por me abandonarem na rua e não me darem o abrigo que eu precisava. Não importa, sem os três eu não teria pensado um décimo das coisas que pensei, não teria sorrido um terço do que sorri e não teria amado quase nada do que amei. O cinismo não é um risco só para os filmes. À Elisa, à Renata e ao Dudu, eu agradeço por cada pensamento que me proporcionaram.

RESUMO

Através da análise de dois documentários da filmografia brasileira contemporânea, *Serras da Desordem* (Andrea Tonacci, 2006) e *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), buscamos estudar atitudes possíveis em um momento em que a produção audiovisual está sob os riscos de uma racionalidade cínica que se espalha pelos diferentes campos na contemporaneidade. A análise das obras revela caminhos diferentes para problemas que se insinuam em todo o fazer documentário e que dizem respeito a certa crise de legitimação característica do nosso momento histórico.

ABSTRACT

Trough the analysis of two contemporary Brazilian documentary films, *Serras da Desordem* (Andrea Tonacci, 2006) and *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), we studied different possible attitudes in a moment that the audiovisual production is under the risks of a cynical rationality that spreads trough different fields. The analyses showed different ways to deal with problems that creeps in all documentary filmmaking and are related to a legitimation crisis of our time.

SUMÁRIO

0. Introdução	6
0.1. Do documentário	6
0.2 Da possibilidade do ensaio fílmico.....	16
1. Santiago: Da dúvida à desconfiança.....	29
1.1. Introdução de <i>Santiago</i>	31
1.2. A instauração de duas personalidades e temporalidades apartadas	34
1.3. A instauração da desconfiança	40
§ Transição: Oposição de dois regimes de imagem	60
2. Serras da Desordem: a construção a favor do real	70
2.1. Dramatização complexa	71
2.2. Reencenações e a reunião de dois tempos apartados	80
2.3. O encontro com outras formas de representação	87
2.4. O tição, o isqueiro e os resultados do encontro	98
3. Conclusão: Cinismo(s) e audiovisual	104
3.1. Trans-historicidade do cinismo.....	105
3.2. <i>Zynismus</i> e capitalismo tardio	108
3.3. Dos riscos do cinismo ao perspectivismo	113
BIBLIOGRAFIA	121
FILMES ANALISADOS.....	124
FILMES E OBRAS CITADOS	125

0. Introdução

0.1. Do documentário

O presente estudo busca articular conceitos do campo da filosofia com obras de arte da contemporaneidade. O campo artístico eleito para a pesquisa foi o dos filmes documentários, especificamente documentários brasileiros. Para tal estudo optamos por analisar dois filmes – *Santiago* (João Moreira Salles, 2007) e *Serras da Desordem* (Andrea Tonacci, 2006) – relacionando-os com diferentes temas que atravessam as opções e estruturas de cada um e que, de certa forma, fazem parte das discussões contemporâneas do campo da estética.

Não acreditamos no documentário como um campo especialmente privilegiado para as análises que empreenderemos, já que as discussões que se seguem se refletem nos diferentes campos do fazer artístico. Apesar disso, a escolha pelo documentário, além de condizente com os interesses finais da pesquisa, mostrou-se fecunda. Ainda que os problemas analisados cruzem com outros campos do fazer artístico, há algo de específico no cinema e em especial no documentário que anima as discussões teóricas e prossegue em disputa, que diz respeito à relação entre registro e real baseada na captação fotográfica.

Especificamente em relação ao documentário há ainda dois fatores que nos interessam em especial: primeiro sua baixa capacidade de atingir a indústria. Ainda que suas estratégias sejam o tempo todo reproduzidas pela televisão, os públicos, bilheterias e orçamentos do documentário são ínfimos se comparados aos das grandes produções ficcionais, mesmo em países sem uma indústria cinematográfica bem estabelecida, como o Brasil. O outro fator – que de certa forma se relaciona com o primeiro, justificando em parte a produção desses filmes pouco lucrativos – diz respeito ao fato de que, ainda que outros tipos de filme sejam chamados à função de prover conhecimento sobre eventos, biografias, teorias científicas ou mesmo filosóficas, parece ser guardada ao documentário uma posição específica na relação com o conhecer e com fatos que pertencem ao “mundo real”.

A especificidade que garante essa posição costuma ocupar a introdução das obras sobre o cinema documentário, quando não ocupa estudos inteiros – como no caso de *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* (RAMOS, 2008). Livros como *Espelho Partido – tradição e transformação do documentário* (DA-RIN, 2004) e *Introdução ao documentário* (NICHOLS, 2005) traçam em suas introduções pequenos percursos de confronto com diferentes conceituações do documentário para definir esse campo como algo em disputa, mas finalmente reafirmando que há algo que é chamado de cinema documentário que é dotado de algumas características e de uma história própria.

Essa história própria será criticada por outros autores. Arthur Omar acredita que toda a história do cinema documentário enquanto linguagem é tributária direta do cinema de ficção (OMAR, 2010). Com menor pessimismo, mas inspirados por Omar, Ruben Caixeta e César Guimarães afirmam uma “distinção entre ficção e documentário, provisoriamente” (COMOLLI, 2008: 32-49), afirmando a não hipervalorização dessa distinção, mas recusando-se a ignorá-la.

Em todas essas leituras é consenso o distanciamento do documentário de qualquer tentativa puramente jornalística ou de qualquer tentativa de objetividade baseada no caráter direto do registro cinematográfico. A isso associa-se diretamente a leitura do documentário como pertencente ao campo dos fazeres criativos ou artísticos e, conseqüentemente, das discussões que envolvem a ideia de representação artística desde a modernidade.

Nesse sentido, a ideia de que o documentário não se resume a seu “caráter objetivo” ou aos efeitos utilitários de uma técnica dedicada ao conhecer está colocada desde o início desses estudos, evitando que tais fatos sejam tomados por conclusões. A posição específica, portanto, se encontra em meio aos problemas da relação do documentário com o real, por um lado, e de seu caráter artístico, por outro.

Podemos dizer que a questão da objetividade do registro nunca foi o ponto central do documentário, tampouco tal centralidade está na simples relação com o real não moldado a um roteiro dramaticamente ficcional. Esta relação não é efeti-

vamente garantia de nada, o que nos interessa é que ela coloca novos problemas e questões ao tema da representação artística e, em especial, à cinematográfica.

O cinema documentário se estabelece através de uma composição discursiva específica que data dos anos 1920. Imagens do real, ou imagens sem atuação profissional, marcam o cinema desde sua origem no final do século XIX, como nas filmagens dos irmãos Lumière, sem que essas imagens sejam consideradas filmes documentários (o que, por outro lado, não retira o valor documental dessas imagens), da mesma forma que a simples transmissão de um evento esportivo atual não se confunde com o documentário.

É no que hoje facilmente atribuiríamos ao discurso ficcional que Da-Rin encontra o corte que define o embrião do cinema documentário. Sobre *Nanook* (Robert Flaherty, 1922), o autor afirma:

[...] inovava ao colocar os fatos que testemunhou em uma perspectiva dramática: construía um personagem – Nanook e sua família – e estabelecia um antagonista – o meio hostil dos desertos gelados do norte. Finalmente, era tradição dos filmes de viagem organizar sequências segundo o fio cronológico do roteiro fisicamente percorrido. Em *Nanook of the North*, pela primeira vez, o objeto de filmagem era submetido a uma interpretação, ou seja, uma desmontagem analítica daquilo que foi registrado, seguido de uma montagem cuja lógica central necessariamente escapava à observação instantânea e só poderia decorrer de um conjunto de detalhes habilmente sintetizados e articulados. (2004: 47)

Para o autor, o que diferencia o filme de Flaherty das outras experiências de filmagem do real é essa consciência narrativa e a continuidade entre as tomadas. Por outro lado, para não confundir o filme com uma peça ficcional, invoca a ausência de um enredo baseado em laços de causalidade que encaminhassem os eventos para um determinado desfecho¹. Da-Rin insiste ainda na figura de Flaherty como a de um etnólogo que, tendo vivido próximo aos representados, teria se baseado em uma “observação participante” (DA-RIN, 2004: 51). Finalmente, o autor ainda discute algumas falsificações empreendidas por Flaherty, que priorizava o efeito de credibilidade em seus filmes, mas, da obra do norte-americano, acaba por destacar a inaugu-

¹ Como veremos adiante, essa distinção é bastante precária, principalmente se pensarmos na existência de obras ficcionais que não seguem os princípios aristotélicos de desenvolvimento da narrativa.

ração de uma “narratividade documentária” (DA-RIN, 2004: 53). Seria essa narrativa documentária, mais que a própria indicialidade da imagem cinematográfica, que estabeleceria uma relação singular do documentário com o real.

Na história traçada por Da-Rin, a fundação do cinema documentário é creditada ao escocês John Grierson (diretor de *Drifters*, 1928). Mais uma vez, é na dramatização que é encontrada a especificidade do cinema documentário frente a outros registros do real, mas, buscando especificamente as palavras de Grierson citadas por Da-Rin, também encontramos a ideia de uma leitura criativa das imagens: “neste ponto passamos das descrições simples (ou fantasiosas) do material natural, para o seu arranjo, rearranjo e formalização criativa” (GRIERSON apud DA-RIN, 2004: 71). Da-Rin traça os elementos de uma “Estética do documentário clássico” (2004: 71-93), desse trajeto queremos salientar a presença da ideia de um tratamento criativo da realidade desde as bases do cinema documentário.

No entanto, também é relevante apresentar mais alguns fatores relacionados ao documentário que encontram suas origens ainda em Grierson e Flaherty. O nome do capítulo no qual a figura de John Grierson é introduzida na obra de Da-Rin é revelador: “Ao encontro de uma finalidade social” (2004: 55-69). A produção de Grierson era balizada por objetivos educativos, fator que não competia com seu rigor estético. Ao retomarmos as descrições de *Nanook* a questão que surge é a da figura de Flaherty como um etnólogo. Ao levantarmos esses fatores é possível observar a tendência a formular uma ideia de documentário subordinada aos princípios do conhecimento, seja através do didatismo (ainda que formalmente rico) de Grierson ou da relação com as ciências sociais em Flaherty.

Realizando um grande salto histórico e geográfico, introduziremos o documentário brasileiro da segunda metade do século XX na discussão. Mais incisivo na crítica à relação com o conhecimento, o cineasta Arthur Omar afirma em seu manifesto *O antidocumentário, provisoriamente*:

[...] aliado e aprendiz da ciência social e, como ela, nos dá o mundo como espetáculo, o oposto do mundo da ação. A pretensão de ciência bombardeia os mínimos detalhes do documentário, geral-

mente uma “ciência” perpassada de empirismo, quando não grosseiro, complacente. (2010: 148)

De seu lado, o crítico Jean-Claude Bernardet definirá em seu *Cineastas e imagens do povo* (2003) a existência de um documentário de tipo sociológico, dominante na produção engajada de documentários brasileiros nos anos 1960. O caminho proposto pelo livro atua em uma espécie de desconstrução desse modelo, e fica claro na análise empreendida pelo crítico que o modelo sociológico buscava uma espécie de construção de consciência de classe e denúncia social empreendida por realizadores que se situavam ao lado dos setores de esquerda. Essas intenções resvalam novamente na ideia do documentário em sua função didática².

De qualquer forma, é possível determinar algumas espécies de corte nessas experiências descritas por Bernardet e Omar. Essa produção engajada dos anos 1960 guarda algumas características técnicas determinantes para uma produção mais dinâmica, que ia às ruas e que não dependia de grandes equipes técnicas. Os anos 1960 marcam a chegada no Brasil de equipamentos cinematográficos relativamente mais leves (que podiam ser operados no ombro do fotógrafo), bem como de gravadores de áudio sincrônicos que podiam ir às ruas e capturar o som “ao vivo”.

Ao pensarmos a produção atual, essas evoluções já aparecem completamente capturadas pelos dispositivos do jornalismo e não fazem senão ser reproduzidas e garantir certo caráter de autenticidade às imagens televisivas, como nas entrevistas de rua. Parece ser característico da história do documentário a invenção de certas formas de abordagem que sempre acabam capturadas por formas de discurso unicamente calcadas em signos de veracidade.

As reconstituições, as filmagens *in loco*, as ações não atuadas, as entrevistas com os participantes e testemunhas das ações, etc.. É fácil observar como esses recursos fazem parte hoje de um determinado tipo de discurso que não busca sua po-

² Cabe destacar que a leitura do livro de Bernardet não se encerra nos documentários sociológicos, seu percurso nos levará dessas experiências para obras de caráter mais singular, entre elas Congo (1972) do próprio Arthur Omar, filme para o qual O anti-documentário provisoriamente é uma espécie de manifesto.

tencialidade artística, mas tão somente o que eles podem apresentar de garantia objetiva da verdade. O que surgia como especificidade e solução para cada filme acaba sendo tornado fórmula.

Nesse sentido, podemos retomar parte da crítica de Omar. Um dos pontos centrais de *O antidocumentário provisoriamente* passa pela forma como o “o objeto do documentário surge como qualquer outro objeto de documentário, ou melhor, como um simples objeto de documentário, perfeitamente intercambiável com outro objeto.” (OMAR, 2010: 147-148). Omar tem uma visão bastante radical sobre esse ponto, mas o que derivamos dessa ideia é que o autor propõe a necessidade de que cada filme se configure através das soluções encontradas para dar conta do objeto que elege como tema. Dessa forma, a singularidade de cada filme estaria expressa nas formas encontradas de trabalhar seu tema, desarticulando essa possibilidade de troca indiferente de objeto. A ideia expressa por Omar sobre o documentário em geral é inteiramente condizente com a transformação de soluções específicas em regras e cacoetes.

Essas experiências descritas no âmbito brasileiro se passam sob a influência do que chamamos de cinema moderno. Sobre esse cinema e suas inovações de linguagem, o filósofo Gilles Deleuze nos alertava que “o novo regime engendra, tanto quanto o antigo, fórmulas prontas, receitas, aplicações laboriosas e vazias, fracassos, arbitrários, ‘segunda-mão’ que nos apresentam como obras-primas.” (2007: 162).

Não se trata tão somente dos discursos de caráter informativo, o que Deleuze e Omar nos trazem é o risco do próprio cinema como arte se apegar às fórmulas e, repetindo-as indefinidamente, apresentá-las como grandes cortes e revoluções de linguagem ou postura diante dos objetos.

Dentre esses elementos que até hoje repercutem no campo do documentário como “fórmulas mágicas” de autenticidade e singularidade gostaríamos de citar a ideia de opacidade defendida por Ismail Xavier em *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência* (2005). De maneira bastante genérica o autor define, em uma nota introdutória da edição de 2005 (a edição original data de 1977), a oposição central do livro, entre transparência e opacidade:

Num extremo há o efeito-janela, quando se favorece a relação intensa do espectador com o mundo visado pela câmera – este é construído mas guarda a aparência de uma existência autônoma. No outro extremo, temos as operações que reforçam a consciência da imagem como um efeito de superfície, tornam a tela opaca e chamam a atenção para o aparato técnico e textual que viabiliza a representação (2005: 9)

O próprio autor salienta o caráter datado dessa simplificação e nos lembra que outras formas de pensar a questão surgiram nos anos que separam as diferentes edições, mas nada disso retira a importância da oposição entre uma linguagem cinematográfica ocupada em omitir seus recursos e se apresentar como discurso transparente e outra ocupada em se revelar e desconstruir a transparência ilusionista. O que, por outro lado, não define um corte maniqueísta, mas formas diferentes de lidar com a linguagem cinematográfica estabelecida, gerando obras geniais ou medíocres dos dois lados.

Essa oposição evidentemente encontrou repercussões no cinema documentário³. Retomando as preocupações de Arthur Omar, o que Xavier parece nos apresentar em um primeiro momento é que o cinema transparente seria o modelo ideal para um determinado tipo de apresentação das imagens: a forma espetáculo, seja no documentário, seja na ficção. Na leitura de Omar, é como espetáculo que o objeto de documentário se apresentaria, impossibilitando qualquer outra relação além da simples fruição por parte do espectador. Em uma leitura simplista, a ideia da opacidade pareceria suficiente para o estabelecimento de uma nova relação, para o rompimento do espetáculo. Xavier não aponta nesse sentido, principalmente quando lemos suas análises sobre sua própria obra, mas encontramos em Omar, já em 1972, a desconfiança que ainda nos move: no campo do documentário, o autor critica tanto a saída característica de uma “direita estética”, que inclui no discurso do filme certa crítica, mas que preserva a forma da obra nos esquemas tradicionais, realizando alguma evolução no conteúdo sem efetivos ganhos na forma, e por isso

³ Apesar de não tratar diretamente de exemplos do cinema documentário, Xavier destaca que as questões que analisa evidentemente também repercutem nesse tipo de cinema. A tendência à opacidade tampouco é levantada como fenômeno exclusivo de uma época e a análise de Xavier acaba passando por teóricos e filmes de um período de 60 anos, que vai do pós Primeira Guerra até a época do lançamento do livro, principalmente nas discussões que se seguem ao ano de 1968.

se mantém totalmente subordinada à função espetáculo; quanto uma solução à esquerda que “sob o projeto livre de *invenção* não é mais que simples *inversão* dos artificios cristalizados” (OMAR, 2010: 149), ocupada em não mostrar onde o cinema clássico mostra, em prolongar onde ele evita, em esvaziar onde ele enfatiza, em romper onde ele continua. Essas duas opções se revelam em alguns filmes: a opção que Omar define como a da “direita estética”, por exemplo, aparece em um filme cujo discurso claramente serve aos propósitos da esquerda da qual seu diretor fazia parte, emergindo da ironia presente em *A opinião pública* (Arnaldo Jabor, 1967). Mas é na solução à esquerda que identificamos mais claramente o próprio exercício da opacidade, seja na presença clara de uma manifestação enquanto discurso por parte do realizador em um filme como *Lavrador* (Paulo Rufino, 1968) ou a experiência ainda mais radical de rupturas e descontinuidades dos blocos que compõem *Indústria* (Ana Carolina, 1968)⁴.

Mais pessimista, Omar vê nessas experiências da “esquerda estética” alguns lampejos que precisam ser mais estudados e explorados, buscando mais do que simplesmente bordejar as fronteiras da linguagem cinematográfica dominante. Nesse sentido, o autor parte para sua ideia dos *antidocumentários*, projeto que, sistematizando os questionamentos dessa via da “esquerda estética”, objetiva realmente a desconstrução da linguagem documentária para que algo novo, não preso à função espetáculo, possa ser construído. Não avançaremos nesse caminho, mas fica claro que a ideia da opacidade é uma realidade já na produção brasileira dos anos 1960 e 1970 e desde então já passava por alguns questionamentos. As tentativas de desconstrução e denúncia do aparato que garantia o funcionamento da linguagem cinematográfica ao mesmo tempo em que eram observadas como potentes, eram colocadas em questão.

*

Recorremos à ideia de narrativa dramática sobre as imagens do real como constituinte daquilo que se convencionou chamar de documentário, mas ainda é

⁴ A análise detalhada de *Lavrador* e *Indústria* encontra-se na já citada obra de Jean-Claude Bernardet, (2010: 85-109).

preciso traçar um corte que defina mais claramente o que distingue esse tipo de cinema do cinema ficcional, sendo os dois pautados em estruturas dramáticas. Como já apontamos, este é um campo em constante disputa, mas recorreremos à leitura de Caixeta e Guimarães que, se aproximando de Omar e fazendo referência ao pensamento de Comolli (para quem seu texto serve de introdução), afirmam:

insistimos que a peculiaridade do documentário não está na forma ou na estrutura narrativa (nesse sentido, ele de fato não é diferente da ficção), mas sim no lugar (no espaço e no tempo) que ele reserva às falas, aos gestos e aos corpos do outro (enfim à *mise-en-scène* do sujeito filmado), à *mise-en-scène* do cineasta e, enfim, ao embate entre quem filma e quem é filmado. (COMOLLI, 2008: 48)

O específico do documentário em relação à ficção estaria então na coexistência e conflito de duas formas de *mise-en-scène*, a do filmado e a do que filma. Nas palavras de Comolli: “Hoje, o problema do documentário não é colocar em cena aqueles que filmamos, mas deixar aparecer a *mise-en-scène* deles. A *mise-en-scène* é um fato compartilhado, uma relação.” (COMOLLI, 2008: 60). Não se trata entretanto de imaginar que o conflito se dê em pé de igualdade, e que, portanto, não haja imposição de *mise-en-scène* por parte de um lado. A ideia de uma narrativa dramática a conformar os eventos filmados já evidencia isso. De saída, a própria ideia de domínio do aparato por um dos dois lados, mesmo que o outro lado venha a operá-lo, já se apresentaria como uma questão. Como apontamos, essa narratividade própria não é descredenciada pela existência de uma construção narrativa, pelo contrário, é nessa construção que o documentário pode surgir como modo específico de formulação de imagens, no qual há essa possibilidade de que o real apareça no filme. É a partir dessa caracterização específica que o documentário entendido como fazer artístico cruzará com os mesmos problemas colocados para toda obra de arte.

Aqui, nos interessa especialmente a atribuição de certo caráter útil à obra de arte – seja através do didatismo, da ciência ou mesmo de ideias revolucionárias – e as análises de aspectos formais específicos, que derivam na construção de linguagens próprias e nas diferentes tentativas de desarticulação dessas linguagens.

Ao sinalizarmos a existência de uma consciência criativa por parte dos realizadores de filmes documentários não queremos por outro lado reduzir a importância

da relação com a noção mais elementar de um real filmado. É evidente que diferentes construções narrativas se apoiavam (e se apoiam) nessa especificidade do documentário e nas garantias que surgem quando se parte dessa relação com elementos do real.

Dois caminhos podem ser imaginados: o que se apoia nessas garantias como índices de realidade e credibilidade de suas imagens; e o que confronta e desenvolve essas singularidades. Como já apresentado, a história do documentário parece demonstrar certa relação entre esses caminhos, na qual a primeira vertente imobiliza os recursos criados pela segunda vertente, transformando-os nesses índices de realidade necessários para a propagação das teses defendidas por cada filme. Como nos traz Comolli:

a história das técnicas e das práticas como a história de uma batalha sem trégua entre duas concepções do espectador: uma que o submete ao aperfeiçoamento incessante do engodo e outra que o deseja consciente e ativo no trabalho de uma escritura. (2008: 20)

As tentativas de produzir uma opacidade desconstrutiva apontam para a insatisfação com esse risco de captura e imobilização dos recursos. Acreditamos que o resultado deste processo passa por um amadurecimento de espectadores e realizadores, no qual a questão do documentário como construção vai invadir o próprio conteúdo e suas formas de recepção. Por outro lado, também as tentativas de desconstrução e as indicações de opacidade foram aos poucos domesticadas e também passaram a servir como pequenos índices de veracidade, seja na desconstrução de discursos concorrentes, seja para uma pretensa partilha com o espectador, criando uma noção mais complexa de transparência que ainda precisa ser desdobrada.

Temos poupado o termo, mas o processo que se observa é a crise do conceito de representação clássica quando pensamos no uso da imagem documentária. O presente estudo busca observar as consequências dessa crise, partindo de dois caminhos, não opostos, mas em direta relação, que derivam dessa crise e se apresentam na formulação dos discursos cinematográficos. As consequências de um processo de desconstrução das formas clássicas de representação colocaram novos questionamentos e problemas na feitura e na recepção das obras documentárias.

Uma dessas vias reúne algumas saídas que passam por admitir as limitações impostas pelo caráter subjetivo de toda produção artística. Esse tipo de saída parece antes frustrada com a impossibilidade da objetividade ou de total transparência e acaba abrindo as portas para todo tipo de relativismo e, por fim, para o fenômeno do cinismo contemporâneo.

Por outro lado, partindo dos mesmos problemas, uma outra via parece ter buscado nos elementos que colocaram a representação em crise um caminho para potencializar as possibilidades do discurso cinematográfico.

São essas duas vias que animam a atual pesquisa e que são apontadas nos filmes escolhidos para análise. Entretanto, antes de iniciar a análise dos filmes, decidimos dedicar uma segunda parte dessa introdução à uma noção que tem tomado parte nas discussões acerca do documentário e que se relaciona diretamente com os problemas que temos encontrado e, em algum nível, com os filmes escolhidos para análise.

0.2 Da possibilidade do ensaio fílmico

A noção de ensaio tem sido recorrentemente trazida para a discussão do documentário. Identificamos duas vertentes que discutiremos adiante: a primeira recorre ao ensaio, através do conceito de *filme-ensaio*, para debater os filmes como se o termo documentário precisasse ser superado e não pudesse mais abrigar a diversidade de formas e recursos presentes na produção contemporânea; a segunda aproxima algumas características dessa produção da própria noção de ensaio, encontrando em filmes ficcionais e documentários exemplos de obras de arte que podem ser lidas e pensadas como ensaísticas.

Sobre a primeira vertente, nos apoiamos no autor Arlindo Machado que, partindo da leitura de *O ensaio como forma* (ADORNO, 2003), encontra no audiovisual uma forma privilegiada de realização de ensaios. Em *O filme-ensaio* (MACHADO, 2009), o autor entende que o documentário em um sentido tradicional estaria preso a uma relação entre o mundo real e certa capacidade objetiva do aparato cinematográfico em captá-lo. Nesse sentido, o seu *filme-ensaio* daria um passo adiante não se

apoiando nesse fator, ampliando sua possibilidade de fontes, que poderiam mesmo incluir desenhos, imagens geradas em computador ou cenas de estúdio. Em sua leitura, o ensaio é algo que ultrapassa o discurso científico, na medida em que usa a linguagem de uma maneira para além do simples uso instrumental, mas que não se confunde com a literatura, na medida em que está intrinsecamente ligado com alguma espécie de realidade. Ao se apoiar na subjetividade do seu autor, o ensaio também “é excluído de todos aqueles campos de conhecimento (filosofia, ciência) que se supõem objetivos” (MACHADO, 2009: 21). É evidente que Machado apoia sua tese em uma certa imobilidade das modalidades do pensar como se confirma no seguinte trecho: “Eu acredito que os melhores documentários, aqueles que têm algum tipo de contribuição a dar para o conhecimento e a experiência do mundo, já não são mais documentários no sentido clássico do termo; eles são, na verdade, filmes-ensaios” (2009: 25).

Entretanto, acreditamos que ao organizar a noção de filme-ensaio Machado comete a dupla falta de abordar de maneira muito simplificada o conceito adorniano e de eleger uma certa gama de características que determinariam o que é um filme ensaio, traindo, portanto, a noção adorniana que define o ensaio como uma operação “metodicamente sem método” (2003: 30). Talvez, ao citarmos essas faltas, ignoremos certa necessidade de esquematismo exigida pelo curto texto que nos serve de base, mas é esse esquematismo, em conjunto com a rigidez do conceito de filme-ensaio, que acaba emprestando um tom de gênero a essa produção.

Essa rigidez do conceito se mostra quando Machado chega mesmo a afirmar que o documentário só ganha interesse quando se expande em ensaio (2009: 24). Essa visão é definida por uma leitura bastante específica do autor que ocupa parte considerável do seu texto denunciando certa ingenuidade do documentário, que para o autor se fundaria na indicialidade da imagem fotográfica (2009: 22). Nesse processo, acaba por denunciar aquilo que no documentário, ou em qualquer produção artística, é de certa forma óbvio, apresentando tais problemas com maior peso do que acreditamos que mereçam. Nesse sentido, o autor apresenta como “problemas” ao espírito documental as opções de cada diretor, a própria existência do aparato e suas limitações (2009: 23). Com base em uma formulação de Deleuze em seu

A *imagem-tempo* (Cf. 2007: 183), acreditamos que para os grandes documentaristas esses empecilhos nunca foram impeditivos, e que, tampouco, a obra de diretores como Robert Drew⁵ e outros do cinema direto americano, bem como dos pioneiros do documentário como Flaherty e Grierson, deve ser confundida com qualquer tipo de ingenuidade. Tais empecilhos seriam, portanto, falsos problemas. Esses falsos problemas ressurgem quando o autor coloca como algo impensável a um documentário a presença de cenas ficcionais (MACHADO, 2009: 28), a não ser quando se tratasse de um ensaio, esbarrando mais uma vez com a tradição e com a existência do já citado *Nanook* que, nas origens do documentário, já misturava uma existência real e ações dirigidas. Por fim, ao citar um belo filme de Godard, *Duas ou três coisas que sei dela* (1967), o autor brasileiro afirma que não pode ser considerado um documentário “porque há cenas com atores e textos decorados, há *mise en scène* [...]”. Independentemente da discussão sobre o caráter documental do filme francês, salientamos que mais uma vez o autor marca que suas apostas no ensaio dependem de uma noção de documentário para o qual o filme-ensaio surgiria como espécie de solução. É curioso observar a insistência de Adorno em marcar como o ensaio não é algo que parte do zero, tampouco a superação daquilo que tem por objeto, o ensaio é espécie de diálogo com algo produzido antes. Se, como acreditamos, algo se constitui também das suas formas de abordagem e tais formas se relacionam a todo tempo, isso reforçaria em vários sentidos a importância de que um filme com características ensaísticas se estabelecesse em debate com a tradição da produção de filmes, ou seja, fazendo o oposto de negá-la; mais precisamente a exercitando e a levando adiante, abrindo um novo mundo de possibilidades. Um ponto importante a se destacar portanto é que o tom ensaístico de um filme não está só na abordagem do tema, não se ensaia exclusivamente sobre o tema do filme, pelo contrário, se ensaia com a própria noção de documentário (e assim com a de cinema e mais acima com a do registro fotográfico e assim sucessivamente, por ser, como obra, mais um centro de reflexão da própria noção de arte), ou seja, com a tradição de filmes, com

⁵ Diretor de *Primárias* (1960) e de *Crise: Por Trás de um Compromisso Presidencial* (1963).

formas mais ou menos rígidas, que se propuseram a lidar com a *mise-en-scène* de pessoas reais.

Para pensar a outra vertente, nos apoiaremos no texto de Marília Rocha de Siqueira (2006) que já em sua introdução afirma que:

Optamos por não empregar o termo “filme-ensaio” para não correremos o risco de inseri-lo em uma classificação a que ele busca escapar. Como o ensaio se constrói por linhas heterogêneas, nosso esforço foi de não criar um arquétipo, não homogeneizá-lo nem definir para ele um conjunto de regras que poderiam ser posteriormente empregadas aos filmes. Nossa intenção foi assinalar alguns campos de força, que podem ser modificados por cada obra que se faz ensaio. (SIQUEIRA, 2006: 12-13)

Um outro fator que diferencia as vertentes está no próprio título da obra de Siqueira: *O Ensaio e as travessias do cinema documentário*. Dessa forma temos dois fatores que destacamos negativamente na obra de Machado colocados como aparente base do estudo de Siqueira: um conceito que busca ser mais maleável e se afirma contrário ao risco de ser transformado em um gênero e a ideia de que as nomenclaturas ensaio e documentário não se excluem⁶.

A obra de Siqueira busca através de análises que partem do conceito de ensaio na literatura alguns pontos de contato com filmes específicos⁷, mas, respeitando a preocupação do trecho citado acima, sem ditar certos modelos e regras, “uma vez que sua forma [do ensaio] é menos um molde que uma modelação” (SIQUEIRA, 2006: 38). Tudo isso combina com aquela sugestão que Omar fazia de que cada filme deveria ser o trabalho de assimilação único da experiência com seu tema, e não um determinado conjunto do qual o tema fosse um entre os elementos e pudesse ser substituído por outros temas, sem que isso alterasse cada elemento. Nesse sentido, uma citação feita por Siqueira atende aos anseios de Omar:

⁶ Apesar de algumas outras leituras que nos serviram de inspiração encontrarem na ficção exemplos de atitude ensaística (Cf. por exemplo PESSOA, 2014) a obra de Siqueira nos embala especialmente por relacionar documentário e ensaio.

⁷ À saber, os autores: Jean Starobinski, Theodor Adorno, Silvína Rodrigues Lopes, Alain Menil e Robert Musil (como destacado pela autora); e os filmes: *Lost Lost Lost* (Jonas Mekas, 1949-1976), *Sans Soleil* (Chris Marker, 1982) e *Os Catadores e a Catadora* (Agnès Varda, 2000).

Não há ensaio que não seja de algum modo a experiência de sua própria aventura, que não seja ao mesmo tempo uma pesquisa, uma investigação ou uma indagação *a propósito* ou *à ocasião de*, invenção de seu próprio método de trabalho e de seu próprio percurso. Não há ensaio que não inclua em si a vagabundagem do pensamento, que não se arrisque com associações perigosas e aproximações desconcertantes, não há ensaio que não seja acompanhado de sua própria incerteza e da possibilidade de uma guinada ou de uma deriva. (MENIL *apud* SIQUEIRA, 2006: 38)

Nesse sentido, é possível imaginar a existência de uma atitude, compartilhada por aqueles que decidam trabalhar um tema, seja através de um ensaio escrito, seja através da decisão de documentar, que seja sempre experimental, flutuante. Esse também é o anseio de Adorno, para quem essa característica é uma das diferenças entre o impulso ensaístico e a prática positivista, na qual “o conteúdo, uma vez fixado conforme o modelo da sentença protocolar, deveria ser indiferente à sua forma de exposição, que por sua vez seria convencional e alheia às exigências do assunto” (2003: 18).

Essas conclusões, que retiram o ensaio das estratégias que impõem formas aos seus objetos, fazem com que se torne pouco útil ou mesmo desinteressante a tentativa de definir a noção de ensaio. Adorno lembra que o ensaio não admite a prescrição do seu campo de ação (mais uma resistência às tentativas de definição) e afirma que “felicidade e jogo lhe são essenciais” (ADORNO, 2003: 17). Esse tipo de afirmação marca a singularidade de cada experiência ensaística, e corrobora algo que pode surgir como uma definição simples: o ensaio se aproxima do modo científico de pensar por operar através de conceitos, mas a forma como opera é essa do jogo, escapando dos rigores impostos pelo método científico de inspiração positivista. O ensaio seria portanto uma forma peculiar de operação das categorias do pensar, marcado exatamente pela liberdade na operação dos conceitos e pela necessidade de reinventar o método a cada encontro com novos objetos. “O ensaio”, diz Adorno,

não começa com Adão e Eva; mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos. Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último. (ADORNO, 2003: 17)

Teríamos aqui chegado a um ponto de tranquilidade, mas duas questões se fazem presentes ao acompanharmos o pensamento adorniano acerca do ensaio. A primeira, que legitima nossa oposição ao filme-ensaio de Machado, diz respeito à relação do ensaio com a tradição, como já indicamos acima; a segunda, que nos surge como uma complicação, passa pelo fato de Adorno, da mesma maneira que afasta o ensaio das amarras do método científico, também o afasta do campo dos fazeres artísticos. Continuaremos por esse segundo ponto.

Adorno marca essa separação entre ensaio e arte de maneira explícita na seguinte passagem:

o ensaio se aproxima de uma autonomia estética que pode ser facilmente acusada de ter sido tomada de empréstimo à arte, embora o ensaio se diferencie da arte tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética. (ADORNO, 2003: 18)

É curioso observar que apesar de tentar afastar o ensaio dos fazeres artísticos, Adorno não deixa de reivindicar sua autonomia, principalmente para afastá-lo da prática positivista. Seria preciso pensar com mais precisão onde se encontra essa diferença entre a autonomia estética e a aparência estética. Não nos dedicaremos a essa tarefa, mas podemos pensar em alguns caminhos para desenvolver nosso pensamento em relação a essa passagem de Adorno. Antes de tudo, poderíamos trazer a noção de arte conceitual, de certa forma contemporânea a Adorno, para lembrar que também a arte pode operar por conceitos. Nesse sentido, é interessante observar como esse tipo de obra também é marcado por seu caráter experimental e como o processo por vezes pode ser mais interessante que o sucesso da obra pronta. De uma obra bastante anterior ao texto de Adorno, *A fonte* (Marcel Duchamp, 1917), conta-se ter sido recusada em um concurso por falta de vestígios de trabalho artístico (aparência estética?). *A fonte* não é um breve ensaio sobre o conceito de arte?

Por outro lado, afirmar a ausência de aparência estética em *A fonte* de nada aproxima o cinema do ensaio. O cinema, principalmente o que observaremos nos próximos capítulos, é todo baseado em visível trabalho artístico, através dos recursos de montagem, composição, enquadramento, *mise-en-scène*, etc. Nesse sentido, Pessoa (2014) nos traz outra sugestão para esse problema da aparência estética.

Defendendo o longa ficcional *Brás Cubas* (Julio Bressane, 1985) como ensaio sobre *Memórias póstumas de Brás Cubas* (Machado de Assis, 1881) o autor sugere que o problema adorniano com a noção de aparência estética

se aplica antes aos filmes da assim chamada indústria cultural do que à obra de um cineasta como Julio Bressane. Afinal, o modo como, através da montagem, ele ostenta o processo de feitura do filme em detrimento de sua “aparência estética” como produto bem acabado atesta que, no cinema experimental de Julio Bressane, a verdade pode sim aparecer despida de aparência estética, ao menos da bela aparência que encobre a descontinuidade que forma a base material do cinema em nome de uma submissão harmoniosa das partes a um todo pré-estabelecido. (PESSOA, 2014: 4)

Antes disso porém, o autor já havia demonstrado como o cinema pode servir aos desejos dos que pensam o ensaio:

se a tarefa do ensaio é “configurar novamente a obra” (Schlegel), levando a reflexão nela contida a um grau superior, ou “pensar em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada” [ADORNO, 2003: 36], **“a mecânica da montagem forma o aparato tecnológico dessa arte do experimento”**. Ora, no cinema, a mecânica da montagem tem um estatuto ainda mais privilegiado do que na literatura, de modo que, **no que diz respeito ao princípio fundamental da técnica ensaística, o cinema seria uma forma ontologicamente superior à própria prosa como suporte para o ensaio** [os grifos são do próprio autor]. (PESSOA, 2014: 4)

Confrontando as duas passagens ao pensarmos uma montagem cinematográfica que não subordinaria seus elementos a um todo pré-estabelecido (cf. Transição: Oposição de dois regimes de imagem, adiante) nos encontramos novamente com Adorno para quem o ensaio “coordena os elementos, em vez de subordiná-los” (2003: 43), produzindo uma montagem que não convergiria para um fim último, mas, como o pensamento, entrelaçaria os vários momentos “como num tapete” (ADORNO, 2003: 30). Sobre essa metáfora do tapete é curioso observar a etimologia da palavra “texto” que remete ao “verbo latino *texere* – tecer, entrançar, entrelaçar, construir entrelaçando ou sobrepondo” (FERRAZ, 2002: 38).

Há mais um caminho a pensarmos, e ele diz respeito ao documentário. Como observamos na outra parte desta introdução, o documentário por vezes se deixou subordinar a certo método científico. Bastante atrelado às ciências humanas, o documentário desde sua origem se acostumou com uma série de conceitos do campo

social, político e econômico. Por outro lado, observamos o caráter artístico do documentário e, de saída o colocamos em posição especial por estar nesse encontro entre sua relação com a realidade e o impulso imaginativo de seus realizadores. Por fim, comentamos como o documentário não serve muito às pretensões de uma indústria cultural, mas que nessa função científico-didática encontra um espaço próprio. Nos interessamos porém pelo que pode ser levado por outro caminho, o da experimentação. Nesse sentido o documentário opera por conceitos e os põe em experimentação, como o ensaio. Se, como afirma Pessoa, a aparência estética está na subordinação a um todo pré-estabelecido (como um conceito específico de verdade científica), o documentário poderia exercer o caminho do ensaio se articulasse seus conceitos e elementos do real com os quais trabalha de uma maneira a não subordiná-los a esse todo. Aquela posição fora da indústria, mas que também precisa superar o aspecto didático (seja em escolas, seja em partidos), abre caminho para a experimentação.

Por fim, Adorno nos fornece mais um caminho, ao afastar o ensaio do positivismo:

Também aqui, como em todos os outros momentos, a tendência geral positivista, que contrapõe rigidamente ao sujeito qualquer objeto possível como sendo um objeto de pesquisa, não vai além da mera separação entre forma e conteúdo: como seria possível, afinal, falar do estético de modo não estético, sem qualquer proximidade com o objeto, e não sucumbir à vulgaridade intelectual nem se desviar do próprio assunto? (2003: 18)

Como falar do estético de modo não estético? Essa dúvida nos encaminha aos primeiros românticos, que já diziam que a “poesia só pode ser criticada pela poesia. Um juízo de arte que não é ao mesmo tempo uma obra de arte, [...] como exposição necessária em seu devir, [...] não possui nenhum direito de cidadania no reino da arte” (SCHLEGEL apud BENJAMIN, 2011: 77-78). Evidentemente que nos pontos eventualmente discordantes entre as afirmações de Adorno e a concepção de Schlegel temos nos colocado ao lado da ideia de que o ensaio é uma forma de arte. Entretanto, ao recorrer a esse ponto que parece ainda indecído em Adorno, não temos nada resolvido, pois a princípio um documentário ensaístico não é, como uma crítica de arte, algo que reporte a outro objeto artístico. Novamente poderia-

mos recorrer à leitura benjaminiana acerca dos românticos e pensar como toda obra de arte (digna do nome) surge como um centro de reflexão que problematiza o próprio absoluto da arte. Mas seria avançar pouco se podemos partir para o segundo ponto a se levantar acerca do ensaio adorniano e que diz respeito a relação com a tradição.

Para avançar precisamos afirmar uma pressuposição que temos ensaiado desde a primeira parte da introdução. Afirmávamos uma especificidade na arte cinematográfica relacionada (mas não subordinada) ao caráter indicial do registro fotográfico e, mais especificamente no documentário, comentamos a relação com o mundo compartilhado como real pelos espectadores. Essas duas questões colocariam o documentário nessa posição de trabalhar com uma matéria que não é propriamente artística na concepção criativa usual. Nossa pressuposição é de que essa realidade se impõe a toda produção de documentário, de maneira que todo realizador precisa, antes de tudo, se relacionar com essa questão para produzir o filme. Nesse sentido, podemos afirmar que mais do que uma questão de escolha de um tema, o documentário é uma escolha de estratégias. Como em qualquer meio artístico existem estratégias que se cristalizam e estabilizam como soluções mais imediatas e simples aos problemas que se impõem, no documentário, mesmo através de estruturas cristalizadas, persistem questões fundamentais que, de forma mais aguda que em outros fazeres artísticos, não encontram resposta pacífica. Essas questões estão atreladas à possibilidade de, em qualquer fazer artístico, o fator criativo servir de abrigo para o artista, já que não há uma parte do seu trabalho vulgarmente tomada por “objetiva” (como o nome dado à lente das câmeras). Por outro lado, essa pretensa objetividade tampouco serve de abrigo, como temos repetido, e aí é exatamente o caráter criativo que vem desestabilizar a obra. Pensamos na primeira parte de nossa introdução sobre o que caracteriza o documentário, qual o seu específico e, apesar de termos chegado à conclusão de Comolli sobre o encontro de *mise-en-scènes*, é mister lembrar como várias obras sobre o documentário acabam antes de tudo discutindo o que é o documentário, e expandindo essa questão aos filmes. Defendemos assim que todo documentário inicia com a questão: o que é um documentário?

O documentário parte então dessa questão e daquele duplo problema. Deriva que assim como qualquer outra obra de arte, cada filme é a reformulação do próprio conceito de documentário. Como reformulação fica evidente a filiação a uma tradição específica e a relação com essa tradição. Nesse sentido, a dupla problemática, ao mesmo tempo com profundidade ontológica no que diz respeito à existência do filme, e vulgar, no que diz respeito à sua recepção mais simples, é o que faz com que nos interesse especialmente pelo documentário.

Esse sentido de reformulação é fundamental para o que defendemos: não se trata de negar o documentário, mas de ver que os filmes que nos interessam repensam e dialogam com toda a tradição. Mais uma vez parecemos tratar do ensaio:

A herança é tomada como “o lugar a partir do qual é possível que se abra espaço para uma nova linguagem” [LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. p. 174]. É nesse sentido que Silvina Rodrigues Lopes afirma que, nos textos ensaísticos, “a fidelidade à herança se manifesta pela infidelidade que a reinventa”. [LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. p. 172]. Se o ensaio não se constrói a partir do nada, ele também não admite perder sua independência, repetindo caminhos já demarcados. Ao invés de celebrar obras anteriores, congelando-as ou repetindo-as, ele promove uma leitura crítica, que pode converter-se, inclusive, em contra-assinatura do texto a que se refere. (SIQUEIRA, 2006: 22)

Fica então evidente porque nos aproximamos da noção de *antidocumentário* de Omar, mas resistimos ao *filme-ensaio* de Machado. Como forma, o *antidocumentário* surge como contra-assinatura da tradição em relação a qual se rebela, mas se assume como momento de transição: “poderiam surgir, num período de transição, espécies de *antidocumentários*” (OMAR, 2010: 149); e que não se opõe, mas se vê como derivado do que constitui o corpo da tradição: “Tais sugestões estão, na verdade, presentes em muitos documentários brasileiros contemporâneos, encravadas em seus corpos, latentes, à espera de uma explicitação e um uso sistemático e agressivo” (OMAR, 2010: 149)⁸.

⁸ Existe um filme aparentado a *Serras da Desordem. O Signo do Caos* (Rogério Sganzerla, 2003) também é uma grande obra tardia de um cineasta do cinema marginal. Além da formação próxima na produção – Tonacci fotografou um filme curiosamente chamado *Documentário*, o primeiro curta de Sganzerla de 1966 – os diretores compartilharam os anos de cinefilia e o gosto pela produção de

Importa-nos que o ensaio fílmico respeite essa ideia de que o ensaio não surge do nada, “se entusiasma com o que os outros já fizeram” (ADORNO, 2003: 16). Esse “já feito” que acaba servindo de “objeto” ao documentário, é, além seu tema e das leituras que já recebeu, o próprio fazer documentário e o corpo de obras que o constitui.

O cinema surge novamente como meio privilegiado ao exercício do ensaio pela maneira como pode fazer menção àquilo que veio antes (através de citações textuais em cartelas ou falas, mas principalmente nos *inserts* vindos de outros registros audiovisuais), mas estabelecendo, sem romper seu formato usual (o encadeamento através da montagem) novas e variadas conexões⁹. Adiante, observaremos a maneira como *Serras da Desordem* articula imagens vindas das mais variadas fontes estabelecendo um diálogo que nos leva a pensar em todo o sistema de representação audiovisual de uma época.

Na mesma direção, Adorno definiu a maneira como o ensaio lida com os conceitos que “só se tornam mais precisos por meio das relações que engendram entre si” (2003: 28). Completando, o autor ainda afirma a maneira como o ensaio não inventa, mas desdobra e reafirma a relação com a tradição. Esse ponto nos interessa bastante por articular essas questões e demonstrar como o ensaio se diferencia da ciência:

A ciência necessita da concepção do conceito como uma *tabula rasa* para consolidar a sua pretensão de autoridade, para mostrar-se como o único poder capaz de sentar-se à mesa. Na verdade, todos os conceitos já estão implicitamente concretizados pela linguagem em que se encontram. O ensaio parte dessas significações e, por

obras que, subversivas, dialogam o tempo todo com a linguagem cinematográfica tradicional. *Serras da Desordem* e *O Signo do Caos* têm, além da semelhança no momento de produção e na formação dos diretores, essa semelhança na relação com a linguagem clássica. É curioso observar que o cartaz de *O Signo do Caos* o apresenta como “o antfilme de Rogério Sganzerla”. Da mesma forma podemos observar que Žižek faz referência ao estudo de Adorno acerca do ensaio logo após afirmar que Adorno “inaugura uma nova prática propriamente ‘antifilosófica’ da filosofia” (1992: 43)

⁹ O exemplo não é novo, mas como não lembrar a capacidade da montagem cinematográfica em reunir dois momentos separados por milhares de anos através de uma rima de movimentos na clássica cena do osso e da espaçonave em *2001: Uma odisseia no espaço* (Stanley Kubrick, 1968). Nos referimos a essa capacidade do cinema de, sem transgressões de sua forma mais elementar, reunir momentos distintos e ressignificar cada plano. Várias formas de arte operam por montagem, mas insistimos na maneira como no cinema a montagem é o ato fundamental.

ser ele próprio essencialmente linguagem, leva-os adiante.
(ADORNO 2003: 29)

Todo esse trecho dedicado à noção de ensaio fílmico parte de um diálogo com questões que concernem à abordagem atual das leituras sobre o documentário. Entretanto, não buscamos somente pensar o que seria o ensaio fílmico, mas abrir a possibilidade dessa discussão enriquecer as análises que serão feitas adiante. Nos interessamos mais em pensar razões para discutir o documentário pelo viés do ensaio do que em apontar características que poderiam ser tomadas por ensaísticas. Há um discurso de Jean Starobinski que pergunta *É possível definir o ensaio?* (2011). A conclusão é da ordem da proposição:

Partindo de uma liberdade que escolhe seus objetos, que inventa sua linguagem e seus métodos, o ensaio, nesse limite ideal em que apenas *ensaio* concebê-lo, deveria aliar ciência e poesia. Ele deveria ser ao mesmo tempo, compreensão da linguagem do outro e invenção de uma linguagem própria; escuta de um sentido comunicado e criação de relações inesperadas no seio do presente. O ensaio, que lê o mundo e se dá a ler, exige a mobilização simultânea de uma hermenêutica e de uma audácia aventureira. Quanto melhor ele perceber a força atuante da palavra, tanto melhor ele agirá por sua vez... Daí resulta uma série de exigências quase impossíveis de satisfazer inteiramente. Formulemo-las, no entanto, para concluir, visando ter em mente um imperativo que nos oriente: o ensaio nunca deve deixar de estar atento à resposta precisa que as obras ou os eventos interrogados devolvem às nossas questões. Em nenhum momento ele deve romper seu compromisso com a clareza e a beleza da linguagem. Enfim, chegada a hora, o ensaio deve soltar as amarras e tentar, por sua vez, ser ele mesmo uma obra, de sua própria e vacilante autoridade. (STAROBINSKI, 2011: 23-24).

As questões levantadas aqui serão recorrentemente lembradas nos problemas analisados adiante e eventualmente retomaremos os conceitos aqui discutidos durante a análise dos filmes e em nossas conclusões.

O mais interessante é pensar como a sugestão da ideia de ensaio aponta para uma forma de articulação do pensamento específica e que dialoga com filmes que, relacionados com os problemas que a definição de documentário sempre coloca, buscam formas mais fluidas de trabalhar seus temas.

*

Para o atual trabalho elegemos dois filmes documentários contemporâneos que problematizam os reflexos da crise da representação que citamos ao fim da primeira parte dessa introdução. *Santiago* e *Serras da Desordem* serão analisados minuciosamente para que surjam as questões até aqui levantadas. Frente à realidade instável e a um conceito de verdade sem as garantias tradicionais, as questões do perspectivismo, do relativismo e do cinismo serão muitas vezes encontradas, assim como nossa análise acerca do ensaio.

Em uma analogia que ainda será desenvolvida, a ideia da “morte de Deus”, como proposta por Nietzsche no livro III (2012: 126-165, especificamente nos parágrafos §108, §125 e §153) e no parágrafo §343 do livro V (2012: 207-208) de *A Gaia Ciência*; e no prólogo de *Assim Falou Zaratustra* (2011: 11-25) servirá para pensarmos a desarticulação da linguagem documentária clássica e sua relação com a garantia de uma verdade dos discursos trazidos pelos filmes. Como em Nietzsche, a morte das possibilidades de objetividade não serão resolvidas pela simples admissão da centralidade do sujeito e é nesse sentido que o conceito de perspectivismo poderá ser trazido como chave de leitura para um determinado tipo de cinema.

Tendo a noção de perspectivismo como curiosidade central deste trabalho, principalmente como forma de resistência às tentações do cinismo contemporâneo, buscamos uma obra que parece aceitar em seu corpo as lições do perspectivismo em vez de uma obra que tratasse do perspectivismo como tema. Da mesma forma, essa obra se articula com as questões que levam à noção de ensaio, sem que possamos simplesmente apontá-la como um ensaio, como se esse fosse uma espécie de gênero. Com o mesmo cuidado, ao escolhermos uma obra que servisse à outra vertente, buscamos um filme que não exercitasse o cinismo como estratégia principal, evitando o risco de cair em uma dicotomia maniqueísta. Essa obra coloca antes a noção de uma frustração com a “morte de Deus” e abre os caminhos para o relativismo e o cinismo explorados no capítulo final. Relativamente ao ensaio, é curioso observar que esse filme é geralmente enquadrado na definição de *filme-ensaio*, algo de que, de certa forma, discordaremos.

1. Santiago: Da dúvida à desconfiança

Em *Santiago* (2007), o diretor João Moreira Salles revisita o material bruto de um filme que iniciou em 1992. É com a premissa de terminar o único filme que deixou incompleto que o diretor inicia em 2005 o projeto que gerou uma obra com importante repercussão no cinema brasileiro.

O projeto inicial contou com cinco dias de entrevistas do ex-mordomo de sua família, Santiago Badariotti Merlo (falecido dois anos após a realização das filmagens), além da produção de imagens na casa onde o diretor cresceu e algumas imagens de estúdio.

O narrador que nos guiará através do material indica já nos minutos iniciais essa distância temporal entre o filme que assistimos e as filmagens. O texto de abertura nos leva ao personagem título: na rica casa pela qual a câmera passeia, os jovens moradores se divertiam vestidos de copeiros nas festas; quem lhes ensinava a equilibrar a bandeja sem derrubar os copos era o mordomo Santiago: “o filme que eu tentei fazer há 13 anos era sobre ele” – nos informa o narrador. O *travelling* que ilustrava o texto prossegue em silêncio até ser substituído pelo plano de um elevador ascendente e uma nova participação do narrador, que nos informa sobre os 30 anos que Santiago dedicou à sua família, sua aposentadoria, idade e o lugar onde morava. O narrador também informa que em maio de 1992 foi à casa do mordomo – situando aquele plano em um espaço exterior à casa que observávamos antes – e que sua amiga Marcia Ramalho fazia parte da equipe e o ajudou nas entrevistas iniciais. O elevador chega, a porta pantográfica se abre e um *black* toma a tela, o narrador nos informa que aquele é o primeiro plano do filme, ouvimos, sobre o *black*, uma voz com sotaque estrangeiro que pergunta a Márcia se o filme pode começar com um pequeno depoimento. A voz hesitante de Márcia, que já havia tentado interromper a solicitação de Santiago, espera o comando de uma outra voz que dá o “Não!”. Marcia informa ao entrevistado que o tema a ser abordado é uma apresentação da cozinha.

Os sons que se seguem são as solicitações típicas de uma filmagem de cinema, na qual os diferentes aparelhos (a câmera, as luzes, o gravador de som, etc.) são convocados e confirmados. Assim, finalmente saímos do *black* e uma claquete toma a imagem, a filmagem começa, as perguntas são feitas e o senhor que está ao fundo do quadro responde. A composição do plano lembra (e essa referência será assumida nos créditos finais durante o *post-scriptum*, com menções diretas ao filme *Pai e Filha*, de 1949) os planos de Yasujiro Ozu: colocada à meia altura, a câmera permanecerá extremamente rígida. A peculiaridade de *Santiago* é apresentar seu personagem central sempre com alguns planos à sua frente. No caso dessa primeira aparição, uma maçaneta, já fora do foco, ocupa o primeiro plano, seguida por outros objetos – incluindo uma *Remington* à qual Santiago fará referência – até chegarmos ao entrevistado que está sentado com uma prateleira às suas costas. A parte superior da prateleira é um armário aberto. Dessa forma, o que vemos do personagem está centralizado no plano, tanto horizontalmente quanto verticalmente. Tirando a centralidade horizontal, o homem pareceria ser mais um entre os diversos objetos que compõem o quadro, que destoa de um quadro convencional de entrevistas.

De certa forma, o trecho narrado já nos coloca as questões centrais que abordaremos. A primeira diz respeito à certa exposição do método por parte do cineasta; a segunda ao lugar de cada agente na produção do filme: quem determina o assunto a ser abordado é o documentarista. Por fim, podemos falar na atenção gerada por um material que, após rodado, foi retomado mais de uma década depois e em qual seria a mudança que permite que o filme possa ser concluído.

Para a atual análise dividiremos o filme em duas partes, antecipadas por uma introdução, da qual fazem parte os trechos narrados até aqui, e encerradas por um *post-scriptum* que começa após o início dos créditos finais. A introdução ocupa praticamente os 10 primeiros minutos, sendo encerrada por um segundo letreiro – o primeiro, apresentado após o nome da produtora dizia apenas “Santiago” – “Santiago (uma reflexão sobre o material bruto)”. A primeira termina aos 40 minutos de filme, após a dança das mãos de Santiago. A segunda ocupa os 35 minutos finais. O *post-scriptum* que acompanha os créditos dura cerca de dois minutos. Outras divisões seriam possíveis, existem algumas sequências que se destacam por uma forma-

lização distinta. Além disso, as questões colocadas na segunda parte são plantadas desde o início do filme e o que há de interessante na primeira não deixa de se insinuar na segunda. O que motiva nossa divisão é a instauração realizada pelo próprio filme de um regime diferenciado de relação entre espectador, cineasta e imagens na transição entre a primeira e a segunda parte.

1.1. Introdução de *Santiago*

A introdução do filme nos revela as informações importantes para nos situarmos: Santiago foi mordomo da família do diretor João Moreira Salles que, anos depois, resolveu filmar o ex-empregado. Não tendo conseguido concretizar o filme na edição, o diretor retoma o material 13 anos depois e é este o filme que vemos. Nessa introdução o diretor revelará a estrutura que pretendia seguir no filme antigo, baseada em “temas contrastantes” influenciados pelas falas do personagem. Na banda de imagem vemos algumas dessas expressões ditas pelo mordomo, bem como um glossário organizado pelo diretor e uma espécie de roteiro. Após descrever tal estrutura, o narrador traça sua primeira diferença em relação ao seu passado: “na época isso me parecia uma boa ideia”.

Aos 8 minutos de filme o diretor nos revela o único fragmento montado que restou da edição, ainda com *time code*. Trata-se de uma montagem bastante bruta e simples: a sequência começa com uma imagem que já vimos, rodada em estúdio, de um trem de brinquedo cruzando a tela. O plano que revela Santiago, aquele mesmo com a maçaneta em primeiro plano, trata de sua admiração por um carro fúnebre e é alternada com planos do trem. Enquanto a banda de imagem nos apresenta o trem, Santiago fala em um trem fantasma. Logo após visualizamos imagens do próprio Santiago em outras ações: um plano um pouco mais próximo em que o personagem mexe no próprio rosto, um outro mais aberto no qual dança. O plano retorna para Santiago que continua contando sua história sobre os trens. É quando a imagem do trem de brinquedo retoma a tela e a narração retoma a banda sonora menos de um minuto depois de sua última intervenção: “Não demorei muito tempo até interromper a montagem. No papel, minhas ideias pareciam boas, mas na ilha de edição não funcionaram. Foi o único filme que eu não terminei”. Durante esta fala

um *black* ocupa a tela, já sem o *time code*, indicando que já não se trata mais da sequência montada. Deste *black* retornamos ao plano do elevador, que agora desce.

Sobre este plano, a voz *over*¹⁰ nos informa da morte de Santiago e de sua herança: trinta mil páginas e nove horas de material filmado, além das recordações do diretor e de seus irmãos. Um *black* nos leva de volta ao primeiro plano do filme: em uma pequena moldura, um retrato da casa de infância do diretor. Na banda sonora o narrador revela que passou 13 anos sem mexer nas imagens e que retornou a elas como forma de se reaproximar da casa de sua infância e de Santiago. Surge a cartela que diz “Santiago (uma reflexão sobre o material bruto)”.

A introdução de *Santiago* cumpre sua função clássica, somos apresentados ao projeto que veremos e os elementos são colocados: além da trama que envolve diretor e personagem já somos colocados diante da quebra temporal e de uma mudança de perspectiva.

Retomando o tema do ensaio fílmico que trouxemos na introdução, é interessante destacar uma certa tendência ao enquadramento de *Santiago* como um *filme-ensaio*, como por exemplo na leitura de Consuelo Lins (2008), que, ao comparar *Santiago* a outros filmes com dimensões ensaísticas, destaca o filme de Salles por seu “questionamento auto-reflexivo” (LINS, 2008: 141) e pela problematização “do lugar do espectador diante das imagens do filme” (LINS, s/d.: 141).

Nesse sentido, *Santiago* é tratado como um ensaio na medida em que se subjetiva sem se confundir com uma ficção e que faz a análise do material produzido em 1992 com certo tom poético e reflexivo. Em sua introdução, *Santiago* dá as bases para essa leitura de uma investigação poética do material bruto. A cartela que encerra a introdução dá o tom: “Uma reflexão sobre o material bruto” e é revelador que

¹⁰ Optamos pelo uso do termo “voz *over*” para nos referirmos às locuções e outras falas que não encontram explicação diegética dentro do filme. Nesse sentido, também uma música que não se justifica diegeticamente estaria incluída na galeria de sons *over* que compõem um filme. Com esse termo escapamos do uso habitual “voz *off*”, geralmente utilizado, de maneira também correta, pelos críticos. A voz *off*, entretanto, abriga duas possibilidades distintas: esta que designamos por *over* e uma outra, que se refere a qualquer voz cuja emissão não pode ser vista na tela, inclusive aquela de um personagem que, apesar de estar presente na cena, está fora de quadro (como, por exemplo, um entrevistador que pergunta algo ao entrevistado).

Lins no texto em que analisa a obra se refira ao filme sempre com este subtítulo mesmo que oficialmente o filme se chame somente *Santiago*.

A análise que Lins empreende sobre *Santiago* reúne três questões: a auto-exposição do diretor, que de certa forma já se afirma nesta introdução do filme / a forma ensaística / e o uso da narração em *off*. Sobre os dois últimos pontos a autora propõe a seguinte articulação:

Trata-se de um filme que complexifica a relação entre imagem e som e amplia o repertório estético e narrativo do campo do documentário. Atesta que a narração em *off* não é, “em si”, algo a ser evitado; na verdade, o que os ensaios fílmicos nos mostram é que não há normas, regras, elementos estéticos a serem evitados (LINS, 2008: 143)

O que tentamos destacar aqui é que a introdução do filme busca filiá-lo a um certo modo de fazer que está além dos rigores formais típicos do documentário (como sugerido por Machado), bem como de seus modismos: aquilo permitido e proibido de acordo com o momento de sua produção. Desta forma, o filme tem sua estratégia colocada a certa distância de outro tipo de estratégia, seja a do documentário tradicional, seja a do filme que Salles tentou realizar em 1992.

Partindo desse distanciamento, podemos observar que a voz *over* de *Santiago*, apesar de limpa e clara, não se confundiria com o antigo recurso de uma voz da verdade¹¹. Ainda que cumpra um papel descritivo nessa introdução, a já repetida subjetividade que coloca (seja no uso recorrente do eu, seja ao expor suas intenções, saudades e relação afetiva com o material filmado) determinará uma relação mais próxima entre espectador e narrador¹². É sob este regime que se inicia o que chamamos de primeira parte do filme.

¹¹ Por voz da verdade entendemos o recurso clássico da narração como apresentação de fatos. Esse tipo de recurso é comum na apresentação de dados estatísticos ou na descrição de imagens realizada pelos jornais televisivos e pelos documentários de cunho educativo.

¹² As consequências e efeitos desse recurso serão analisados no decorrer deste capítulo. De antemão, podemos destacar que qualquer recurso utilizado em uma obra cinematográfica deve ser entendido de acordo com a relação que estabelece com o espectador. Apesar de não se confundir com a voz da verdade é preciso observar no decorrer do filme quais as consequências dessa escolha estética.

1.2. A instauração de duas personalidades e temporalidades apartadas

Após a saída do letreiro somos reconduzidos à casa da infância do diretor. A banda sonora nos conta um pequeno caso sobre uma noite em que o diretor encontrou Santiago tocando piano de fraque, perguntou o porquê do traje, e como resposta ouviu que se tratava de uma música de Beethoven.

Uma das imagens é de uma galeria, o piano ficava em seu início. O narrador compartilha que agora se dá conta de que deveria ter filmado esse espaço à noite e continua contando o caso na medida em que a câmera avança pela galeria até concluir a anedota sobre um *black* que retoma o elevador ascendente. A voz do narrador nos faz outra confissão:

Não sei se eu contaria a história de Beethoven no filme de 1992. Talvez sim, mas somente por achar que ela dizia respeito apenas a Santiago, hoje, sei que ela também é sobre mim. Sobre uma certa noção de respeito que era dele, e que talvez ele quisesse me ensinar.

Mais uma vez o narrador anuncia o caráter subjetivo das análises que faz sobre o material, mas agora o que chama a atenção é a abertura para uma diferença fundamental entre os dois filmes: se o filme de 1992 recebesse tal anedota, seria tão somente pelo que ela traz sobre Santiago. O filme que vemos traz uma nova possibilidade, a história interessa também por falar sobre o diretor. O filme está aberto para algo que ultrapassa seu título, mais do que um filme sobre o mordomo, o diretor coloca de maneira explícita a possibilidade de estar fazendo um filme sobre si¹³¹⁴.

¹³ De uma maneira geral há um pequeno, e interessante, clichê que diz que toda obra de arte é antes de tudo uma obra sobre si. Se geralmente isso é algo que se intui ao analisar as obras, o que vemos aqui é, já nos primeiros minutos, algo que o filme faz questão de mostrar e afirmar sobre si próprio, colaborando com as críticas que destacam seu lado pessoal e subjetivo. Essa é mais uma escolha que terá suas consequências observadas no decorrer da obra.

¹⁴ Ao observamos toda essa questão sobre o filme sobre si, como discutimos na nota anterior, e do elogio ao caráter confessional do filme como observamos em Lins, duas passagens do texto de Siqueira retornam e acabam pondo em debate a classificação de *Santiago* como obra ensaística: “O que desejamos é mostrar que, mesmo escolhendo o próprio autor como tema, o ensaio se difere da autobiografia e dos textos que afirmam demasiadamente o eu que escreve. Pode soar contraditório dizer isso a respeito de um autor que afirma: ‘Não somente ousou falar de mim, mas ainda só falar de mim; e quando falo de outras coisas, engano-o [o leitor] e fujo ao assunto’ [MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Ensaio*, vol. III. p. 124]. Mas é ele mesmo que, em seguida, dá a chave: “Não me estimo a ponto

A imagem seguinte, um *freeze frame*, nos revela o que parece ter sido um diálogo. A voz *over* nos diz que se tratam de diretor e personagem. De todo o material é uma das duas imagens em que os dois aparecem juntos, foi feita por acaso, e o narrador se abre mais uma vez: “Começava ali um novo tipo de relacionamento: pelos próximos cinco dias eu seria um documentarista e ele meu personagem. Ou, ao menos naquele momento, era assim que me parecia”. Essa frase instaura uma dúvida, cuja resolução fica para um momento posterior, mas sua função central para essa primeira parte é colocar novamente que a presença do diretor e sua relação com Santiago são o material sobre o qual se reflete.

O material que nos é apresentado a seguir versa sobre essa relação, sobre a instauração de um ambiente de realização de um filme: o narrador nos revela que pediu para que Santiago falasse sobre sua infância e é sobre este tema que ouviremos a seguir. Há uma ordem de corte, e o narrador nos revela ser aquele o primeiro *take 2* do material. A justificativa é que o plano trazia Santiago declamando informalmente as orações que aprendeu em latim e uma das memórias do diretor tinha a ver com essas orações e seu tom solene, por isso pede a Santiago que as repita, concentrado e com as mãos juntas.

São quase quatro minutos sem qualquer intervenção, diegética ou da voz que narra, interrompidos por uma espécie de lapso de Santiago corrigido por um estímulo de Marcia. Essa sequência realiza parte do projeto inicial: Santiago fala sobre sua história, e com exceção dos pequenos *blacks* que se alternam entre as imagens, parece pronta para a montagem de um filme. A montagem também marca o trecho seguinte, no qual, ao comentar sobre quando conheceu a ópera *O Barbeiro de Sevi-*

de não poder distinguir-me e considerar-me como a um vizinho ou árvore” [MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Ensaíos*, vol. III. p. 257]. Assim como Montaigne declara que seu livro fala apenas de si, ele não dá a si próprio mais importância do que a uma árvore. Isso faz com que sua escrita não se restrinja à sua pessoa e lhe permite manter um olhar atento sobre as desordens do mundo.” (SIQUEIRA, 2006: 28). Montaigne já antecipa que todo escrito é antes de tudo um escrito sobre si, mas retira todo o protagonismo desse “si” a ser debatido. A segunda passagem complica de vez a maneira encerrada com que Salles fala de si no presente e no passado: “Portanto, ainda que conectado ao horizonte autobiográfico, é justamente por seu desvio que a forma do ensaio se anuncia. O ensaio representa um fracasso tanto para o ideal do eu quanto para o ideal do retrato. O eu que narra não está acabado, e descrevê-lo é também recriá-lo.” (SIQUEIRA, 2006: 32)

Iha, Santiago é interrompido pelo som da mesma obra e na banda de imagem o vemos prosseguir seu relato até ser interrompido por um *black* sobre o qual acompanhamos a música. Toda essa sequência passa a impressão de um momento de fruição direta, não há interferência da voz *over* e a interferência diegética não soa como resto de montagem, na medida em que colabora com o desenvolvimento da fala, sem interrompê-la.

O *black* acompanhado da ópera prossegue por alguns segundos até o retorno da imagem de Santiago e de seu depoimento, novamente acompanhado de algumas intervenções diegéticas da voz de Marcia e dos curtos *blacks*.

Uma dessas intervenções de Marcia gera um pequeno mal entendido: ela pergunta sobre as lutas de boxe e Santiago entende que a filmagem está sendo cortada, mas tal confusão é resolvida e acompanhamos a fala sobre o boxe.

O que todo esse trecho que sucede o primeiro *take 2* do filme nos traz é uma certa observação sobre Santiago; se João Moreira Salles já havia nos dado algumas dicas sobre o exotismo do personagem é nessa sequência que atentamos para algumas de suas características. Santiago é dotado de um jeito peculiar, de um gestual próprio e articula gostos diversos como a ópera e o boxe. A comparação que exerce entre os lutadores e os antigos gladiadores também colabora na criação da imagem de uma pessoa singular.

Santiago é, portanto, um tipo de personagem que costuma inspirar a produção de documentários: idoso, peculiar, com uma rica história. O “tema” do documentário é um dos pontos principais abordados por Arthur Omar no já citado *O antidocumentário, provisoriamente* (2010). A tese crítica de Omar é que a forma documental só pode se ocupar daquilo do que nos encontramos diametralmente separados, daí a tendência ao exótico ou à fixação de tradições ou personalidades em vias de dissolução. Salles parece ter ouvido a lição de Omar de alguma forma ao se colocar como parte do tema do filme neste trabalho que concluiu, mas é inegável que alguns dos trechos de maior interesse no filme – e acabamos de descrever uma sequência de mais de seis minutos, que se encerra ao vinte minutos de filme – sejam essas que se apoiam na figura exótica de Santiago.

A sequência seguinte prosseguirá sobre o exotismo de Santiago. Na imagem muda ele interage com uma pilha de papéis sobre a qual parece falar; na banda sonora o narrador comenta que Santiago não recebia muitas visitas e que deu um lenço com cânfora para cada um dos membros da equipe ao recebê-los. Informa também que Santiago vivia só, cercado de seus livros, mas principalmente da obra de toda sua vida: as 30.000 páginas transcritas por mais de meio século de bibliotecas de três continentes que versam sobre nobres e outros grandes homens e mulheres. Curiosamente, em 1992 o diretor não se interessou em saber o que as páginas continham. No filme atual a opção é por trazer alguns trechos à tela ao mesmo tempo que os lê, dando a dimensão do conteúdo (a história das nobrezas), da duração e extensão das pesquisas (uma, por exemplo, reuniu 244 páginas em 50 anos). O narrador também nos informa que o trabalho de Santiago não era só mecânico: também constava de observações, das quais o texto destaca as de cunho afetivo: “tinha amores e ódios”. O trabalho de leitura e de esmiuçamento dos trechos revela que desta vez Salles se importou com o conteúdo da obra de Santiago.

O filme prossegue retomando as filmagens de 1992, nas quais vemos Santiago descrever seu próprio trabalho. Novamente somos tomados pelo exotismo da figura do mordomo, que fala apaixonadamente de seu material. Neste trecho ouvimos outra das intervenções diegéticas: Santiago se preocupa com a possibilidade de o relógio de parede que vemos no quadro tocar novamente, mas seu interlocutor, meio impaciente, não parece se importar e pede que o personagem continue falando. De uma maneira geral o que essa voz diegética nos traz é esse tom mais ríspido de direção e um certo estímulo para que Santiago fale mais, se exponha mais como figura excêntrica. Há aqui uma certa convergência entre o projeto inicial e o projeto que se efetuou: a leitura e atenção sobre os escritos de Santiago dialogam com o exotismo buscado nas entrevistas (e no próprio fato de o ex-mordomo ser escolhido como tema de documentário). Entretanto, tal aproximação soaria injusta se não levasse em consideração o fato de que em comparação com o trecho que nos é apresentado com sua montagem de 1992 (aquele em que se alternam a entrevista de Santiago e as imagens do trem de brinquedo) o uso dos trechos escritos e sua leitura dedicada realizados no filme de 2007 parecem funcionar de uma maneira mais flui-

da. Nesse sentido, todos os recursos que levam ao uso do termo *filme-ensaio* pelos teóricos colaboram na criação dessa relação, na qual o exotismo entra em um circuito afetivo que resvala na admiração. A voz diegética que intervém e por vezes é rígida com Santiago colabora com essa diferenciação. Não é difícil notar a diferença entre o tom afetuoso da voz que narra e o tom ríspido da voz diegética (que não se confunde mais com a voz que identificamos como a de Marcia Ramalho) que dirige Santiago.

Há, portanto, essa tentativa constante de diferenciação entre o regime que determinava as filmagens de 1992 e este que se apresenta no filme terminado. Em mais um traço que nos ajuda a determinar essa filiação de *Santiago* ao formato do *filme-ensaio* como sugerido por Machado, podemos indicar o uso de uma filmagem amadora da família Salles na piscina. As primeiras imagens coloridas do filme são apresentadas em total silêncio logo após vermos alguns planos fixos da casa acompanhados de um comentário do narrador. Ele nos fala sobre como sua memória de Santiago se confunde com a casa e faz descrição da figura de seu pai como homem público.

A descrição facilita o entendimento do trecho que se segue ao das imagens amadoras, no qual Santiago é instruído a falar sobre a casa e suas festas. O que vemos é que a estrutura que rege o roteiro de *Santiago* se baseia em pequenos eixos temáticos que se misturam a essas impressões afetivas, aos materiais de fontes variadas e ao material capturado em 1992: na sequência anterior, os escritos de Santiago, as leituras e impressões do diretor, e os *inserts* dos pequenos trechos. Nesta última sequência, a casa, as festas e a filmagem amadora. Se a estrutura não parece um problema poderíamos criticar certo didatismo desta montagem, na medida em que as intervenções afetivas também servem de explicação, ou introdução, ao conteúdo das falas de Santiago. A voz *over* se confunde então com a clássica voz dos narradores oniscientes que povoam o documentário clássico, parece que o narrador assume uma função da qual o cinema documentário contemporâneo tenta fugir: “o que informa o espectador sobre o ‘real’ é o locutor, pois dos entrevistados só obtemos uma história individual e fragmentada” (2003: 17), como nos traz Jean-Claude Bernardet, ao descrever o que chama de modelo sociológico em seu clássico *Cineas-*

tas e imagens do povo. É claro que, como temos salientado, o que embasa o narrador de *Santiago* não é tão rígido quanto o que embasa o narrador sociológico descrito por Bernardet que diz que em tal modelo a voz do narrador “é a voz do saber, de um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência” (2003: 17).

Muito pelo contrário, o que aproxima o espectador da narração de *Santiago* é seu estatuto de subjetividade, é neste índice de real que se apoia o discurso do filme: na (con)vivência entre diretor e personagem. Mas, de qualquer forma, a voz *over* acaba assumindo esse espaço de organizadora da experiência do filme. Podemos discutir o que acaba levando Salles a tal recurso, e talvez a forma com que abordou *Santiago* em 1992 invariavelmente tenha imposto tal abordagem, salientamos entretanto que tal recurso colabora no afastamento entre documentário e documentado e no exotismo do personagem, cujo discurso precisa de algum tipo de introdução. Aqui, nos opomos ao elogio traçado por Lins na ressignificação do uso da voz *over* em *Santiago*. Em certo sentido, falta à narração de *Santiago*, quando adere ao regime que acabamos de descrever, a capacidade de se friccionar com a imagem, como descreve Marília Rocha de Siqueira: “Nos filmes ensaísticos, como em grande parte do cinema moderno, a voz *off*, ao invés de legendar as imagens ou fechar-lhes o sentido, é mais um recurso para as fricções entre o visual e o sonoro” (2006: 44).

A continuação do filme repete a estrutura que seguimos até aqui: acompanhamos mais falas de Santiago (incluindo um caso sobre uma comemoração surpresa de seu aniversário, aparentemente inesquecível e organizada por seus patrões em meio a um jantar com seus convidados para o qual Santiago precisou cancelar seus planos iniciais de uma viagem de comemoração) e mais colocações do autor. Uma imagem nos traz Santiago dançando com suas castanholas, outra recordação de infância de Salles. O eixo temático se desloca para a dança e chega à figura de Fred Astaire, que nos reconduz aos escritos do mordomo e mais detalhes da atenciosa leitura realizada por Salles. A estrutura prossegue com mais uma fala de Santiago, até chegarmos ao belíssimo trecho que encerra a primeira parte do filme: Santiago pediu ao diretor que filmasse a dança de suas mãos, “ele a executava todos os dias, era o seu exercício”. Em um exercício de observação a montagem nos deixa visuali-

zar, acompanhados somente de música diegética, a performance das mãos de Santiago por dois longos planos que ocupam três minutos e quarenta segundos do filme.

Este trecho parece resumir um fator que marca esta primeira metade do filme. Ainda que insista em traçar uma certa diferença entre a produção concluída e a interrompida, Salles nos deixa mais uma vez ver, ainda que enredado nas armadilhas do exotismo, um certo olhar interessado por parte da filmagem, além da própria figura de Santiago. Se a primeira parte de *Santiago* se desdobra como um ensaio – ou reflexão – sobre o material original, em relação ao qual parece prometer ao tempo todo uma postura diferenciada, é ainda neste material que se apoia grande parte do interesse do filme.

1.3. A instauração da desconfiança

Ao analisar o ensaio fílmico e sua relação com a voz *over*, Lins, partindo de uma sequência de *Lettre de Sibérie* (Chris Marker, 1957), aponta que:

Marker nos mostra de que forma o que é dito pela voz *off* orienta a percepção do espectador; sugere que é possível “provar” quaisquer aspectos da realidade utilizando essa “fórmula estética”. Nessa sequência, o espectador experimenta de fato o quanto um certo tipo de narração pode ser autoritário, contaminando seu olhar, forçando a imagem a exprimir coisas que ela não exprimiria caso não houvesse a locução. (2008: 135)

O tal trecho do filme francês mostra uma mesma sequência de imagens acompanhada por 3 tipos diferentes de discurso, um pró e um contra o regime comunista e um terceiro apenas descritivo. O resultado é que “todos aderem sem problemas ao que vemos” (LINS, 2008: 135)

A questão identificada por Lins nos interessa. Em meados da década de 1950 o problema já estava colocado. A montagem, a narração, as mãos do realizador já eram reconhecidas como manipuladoras da realidade. Há, já na década de 50, uma crise que ainda está instaurada: a imagem cinematográfica é passível de manipulação e pode servir aos mais distintos propósitos. Sobre este mesmo trecho, André Bazin faz sua análise:

[...] o que Chris Marker vem de demonstrar é que a objetividade é ainda mais falsa que os dois pontos de vista militantes, quer dizer que, ao menos com relação a certas realidades, a imparcialidade é uma ilusão. A operação à qual assistimos é, pois, precisamente dialética, ela consistiu em enviar três raios intelectuais diferentes sobre a mesma imagem e receber seu eco. (BAZIN apud ESCOREL, 2013)

Observamos como Bazin, geralmente “acusado” de apoiar sua concepção de cinema na capacidade da câmera de capturar as emanções do real (ver, por exemplo, o já citado texto de MACHADO, 2009: 23), faz, já perto do fim de sua produção teórica¹⁵, um elogio à crítica empreendida por Marker às tentativas de objetividade. Com a leitura de Bazin e a sequência de Marker o que temos é que o cinema é, invariavelmente, a relação entre imagens e formas de pensar e que a manipulação das imagens não constitui qualquer tipo de falta.

O próprio Marker tece um comentário nesse sentido. Depois de vermos a última repetição das imagens – um ônibus cruzando com um carro na rua, trabalhadores pavimentando uma via, um homem passando próximo à câmera – a voz que narra nos diz: “Mas objetividade também não é a resposta. Pode até não distorcer as realidades da Sibéria, mas as isola o suficiente para serem avaliadas e conseqüentemente as distorce da mesma forma”. Se seria exagerado falar que o filme de Marker atende aos anseios de Arthur Omar, podemos ao menos dizer que o mesmo problema está colocado: a simples documentação de um local ou um povo, numa tentativa de objetividade, os torna simples objetos de documentário, conclui o afastamento que Omar indica como característico do ato de documentar. A abordagem afetiva e bem humorada de Marker ajuda a diluir o que seria o “tema” do documentário, levando por fim a uma citação de Bazin de que o filme de Marker se trata de um “ponto de vista filmado”.

¹⁵ Bazin morreu de câncer em 1958, um ano após o lançamento de *Lettre de Sibérie*. Os comentários de Machado se referem à coletânea de textos do autor francês intitulada *Qu'est ce que le cinéma?*, em especial ao texto *Ontologia da imagem fotográfica* (traduzido por XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. pp.: 121-128. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983) que abre a coletânea e cuja primeira nota indica ser a retomada de questões de um outro texto de Bazin, *Problèmes de la peinture*, de 1945.

Podemos concluir que o experimento realizado pelo diretor francês não se limita a um questionamento sobre a manipulação das imagens. Pelo contrário, parece assumir a manipulação como condição da imagem e por fim convoca a manipulação contra o fantasma da pretensa objetividade.

Acreditamos que este trecho do filme de Chris Marker guarda alguma relação com o trecho que inicia a segunda parte de *Santiago* e que analisaremos adiante. Essa relação justifica a extensão da análise sobre o pequeno trecho do filme francês.

Retornando a *Santiago*, após o plano da dança das mãos, quando já chegamos aos 40 minutos de filme, revemos um plano visto anteriormente: a piscina da casa de Salles, com uma escada ao fundo. O narrador descreve a imagem e revela que fez vários planos iguais àquele, vemos a sucessão dos planos e ao chegarmos ao terceiro recebemos a informação de que neste uma folha cai no fundo do quadro, é o que acontece logo depois. “Visto agora, treze anos depois, a folha me pareceu uma boa coincidência. Mas quais são as chances de no *take* seguinte outra folha cair no meio da piscina, e mais uma, exatamente no mesmo lugar?” nos fala o narrador, ao mesmo tempo em que vemos acontecer aquilo que ele narra.

O que se segue é uma série de exemplos do mesmo tipo: a água da piscina que pode ter sido agitada por uma mão fora de quadro, o balançar de cabides em um varal, a arrumação de móveis e objetos em um cômodo (acompanhado da leitura da decupagem e de planos que demonstram outras possibilidades de arrumação). “Hoje, treze anos depois, é difícil saber até onde íamos, em busca do quadro perfeito, da fala perfeita”, o narrador conclui, ampliando essas intervenções para o campo da entrevista, para retomar a série de “dúvidas” que agora se expande para a maquiagem do boxeador, ao que se segue mais uma conclusão: “Assistindo ao material bruto fica claro que tudo deve ser visto com uma certa desconfiança”.

A divisão de partes que estabelecemos para *Santiago* se funda no fato de acreditarmos que a sequência que acaba de ser descrita funda uma nova relação entre o espectador e as imagens apresentadas pelo filme. O filme prosseguirá com mais alguns exemplos, agora de manipulação das entrevistas de Santiago, mas o núcleo central da introdução desse regime está neste chamado por desconfiança.

As primeiras imagens apresentadas sob este regime são uma intensificação do que vimos até aqui. Em um momento vemos um plano ser repetido pelo menos quatro vezes, com direito a variação do ângulo de filmagem. Em outro, a voz que dirige pede que Santiago volte a se encostar na parede. São sequências nas quais a repetição e o chamado de atenção deslocam o foco para a manipulação executada pela direção. Vemos aquilo que já se suspeitava desde a introdução, Salles tem uma imagem do mordomo e na construção de seu filme tenta moldar o entrevistado a essa imagem. Entendemos portanto a necessidade do diretor de se distanciar de seu eu pretérito. As imagens de que somos chamados a desconfiar são as imagens de 1992, apenas nelas estaria guardado o espectro da manipulação.

Preferimos, entretanto, desconfiar do próprio filme. A sequência que abre esta segunda parte poderia parecer um convite a uma atitude mais crítica por parte do espectador. É por essa chave que Lins avalia o filme:

O que há nesse filme de praticamente inédito no documentário contemporâneo brasileiro é a capacidade de perturbar a crença do espectador naquilo que ele está assistindo, de destilar dúvidas a respeito da imagem documental e de fazer com que essa percepção seja menos uma compreensão intelectual e mais uma experiência sensível provocada pela forma do filme. Santiago nos obriga, de certa maneira, a nos relacionarmos com situações audiovisuais novas, a renunciar ao desejo de controle sobre o que é ou não real, a nos deparar com o fato de que podemos ser manipulados a todo instante, de que a fronteira entre o mundo e a cena inexistente em muitos casos, e de que, mesmo assim, não deixamos de nos envolver com o que vemos. Acreditar, não acreditar, não acreditar mais, acreditar apesar de tudo: são questões que agitam o cinema desde o início, nos lembra o crítico francês Jean-Louis Comolli. (2008: 143)

Após oito minutos de *retakes* e ordens do diretor somos surpreendidos pela imagem de um pequeno poema de Santiago, que o narrador traduz: “Sonhei que pertencia, somente por um dia, da França, à real nobreza. De pronto, acordei assustado... Trechos da famosa Marselhesa”. Partindo deste poema o narrador nos apresenta algumas conclusões sobre o mordomo: Santiago, que poderia sonhar ser qualquer um, sonhara ser um nobre em meio à Revolução Francesa. Até em seus sonhos era um deslocado.

A mesma voz que nos chamava para a desconfiança agora emite firmes interpretações psicológicas partindo de um pequeno poema. Longe de questionarmos a justeza dessa interpretação¹⁶, acreditamos que a proximidade destes dois aspectos dissonantes evidencia um fator que Lins parece ignorar em seu elogio. Como já sinalizamos, o alerta da desconfiança se limita ao filme de 1992. De certa forma, a denúncia da manipulação executada em 1992 serve como garantia de verdade ao discurso emitido pelo narrador, legitima seu lugar de fala. A desconfiança com alvo fixo não complexifica a relação do espectador com o filme, apenas garante ao diretor no “presente” mais uma camada de distância em relação aos erros cometidos na produção realizada no passado.

Entretanto, insistimos que existe uma certa mudança de regime após a sequência da denúncia de manipulação. É que o espectador passa de vez para o lado do diretor no presente, e é significativo que as imagens mais agressivas da direção de Salles sobre Santiago estejam guardadas para este trecho do filme. Outra questão é que a “sequência denúncia” chama a atenção do espectador para estes indícios de manipulação desviando o foco daquilo que Santiago diz, a manipulação e as atitudes do diretor assumem a centralidade da trama. Como em um filme narrativo clássico o processo de identificação nos aproxima de um herói e nos afasta do diretor vilão de 1992.

Esse processo de identificação será abordado com mais profundidade adiante, pois se conecta com uma questão colocada no princípio do filme e que será resolvida nos minutos finais. Por ora, nos interessamos pela relação traçada por Lins entre *Santiago* e as teorias do crítico e cineasta francês Jean-Louis Comolli, acerca da questão da crença e da descrença na imagem.

O texto citado pela autora se chama *A inocência perdida* e faz parte do prefácio à edição francesa da coletânea de artigos publicada no Brasil como *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário* (COMOLLI, 2008: 9-

¹⁶ De fato a interpretação de Salles faz todo sentido na continuidade do filme, e a leitura da poesia é mais uma repetição da estrutura dos eixos temáticos que identificamos anteriormente. Alguns minutos depois ouviremos algumas perguntas do diretor que levam Santiago a descrever seus dons de memória com certo espanto.

16). No pequeno texto, Comolli traça uma importante transformação: a do espectador. O que o autor nos apresenta é uma variação entre uma certa formação audiovisual baseada no cinema e a atual formação televisiva. Chamado a crer, o espectador formado pelo cinema se confrontava com o processo quase mágico das emanções do real que sensibilizam o material sensível (e é diante desse processo que espectador e produtor de imagens são inocentes. Inocentes por não controlá-lo, inocentes por não compreendê-lo por completo). O autor nos leva mesmo às limitações técnicas do daguerreotipo e ao fato de que estas não impediram o fascínio pelas possibilidades da captura de imagens, apesar da série de dúvidas que colocavam (O que falta nessa imagem? Com o que realmente se parece? Quais suas cores?).

O cinema era então esse chamado à crença, posto que tem como fator fundante essa relação com o real, com o verdadeiro. Mas as limitações e a própria ordem da representação tornam esse chamado também um chamado à dúvida. O espectador é aquele que escolhe crer apesar dessa série de dúvidas que o rondam e Comolli vê na imagem cinematográfica de seu tempo um estímulo à crença. Mas a dúvida é ainda mais complexa e não se limita ao duvidar da imagem:

Talvez tivéssemos admitido, e não sem dificuldade, que o “representado”, segundo a fórmula de Roland Barthes, “não é o real”, mas logo teríamos acrescentado que o representado podia nos parecer mais real do que todas as realidades. O cinema era exatamente essa espécie de delírio que, ao exaltar o real, fazia duvidar da realidade do mundo. (COMOLLI, 2008: 11)

Há na imagem cinematográfica essa incrível relação entre crença e dúvida. Mas há, finalmente, o deslocamento da formação dos espectadores e a perda da inocência de que trata o título do texto. Comolli define:

Essa tarefa é das televisões. Elas nem mesmo têm mais que dissimular que esse é, mais do que sua razão de ser, seu “tudo ou nada”: experimentar, fabricar, distribuir um novo tipo de espectador [...] que não estaria mais tão dividido entre crença e dúvida, mas, *crendo que não crê mais*, [...] em posição de gozar das angústias da crença (e da dúvida) dos outros [...] (2008: 12)

De uma maneira geral há um convite que ressignifica o lugar do espectador: ele é chamado a tomar parte do jogo e assume a posição de senhor daquilo que assiste. Nesse processo, o espectador parece ser informado o tempo todo sobre as

manipulações executadas pela televisão. Encaramos agora as práticas televisivas que revelam seus subterfúgios, como a publicidade que denuncia a própria publicidade (como naquele antigo comercial de refrigerantes que dizia: “Imagem não é nada”), a dúvida é substituída pela desconfiança. O que Comolli nos apresenta de especial é que nesse jogo o desconfiado, aquele que foi elevado ao estatuto de “espertalhão” (o termo sugerido por Comolli) em relação àquilo que assiste, acredita que está em posição privilegiada, que sua desconfiança o protege das armadilhas do engodo, mas que os outros ainda estão presos ao engano. “Ele que se vangloria de não mais crer, quer que os outros creiam” (COMOLLI, 2008: 15), cada espertalhão supõe uma série de bobos.

É nesse sentido que discordamos de Lins quando confunde o chamado à desconfiança de *Santiago* com o espírito de dúvida e crença que caracteriza a experiência cinematográfica. Longe de comparar Salles à produção publicitária ou aos telejogos citados por Comolli, o que tentamos dizer é que o chamado à desconfiança que inaugura a segunda metade de *Santiago* assume um estatuto problemático em um momento no qual a missão do cinema parece ser a de se afastar das práticas televisivas, trabalhando em nome da crença nas imagens e não da desconfiança. Ou seja, incentivar a crença quando todos os discursos hegemônicos apontam para o caminho contrário.

Ao encontrar o diretor tão aberto à autoanálise e autocrítica é inevitável imaginar a possibilidade de captura do espectador em um sistema de partilha do controle. Convocando a desconfiança nas imagens de 1992, *Santiago* eleva o espectador àquela posição de “espertalhão”. Convidado a desconfiar da imagem, o espectador também é convidado a acreditar no diretor. Na fórmula de Comolli: “o controle da ilusão equivale à ilusão do controle” (2008: 15).

Não se trata de elogiar a produção de 1992. Nossa crítica ao projeto original orbita sobre a tentativa de roteirização da experiência executada por Salles, mas de qualquer forma, como vimos na análise da primeira parte, há sempre algo que resta, palavras, gestos. No caso de um filme como o de 1992 “crer apesar de tudo” passaria por buscar, apesar de reconhecermos a manipulação e a exotização da figura do

mordomo, aquilo que sobra, ainda que se tratasse de um filme mal sucedido. Como veremos, o filme efetivamente executado não quer dar espaços para esse tipo de resto.

O prosseguimento do filme mistura o que vimos até aqui com este novo regime. Entre as histórias de Santiago vemos as ordens e comandos do diretor, entre os variados assuntos algumas referências ao material escrito, como quando somos apresentados, em torno dos 54 minutos de filme, à história de Francesca de Rimini. Ao fundo dessa história uma imagem que apenas havia sido mencionada antes, a de dois sacos plásticos voando, que aparecem aqui com as mãos que os liberam para cima, revelando o artifício mais uma vez.

Uma outra questão que surge ao vermos a sequência de repetições dos planos é que Santiago não deixava de se enxergar como personagem exótico. Seja quando comenta sobre sua prodigiosa memória, seja quando repete algumas expressões mais marcantes como quando traça um elogio a Giotto, ao qual busca equivalência em Bach, ou quando realiza o corte dos planos com seu característico “*c’est tout*”. Santiago parece assim compartilhar do exercício da exotização de sua própria figura. Nesse sentido, podemos imaginar que Santiago, que desejava imortalizar as grandes figuras, também via no filme um caminho para fixação da ficção que fazia de si próprio. Santiago ganha um estatuto de coparticipante no projeto inicial, um pouco distante do papel de vítima que assume quando o diretor desloca o foco para as ordens, comandos e manipulações que executa. Poderíamos mesmo nos perguntar se uma figura orgulhosa como Santiago se satisfaria com a exposição dos movimentos agressivos empreendidos pelo diretor. Novamente a referência a Comolli amplia o problema conectando a questões pertinentes a todo filme que lida com o outro. Como afirmamos, o discurso que acaba por vitimizar Santiago frente as ordens da direção de 1992 atribui certa passividade ao personagem, da qual discordamos acima, ainda que exista bastante imposição por parte dessa direção. Nesse sentido, Comolli nos traz que as pessoas filmadas

se encontram em situação de gerir o conteúdo de suas intervenções, de se colocar em cena. Todas as condições estão dadas. Elas se encarregam da *mise-en-scène*, a tornam pesada ou leve, a reali-

zam com suas insistências [quem sabe até a insistência em obedecer], com suas maneiras de dar sinais. E elas não são idiotas: sabem muito bem fazê-lo. [...] Produzem a si mesmas – produzir-se, é isso. (COMOLLI, 2008: 56)

Sobre este aspecto da imortalização e da memória, o texto narrado destaca a forma como a leitura dos escritos de Santiago, herdados pelo próprio Salles, faz com que sejam conhecidas várias figuras que sem eles não o seriam. Este trecho, motivado por uma citação de Santiago aos antigos copistas, ocupa a tela com alguns minutos de outras filmagens das anotações do mordomo até chegar a um trecho que o narrador lê um título em italiano, antecedido por uma frase que se repetirá durante os próximos minutos de filme:

Santiago escreveu: “*Allegro agitato ma non molto – quasi finale*” [e a tradução do corpo do texto escrito em espanhol] “Creio render-lhes uma pequena e simples homenagem ao ler seus breves passos por esse planeta. Já completados os quarenta anos de idade toda mudança é o símbolo detestável da passagem do tempo, minha atividade mental é contínua, apaixonada, inconstante e de todo insignificante”.

Da leitura deste pequeno escrito, Salles conclui que a luta de Santiago pela memória de todos esses personagens era uma guerra quase perdida, dado o volume de histórias e nomes. O trecho que segue monta de maneira bastante interessante algumas frases das anotações de Santiago por quase dois minutos.

Essa nova demonstração de atenção e carinho do diretor pelas páginas introduz uma nova fala de Santiago, sobre a dúvida de quem seria o receptor das páginas, alguém que gostasse delas e caso contrário seria melhor que elas fossem queimadas. Fica claro o apreço de Santiago por Salles ao legar-lhe as 30.000 páginas.

Aos poucos o filme desloca o eixo temático para a passagem do tempo e – ancorando-se no título de um pequeno trecho escrito pelo mordomo, “*Lento ma non troppo*” – o narrador conclui que: “Santiago sugeria que a vida podia ser lenta, mas não era suficientemente lenta. Ao longo dos cinco dias de filmagem ele não falou de outra coisa... Eu não entendi.”

Mais uma vez o narrador encaminha o filme para traçar essa mudança que ocorre entre as duas produções. Agora explicitamente, o narrador comenta, enquan-

to vemos imagens de *A Roda da Fortuna* (Vincente Minnelli, 1953), que só muito mais tarde assistiu ao filme favorito de Santiago, e que o mostra porque o filme protagonizado por Fred Astaire e Cyd Charisse o ajudou a compreender que algumas mudanças em sua vida aconteceram sem que ele percebesse. Sobre a cena, parece traçar um paralelo com sua mudança pessoal: “Sempre achei bonita a transição entre a caminhada e a dança, é uma transformação sutil e sem alarde” e nos conta a história de suas mudanças não percebidas que finalmente o levam a retomar o filme, incluindo uma passagem em que comenta que gostaria de que o filme fosse também dos pais e dos irmãos, já que a memória da casa e de Santiago pertence a todos eles.

Observamos mais uma vez o esforço do diretor em subjetivar o filme na mesma medida em que se distancia da primeira realização. Entretanto, o esforço de Salles neste trecho tem sua importância majorada na medida em que nos aproximamos da conclusão do filme e de um elemento prometido desde os primeiros minutos. Para isso colabora também a citação que Salles faz ao cineasta Werner Herzog: “Num de seus filmes, o cineasta Werner Herzog diz que muitas vezes a beleza de um plano está naquilo que é resto, no que acontece fortuitamente, antes ou depois da ação. São as esperas, o tempo morto, os momentos em que quase nada acontece”¹⁷. Tal citação é feita por cima de um plano no qual Santiago ensaia alguns gestos e seguida por outros planos do mordomo em que a câmera parece estar ligada antes da ordem de ação, sem o auxílio do gravador sonoro. A narração é retomada: “Desses restos, talvez o mais revelador seja aquilo que se diz a um personagem antes de toda ação e que seria, para sempre, o segredo do filme”.

O que vemos a seguir é outra claquete e mais um plano em que Santiago, um tanto acuado, é dirigido pelo cineasta em mais uma repetição de ação. O narrador nos informa que aquela foi a última filmagem que fez com Santiago e comenta a ausência de planos fechados, que Santiago foi sempre filmado à distância. Esta é a introdução do constrangedor *mea culpa* para o qual se encaminhará o filme. Segundo o narrador, tal distância não aconteceu por acaso, a maneira como conduziu as entrevistas o afastou de Santiago. O narrador completa:

¹⁷ Acreditamos que a citação remete ao interessante *O Homem-urso* (Werner Herzog, 2006).

Desde o início havia uma ambiguidade insuperável entre nós, que explica o desconforto de Santiago. É que ele não era apenas meu personagem, eu não era apenas um documentarista, durante os cinco dias de filmagem eu nunca deixei de ser o filho do dono da casa e ele nunca deixou de ser o nosso mordomo.

O *mea culpa*, declamado em tom dramático pode mesmo parecer tocante. Por outro lado, ficamos na dúvida com relação à questão que ele coloca: Salles supõe a possibilidade de estabelecer uma relação com Santiago na qual deixem de assumir seus papéis sociais? Evidente que não. Inocente, essa resposta não condiz com o grau de sofisticação do filme e nem com a leitura que Salles faz “no presente” das memórias de Santiago sempre associadas ao espaço em que conviveram. Parece-nos que este trecho tem a mesma função estrutural colocada pela sequência que iniciou a segunda parte do filme e nos incitava a desconfiar da manipulação das imagens. Naquele momento, não cogitamos a possibilidade de Salles estar sugerindo que o jeito certo de fazer o filme seria buscar a não manipulação das imagens em um movimento de objetividade, o que seria totalmente incongruente com o tom subjetivo que aplica a todo o filme. Apontamos que a denúncia das manipulações aparecia como um chamado à desconfiança e legitimava o trabalho subjetivo do presente, na medida em que Salles parecia se abrir e trazer o espectador para o seu lado do jogo, podendo jogar livremente. A mesma ideia se aplica ao trecho atual: o jogo melodramático instaurado por Salles ao assumir seu pecado passado é realizado sem abalar a relação presente. Sobre este ponto a crítica Ilana Feldman define:

Essa é uma autocrítica assumida pelo próprio Salles, por meio de sua narração, em um gesto de inegável franqueza, por um lado, mas também de habilidosa estratégia. Afinal, toda impiedosa autocrítica é uma forma de blindagem contra a própria crítica alheia. (2007)

Salles está duplamente protegido. Não busca a objetividade nem nega ser o filho do patrão, mas como estratégia de discurso condena sua primeira tentativa de filme exatamente por esses pretensos pecados. Apontamos duas chaves de leitura: ou Salles, ao se distanciar do seu eu pretérito e deixar para este os pecados, se apresenta curado por esse processo lento do qual nem mesmo se deu conta e assume um certo papel de redentor; ou, ao assumir a consciência de seus atos passados, Salles pode realizá-los sem culpa de uma maneira mais sofisticada. De qualquer for-

ma, uma leitura mais atenta permanecerá com algumas dúvidas: devemos ou não confiar nas imagens? Devemos ou não manipular as imagens? É possível suspender uma relação prévia para fazer um filme? E qual é a relação final entre Salles e Santiago no filme que de fato assistimos?

Desconfiamos ainda que esse *mea culpa* em tons de drama colabora para a instauração de um esquema clássico de identificação narrativa, no qual, através do choque social, podemos identificar a função de cada personagem: o mordomo como vítima, o insensível burguês do passado dirigindo o filme e, por fim, o consciente redentor que dirige o filme atual.

Retomando a discussão acerca do ensaio ainda podemos retomar Adorno que afirma a forma como o ensaio não reserva nenhuma posição de destaque ao primordial:

O ensaio não glorifica a preocupação com o primordial como se esta fosse mais primordial do que a preocupação com o mediado, pois a própria primordialidade é, para ele, objeto de reflexão, algo negativo (ADORNO, 2003: 40)

Médium de encontro é o cinema e o ato de documentar, bem como as relações entre as diferentes classes sociais. Como nas indagações que fizemos acima, o encontro não mediado não é uma possibilidade e não deveria surgir problematizando o resultado do encontro vivido. Mas há ainda mais oposição à definição adorniana de ensaio se pensarmos na maneira definitiva com que essa conclusão, que aparece como encaminhamento para o final do filme, se coloca: nas palavras de Adorno o ensaio deveria exatamente evitar esse tipo de transição, já que “suas transições repudiam as deduções conclusivas em favor de conexões transversais entre os elementos” (ADORNO, 2006: 43). Não estamos buscando afirmar que o filme de Salles não caiba na definição de ensaio como Lins sugere, mas aos poucos essas contradições surgem e permitem que retiremos o filme de uma zona de conforto que a própria obra busca se filiar desde sua introdução.

Há um último recurso que o filme revelará em seus créditos. O filme termina com a exposição de mais momentos que teriam sido excluídos do projeto inicial: a tentativa de Santiago de levantar um assunto que a voz do diretor diz que não vai

abordar e um pedido do diretor para que o personagem não cite seu nome. O tema da última pergunta que ouvimos gira em torno de algum curioso que perguntou a Santiago sobre a filmagem e ouviu como resposta do mordomo que este seria embalsamado. Chegamos então aos créditos finais, no qual recebemos uma nova informação: a voz que narra o filme não é a voz do diretor, mas a voz de seu irmão Fernando Moreira Salles. Não se trata de algo que não pudesse ter sido percebido em um momento anterior – a serenidade da voz que narra destoa do tom da voz que dirige o personagem – mas podemos associar tal recurso com as tentativas de distanciamento entre o momento atual e o eu-pretérito do diretor.

Retornando, podemos dizer que a questão sobre a distância dos enquadramentos, através da qual o narrador caracteriza os planos, parece mais uma promessa quando incluída em todo o discurso que leva a essa espécie de transformação pessoal. Mas o filme de Salles não nos parece se afastar em nada do distanciamento/separação entre sujeito e objeto que Omar critica nos documentários. Na verdade, há possíveis chaves de leitura que apontam para um aumento dessa distância. Se o tema do documentário foi deslocado para o material bruto e para a forma como Salles tentou realizar o filme em 1992, podemos apontar o distanciamento claro que a estrutura do filme realiza entre o momento atual e aquilo que o diretor foi. Um outro distanciamento é entre o diretor e seu personagem título: ainda que desigual e roteirizada, a filmagem de 1992 guarda um certo embate, uma relação real entre diretor e seu personagem. Já no filme de 2007 a questão de classe lembrada pelo *mea culpa* do diretor é suprimida ao ser colocada como algo presente somente no passado. Esse fator é reforçado pelo esvaziamento da questão social presente na forma como Salles aborda tal embate social, reduzindo-o ao dilema patrão x empregado, sem matizar questões relacionadas com a posição social específica de seu pai, um dos maiores banqueiros do país, que, ainda na primeira parte do filme, é apresentado como “um homem de negócios” que “mais tarde foi embaixador e ministro”, “um homem público”. Podemos pensar também que tudo o que é gerado de emoção e conclusão acerca da relação entre diretor, personagem e o ato de documentar nos é apresentado de maneira roteirizada e organizada pela voz *over* que não cria qualquer tipo de atrito entre aquilo que nos enuncia e as imagens que ve-

mos. Nesse sentido, o filme não documenta, como tenta apresentar sobre si, o reencontro entre diretor e seu material ou entre o diretor e suas lembranças, o que vemos é que, na mesma medida em que o filme de 1992 também não documentava o encontro entre diretor e personagem, mas aquilo que o diretor ficcionava e impunha ao mordomo, o filme concluído é a imposição de uma determinada interpretação fechada do material realizada pela voz que narra e pela estrutura adotada pelo filme.

*

Tentamos demonstrar como *Santiago* se estrutura em face a um problema encontrado por seu diretor: como representar o outro. Salles se debruça sobre seu material e traça uma série de estratégias, algumas abertas, outras nem tanto, para finalizar seu projeto sobre Santiago.

Apesar da leitura de diversos aspectos do filme estamos especialmente interessados na sequência que inicia a segunda parte de *Santiago*. É que, como descrevemos, esta sequência participa da instauração de um novo regime dentro do filme, que em maior grau é também um novo regime do audiovisual em geral.

Trata-se de certo regime no qual a desconfiança regula a relação do espectador com a imagem, “fica claro que tudo deve ser visto com uma certa desconfiança”, nos alerta o filme. O que fica é que a relação com qualquer imagem depende de certa desconfiança, é preciso ser um espertalhão e não se deixar enganar, assumir o controle, como nos apresenta Comolli.

Citamos a mídia televisiva como formadora desse regime com seus telejogos e todo o sistema publicitário. Mas há um outro tipo de colaboração, mais próxima da sequência de *Santiago*, há um certo tipo de crítica e análise cinematográfica que perde um certo tempo denunciando as limitações do aparato cinematográfico e da presença das subjetividades na criação das imagens. Esse tipo de texto incita a desconfiança na imagem que não se assume parcial, mas desconfiamos que também colabora para certa superficialidade na análise fílmica, colocando alguns problemas que nunca foram problemas para os grandes autores do cinema. Tal superficialidade se daria na maneira como esse pensamento acaba criando novos dogmas (como a

“impossibilidade da objetividade”) que são aplicados genericamente aos filmes no lugar de uma análise que se debruce sobre a especificidade da relação de cada filme com seus temas e recursos. Como exemplo, podemos tomar o já citado *O filme-ensaio* de Arlindo Machado, que dedica mais de uma página (2009: 23-24) à bem intencionada tarefa de denunciar a “ingenuidade gritante” (2009: 23) do cinema que tenta não intervir nas imagens que captura e como os recursos do cinema (cita desde a câmera e o material sensível até a iluminação e os ruídos) já são uma intervenção. Nesse sentido, um novo dogma que inviabilizaria, ou enfraqueceria, aprioristicamente a produção cinematográfica do cinema conhecido como cinema direto norte americano, que se baseia – além de uma série de outros fatores – em um discurso não intervencionista. Daqui, achamos que a simples impossibilidade de atingir o real bruto é muito pouco para configurarmos as motivações que levam cineastas a projetos que escapam das tentativas de objetividade. Essa conclusão parte de Gilles Deleuze que, ao comentar o cinema de dois grandes nomes do cinema documentário moderno, Jean Rouch e Pierre Perrault, aponta:

A evolução de ambos seria mal entendida se nos contentássemos em alegar a impossibilidade de se atingir um real bruto; que a câmera age sobre as situações, e que as personagens reagem à presença da câmera, isso todos sempre souberam, e não perturbava Flaherty ou Leacock, para quem isso já não passava de falsos problemas. (2007: 183)¹⁸

Deleuze nega aquilo que Salles e Machado colocam como fato. Para os dois últimos é como se, reconhecida a necessidade de desconfiar de toda manipulação, só fosse possível a realização de filmes documentários a partir do estabelecimento desse regime de desconfiança.

O desconfiar aparece como uma espécie de promessa de proteção contra as falsificações que nos são historicamente impostas. Essa promessa parece se basear nos exercícios que o cinema moderno executou de explicitação de sua opacidade

¹⁸ Deleuze cita Robert Flaherty, autor de *Nanook* (1922), fundador do que chamamos de cinema documentário, e Richard Leacock, do cinema direto norte americano, famoso pela ideia de filmar como “uma mosca na parede” e pela fotografia do filme *Primárias* (1960). Citados anteriormente, Jean Rouch, francês, autor entre outras obras de *Jaguar* (1967) e *Eu, um negro* (1958) e Pierre Perrault, da parte francófona do Canadá, de *Pour la suite du monde* (1963), tiveram seus trabalhos analisados por Deleuze em seu *A imagem-tempo* na terceira parte (2007: 179-188) do capítulo *As potências do falso*.

como forma de desarticular o cinema clássico narrativo baseado em um regime de transparência (XAVIER, 2005). Nesse sentido, Machado também trará o exemplo de *Lettre de Sibérie*, mas parece ignorar que tal recurso já foi capturado pelos discursos hegemônicos, como comenta Feldman: “Hoje, a reflexividade e suas marcas – como rastros da filmagem, presença da equipe, tematização do dispositivo etc. – torna-se condição da própria transparência”¹⁹. (2008: 63)

Em um texto do final da década de 90 intitulado *Altos e baixos da atualidade de Brecht* (SCHWARZ, 1999), Roberto Schwarz analisa um fenômeno análogo no âmbito do teatro. O que o autor nos mostra é como, através de uma análise do estabelecimento do teatro moderno no Brasil, as inovações do teatro brechtiano são incorporadas pela indústria cultural. É importante salientar que as características do teatro brechtiano, como observado por Schwarz, se fazem presentes na obra do dramaturgo alemão desde a década de 1920, bem como em outras expressões de vanguarda:

A explicitação do artifício artístico foi um procedimento geral das vanguardas, dedicadas a rasgar o véu sacralizador e naturalizante da forma orgânica. Para uns tratava-se de atacar a parte da reverência apassivadora na atitude estética. Para outros, de desautomatizar a atenção de leitores ou espectadores, embotada pelo hábito. Para outros ainda, de salientar o aspecto material do trabalho dos artistas, para alinhá-lo no bloco do progresso, com as outras formas de produção profana. Todas essas dimensões existiam no procedimento brechtiano[...] (SCHWARZ, 1999: 125)

Schwarz associa essas características, bem como a eventual falência do projeto brechtiano, com a concepção do autor alemão de superação do capitalismo pelo comunismo, e com a derrocada dessa crença. No Brasil, Schwarz nos lembra da face liberalizante dos anos da ditadura como primeiro sinal da falência da antes segura posição esquerdista contra um regime “*conservador e passadista*” (1999: 128). Por

¹⁹ Indo além dos exemplos propostos por Feldman podemos pensar em uma especificidade dos *reality shows*. A sofisticação desse tipo de programa durante os anos fez com que figuras como o diretor, as edições e as pequenas narrativas ficcionais produzidas com seus personagens reais, bem como a própria escolha desses personagens e sua natureza transitória e superficial, sejam assumidas pelos programas, sendo alimentadas pelo sistema que os cercam, seja nos sites de notícia, revistas ou nas mídias sociais que constituem um verdadeiro *star system* das subcelebridades.

fim, é no audiovisual que Schwarz encontra o ponto que nos interessa da domesticação das estratégias vanguardistas:

É fácil notar o uso que a publicidade tem feito dos resultados mais sensacionais da arte de vanguarda, entre eles os recursos do ator brechtiano. O ganho em inteligência representado pelo distanciamento, concebido outrora para estimular a crítica e liberar a escolha social, troca de sinal sobre o novo fundo de consumismo generalizado, ajudando, suponhamos, a promover uma marca de sapólio. Vocês estão lembrados do excelente ator que faz a propaganda de televisão da palhinha BomBril. O distanciamento não só deixou de distanciar, como pelo contrário vivifica e torna palatável a nossa semicapitulação, a consciência de que entre as marcas concorrentes de sapólio pode não haver grande diferença, e de que no entanto nos realizamos "escolhendo". Noutra plano, como se observa na abertura de qualquer noticiário de TV, também o foco brechtiano na infra-estrutura material da ideologia – na inclusão didática dos bastidores na cena de primeiro plano – trocou de sentido, funcionando como apoio à autoridade do capital, e não como crítica. As câmaras e os operadores filmam outras câmaras e outros operadores, que filmam o estúdio, o logotipo gigante e os apresentadores. Aí está, para não ser ignorado, o aparato industrial-mercantil por trás das mentiras e das informações ineptas que ouviremos em seguida, de cuja seriedade o volume impressionante da tecnologia, do trabalho e do dinheiro envolvidos, que certamente merecem crédito, não permitem duvidar. Assim, o próprio materialismo da auto-referência brechtiana parece comportar utilizações apologéticas. Depois de haver sido um chamado à emancipação, a insistência no caráter social e não-natural da engrenagem que nos condiciona passou a funcionar, paradoxalmente, em parte talvez por uma questão de tamanho, como um dissuasivo. (1999: 130-131)²⁰

A análise empreendida por Schwarz acaba nos trazendo a noção adorniana de *engagement*, debatida em um texto homônimo (ADORNO, 1992). Na fala que Adorno faz na rádio Bremen em 1962, é debatida a oposição entre a arte engajada (que não se confunde com a simples propaganda ideológica) e a arte autônoma (geralmente desmerecida através da noção da *l'art pour l'art*). Evidentemente a colocação dessa oposição por parte de Adorno visa ir além de um debate que naquele tempo já se tratava de um lugar comum. Já de início cabe salientar a quebra efetuada pelo autor que aproxima a obra de Sartre, naquilo que ela dá de importância ao

²⁰ Em nota, Schwarz nos lembra que, em *Dialética do Esclarecimento*, escrito por Horkheimer e Adorno durante a Segunda Grande Guerra e publicado em 1947, Adorno aponta a maneira com que o rádio e a televisão norte-americanos referem-se a si próprios como indústrias. (SCHWARZ, 1999: 131)

sentido do texto, da direita radical²¹. Adorno se coloca portanto contra o império do sentido. O caminho da fala adorniana, que leva para um elogio a outra concepção de arte autônoma, é exatamente o de superar essa oposição colocada como insustentável desde o início do texto. Nesse percurso, Adorno parte ao ataque contra Brecht, antecipando o processo que citamos da arte engajada sendo assimilada pela indústria cultural.

Adorno tem Brecht em alta estima como artista, mas em seu texto tece duras críticas à noção de engajamento e aos resultados das representações sociais apresentadas pelo dramaturgo. Aproveitando um outro exemplo trazido por Adorno, podemos citar o filme *O Grande Ditador* (Charlie Chaplin, 1940), que conteria alguns dos defeitos apontados pelo autor no teatro de Brecht. Desses defeitos destacamos certa imbecilização que se faz das forças inimigas (Adorno chega a afirmar que a “qualidade cômica” do fascismo é também “seu mais extremo horror” cf. 1992: 84²²). Mais do que um pedido por seriedade, há na crítica de Adorno certa necessidade de que os processos políticos sejam representados com maior precisão do que

²¹ O longo trecho chega a citar Hitler e o Nacional Socialismo: “For Sartre, the atheist, on the other hand, the conceptual meaning of the literary work remains the precondition for commitment. Works that the bailiff takes action against in the East may be denounced demagogically by guardians of the genuine message because they allegedly say something they do not say at all. Hatred of what the National Socialists were already calling cultural bolshevism during the Weimar Republic has outlived the age of Hitler, when it was institutionalized. Today it flares up about works of the same kind as forty years ago, including some whose origins go back a long way and whose link with tradition is unmistakable. In the newspapers and periodicals of the radical right there is, as always, a contrived outrage about what is said to be unnatural, overly intellectual, unhealthy, and decadent; they know who they are writing for. This is in accord with the insights of social psychology into the authoritarian character. Among the existentials of that character are conventionalism, respect for the rigid facade of opinion and society, defense against impulses that cause confusion about that facade or strike something personal in the unconscious, something that cannot be admitted at any cost. Literary realism of any provenance whatsoever, even if it calls itself critical or socialist, is more compatible with this antagonistic attitude toward everything strange or upsetting than are works that through their very approach, without swearing by political slogans, put the rigid coordinate system of the authoritarian character out of action, a coordinate system which such people then hold to all the more stubbornly the less they are capable of spontaneously experiencing something not already officially approved.” (ADORNO, 1992: 78-79)

²² Há um pequeno clichê atual que se repete como objeção aos humoristas reacionários de que o alvo do deboche deve ser sempre o oprimido e não o opressor. Esse clichê é bastante sonoro e útil contra certo tipo de humor “politicamente incorreto” (que chega aos extremos do racismo, machismo e homofobia). Entretanto, longe de questionar a genialidade de Charlie Chaplin, é curioso observar como a sugestão de Adorno nos coloca em dúvida sobre a eficácia do humor ao elevar o lado cômico dos adversários das transformações sociais: para o autor esse tipo de representação corre o risco de humanizar o fascista. Retomamos o sentido do vocábulo e, tornado patético, o fascista pode ser mesmo passível de compaixão.

a efetuada por Brecht ou Chaplin. Ainda que possamos enumerar, e Adorno efetivamente o faz, em um trabalho bastante atencioso com a obra de Brecht, uma série de problemas do engajamento do teatro brechtiano, a crítica à arte engajada é antes um elogio àquela outra interpretação da arte autônoma²³. Não se trata pois de corrigir esses erros, ou seja, por exemplo, encontrar a devida correção para esses pontos levantados como problemáticos na tentativa brechtiana de realismo. Nesse sentido, o texto de Adorno é bastante claro: “Este não é o tempo para obras de arte políticas [no sentido clássico do engajamento]; pelo contrário, a política migrou para a obra de arte autônoma, e penetrou mais profundamente em obras que se apresentam como politicamente mortas.” (1992: 93-94, tradução nossa).

A oposição autônomo x engajado continua sendo complexificada e não se resolve aí, tendo este texto de Adorno como mais um ponto de embate. Também não se trata aqui de buscar uma posição em relação à polêmica estabelecida entre Adorno e Brecht, mas de buscar no texto adorniano algumas questões que se encontram com a obra que estamos discutindo. Nesse sentido, também não se trata de acreditar que tal oposição sirva claramente para pensarmos o filme de João Moreira Salles (que talvez nem tenha lugar entre as obras citadas por Adorno), mas o *mea culpa* do final do filme, em certo sentido, é um pequeno momento de uma tentativa de engajamento social. Esse momento não tem nada a ver com Brecht, na medida em que se estrutura em certa tentativa de identificação (que, como já vimos, precisa que o público habitual do filme ignore o gigante abismo que separa o filho de um dos maiores banqueiros do país de seus espectadores), mas serve de exemplo de como as frases de efeito dos artistas engajados (e aqui talvez a comparação mais efetiva seja com a referência que Adorno faz ao “inferno são os outros” de Sartre) são de fácil assimilação por discursos conservadores. Nesse sentido, a referência direta ao texto de Adorno se baseia nessa intuição de que existam caminhos (em oposição a Brecht,

²³ É nesse sentido que não podemos tomar a crítica de Adorno ao realismo de Brecht como uma tentativa de um realismo mais apurado. Em última instância esse propósito nos levaria de volta ao império do sentido e fidelidade metafísicos que fizeram que Adorno aproximasse Sartre dos fascistas no trecho que citamos na nota de número 14. Adorno pode criticar falhas no realismo brechtiano sem simplesmente convocar sua correção porque já apontou toda literatura realista como mais compatível aos discursos da direita.

Adorno cita Kafka²⁴ e Beckett) para a arte, nesse engajamento que emerge da autonomia, que resistam às tentativas de assimilação da indústria cultural.

Por outro lado, mas afinal apontando no mesmo sentido, ao citarmos a tentativa de distanciamento promovida por Salles (essa sim relacionável com as estruturas brechtianas) e inspirados pelos exemplos de Schwarz, nos resta a possibilidade de aceitar o convite à desconfiança feito em *Santiago* como recurso discursivo de legitimação do lugar de fala. Como apontamos, a auto exposição é também uma forte resistência às tentativas de investida da crítica tradicional.

Essas características aproximam o filme de Salles de um regime geral que mais tarde analisaremos como cínico, baseando-nos nas propostas de Peter Sloterdijk e Vladimir Safatle. Talvez ainda não se trate de definir a própria obra de Salles como cínica, mas de pensar como a sequência que nos incomoda colabora para o estabelecimento dessa racionalidade. Comolli já nos informava que a perda da inocência é acompanhada de um progresso do cinismo (cf. COMOLLI, 2008: 15).

De qualquer forma, diferindo daquilo que foi proposto por Marker, parece haver no discurso de Salles um medo, ou a tentativa de imposição de um medo, da manipulação das imagens. A manipulação é elencada como um problema da imagem cinematográfica. O que tentaremos buscar nas próximas páginas é a definição de um regime no qual o falso se livre de suas definições negativas em relação ao verdadeiro e, colocado como figura central na formulação de qualquer discurso, tenha suas potências exploradas. A falsificação, como proposta por Nietzsche não é um defeito, mas condição intrínseca de todo e qualquer conhecer.

²⁴ Žižek comenta um momento em que Adorno usa Kafka como exemplo: “o texto kafkiano é realmente carregado de um ‘teor’ que provoca a ‘compulsão a interpretar’ e que, ao mesmo tempo, bloqueia e anula todas as interpretações dadas.” (1992: 46)

§ Transição: Oposição de dois regimes de imagem

Essa referência ao pensamento nietzschiano e à necessidade de se pensar um regime no qual a falsificação seja valorizada como condição intrínseca do conhecer em meio à análise de filmes, nos faz retornar ao pensamento de Gilles Deleuze. No já citado capítulo *As potências do falso* (DELEUZE, 2007) o autor francês nos traz a noção que dá título ao capítulo passando por uma série de filmes documentários e ficcionais.

Toda essa questão passa, e aqui se relaciona diretamente com a análise que empreendemos acerca de *Santiago*, pelo estabelecimento de uma noção de verdade e real que não se oponha ao falso. Nesse sentido, Deleuze estabelece a distinção de dois regimes de imagem: um orgânico e um cristalino. O autor explica essa oposição em outra de suas obras, deixando um dos regimes ao lado de uma determinada concepção de verdade tradicional e abrindo o campo para que o outro se relacione com uma concepção diferente:

Não creio numa especificidade do imaginário, mas em dois regimes de imagem: um regime que se poderia chamar de orgânico, que é o da imagem-movimento, que opera por cortes racionais e encadeamentos, e que projeta ele mesmo um modelo de verdade (a verdade é o todo...). E o outro é um regime cristalino, o da imagem-tempo, que procede por cortes irracionais e só tem reencadeamentos, e substitui o modelo da verdade pela potência do falso como devir. (DELEUZE, 1992: 86)

Uma outra passagem complementa a oposição:

Chamaremos “orgânica” uma descrição que supõe a independência de seu objeto. Não importa saber se o objeto é realmente independente [...] O que conta é que [...] o meio descrito seja posto como independente da descrição que a câmera dele faz, e valha por uma realidade supostamente preexistente. Chamamos, ao contrário, “cristalina” a descrição que vale por seu objeto, que o substitui, cria-o e apaga-o a um só tempo [...] e sempre está dando lugar a outras descrições que contradizem, deslocam ou modificam as precedentes. (DELEUZE, 2007: 155)

Há, portanto, um regime “orgânico” que pressupõe a existência do objeto que pretende descrever e que, associado a um modelo de verdade tradicional busca através de encadeamentos lógicos e cortes racionais representar esse objeto. Impor-

ta pouco a real pré-existência ou real independência do objeto, importa a impressão de que ele existiria independentemente da descrição realizada. É, naturalmente, um regime que, quando aplicado ao documentário, pode animar a desconfiança sugerida por Salles: se o objeto independe da descrição, o papel desta é manter-se fiel a esse real pressuposto, ou seja, a manipulação e a influência de um autor só pode surgir como um problema, um empecilho para que se alcance essa fidelidade. Mesmo que se aceite a possibilidade de diferentes formas de descrever um mesmo objeto, é como se, julgando cada descrição, persistisse uma imagem objetiva livre desses pequenos desvios subjetivos. Lendo cada descrição como dotada de distorção subjetiva é ignorado o caráter relacional possível das interações entre diferentes forças, a identidade do objeto é preservada e colocada como estável, enquanto no regime cristalino a questão se dá de outra maneira:

os próprios elementos não param de mudar com as relações de tempo nas quais entram, e os termos, com suas conexões. A narração inteira está sempre se modificando, a cada um desses episódios, não conforme variações subjetivas, mas segundo lugares desconectados e momentos descronologizados. Há uma razão profunda para essa nova situação: contrariamente à forma do verdadeiro que é unificante e tende à identificação de uma personagem (sua descoberta ou simplesmente sua coerência) [mas também uma situação, um espaço, uma interação], a potência do falso não é separável de uma irreduzível multiplicidade. “Eu é outro” substituiu Eu=Eu. (DELEUZE, 2007: 163)

Essa proposição de Deleuze parece mais uma vez servir para pensarmos *Santiago* como um filme, apesar das leituras que o colocam como desestabilizador de certezas, preso ao regime de identidade que caracteriza as obras verídicas. Ao deslocar o tema do filme para a própria transformação pessoal, o “Eu=Eu” de Salles se apresenta como um “Eu pretérito=Eu pretérito; Eu presente=Eu presente” ou um “Eu *era* outro”; pode haver transformação, mas não há multiplicidade. Da mesma forma, seguindo esse modelo, o mordomo Santiago guardaria uma essência, sua identidade, seu Ser, que poderia ter sido acessada por Salles se, na primeira tentativa, ele tivesse a consciência que tem no filme efetivamente realizado. O que *Santiago* parece apresentar não é só uma denúncia da impossibilidade de se atingir a objetividade, mas o ressentimento face a essa impossibilidade que explode naquela denúncia da insuficiência de qualquer imagem frente ao real.

Com as comparações realizadas entre o modelo orgânico proposto por Deleuze e o filme de Salles, buscamos demonstrar como, apesar de afetado pelas revoluções causadas pelo cinema moderno e as vanguardas artísticas, ainda é ao modelo do verídico e não ao do falso que o filme se reporta, tendo como principais fatores a referência à possibilidade de uma realidade não manipulada, independente de suas descrições e eventualmente deturpada por elas, e a manutenção de um modelo de identidades rígidas.

Entretanto, ao nos aproximarmos do modelo cristalino e das potências do falso, é importante salientar que esse regime não enxerga o homem filiado às regras do regime verídico como uma figura diametralmente oposta. Inspirado pelo pensamento nietzschiano, Deleuze nos lembra da sequência de figuras que Zaratustra encontra no quarto livro de *Assim falou Zaratustra* (cf. NIETZSCHE, 2011: 225-311), e que abrigam diferentes posturas em relação ao mundo. Nesse sentido, ao insinuarmos nosso interesse por um pensamento que enxerga qualquer tipo de conhecimento e representação como falsificante, sem se ressentir desse fato, é importante salientar que a figura de um *homem verídico* é apenas um dos elos de uma cadeia. É por isso que podemos afirmar que o modelo do falso não é um modelo da mentira ou do engano oposto à verdade, na medida em que essa assertiva seria avaliar tal modelo através dos critérios de fidelidade característicos ao modelo do verdadeiro.

A diferença então não é mais relacionada ao conteúdo, não se trata mais de afirmar o falso como oposto ao verídico. A diferença se encontra na forma como cada uma das instâncias da cadeia lida com sua produção.

No capítulo que nos serve de fonte, Deleuze faz também referências à outras obras de Nietzsche além de *Zaratustra*, precisamente a *Além do bem e do mal* (2005) e a *Genealogia da moral* (2009). Porém, já no jovem Nietzsche podemos encontrar parte desse problema. Em *Introdução teórica sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral* (NIETZSCHE, s/d) de 1873, o filósofo alemão nos traz duas figuras que diferem na forma com que lidam com suas produções. O texto, que versa sobre a linguagem, derruba a oposição clássica entre metáfora e conceito. Nietzsche demonstra a maneira como todo conceito é, antes de tudo, uma metáfora. Metáfora

porque se baseia na atribuição de um determinado radical a um conjunto de diferentes fenômenos, baseando-se em alguma semelhança. Ato prático e necessário, a atribuição dos conceitos abriga a abstração de uma série de diferenças de acordo com um determinado interesse. O objetivo do filósofo é destacar o ato criativo que há por trás de todo conhecer, de toda atribuição de conceitos. As duas figuras são o *homem intuitivo* e o *homem racional* e a oposição se dá na maneira como lidam com essa questão do conceito. Nesse sentido, o *homem racional* é aquele que parece esquecer o ato criativo constitutivo dos conceitos, ou seja, que esquece o caráter humano de todo conhecer e de toda conceituação e passa a trabalhar com os conceitos como verdades. Ele dota de transcendência e se coloca abaixo daquilo que ele mesmo criou de maneira quase arbitrária. É o homem da verdade para quem o falso é antagônico ao verdadeiro, e seu comportamento será mais tarde identificado na obra nietzschiana como o da *vontade de verdade*. Por outro lado, há o *homem intuitivo*, consciente do ato criativo que constitui os conceitos e que se sente livre para usá-los de maneira mais fluida, de acordo com sua vontade e necessidade, sendo capaz de desmontá-los e remontá-los. Possibilidade de uma percepção de mundo não limitada pelas regras da razão, que, como criações humanas, não deveriam limitar o homem.

As metáforas²⁵ que Nietzsche usa para cada um desses homens são bastante instrutivas: ao conceito como visto pelo homem racional o filósofo associa rígidos monumentos da antiguidade dedicados à morte, como as pirâmides e os columbários romanos. No caso do homem intuitivo o conceito é associado à figura do andaime²⁶, que pode ser remontado para diferentes usos. Mas a metáfora mais precisa é

²⁵ Maria Cristina Franco Ferraz faz uma leitura sobre como o uso constante de metáforas no texto de Nietzsche enriquece a posição do filósofo acerca da realidade metafórica da linguagem. (Cf. FERRAZ, 2002: 37-55)

²⁶ No já citado *O ensaio como forma*, Adorno também se vale da metáfora do andaime, mas de forma negativa. Para ele, o ensaio “não constrói nenhum andaime ou estrutura” (ADORNO, 2003: 31). O termo utilizado por ambos é o alemão *Gerüst*, em Nietzsche: “Jenes ungeheure Gebälk und Bretterwerk der Begriffe, an das sich klammernd der bedürftige Mensch sich durch das Leben rettet, ist dem freigewordenen Intellekt nur ein Gerüst und ein Spielzeug für seine verwegenen Kunststücke: und wenn er es zerschlägt, durcheinanderwirft, ironisch wieder zusammensetzt, das Fremdeste paarend und das Nächste trennend, so offenbart er, dass er jene Nothbehelfe der Bedürftigkeit nicht braucht, und dass er jetzt nicht von Begriffen sondern von Intuitionen geleitet wird.” (WL/VM, §2, retirado do eKGWB - <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/WL-2>), ou seja, relacionado com o brinquedo

aquela que pensa que os conceitos tomados como verdades são como “ilusões que nós esquecemos que o são, metáforas que foram usadas e que perderam a sua força sensível, moedas que perderam o seu cunho”²⁷ (NIETZSCHE, s/d: 81).

Retomando o capítulo deleuziano, citamos anteriormente a noção de um sistema de julgamento no qual as descrições do modelo orgânico precisam sempre se referir a um modelo estável que independe das descrições realizadas. Ao deslocarmos mesmo a descrição orgânica para o modelo do falso, nos encontramos com a inexistência desses objetos estáveis (mesmo que eles sejam apresentados como estáveis). Nesse sentido, é o próprio sistema de julgamento que acaba por ruir, posto que perde a sua lei última. Nos reencontramos com o filme de Salles e observamos novamente como ele representa um momento bastante específico: há a consciência de que não há algo como uma verdade absoluta ou objetiva, mas como se reage a essa consciência?

Explorar a potência da realidade falsificante de qualquer conhecimento é a reação proposta por pensadores como Nietzsche e Deleuze. Adiante observaremos como, por outro lado, o pensamento cínico também surge como resposta a essa conclusão.

Por ora, prosseguiremos pensando outras características do modelo cristalino trazidas por Deleuze. As questões que discutimos até aqui e as que observaremos no capítulo que se segue passam por esses pontos. Por se tratar de pontos que são mais visíveis no corpo dos filmes – ou seja, distantes da clara separação que a divisão teórica em categorias pode sugerir – gostaríamos de salientar que diversas obras estão,

(*Spielzeug*): algo a ser manipulado, como o verbo *Spielen* (jogar, ou, mais precisamente, o inglês *to play*) sugere. Em Adorno: “Alle seine Begriffe sind so darzustellen, daß ein jeglicher sich artikuliert je nach den Konfigurationen mit anderen. In ihm treten diskret gegeneinander abgesetzte Elemente zu einem Lesbaren zusammen; er erstellt kein Gerüst und keinen Bau.” (ADORNO, 1972: 72-73). *Gerüst* está relacionado com o termo *Bau* (estrutura, construção, edificação). Antes de apontar uma contradição, o uso da mesma metáfora para sentidos opostos (em um trecho no qual os autores parecem apontar para noções parecidas) demonstra o caráter relacional das opções da linguagem, confirmando o que afirmam: no estilo que defendem cada conceito [*Begriffe*], ou metáfora, não aponta para um sentido rígido, como uma *Bau*, mas para a fluidez de um *Spielzeug* [uma nota a essa nota lembraria que no início de *O ensaio como forma*, Adorno diz que são essenciais ao ensaio “felicidade e jogo” (2003: 17), ou, como no original: “Glück und Spiel sind ihm wesentlich” (ADORNO, 1958: 21)].

²⁷ WL/VM, § 1

a todo tempo, mesclando essas formas, variando entre o regime cristalino e o orgânico.

O primeiro ponto trata da relação entre o real e o imaginário e diz respeito também às descrições. No modelo orgânico podemos claramente separar esses dois espaços: o real segue a lógica da continuidade, garantida pelo *raccord* temporal e espacial, o imaginário, como no sonho ou no devaneio, pode até estar estruturado em descontinuidades, mas representa uma existência separada, não se confundem os dois espaços, com exceção de certos momentos em que tal confusão é solicitada, mas, ao final, é sempre possível retomar nesse regime o que ocupava cada dimensão. Imagem-sonho e imagem-real. Sobre o regime cristalino, Deleuze é direto: “Os dois modos de existência reúnem-se agora num circuito em que o real e o imaginário, o atual e o virtual, correm um atrás do outro, trocam de papel e se tornam indiscerníveis” (2007:156).

O segundo ponto diz respeito à narração. Esse ponto é marcado pela maneira como no cinema cristalino desmoronam os esquemas sensório-motores. Tal esquema se baseava na tríade formada por percepção, afecção e ação. No corpo prático dos filmes orgânicos se trata do encadeamento que leva da percepção de uma situação até a ação para resolvê-la. É o que ocorre no documentário tradicional, que na articulação de seus depoimentos ou de suas evidências busca resolver sua situação-tema, e que tem inscrito em seu corpo certas reações para o seu espectador. Deleuze identifica que esse tipo de narração sempre aspira ao verdadeiro, mesmo na ficção (2007: 157). Mesmo as anomalias de movimento são apenas aparentes, todas as rupturas que intervenham na narração estarão submetidas às organizações cronológicas e espaciais do filme. Não há elipse, inversão de cronologias, lembrança ou qualquer outro elemento que escape ao impulso verídico. É o cinema da imagem-movimento, da representação indireta do tempo, “que resulta da ação, depende do movimento, é concluído no espaço.” (DELEUZE, 2007: 157). Um exemplo bastante acessível caracteriza esse tipo de narração. Penso no filme *Pulp Fiction – Tempo de violência* (Quentin Tarantino, 1994), grande exemplo de um cinema com quebras cronológicas, é também um forte exemplo de como, mesmo desarrumado, o tempo cronológico pode ser respeitado e de como, ao final de um filme picotado, o quebra

cabeças pode ser finalmente arrumado. Nada mais diferente que um filme como *O ano passado em Marienbad* (Alain Resnais, 1961), no qual a reorganização dos blocos embaralhados é impossível e na verdade não se faz nem ao menos interessante ou necessária²⁸. No filme americano observamos um espaço “que se define por um campo de forças, oposições e tensões entre essas forças, resoluções das tensões de acordo com a distribuição dos objetivos, obstáculos, meios, desvios...” (DELEUZE, 2007: 157). Deleuze também cita um princípio de economia que busca nesse regime o máximo de efeito com o mínimo de meios: “por exemplo o caminho mais simples, o desvio mais adequado, a palavra mais eficaz” (2007: 157). Sobre esse princípio de economia podemos pensar naquelas situações ou características de um personagem que, destacadas em um filme, definirão o caráter e anteciparão o que o espectador

²⁸ A comparação entre filmes com objetivos e condições de produção e mercado tão diferentes pode reforçar a ideia de um julgamento de valor. Podemos então trazer outro filme para a comparação. *São Paulo Sociedade Anônima* (Luís Sérgio Person, 1965) é um filme de transição na cinematografia brasileira (principalmente por trazer o cinema de autor para uma temática urbana, em um grande centro e para a classe social dos realizadores) e dialoga com o regime cristalino e o regime orgânico. Carlos, o protagonista interpretado por Walmor Chagas, é um vidente (figura que ainda caracterizaremos a partir da leitura de Deleuze), incapaz de agir do início ao final do filme, como os personagens do regime cristalino. As sequências também são apresentadas embaralhadas, sem que possamos a princípio ordená-las, mas à medida em que nos aproximamos do final do filme esse ordenamento se faz possível e se impõe, como no filme americano. Da mesma maneira há uma espécie de moral da história, que atende ao princípio de economia que citaremos adiante: o motorista de caminhão que dá carona ao protagonista após sua fuga oferece um cigarro que é recusado sob a alegação de que Carlos parou de fumar. O motorista responde que também parou, várias vezes, e acende um cigarro. Essa sequência praticamente torna desnecessária a placa que, logo na cena seguinte, apresenta a direção de São Paulo, mas é necessário que não haja dúvidas de que a fala final de Carlos é a fala final de uma fuga frustrada. O princípio de economia característico do regime orgânico vem garantir o sucesso da representação do personagem como vidente, característica do regime cristalino. A leitura de Jean-Claude Bernardet confirma o filme como exemplo de transição ao afirmar que é um dos primeiros a colocar o problema da classe média: desloca-se para o urbano, mas no ambiente desenvolvimentista em que se situa não vai atrás nem do proletário nem da alta burguesia (cf. 1976: 111-117). Por outro lado, ao definir o protagonista, Bernardet diferencia um pouco sua leitura da nossa: sobre Carlos afirma que “Se não quis ser aquilo que é, tampouco quis ser outra coisa. Nem quis, nem deixou de querer coisa alguma [...] Se não escolheu sua vida profissional, também praticamente não escolheu sua vida pessoal” (1976: 113), “impossibilidade de Carlos escolher, o fato de ele não se propor alvo algum” (115), mas também afirma que Carlos seria “capaz de reagir contra” (113) a vida que se impõe a ele, em oposição a outros jovens que nem disso seriam capazes, alienados totalmente na vida da cidade grande. Na nossa leitura, isso caracteriza mais a capacidade de vidente que realmente uma reação por parte do personagem, o que é confirmado pelo retorno que conclui o filme. Bernardet também é mais otimista com as quebras de cronologia (cf. 115). Por fim, o autor ainda traça um importante comentário apontando a maneira como Carlos tem os “braços abertos para o fascismo” (117), risco de todo aquele que toma a falência do projeto racionalista-burguês (aqui em sua arranca-tardia, personalizada pela “revolução industrial” do terceiro mundo) pelo viés niilista. Nesse sentido, o comentário de Bernardet sobre a personagem Hilda (Ana Esmeralda) aponta de maneira bastante clara para o niilismo que culmina com um suicídio (cf. 114).

deve ou não esperar de suas ações, nesse sentido, mesmo a dubiedade de um personagem ou a estruturação de uma eventual quebra de expectativas precisam estar justificadas da maneira mais eficiente o possível, sob o risco de o filme ser inverossímil ou “forçado”.

Eficiente na ficção, esse princípio de economia também é a regra no documentário clássico (que, como nos informava Omar, é tributário do cinema de ficção). Se *Santiago* não é propriamente um documentário clássico mas, como dissemos, ainda é tributário do modelo do verídico, podemos pensar no conjunto formado pelo texto que denuncia as manipulações e a sequência insistente de planos em que são expostas ordens e manipulações do diretor. É extremamente necessário ao andamento do filme atingir o efeito máximo de afastar o espectador da figura do diretor em 1992, tornando-o definitivamente o antagonista no menor tempo possível. Para a consecução desse objetivo a estratégia adotada por Salles obtém o máximo de êxito.

É através dos personagens de diferentes obras que Deleuze faz a análise desse ponto no cinema cristalino. Para nossa leitura, importa a conclusão do autor de que há uma quebra das garantias trazidas pelo esquema sensório-motor, as que levavam de uma certa percepção à ação. Se o foco de Deleuze está nos personagens, que se tornam videntes, incapazes de agir, preferimos pensar nos espectadores, que, no campo do documentário clássico, dado aquele didatismo que comentamos na introdução, geralmente são chamados o tempo todo à ação, à tomada de posição. Quebrado o esquema que leva da percepção à ação também o espectador se torna vidente, perde qualquer chance de sintetizar o filme como um chamado a determinada ação ou conclusão, como era garantido pelo princípio de economia do regime orgânico. Como Deleuze afirma sobre os personagens, afirmaremos aqui sobre os espectadores: “já não podem ou querem reagir, pois precisam, muito, conseguir ‘enxergar’ o que há na situação. [...] Tendo perdido suas conexões sensório-motoras, o espaço concreto deixa de se organizar conforme objetivos, obstáculos, meios e até mesmo desvios” (DELEUZE, 2007: 157-158).

Concluindo esse ponto, se as anomalias eram os momentos de exceção nos filmes do regime orgânico elas têm protagonismo no regime cristalino. Quebradas a continuidade dos espaços e do tempo é o falso *raccord* que impera:

Não temos mais uma imagem indireta do tempo que resulta do movimento, mas uma imagem-tempo direta da qual resulta o movimento. Não temos mais um tempo cronológico que pode ser perturbado por movimentos eventualmente anormais, temos um espaço crônico, não-cronológico, que produz movimentos necessariamente “anormais”, essencialmente “falsos”. (DELEUZE, 2007: 159)

Outro ponto destacado por Deleuze dirá respeito às crises do conceito de verdade em relação com o tempo (cf. 2007: 160-161). A conclusão a que Deleuze chega é que diante dessas crises a narração não pode mais se limitar ao verídico: emerge a potência criadora do falso. É o ponto que abordávamos, de construções que se reconhecem como falsificantes e buscam as potências dessa característica. Deleuze nos lembra que

Não é um simples princípio de reflexão ou tomada de consciência: “atenção, isso é cinema”. É uma fonte de inspiração. As imagens devem ser produzidas de tal maneira que o passado não seja necessariamente verdade ou que do possível proceda o impossível. (2007: 161)

É como falamos do documentário: não se trata de simplesmente assumir o caráter da construção, importa que a narração não seja mais verídica.

A última oposição dirá respeito à narrativa. O cinema supõe uma separação entre objetivo (o que a câmera vê) e subjetivo (o que a personagem vê). A narrativa é a relação entre esses dois tipos de imagem. Primeiro sua separação, depois adequação de sujeito e objeto, porque o dado objetivo de uma imagem será sujeito da outra. Como já comentado, a própria distinção entre sujeito e objeto só pode se dar no regime da verdade, o regime orgânico, no qual podemos afirmar as identidades. Só quando afirmamos a continuidade, a identidade de um ser, é que podemos separá-lo de seu objeto, só assim podemos cessar o caráter eternamente relacional que o mundo em devir impõe. Fica claro que tal separação não poderá mais imperar no regime cristalino. A identidade garante a veracidade da narrativa orgânica. Resta ao

regime cristalino algo como uma “pseudo-narrativa’, um poema, uma narrativa que simula ou antes uma simulação de narrativa.” (DELEUZE, 2007: 181)²⁹. Deleuze pode então se aproximar bastante da ideia de Omar de que o documentário clássico não deixava de remeter à lógica da ficção: “conservava e sublimava, no entanto, um ideal de verdade que dependia da própria ficção cinematográfica: havia o que a câmera vê, o que a personagem vê, o possível antagonismo e a resolução de ambos” (DELEUZE, 2007: 182). As identidades estavam lá, personagens documentados x cineasta documentador, como o empregado e o filho do patrão. Ficção mais básica, a das identidades. Veracidade, como a ficcional, baseada na narrativa.

²⁹ Nesse ponto Deleuze faz uma relação direta com o “discurso indireto livre” de Pasolini (Cf. DELEUZE, 2007: 181-182).

2. Serras da Desordem: a construção a favor do real

Serras da Desordem (Andrea Tonacci, 2006) começa com um *fade in* que nos leva das cartelas iniciais para o meio de uma floresta. Nos planos em preto e branco no meio da mata, um índio recolhe lenha, acende uma fogueira, prepara uma cama de folhas e se deita. Não receberemos nenhuma informação adicional sobre as situações que se desenrolam na tela durante quarenta minutos. Serão vinte e cinco minutos até surgir o letreiro com o título do filme e as palavras em português são raras em todo esse trecho inicial. É assim que somos introduzidos ao filme.

*

O diretor Andrea Tonacci inicia sua filmografia em meio ao que se convencionou chamar de Cinema Marginal brasileiro. Seu primeiro longa, *Bang Bang* (1970) é um dos grandes filmes do movimento, marcado por fortes experimentações de linguagem. Apesar da importância de seu primeiro longa, a carreira de Tonacci segue outros caminhos durante as décadas de 70 e 80. Entre esses outros caminhos o diretor engajou-se na produção de material relacionado com populações indígenas. É dessa produção que surgiram os contatos que levaram à produção de *Serras da Desordem*.

Serras da Desordem foi um filme amplamente discutido e pensado. Há um pequeno livro dedicado a reunir textos sobre ele (CAETANO, 2008), e uma produção acadêmica e crítica relativamente prolífica. Além disso, existem algumas entrevistas do próprio diretor que enriquecem e colocam novos parâmetros para a discussão da obra.

Dividir *Serras da Desordem* é uma tarefa bastante complicada. Durante as mais de duas horas de filme, diferentes recursos retornam e se misturam. São usados diversos suportes (35mm e vídeo coloridos e em preto e branco), imagens de arquivo de variadas fontes, encenações e momentos documentais. O filme se desdobra em uma espécie de eixo cronológico que respeita a ordem dos fatos que pre-

tende narrar, mas com a interação constante entre imagens que representam, ou foram produzidas, em tempos diferentes. É constante no filme a relação entre esses dois tipos de imagem: as que representam um certo presente do filme e as que estão situadas no passado. Nesse sentido, nossa análise seguirá o eixo cronológico determinado pelo filme, deixando emergir suas peculiaridades e os fatores que queremos destacar.

É a partir de algo constantemente repetido pelo diretor que esboçaremos uma divisão que abarca as diversas idas e vindas temporais presentes no filme. Trata-se da questão do encontro do personagem central com o homem branco (TONACCI, 2008: 98-99). Ainda que narrativamente os encontros sejam mais constantes do que os que elegemos como eixos, a divisão que propomos é endossada pelo filme determinando a mudança de cenários, a introdução de novos tipos de imagens e de novas camadas de informação ao longo do filme. Nesse sentido elegemos três eixos que dividem o filme em quatro partes: em torno dos quarenta minutos de filme o protagonista é capturado por sertanejos, aos oitenta chega à Brasília e aos cento e cinco minutos retorna à sua tribo. A primeira começa com o *fade in* já descrito.

2.1. Dramatização complexa

O *fade in* nos leva ao primeiro plano do filme: rodado em película 35mm, no qual percebemos com facilidade a câmera na mão do fotógrafo. A montagem é constituída de algumas pequenas elipses e diversos cortes que auxiliam na composição da ação do personagem. O que vemos na tela é um plano bastante comum no cinema documentário (desde o, mais uma vez citado, *Nanook* de Flaherty): um personagem aparentemente típico – um índio – performa uma ação tradicional, a vivência na selva, para a câmera.

Aqui haveria espaço para o questionamento sobre a presença da câmera e uma suposta artificialidade da ação, mas o plano de três minutos sem qualquer informação adicional não dá tempo para esse tipo de questionamento. Seremos surpreendidos adiante, quando o índio pega no sono. Nesse momento há uma mudança

de enfoque: a montagem intercala em fusão a imagem de uma fogueira – capturada em vídeo colorido e acompanhada por falas de uma língua desconhecida –, imagens de outros índios em outras situações, habitações rurais, uma cachoeira, objetos de brancos e um plano de um filme antigo. Todas essas imagens alternadas com a imagem do índio sugerem tratar-se de um sonho, ideia reforçada pelos sorrisos e movimentos do personagem que dorme.

Estamos diante de um recurso clássico: o personagem que dorme é envolvido pelo caráter onírico das fusões e dos planos embaralhados, o registro que nos lembrava o documental (não só pela forma de filmar, mas pelo personagem filmado) é complexificado ao entrar no que nos parece um sonho.

Às imagens embaralhadas, segue-se um movimento de câmera que revela a chegada de um grupo indígena. Temos um retorno ao tipo inicial de registro: as imagens, agora coloridas e mesclando 35mm e vídeo, mostram esse grupo, que também pode ser tomado por típico, caminhando e se estabelecendo naquele espaço. A sequência, longa, tem alguns cortes, algumas pequenas elipses e outros planos em *raccord*.

Esses planos do grupo indígena duram mais de dez minutos. Ainda sem qualquer referencial temporal ou espacial, entramos no exercício de observação de um certo “jeito de ser” característico. Sobre esse exercício, a montadora Cristina Amaral afirma que precisou “se perder no tempo do cinema para encontrar o tempo do índio” (TONACCI e AMARAL, 2008). Já o diretor afirma que o “começo longo e lento é coisa para conduzir o espectador para um espaço de reflexão em que ele normalmente não se permite estar” (2007) e complementa:

[...] chegamos à conclusão de que 18 minutos era o tempo necessário para permitir que o espectador mergulhasse no universo indígena com uma atenção mínima, de identificação, sem mais reagir ao tempo da coisa, ao ritmo, e parar de exigir essa normatização que nos dizem que as coisas devem ter, como é que elas têm que ser, por que é que tem que ser... (2007)

Há, porém, mais uma intervenção nessa sequência que complexifica as imagens. Aos treze minutos de filme, o olhar de algumas crianças se dirige ao céu. A montagem, seguindo a estrutura clássica de um plano ponto de vista³⁰, nos mostra o que elas olhavam: a passagem de um pequeno avião. O que de certa forma abala o andamento da sequência é que o posicionamento dos elementos na cena impossibilitaria a presença da câmera que capta o avião sem que essa fosse capturada pela imagem que nos revelava as crianças. O plano do que é visto não é possível ao mesmo tempo do plano que revela que algo é visto, o que nunca foi problema para o cinema de ficção. Possível, e na realidade bastante provável, o plano das crianças que veem o pequeno avião sobrevoar a floresta é um artifício de montagem, que recorre a um recurso característico dos filmes de ficção e que se completa com a continuidade sonora entre as duas imagens.

Destacamos esse pequeno trecho porque apesar da quebra de forma de registro – que desde a entrada do grupo de índios seguia um padrão mais documental – não há qualquer choque na entrada desse recurso de montagem tipicamente ficcional. O ponto central é que o recurso não quebra a lógica narrativa que acompanhávamos.

Entretanto, essa lógica será quebrada adiante. Aos dezesseis minutos de filme um índio se destaca do grupo e caminha para o interior da mata, o primeiro plano parece esperar a entrada do índio na mata, o seguinte é um longo plano no qual a câmera de vídeo segue o personagem de perto enquanto este avança em direção a um rio. A montagem mantém essa lógica de *raccord*: a ação é descrita sem saltos, respeitando os espaços e o deslocamento do personagem. Um corte espacial maior transfere a visão da câmera, agora em 35mm, para o outro lado do rio, e de um suporte fixo descreve um suave movimento para a esquerda que acompanha o deslo-

³⁰ Seguimos a definição de Edward Branigan (2005) que estabelece o plano de vista a partir de seis pontos espalhados por dois planos cinematográficos, o primeiro plano abriga um ponto no espaço e um olhar, a transição entre os planos, que marca uma continuidade temporal ou simultaneidade é o terceiro elemento. O segundo plano abriga o posicionamento da câmera no ponto estabelecido anteriormente, o quinto é o objeto alvo do olhar finalmente revelado. Por fim, presente nos dois planos, está o personagem dono do olhar. Na definição do autor o plano ponto de vista está incluído entre as principais técnicas desenvolvidas pela linguagem cinematográfica para ligar planos de espaços contíguos que podem chegar a quase 40% das transições entre planos em um filme clássico.

camento do personagem. O plano seguinte nos desloca para outro espaço e revela a aproximação de um trem na direção da câmera, junto do som da composição cresce uma trilha sonora tensa. O trem, com o logotipo da Companhia Vale do Rio Doce, nos insere em um determinado espaço temporal que as imagens anteriores não eram capazes de situar por si sós. Entre os vagões do trem de carga podemos ver uma placa que demarca a fronteira de uma terra indígena, e, no plano seguinte, assistindo à passagem do trem, está o índio que se destacou do grupo.

Essa série de eventos – o índio que se destaca e é seguido, a câmera que o espera do outro lado do rio, a coincidência da passagem do trem – determinam uma outra chave de leitura para o que vemos até aqui. Há todo um rigor de *mise-en-scène* que caracteriza a construção ficcional e que, por outro lado, não só não afeta a naturalidade das ações, como também colabora com certa fluidez e interação com o que se vê na tela. Essa estrutura que chamamos de transparente³¹ é evidentemente o fruto de uma longa série de experiências de linguagem, acumuladas durante a história do desenvolvimento do cinema, seja em sua vertente ficcional, seja em sua vertente documentária. Há nas imagens do filme este duplo estatuto: organizadas e decupadas de maneira ficcional, estão inseridas em meio a um espaço e um comportamento de filmagem e de observação geralmente associado aos filmes documentários; ao mesmo tempo que nos trazem indivíduos típicos realizando tarefas que julgamos típicas, se servem dos recursos do cinema para realizar a composição de uma determinada narrativa. A presença de uma estrutura transparente não se opõe à assimilação das imagens por um viés documental, por outro lado, a composição dos fatos – a história propriamente dita que seguimos – encaminha a interpretação para a ficção ao demonstrar os eventos com um encadeamento mais claramente pertencente a um roteiro.

Os planos seguintes respeitarão um encadeamento parecido. Do plano do índio, o filme se desloca para o interior de um trem de passageiros pelo qual a câmera passeia. Nesta sequência porém é mais evidente a presença da câmera como objeto estranho ao espaço, na medida em que recorrentemente encontra os olhares dos

³¹ Mais uma vez em referência à Ismail Xavier (2005).

passageiros e aqueles que circulam pelo corredor precisam desviar da lente. Ao fundo de um dos vagões, dois homens claramente atuam para a câmera, simulando não vê-la, até embarcarmos em outro sonho, de um passageiro que dorme. Mais uma vez, somos colocados no sonho através de planos encadeados em fusão: imagens confusas misturam paisagens com um rosto que diz que o índio é uma outra humanidade, um documento assinado por um representante da Funai³², uma casa com um pequeno índio e a imagem de algum antigo filme que mostra um sertanejo bebendo um copo de água. Dessas imagens somos levados a planos de jagunços que se preparam e se armam para algum evento. Pelos detalhes reconhecemos os passageiros do trem que pareciam atuar. As falas que os acompanham não se organizam em um discurso compreensível pelo espectador. Armados, eles adentram a mata.

Trata-se de um novo momento no filme, não há aqui qualquer possibilidade de os personagens em cena estarem no meio de uma ação que seria realizada independentemente da presença da câmera. Isso se confirma após retornamos ao trem e sairmos do sonho: um novo passeio pelo trem revela um dos homens que vimos na mata ao lado de outro a simular tiros contra uma placa da Funai similar a que vimos antes. O som que ele faz se mistura com sons de disparos reais, somos reconduzidos à floresta e ao índio que se isolara do grupo e agora parece ouvir o som dos disparos distantes.

A sequência seguinte testemunhará o encontro entre os jagunços que vimos no mato e os índios que vimos se estabelecerem na floresta. O massacre é montado em paralelo com o retorno desesperado do índio que se isolara, incluindo alguns planos subjetivos e mesmo um momento em que ele parece segurar a câmera e se filmar a correr. O índio testemunha a conclusão do massacre, resgata um bebê que sobreviveu e vê a fuga frustrada de um jovem membro da tribo. Mais uma vez, o que vemos está mais próximo, seja pelo conteúdo, pela trilha sonora, pela montagem ou pela *mise-en-scène*, da lógica de um filme de ficção.

³² Diversas imagens presentes nos momentos iniciais de *Serras da desordem* retornam e ganham significado em outros momentos do filme. Respeitaremos a aparição de cada imagem, não revelando significados que serão entendidos posteriormente no decorrer do filme. Por ora vale a referência à estrutura que permite que a cada exibição do filme o espectador conheça mais camadas.

Veremos que os homens encontram e capturam o jovem da fuga frustrada e que o índio que havia se afastado foge com o bebê. Os planos seguintes nos apresentarão imagens aéreas de florestas e queimadas e, finalmente, o título do filme. São vinte e cinco minutos de exibição, mas, apesar da longa duração, o que observamos até aqui não difere de uma estrutura já bastante repetida em filmes de ficção na qual uma determinada situação se dá sem longas explicações antes de sermos apresentados ao letreiro de abertura. É comum se esperar desse tipo de estruturação que os eventos que veremos a seguir guardem relação com as sequências que introduzem o filme. Apesar dos tempos mais longos, das aparentes trocas de “gênero” e da falta de informações definitivas que reúnam todos aqueles momentos sonhados e vividos, nos parece termos mais uma vez essa função realizada.

Reconduzidos ao índio em fuga, veremos seu avanço através de propriedades rurais e uma espécie de enterro do bebê que carregava. Mas o primeiro ponto de interesse após a entrada do letreiro se dará em mais uma intervenção que confunde a narrativa do filme.

O longo clipe de imagens é uma pequena ilha dentro dessa primeira parte da divisão que estabelecemos. São quase quatro minutos de imagens montadas ao som de um samba instrumental. O clipe alterna uma série de imagens de arquivo que, dependendo da relação do espectador com o imaginário imagético brasileiro, são de fácil identificação. De uma maneira geral, com algumas exceções³³, identificamos uma época específica que se situa dentro das décadas de 1970 e 1980 e nos reflexos do chamado milagre econômico brasileiro. O clipe é formado somente de imagens de arquivo e, iniciado por imagens de derrubadas de floresta, reúne filmes oficiais do governo e das grandes empresas estatais, propagandas turísticas, imagens jornalísticas e mesmo imagens do longa metragem *Iracema – uma transa amazônica* (Bodanzky e Senna, 1976)³⁴. O tom dado pelo samba é de exaltação, mas a articulação

³³ Dentre as imagens estão incluídas algumas imagens de outros períodos como as do massacre de Vigário Geral, ocorrido na década de 90, a da morte do guerrilheiro Carlos Marighella, ocorrida no final da década de 60 e a imagem que fecha o clipe, retirada de um filme do Major Thomaz Reis, *Ao redor do Brasil*, de 1932.

³⁴ O filme, que nos conta a história do encontro de um caminhoneiro com uma jovem prostituta ao longo da rodovia Transamazônica, guarda uma relação com *Serras da Desordem* por confundir cons-

entre imagens de caráter positivo e negativo, bem como a percepção de falência daquele projeto de país compartilhada pelos espectadores, dão um certo tom irônico ao clipe. A montagem é ritmada e segue a velocidade da música. Podemos mesmo afirmar que por vezes a articulação entre imagens de exaltação e de pobreza com o conhecimento histórico do espectador dá tons de horror ao próprio modo de produção daquelas imagens, “se tornam reflexo de um espetáculo bizarro”, como afirma o cineasta e acadêmico Luís Alberto Rocha Melo (2008: 39).

Nos planos seguintes ao clipe veremos o prosseguimento do percurso do índio que acompanhávamos antes, mas se trata de um índio mais velho, o índio das imagens que abriram o filme. Pela localização histórica que fornece e pelo encontro que temos com esse índio já envelhecido, o clipe assume um caráter elíptico, marcando os anos de marcha do índio. No entanto, Melo destaca que para além do caráter elíptico a função da sequência estaria em um caráter reflexivo, que historicizaria e problematizaria a própria produção de imagens por parte da televisão e do próprio cinema:

A sequência permite, portanto, que o cinema brasileiro seja repensado não mais como um fenômeno isolado, desconectado do universo midiático; ao contrário, trata-se de enxergá-lo como uma peça desse mesmo sistema [...] põe em relevo o comprometimento político do audiovisual contemporâneo, quase todo atrelado ao Estado, condição da qual não escapa o próprio *Serras da Desordem*. (2008: 40-41) [destacando em nota a presença dos logos do Ministério da Cultura e da Petrobrás nos créditos iniciais do filme]

O que destacamos é que a presença de imagens de arquivo, até aqui mais misturadas aos momentos oníricos, mas que adiante se misturarão ao desenrolar narrativo, têm um determinado papel de opacidade ao trazer para a discussão certas formas de entendimento e de leitura que se vinculam ao fazer e ao imaginário cinematográfico que se debruça sobre a vida dos homens e dos lugares que não pertencem ao espaço do produtor de imagens. Nesse sentido, o clipe emerge como uma longa discussão sobre a produção de imagens na qual se insere o longa de Andrea

tantemente momentos documentais e momentos ficcionais ou, mais precisamente, por desenrolar uma história ficcional em meio a situações reais. As imagens inseridas no clipe podem não ser reconhecidas por qualquer espectador, mas acreditamos que a presença do ator Paulo César Pereio facilite esse reconhecimento.

Tonacci que, como vimos, dialoga o tempo inteiro com a tradição cinematográfica, suas técnicas e convenções, sem negá-las, mas manipulando-as e adicionando sentidos e camadas à narrativa.

Nesse sentido, podemos destacar a montagem veloz que se opõe ao lento ritmo que acompanhamos até agora, bem como o espaço e a ação privilegiados pelo conteúdo de grande parte das imagens utilizadas no clipe em seus contextos originais – a civilização e seu crescimento contra o Brasil selvagem, basicamente o projeto de Brasil em expansão da segunda metade do século XX, mas também de alguns elementos da falência desse projeto – que se opõem à fuga do índio e à imagem da violência imposta à tribo. Estes fatores, de montagem e de conteúdo, colaboram na criação de um espaço a parte, de um espaço não vivido (ou vivido apenas periféricamente, através do massacre, ou do trem que corta seu território) pelo personagem que acompanhamos até aqui. Mais do que a elipse temporal, vemos emergir um confronto entre narrativas.

Esse aspecto adicionado pela entrada do clipe é reforçado em uma entrevista concedida pelo diretor. Tonacci nos lembra que aquela série de imagens, que claramente dizem algo ao público que habitualmente assistiria ao filme, pode não ter qualquer sentido para o próprio índio que o filme acompanha, que o índio pode não entender nem metade daquelas referências visuais (TONACCI, 2008: 106). Entra mais uma vez essa ideia de um sistema de partilha e de convenções que agora talvez tenha um elemento estrutural adicionado: seu caráter “branco”, na medida em que a produção daquelas imagens e o desenvolvimento daquelas convenções cinematográficas é algo que diz respeito a uma sociedade específica; e, como consequência, um filme como *Serras da Desordem* é a princípio voltado para esse mundo branco.

Retomando o filme, as imagens revelam o prosseguimento das andanças do índio, agora já mais velho. Há um outro momento de entrada de imagem de arquivo comentado por Melo (2008: 35-37): o personagem se depara com uma cachoeira. Desse encontro veremos imagens rodadas no mesmo preto e branco que acompanhava o personagem misturadas com outras coloridas e uma imagem em preto e branco cuja textura denuncia se tratar de uma imagem mais antiga. Pela primeira

vez, uma imagem de arquivo entra no fluxo da narrativa sem estarmos naquele regime onírico ou sem representar um corte mais brusco, como no clipe. As imagens se alternam representando o mesmo signo, uma cachoeira, sem podermos definir se todas tratam da mesma cachoeira. Melo destaca que esses planos pareciam servir à observação do índio, mas que a presença daquela imagem antiga coloca uma questão perturbadora já que aquele plano claramente diz respeito a um outro olhar: diferente das outras imagens, ela não poderia ser lida por uma chave subjetivadora garantida pela observação do índio. Sobre a presença das imagens de arquivo, Melo comenta que “o que importa não é a procedência das imagens, e sim os conflitos gerados pela combinação e pelo conflito entre elas” (2008: 35) e que não surgiriam “para *ilustrar* a ação, mas para ampliar a percepção do drama que se desenrola bem diante de nossos olhos” (2008: 35). Melo tem uma leitura particular da relação entre os planos da cachoeira, o que nos interessa porém é a relação que se constitui entre a produção de imagens em diferentes tempos e com diferentes propósitos (um plano que poderia servir de ponto de vista de um índio *versus* a filmagem de uma expedição no início do século XX) que, articuladas, nos apresentam um certo grau de opacidade da imagem, como construção característica de um determinado aparato.

O prosseguimento do percurso do índio nos encaminha para a próxima parte do filme. Ainda em planos que se mantêm em organização parecida com a caminhada e a observação da cachoeira, vemos o personagem cruzar com algumas pessoas que parecem pertencer a uma pequena comunidade rural, sendo quase visto algumas vezes. A montagem ainda articula planos de diferentes cromias e suportes que nos encaminham para um evento que determina um certo corte na narrativa. A imagem de arquivo de um animal sendo flechado (em mais uma presença de imagem de arquivo articulada ao desenrolar narrativo) gera uma grande agitação que culmina com a captura do índio. A montagem veloz alterna as imagens de arquivo do pequeno animal com crianças que correm atrás de um porco também flechado, até que um grupo de adultos se articula e encontra o personagem que acompanhávamos. Apesar da captura, trata-se de um encontro relativamente amistoso, o índio é desarmado e tem seus pertences recolhidos, um dos seus perseguidores inclusive utiliza o tição que o índio carregava para acender um cigarro. Toda a sequência articula

interpretações um pouco toscas e identificamos a presença de “não-atores”. A perseguição, acompanhada de trilha sonora bastante menos tensa que a da cena do massacre, mantém a montagem tipicamente ficcional. Nos planos, em 35mm preto e branco, vemos o índio ser conduzido à vila e, após vestido por seus captores, ser levado na direção contrária àquela em que se posiciona a câmera.

O corte que se segue dará início ao segundo bloco de nossa divisão. A descrição dos próximos planos definirá o que marca essa mudança. Dessa primeira parte podemos destacar, somados à importância do clipe e das outras imagens de arquivo, certo caráter flutuante entre diferentes modos típicos de observação fílmica que, de partida, já colocam o filme em um regime de indeterminação e mesclagem entre o cinema do real e o ficcional. Essa característica determinará o andamento e a leitura de toda a obra, como veremos, o próprio desdobramento da narrativa e a interação entre as partes do filme também serão determinantes para essa chave de leitura.

2.2. Reencenações e a reunião de dois tempos apartados

No último plano descrito vimos, em filme 35mm preto e branco, o índio ser levado na direção oposta à da câmera. O plano seguinte, colorido e em vídeo, representa uma quebra de eixo – o índio agora se aproxima da câmera que filma em outra direção e também se move para encontrar o personagem – mas, principalmente, representa uma quebra de narrativa e de regime.

O que vemos parece ser um reencontro: vestido e acompanhado de algumas pessoas, o índio é recebido por outras, troca abraços e sorrisos e esboça uma truncada comunicação. Aos poucos reconhecemos que algumas das pessoas que o recebem estavam atuando na cena da captura e, pelos assuntos que abordam, vemos que se referem a eventos de um momento passado e a uma relação de amizade.

Em um determinado momento uma das pessoas presentes traz algumas fotos que apresenta ao índio: “de quando você tava mais nós”. Já é possível entender que se trata da mesma comunidade que capturou o índio e na qual ele viveu por

algum tempo. Os diálogos e encontros demonstram que a separação também já ocorrera há bastante tempo.

Esse reencontro é filmado de maneira mais amadora, a câmera treme e perde informações em alguns enquadramentos imprecisos. Dessa forma, ela não parece determinar uma *mise-en-scène* rígida e colabora para a entrada de um tipo de leitura dessas imagens: trata-se da filmagem de um encontro real, legitimado pelo conteúdo das conversas e pela impressão de não atuação dos personagens. Mais uma vez, somos colocados frente a imagens que lemos como documentais, incluindo pequenas interações entre os moradores e o próprio aparato.

Em meio a essa sequência um pequeno trecho revela a primeira interação, não legendada ou traduzida, do índio com a câmera: por mais de um minuto o personagem fala sem que possamos entender qualquer coisa. O tom sério com que fala destoa bastante daquele utilizado em suas interações com os locais que, sempre de maneira respeitosa, conversam com o índio através de mímicas e de maneira um pouco infantil.

Corroborando a entrada desse modo documental se segue uma entrevista com o casal que acolheu o índio em sua casa: eles apresentam algumas fotos e por vezes outros registros fotográficos, agora escaneados, tomam a banda de imagem revelando momentos do índio entre os habitantes do lugarejo.

A partir dessa entrevista, temos uma situação mais claramente definida: em algum momento do passado o índio foi capturado e passou a viver entre os habitantes daquele espaço. O que vemos agora é o reencontro entre esses personagens, e o que vimos antes era uma espécie de reencenação da captura performada pelos próprios sertanejos.

É essa consciência que nos encaminha definitivamente para o novo regime das imagens que veremos. É que se trata de um regime de indefinição constante entre a vivência passada reconstituída e o reencontro presente. Por um longo trecho, precedido por imagens do dia a dia dos sertanejos, presenciaremos a preparação e realização de uma refeição na casa que abrigou o índio sem que saibamos (e

sem qualquer auxílio por parte dos suportes de filmagem ou cromias de cada cena) exatamente se estamos diante de uma encenação do passado ou do reencontro. Na verdade o que se dá é que essa consciência temporal se torna bem pouco importante. Essas cenas guardarão momentos de clara atuação, bem como o rigor mais claro nos enquadramentos e movimentos da câmera, mas também momentos da ação que pressupõem certa intimidade entre os personagens. Um momento que aponta para uma *mise-en-scène* não totalmente controlada é a interação entre uma criança e a lente. Também retornam os planos retirados de filmes mais antigos e que se cruzam com a narrativa, como um plano de uma outra refeição sertaneja ou a preparação de um homem para montar a cavalo. As sequências que se seguem mantêm o mesmo tipo de regime: a interação do índio com a população da vila é sempre dotada desses dois níveis temporais possíveis, mas principalmente desse momento de indistinção no qual se vive e se revive ao mesmo tempo.

Essa nova lógica temporal dá continuidade à narrativa – em especial quando vemos reencenados alguns episódios que nos foram narrados no presente pelos sertanejos –, bem como organiza alguns fatos, mas o que nos interessa é o deslocamento do registro para o encontro. A estratégia de interromper uma *mise-en-scène* que até aqui apontava primordialmente para o ficcional e abrir espaço para o registro documental mais claro nos coloca diante de uma realidade filmada que abriga a dupla característica de se desdobrar para a câmera ao mesmo tempo em que parece ter sido causada por ela.

Com essa nova organização, temos uma situação importante colocada: o filme não trata mais de registrar, contar ou documentar um fato. O que *Serras da Desordem* toma como tarefa é desdobrar uma história e fazer com que um filme aconteça. Dessa forma, sem a necessidade de se colocar no discurso ou de exhibir os seus artifícios, mas também sem escondê-los, a produção do filme se torna também parte do seu conteúdo. Não se trata pois da separação entre um mundo a ser documentado e um ato de documentar, o filme é parte integrante e agente desse mundo que escolhe como tema.

Ao articularmos essa questão com a presença das construções ficcionais do primeiro bloco e com o grande clipe, no qual percebemos um certo “olhar branco” que rege o filme, podemos inferir que um filme como *Serras da Desordem* não se ressentem em seu discurso daquilo que é intrínseco a qualquer fazer criativo: o caráter inevitavelmente perspectivo do produtor, a necessidade de construção, as eventuais omissões, as possíveis lacunas.

É sob este regime dos tempos sobrepostos e da reencenação praticada pelas pessoas que viveram as situações descritas que somos apresentados a dois novos personagens. Completadas uma hora e quatro minutos de projeção, chegam de carro ao pequeno lugarejo dois personagens estranhos àquele espaço. A sequência, com a *mise-en-scène* bem organizada e as mesmas atuações amadoras, revela a chegada desses dois brancos – que falam como homens da cidade grande – e o encontro de um deles com o índio na improvisada escola da vila. No campo das imagens de arquivo, temos o confronto entre a imagem da pobre escola na qual pequenos brancos são alfabetizados e um plano antigo do que parece ser uma escola de alfabetização de crianças indígenas. Após encontrar e se comunicar com o índio, o homem se aproxima da professora da escola e fala alguns clichês em uma atuação um pouco forçada sobre as dificuldades que ela enfrenta e a admiração que nutre por seu trabalho. A professora responde, chama o índio pra perto e, preocupada, pergunta ao homem se ele pretende levar o índio embora. O silêncio que se segue nos é mostrado em um plano mais aberto. A sequência traz mais detalhes da atuação da professora, alternados com mais imagens de arquivo que estabelecem pequenas rimas com as imagens filmadas no presente.

O corte nos leva a outra escola, mais bem organizada, e vemos o índio se despedir dos alunos. Esse pequeno trecho é sucedido por uma conversa entre o forasteiro que não se aproximou da escola e alguns sertanejos sobre a chegada do índio. Nessa conversa, o forasteiro parece encaminhar as respostas dos sertanejos para algumas conclusões sobre o encontro entre o índio e os locais.

A descrição desses dois momentos de interação dos forasteiros com os locais faz parte de um certo tipo de participação que esses personagens criam para si pró-

prios e cujo desenvolvimento é de certa forma permitido pelo filme, como observaremos adiante. A sequência seguinte nos mostra uma espécie de festa e algumas novas interações entre o índio e os locais. Em uma das imagens é possível ver a presença do homem que conversou com a professora. Após a festa, se desenrola um outro evento anteriormente descrito pelos sertanejos: o índio se despede de todos, é encaminhado ao carro dos forasteiros, entra por uma porta e sai pela outra. A sequência, novamente acompanhada de atuações um pouco duras, conclui-se com a partida do carro. O plano seguinte nos apresenta mais uma entrevista de um local.

A sequência dos fatos prossegue no regime temporal duplo que temos acompanhado até aqui. Seguindo o trajeto narrativo, esse resgate do índio e a consequente viagem de carro também marcam o fim do reencontro entre o índio e aqueles que o acolheram no passado. O diálogo que se desdobra entre os dois forasteiros no carro revela a função que citávamos anteriormente. O conteúdo, um pouco mecânico, revela uma fala especializada na questão indígena, emitindo opiniões sobre a região e a sorte que o índio teve de ser abrigado por aquelas pessoas. É revelada também uma informação a que só teremos acesso adiante, o nome do índio é Carapiru (os moradores da vila se referiam a ele como Awá). Tal diálogo parece ocorrer em meio à reencenação do resgate, mas dentro do corpo do filme acaba assumindo esse papel específico, no qual esses dois personagens se tornam uma espécie, peculiar, de locutores auxiliares.

No já citado *Cineastas e imagens do povo*, podemos destacar esse conceito original apresentado pelo autor Jean-Claude Bernardet. Trata-se do conceito de locutor auxiliar. Ao analisar um caso específico, Bernardet o define:

ele é visto na imagem com suas particularidades expressivas [...] e está numa situação concreta (a de empresário); sua fala é registrada em som direto, como os outros entrevistados [...] uma posição intermediária entre esse locutor e os migrantes entrevistados. A essa posição chamarei de *locutor auxiliar*. Sua função é ajudar o locutor a expor suas ideias e os conceitos a serem transmitidos, e a qualificação de “senhor empresário” confirma sua competência na matéria. Ele alivia a locução *off [over]* do filme, possibilitando que ocupe menos tempo, e aproxima as informações genéricas do “real”. [...] De modo geral, os locutores auxiliares estão numa posição de poder, quer pelo saber, quer pelo cargo que ocupam, bem como pela função que desempenham no sistema de informação dos

filmes. Estão assim mais próximos dos locutores que dos entrevistados. E tudo isso não ocorre sem contradições. (2003: 25-26)

Nessa altura do livro, Bernardet ainda trata dos documentários de tipo sociológico e traz a figura do locutor auxiliar como forma de aliviar a presença da narração *over*. Evidentemente não é o caso de *Serras da Desordem*, que nem ao menos conta com a presença de uma voz *over*, tampouco é inteiramente essa a função que os dois homens no carro ocupam na narrativa. Queremos destacar porém a presença em vários filmes dessas entrevistas com especialistas, que acabam responsáveis por naturalizar no discurso do filme informações que poderiam ser trazidas por uma voz *over* sem que se precise recorrer à carga impositiva que esse recurso costuma trazer. É o modelo ainda seguido pelo telejornalismo no qual a voz supostamente imparcial do repórter dá lugar à fala de autoridade de acadêmicos variados. Em uma frase que omitimos, Bernardet destaca que o locutor auxiliar não costuma falar de si, está fora da experiência. O desdobramento da relação entre os homens no carro e o índio demonstrará mais essa diferença entre o conceito de locutor auxiliar e o papel desempenhado por eles em *Serras da Desordem*.

Postas as diferenças, precisamos justificar o uso do conceito. Os homens em questão se chamam Sydney Possuelo e Wellington Figueiredo. Além de constarem como roteiristas de *Serras da Desordem*, o desenrolar do filme nos mostrará que ambos são especialistas na questão indígena (não é o filme que nos informa, mas Sydney é considerado um dos maiores especialistas na questão das aldeias isoladas, Wellington já participou de uma série de resgates de tribos). Funcionários da FUNAI, os dois sertanistas se envolveram diretamente com a questão do índio Carapiru. Vários trechos do bloco seguinte do filme revelarão que o papel reservado a eles pela mídia tradicional quando a história de Carapiru se tornou pública é exatamente esse papel de locutores auxiliares. Pela grande mídia, eles são chamados a falar como especialistas e corroborar os discursos trazidos pelos jornalistas. Nesse sentido, o papel recorrentemente atribuído a eles e, evidentemente, a própria posição de especialista encaminha a fala desses personagens para um certo didatismo.

Há uma certa naturalidade no fato de que, nos papéis imaginados para si próprios, ambos busquem essa posição, mas o que gostaríamos de destacar é que,

apesar de não convocar esse papel, o filme respeita e insere na narrativa essas participações. Por outro lado, ao mesmo tempo em que servem para esclarecer algumas relações e fatos do filme, essas participações não se desdobram sem problemas e Sydney, em trechos posteriores, viverá momentos bastante delicados e pessoais, o que, em uma leitura tradicional, o afastaria de um rigor científico.

Sobre essa questão, o diretor Andrea Tonacci destaca em entrevista a confiança depositada pelo sertanista Sydney Possuelo no trabalho realizado pelo filme, bem como o fato de ter tido que impor a sua visão aos anseios do personagem. Ao que parece, além de especialista, o sertanista também se atribuía certo papel de herói:

[...] esse é o Sydney, tem que entender o personagem dele. Isso ele sabe e confirma – porque existe essa imagem que se faz de si próprio, do percurso do herói, que lhe é um pouco atribuída, mas que ele vive muito, como uma realidade mitológica mesmo. [...] já vi ele fazer coisas que um homem comum não faria de jeito nenhum [...] Mas, um pouco conscientemente fui levando mais para a questão humana, a gente foi transformando isso e no fim ele entendeu o caminho: “*Poxa que filme que você conseguiu fazer daquela história!*”. [...] Mas ele faz muito bem e eu fico muito grato, porque ele faz coisas que, se não confiasse na minha maneira de perceber a história, correria o risco de ficar num papel ridículo. (TONACCI, 2008: 115)

Mais uma vez, as entrevistas de Tonacci nos lembram que *Serras da Desordem* se baseia no princípio de uma história pensada e articulada por seu diretor a partir dos fatos narrados. Os personagens são construções da narrativa e responsabilidade do diretor, mas, como pessoas que existem para além da história narrada, há essa responsabilidade assumida. Há também essa camada adicional do filme como fricção entre as ficções próprias de cada envolvido, ou, como nos termos de Caixeta e Guimarães trazidos na introdução, confronto de *mise-en-scènes*. Na mesma entrevista é curioso observar como Tonacci fala dos índios e de sua relação com o projeto: a principal motivação de Carapiru foi a possibilidade de reencontrar os personagens com quem cruzou no caminho, desde que ao final fosse levado de volta a sua tribo (TONACCI, 2008: 114). Esses fatores reforçam o caráter de encontro que salientávamos ao tratar das sequências na vila.

A viagem de carro na qual acontece a conversa entre Wellington e Sydney prossegue através das estradas, Sydney estima o longo tempo de viagem, Wellington interage com o índio e comenta seu olhar perdido. Acompanhados de uma trilha sonora com tom épico, observamos as paisagens da estrada, Tonacci intervém mais uma vez misturando a essas imagens algumas imagens da guerra do Iraque. A trilha sonora se mantém alta até sair em *fade* quando observamos o plano geral de uma cidade à noite. É o início do terceiro bloco do filme.

2.3. O encontro com outras formas de representação

Este terceiro bloco de *Serras da Desordem* mantém certa lógica do bloco anterior: estamos mais próximos do encadeamento documental e a cronologia dos eventos narrados é acompanhada pelo encadeamento dos eventos no filme. Por outro lado, as reencenações se tornam mais escassas, mas muitas ações ainda guardam aquele duplo aspecto, o vivido no presente do filme se aproxima do vivido no primeiro encontro, e a entrada cada novo personagem e a ambientação em novos espaços seguem no filme a mesma cronologia da história de Carapiru.

O elemento que marca uma transição mais clara entre esse bloco e o anterior é a entrada da história de Carapiru nas narrativas televisivas. Ao chegar a uma grande cidade, Carapiru tem parte de sua história ditada pelas lentes e assertivas jornalísticas. Na cidade grande sua narrativa é organizada e publicizada, tornando-se o assunto de uma série de reportagens da televisão.

Com quase oitenta minutos de filme, uma dessas reportagens toma a banda sonora, de modo que enquanto observamos a panorâmica da cidade que abriu o terceiro bloco ouvimos o jornalista. Essa intervenção é bastante assertiva, apesar de guardar algumas imprecisões:

O primeiro contato com a civilização. Foi isso que aconteceu com o índio Awá-Canoeiro. Ele chegou à cidade de Angical, norte de Goiás, como vivia na floresta: completamente nu. Trazia apenas um cesto e um arco e flecha. Não fala português, muito assustado e es-

tranhando ter que vestir roupa o índio foi levado de Angical para Brasília, pelo sertanista Sydney Possuelo.

Tomamos essa descrição por imprecisa por conta de alguns fatos (por exemplo, a cidade de Angical pertence ao estado da Bahia), mas mais precisamente por guardar uma leitura diferente daquela que até aqui nos foi apresentada pelo filme. Muito antes de sua chegada à vila, já acompanhávamos os contatos mais ou menos traumáticos do índio com a chamada civilização.

De qualquer forma, Tonacci opta por esse discurso para introduzir o novo bloco do filme. Como dissemos anteriormente, esse bloco será pontuado por essas intervenções que marcam a nova situação da história de Carapiru. Essas passagens são marcadas o tempo todo por uma semelhança com o exercício do filme: são formas de captura da história de Carapiru pelo discurso branco; e uma diferença: de gesto, em relação ao tratamento dado, com um desnível mais profundo naquela questão da imposição de *mise-en-scène* à qual nos referíamos na introdução. Apesar dessa diferença, esses discursos não são apresentados de maneira irônica ou debochada.

O desnível fica evidente na intervenção seguinte, na qual o repórter comenta: “Dócil, ele passa a maior parte do tempo sorrindo e fala pouco. E mesmo que falasse muito também não seria diferente, é que ele se expressa em um tupi muito arcaico, difícil de ser entendido”. Fala que é seguida por um curto plano de Sydney segurando o microfone próximo ao índio que fala algumas palavras.

Acreditamos que *Serras da Desordem* segue um caminho completamente diferente do traçado por essa intervenção jornalística. No segundo bloco vimos um plano de mais de um minuto no qual o índio falava para a câmera sem qualquer tipo de tradução. Já a fala do jornalista tira conclusões, determina a personalidade e invalida qualquer outro aspecto da fala que não o que pode ser entendido através da língua.

São formas diferentes de uso da palavra, parece que, para o jornalista, a palavra se presta tão somente à informação. Isso condiz não só com a forma como interpreta a capacidade de comunicação de Carapiru, mas também com o uso que faz

da palavra, nesse sentido, os jornalistas habitualmente “nos dizem o que julgam que devemos crer” (DELEUZE, 1999: 10). Essa referência a Deleuze se dá porque no pequeno texto em que propõe essa ideia – *O ato de criação* (1999) – da palavra entendida como fonte de informação, o autor ainda nos fala da contra-informação, que poderíamos entender como a solução contra essa forma de uso da palavra proposta pelo jornalismo:

O que é preciso constatar é que a contra-informação nunca foi suficiente para fazer o que quer que fosse. Nenhuma contra-informação foi capaz de perturbar Hitler. Salvo num caso. Que caso? Isso é de vital importância. A única resposta seria que a contra-informação só se torna eficaz quando ela é — e ela o é por natureza — ou se torna um ato de resistência. E o ato de resistência não é nem informação nem contra-informação. A contra-informação só é efetiva quando se torna um ato de resistência. Qual a relação entre a obra de arte e a comunicação? Nenhuma. A obra de arte não é um instrumento de comunicação. A obra de arte não tem nada a ver com a comunicação. A obra de arte não contém, estritamente, a mínima informação. Em compensação, existe uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência. Isto sim. (DELEUZE 1999: 12-13)

Deleuze afirma assim algo que Benjamin já nos dizia, e que Siqueira apresenta relacionando com Montaigne:

O aprendizado, para Montaigne, não diz respeito à memorização de livros, ao acúmulo de conhecimentos e explicações. A informação também pouco se presta à experiência. No mesmo sentido, Walter Benjamin considera a informação como uma forma de comunicação que se opõe à narrativa. Para ele, a informação foi, inclusive, uma das principais responsáveis pela eliminação da narrativa no mundo atual. [Cf. BENJAMIN, Walter. *O Narrador*, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov] [...] Enquanto a informação deve ser plausível, verificável, explicável, a narrativa evita explicações. O que ela deseja é preservar as penumbras, para reservar ao ouvinte ou leitor uma infinidade de interpretações. (SIQUEIRA, 2006: 26-27)

Duas formas distintas de representação: a narrativa, pensada através de Benjamin, e a informação, como realizada pelo jornalismo. É interessante pensar novamente na infinidade de camadas que temos destacado em *Serras da Desordem*, como essas áreas de penumbra e na maneira como os elementos se cortam e se misturam sem longas explicações, deixando esse espaço aberto para as conexões do es-

pectador. É o tipo de obra que “quer polarizar o opaco, liberar as forças aí latentes” (ADORNO, 2003: 44).

Ao retornamos ao filme observamos que no prosseguimento da entrevista, o repórter solicita aquela função de auxiliar por parte de Sydney, que informa quais os próximos passos no cuidado com o índio. Nesse sentido, o discurso jornalístico também tem seu lugar reservado ao sertanista. O filme começa a quebrar esse lugar mais rígido na sequência seguinte, que marca mais um reencontro. Carapiru almoça com a família de Sydney, a conversa entre marido e mulher revela mais algumas tentativas de análise sobre o comportamento do índio, principalmente sobre as mudanças que observam entre esse encontro e sua primeira chegada. O tom didático de Sydney agora se desdobra para sua família.

Ao terminar seu almoço, Carapiru se deita no sofá e assiste televisão, a intervenção de Tonacci faz com que o conteúdo do que ele assiste seja uma série de sequências desconectadas nas quais índios são retratados de diferentes maneiras em trechos que parecem sair de filmes ficcionais e de eventos reais (incluindo a tentativa de bloqueio de uma linha de ferro da Vale do Rio Doce, mesma companhia do trem que cruzava o território original de Carapiru e cuja inauguração também havia sido citada no clipe de imagens do primeiro bloco). Com isso, o diretor coloca mais uma vez em questão o tema da representação do índio.

Enquanto acompanhamos as imagens que o índio assiste ouvimos a voz em *off* de Possuelo reclamar de um cheiro ruim. A imagem retorna ao preto e branco e vemos o sertanista encontrar as fezes do índio no parapeito de uma janela. Agora a banda sonora é tomada por um depoimento da esposa que conta sobre a chegada de Carapiru e as dificuldades encontradas.

O pequeno trecho em que Possuelo atua e encontra os dejetos nos recoloca no modelo das reconstituições ao se cruzar com a televisão que parecia estar no presente. A reconstituição, em preto e branco, revela Possuelo (na cena que Tonacci destacava como potencialmente ridícula e bastante íntima) ensinando o índio sobre algumas coisas da casa como, por exemplo, a utilização do sanitário. Essas imagens tem seu som próprio, mas esse fica em segundo plano. Assim, as imagens acabam

ilustrando o depoimento da esposa que prossegue e que conclui dizendo que o jeito do índio parecia revelar para ela que ele tivera filhos no passado.

Após alguma interação entre Carapiru e a família de Possuelo, novamente em imagens coloridas e claramente no presente, já que analisam e se comparam as imagens antigas de jornais que cobriram o caso, retornamos ao registro preto e branco de Sydney em seu escritório analisando os jornais e depois ao telefone solicitando a presença urgente de um tradutor. O inesperado corte nos leva para imagens de crianças em situação de guerra, revela-se adiante que novamente são as imagens da televisão, e na banda sonora Possuelo analisa as características físicas de Carapiru que são as da tribo Awa-Guajá, em mais uma intervenção de especialista. Estão no sofá o índio, o sertanista, sua filha e seu neto, e da interação com o índio ouvimos a seguinte frase de Possuelo, que dialoga com o trecho que citamos do jornalista: “O que importa não é a língua e sim a intenção, o gesto é mais importante que a linguagem”.

Essa intervenção nos faz recorrer mais uma vez a Nietzsche. Em um interessante parágrafo³⁵ realoca a importância das capacidades humanas de se comunicar e de conhecer (cf. NIETZSCHE, 2012: 221-224) o filósofo alemão também nos aponta outras interpretações acerca do uso da palavra, como já havíamos observado acima quando nos referimos a Deleuze e Benjamin.

Nesse texto, intitulado *Do “gênio da espécie”* (parágrafo §354 de *A Gaia Ciência*), o autor afirma que o homem

precisava, sendo o animal mais ameaçado, de ajuda, proteção, precisava de seus iguais, tinha de saber exprimir seu apuro e fazer-se compreensível – e para isso tudo ele necessitava antes de “consciência”, isto é, “saber” o que lhe faltava, “saber” como se sentia, “saber” o que pensava. (2012: 222)

Dessa forma, desloca a capacidade de comunicação para uma necessidade e pode, por fim, arrematar (com a relação possível com o já citado *Introdução teórica sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral*) que a própria razão, através

³⁵ FW/GC § 354

da figura da capacidade de conhecer, aquilo que a tradição diz diferenciar homens dos outros animais, não é um dom natural, tampouco uma dádiva, mas a reação a uma fraqueza: “a consciência desenvolveu-se apenas sob a pressão da necessidade de comunicação”

Comunicar-se e tornar consciente seriam por fim as formas de tornar o individual comunicável. Motivada por essa fraqueza, essa necessidade de comunidade, “consciência é, na realidade, apenas uma rede de ligação entre as pessoas” (2012: 222). Esse deslocamento de importância se conclui com uma aparente retirada de importância dessa capacidade, quando o autor afirma que “todas as nossas ações, no fundo, são pessoais de maneira incomparável, únicas, ilimitadamente individuais, não há dúvida; mas, tão logo as traduzimos para a consciência, *não parecem mais sê-lo...*” (2012: 223). E que o homem “com toda vontade de *entender* a si próprio da maneira mais individual possível, de ‘conhecer a si mesmo’, sempre traz à consciência justamente o que não possui de individual, o que nele é ‘médio’” (NIETZSCHE, 2012: 223). Ou como no *Zarathustra*:

Meu irmão, se tens uma virtude que seja tua, então não a tens em comum com ninguém.
Certamente queres chamá-la pelo nome e afagá-la; queres puxar sua orelha e entreter-te com ela.
E eis que agora tens o seu nome em comum com o povo e te tornaste povo e rebanho com tua virtude!
Farias melhor em dizer: “Inexprimível e inominável é o que faz o tormento e a delícia da minha alma, e que é também a fome das minhas entranhas”.
Que tua virtude seja demasiado alta para ter um nome familiar: e, se tiveres que falar dela, não te envergonhes de balbuciar. (Das paixões alegres e dolorosas. NIETZSCHE 2011: 36)

Mais uma vez, é preciso deixar claro, Nietzsche não denuncia a incapacidade da linguagem em abarcar toda a multiplicidade da experiência pessoal por um viés moral, mas por um viés pragmático. Seu projeto passa antes por alertar que o tornar consciente tem suas lacunas e portanto propor que o tornar consciente não seja o objetivo ou o único método do pensar humano. Pensar não é sinônimo de tornar consciente, o homem, “como toda criatura viva, pensa continuamente, mas não o

sabe; o pensar que se torna *consciente* é apenas a parte menor, a mais superficial, a pior, digamos”³⁶ (NIETZSCHE, 2012: 222), e como no trecho que dialoga diretamente com a questão das diferentes formas de atenção dedicadas à fala do índio, sendo a linguagem retirada de qualquer lugar especialmente nobre, é preciso acrescentar que

não só a linguagem serve de ponte entre um ser humano e outro, mas também o olhar, o toque, o gesto; o tomar-consciência das impressões de nossos sentidos em nós, a capacidade de fixá-las e como que situá-las fora de nós, cresceu na medida em que aumentou a necessidade de transmiti-las a *outros* por meio de signos. (NIETZSCHE, 2012:222)

Fica clara a realocação da importância da linguagem e também podemos aproveitar para retomar a questão da natureza falsificante de todo conhecer. Nesse sentido Nietzsche soa ainda mais radical:

Este é o verdadeiro fenomenalismo e perspectivismo como eu o entendo: a natureza da consciência animal ocasiona que o mundo de que podemos nos tornar conscientes seja só um mundo generalizado, vulgarizado – que tudo o que se torna consciente por isso mesmo torna-se raso, ralo, relativamente tolo, geral, signo, marca de rebanho, que a todo tornar-se consciente está relacionada uma grande, radical corrupção, falsificação, superficialização e generalização. (2012:223)

Essa radicalidade não deve ser entendida como um elogio ao desconhecido frente ao conhecido, o que seria novamente sacralizar aquilo que parece nos faltar. Mas sim como uma forma de apresentar o desconhecido como o constitutivo do mundo, da própria vida e, portanto, afirmar o caminho de não reduzir as possibilidades do desconhecido ao que se pode conhecer. Sendo a atividade do homem criar em meio ao desconhecido, a questão do perspectivismo passa por apontar que essa criação, essa falsificação (tomada aqui em algum nível como positiva, em oposição à leitura clássica) pode indicar caminhos novos se o homem não se subordinar a apenas essa forma específica de relação representada pela capacidade racional de conhecer, de comunicar, aquilo que, como vimos, surge por uma questão de utilidade:

³⁶ FW/GC § 354, assim como as outras citações desta página.

Não temos nenhum órgão para o *conhecer*, para a “verdade”: nós “sabemos” (ou cremos, imaginamos) exatamente tanto quanto pode ser *útil* ao interesse da grege humana, da espécie: e mesmo o que aqui se chama “utilidade” é, afinal, apenas uma crença, uma imaginação e, talvez, precisamente a fatídica estupidez da qual um dia pereceremos³⁷. (NIETZSCHE, 2012: 223-224)

No prosseguimento do filme, a frase de Possuelo é sucedida por mais imagens de arquivo que, sonorizadas, nos mostram uma série de explosões. Através da montagem vemos que novamente esse conteúdo está sendo exibido na televisão.

Há uma característica que já ficou evidente na nossa descrição do filme até aqui: *Serras da Desordem* é composto de várias camadas. Essas camadas podem ser acessadas de diversas maneiras, é uma experiência bastante diferente assistir ao filme pela primeira ou pela décima vez, alguns elementos surgem e permanecem sem explicação na cronologia dos eventos e serão mais bem assimilados por um espectador que já conheça a obra. Outros elementos dependem diretamente do universo imagético do espectador: é o caso da série de referências presentes no clipe do primeiro bloco e de algumas outras imagens de arquivo. Esse tipo de leitura qualificada se repete ao pensarmos os espectadores que guardam alguma relação com a questão indígena brasileira, capazes, por exemplo, de identificar os sertanistas personagens do filme, bem como a importância do trabalho que realizam. Podemos ainda destacar que, por conta da circulação limitada do filme, também são comuns as sessões acompanhadas de falas de especialistas, debates e palestras do diretor, adicionando-se assim mais uma camada de relação, na qual as palavras ditas após a exibição se acrescentam às reflexões sobre o filme. Um bom exemplo disso é o texto de Clarisse Cohn (2008), que baseia sua crítica ao filme em seus conhecimentos antropológicos (e em uma determinada forma de relação com os índios) e na fala do diretor que pôde acompanhar após uma sessão. Por fim, há toda uma influência trazida pela leitura das entrevistas dadas por Andrea Tonacci, que também colaboram para a assimilação de alguns elementos, bem como para desvendar alguns detalhes.

Na entrevista a que temos feito mais referência descobrimos, por exemplo, que a pequena mão através da qual entendemos que a criança que Carapiru resga-

³⁷ FW/GC § 354

tou está morta é uma inserção digital, dada a impossibilidade de uma mãe índia deixar que seu pequeno filho se fingisse de morto, embaixo de folhas (TONACCI, 2008: 120-121).

O interessante é que a existência dessa série de camadas é capaz de enriquecer a leitura sobre o filme sem prejudicar a leitura daqueles que dominam menos elementos. Há um fato descrito por Tonacci que passa despercebido se não recorrermos às entrevistas. O diretor cita um acidente sofrido por Carapiru durante as filmagens³⁸ (TONACCI, 2008: 120). Esse evento é descrito no filme através de uma sequência que, com uma música grave, nos apresenta uma radiografia, que toma a tela por alguns segundos, e imagens do índio andando por locais marcantes de Brasília. Durante essa sequência, Carapiru fala novamente para a câmera, mas em primeiro plano está a tensão da música. A trilha reforça o sentimento de deslocamento que há entre o índio, sozinho, e a cidade e os turistas, no alto de uma antena-mirante. Narrativamente ela marca um isolamento que será quebrado pela chegada de um intérprete, mas, como observamos, ela também marca o acidente sofrido pelo índio (que até será citado adiante, mas sem qualquer aprofundamento) e que, Tonacci nos informa, interrompeu as filmagens por seis meses, período que não é mencionado no decorrer do filme.

O evento seguinte representa um grande clímax narrativo quando pensamos na forma de abordagem priorizada pela televisão durante a transmissão da história de Carapiru. Enquanto vemos as últimas imagens do mirante, a voz de Sydney nos conta a história da chegada do intérprete de nome Benvindo, que substitui um outro que estava indisponível, de nome Geí. As imagens mostram Sydney recebendo alguém que chega de viagem, e, acompanhando a lógica narrativa, entendemos que se trata do mesmo intérprete, reencontrando o sertanista no presente.

Temos cerca de uma hora e meia de projeção quando a fala em voz *over* é interrompida por um diálogo no carro. Neste, Sydney se refere às muitas coisas que aconteceram entre seu interlocutor – o índio intérprete – o pai deste e ele mesmo, e

³⁸ Durante a estadia em Brasília Carapiru foi atropelado por uma automóvel.

nos dá uma informação que é explicada por uma espécie de *flashback*: Sydney diz que na primeira vez que o intérprete foi à sua casa não podia imaginar que se tratava do mesmo menino que havia resgatado de uma fazenda anos antes. A sequência das imagens do carro é interrompida e esse *flashback* nos traz as imagens do massacre que vitimou a tribo de Carapiru e do pequeno índio que tentou fugir e foi capturado pelos jagunços. Retornando ao carro, Sydney comenta a emoção que sentiu à época desses fatos.

Novamente uma interrupção. Uma matéria televisiva nos explica de vez os fatos: o intérprete, agora apresentado pelo nome indígena Tiramukon, é filho de Carapiru. A confirmação se dá através de marcas de tiro que o índio mais velho tem nas costas (revelando mais uma vez que a história de encontros com os brancos ultrapassa o massacre). Após essas imagens, acompanhamos uma entrevista de Sydney – produzida para o filme – na qual o sertanista conta a história do reencontro de maneira um pouco diferente da contada pela televisão, cumprindo a dupla função de testemunha ocular dos fatos e de locutor auxiliar. Indo além dos fatos descritos pela televisão, o sertanista completa a história nos informando os fatos demonstrados pelo *flashback* sobre os meses que o menino viveu com um fazendeiro e sobre seu resgate por parte da FUNAI.

Salientamos que essa coincidência, que dá ares extremamente singulares à história de Carapiru, foi bastante explorada e comentada pela mídia da época, como atestamos nas imagens de arquivo trazidas pelo filme, mas de certa forma acaba passando como um elemento entre outros na narrativa de *Serras da Desordem* sem se constituir como o clímax que poderia ser e como é tratada nas abordagens televisivas.

O filme também retoma mais imagens de televisão da época que apresentam uma espécie de reunião de antropólogos, índios e linguistas que confirmam que Carapiru faz parte da tribo dos Awa-Guajá. O fim da reportagem mantém o tom das narrativas jornalísticas e comenta o final feliz reservado para os dois índios que foram separados e perderam tudo por conta do homem branco, o final feliz que vem após o clímax e a resolução de todos os infortúnios na trajetória do protagonista.

O filme prossegue com um encontro entre Sydney, Carapiru e Tiramukon no qual sertanista e intérprete conversam sobre o retorno dos índios. Aqui surgem as referências ao acidente: os dois homens que dominam o português conversam sobre a saúde e a recuperação do índio mais velho, podemos ver algumas feridas no rosto de Carapiru e, por fim, Sydney lê uma espécie de ofício que fala sobre a não necessidade de uma remoção médica. O retorno de avião ocorre e Carapiru, com as feridas no rosto, parece mais quieto e cansado, provável consequência do acidente. Sem as informações acerca do acidente essa melancolia acaba servindo a outros propósitos da narrativa que Tonacci nos apresenta: não é difícil interpretar como receio de retornar.

Durante esse retorno, planos que mostrariam a visão da paisagem que Carapiru observa através da janela do avião se confundem com imagens de arquivo (inclusive com algumas imagens mais antigas que parecem tomadas de aviões e registram tribos indígenas isoladas). Em fusão, as imagens marcam uma pequena passagem de tempo ao revermos um dos planos da sequência da cachoeira e passarmos a observar vistas características de uma viagem de trem.

A essas imagens do trem se misturam um plano de Carapiru com o arco e flecha e por fim retornamos a planos do início do filme: agora é fácil observar que a imagem do rosto que diz: “O índio é uma outra humanidade” é de Sydney e que o documento que vimos antes trata do resgate de um índio. Um outro retorno é o do trem de passageiros, revemos os mesmos planos que incluíam o homem dormindo. Uma nova revelação é a presença de Carapiru nesse trem, novamente trata-se de um retorno e de uma camada adicionada, ele já havia aparecido antes, mas no início do filme ainda era impossível identificá-lo. Acompanhado de Tiramokon e de Wellington, o índio está em uma roda de conversa com outros homens quando se aproximam do destino. Essa chegada marca algumas interações que aos poucos (incluindo trechos do bloco seguinte) nos revelam que os homens que simularam o massacre, incluindo o homem que parecia sonhar, também são moradores da região.

Pelo menos três reportagens jornalísticas retomam o fio da narrativa do passado e nos apresentam imagens do retorno de Carapiru à tribo, a montagem alterna

planos e sons dessas três reportagens bem como imagens do retorno no presente do filme. A banda sonora mantém o mesmo tom jornalístico descritivo e definitivo sobre sentimentos e impressões do reencontro: garantida pelos planos da banda de imagem, a narração dos jornalistas interpreta e define os sentidos do reencontro, a conclusão é definitiva: “[...]Carapiru reencontra o espaço que parecia perdido. Agora ele tem uma certeza: é aqui que ele quer ficar, com gente que fala a mesma língua e que gosta das mesmas coisas”.

Essa fala marca a saída das intervenções diretas da televisão na narrativa. Definimos esse momento como o início do último bloco do filme, no qual acompanharemos o retorno de Carapiru à tribo. Podemos salientar que, mais uma vez, apesar da clara diferença entre o tipo de discurso apresentado pela televisão e o apresentado pelo filme, não é com ironia que as reportagens entram na narrativa. Essa sequência ainda colabora com informações sobre o tempo que o índio permaneceu em Brasília, o tempo que ficou afastado da aldeia e a região na qual esta se localiza.

2.4. O tição, o isqueiro e os resultados do encontro

Esta quarta parte do filme conta com uma longa sequência que revela a vivência da tribo e nos lembra as imagens do início do filme, despidas de seu caráter de pureza da vida na selva. Esboçando uma outra divisão do filme, podemos sugerir que essa sequência ocupa um trecho espelhado com a primeira sequência da tribo. Nessa divisão espelhada poderíamos sugerir seis blocos: um curto primeiro bloco do índio sozinho se espelha com o sexto bloco que veremos adiante; o segundo bloco, aquele da tribo na selva, é interrompido pelo massacre e se espelha com essas imagens atuais da tribo que formariam o quinto bloco. O caminho que leva o índio ao contato com a vila baiana e o tempo que passa nela sendo registrado em fotos amadoras e relatos afetivos formam o terceiro bloco, que se espelha com o quarto no qual o contato amistoso com uma família branca se dá na cidade grande e observamos a produção de imagens e narrativas do índio por parte da grande mídia.

Nessa longa sequência, vemos as interações entre os habitantes da tribo, bem como a presença de alguns homens brancos. Quebrando o clima idílico da representação indígena anterior, podemos observar uma certa condição de precariedade, é curioso também observar que dois dos homens que representaram o massacre parecem ter papel ativo na vida da tribo. Essa sequência é rachada por um pequeno trecho: perto de uma hora e cinquenta três minutos ela é interrompida por um diálogo no qual, aparentemente após um momento festivo, Wellington conversa com outro homem por cerca de dois minutos até retornarmos à observação da tribo.

O diálogo versa sobre um determinado resgate no qual, para tornar a locomoção mais rápida, o sertanista pediu a um jovem índio que apagasse seu tição. Para tranquilizá-lo, a equipe de resgate teria mostrado um isqueiro em funcionamento. Como consequência desses eventos, em um momento posterior, o índio, um pouco humilhado segundo as palavras do sertanista, pediu o auxílio do isqueiro de um branco para voltar a ter fogo. A partir desse relato, Wellington versa sobre as possibilidades de aquele tição trazer o fogo daquele grupo há anos e sobre a sensação de impotência que o choque com a tecnologia dos brancos pode vir a causar sobre um índio. A partir daí pode expandir e imaginar que muitas vezes esse tipo de situação pode se repetir sem que se perceba. Esse pequeno trecho coloca espontaneamente um dos pontos do filme e mais uma vez Wellington acaba surgindo como locutor auxiliar. Entretanto, apesar de claramente defender uma tese, a fala de Wellington coloca as questões de uma maneira mais aberta do que se esperaria da fala de um especialista. A questão do contato e do choque entre as civilizações branca e indígena constitui o corpo inteiro de *Serras da Desordem*, como o diretor nos traz em entrevista: “[...] qualquer encontro como este, entre culturas que nunca se viram, nunca se tocaram, tem um processo de reconhecimento – ou de desconhecimento – do outro, de mútua e imediata interferência de um no outro.” (TONACCI, 2008: 97). O filme se desdobra em meio a esses processos e a fala de Wellington abre a questão para um julgamento um pouco menos moralizante que o habitual, no qual todo contato, toda intervenção, mesmo um bem intencionado resgate, também constitui um tipo de violência.

Essa conclusão combina com a abertura e a clareza com que Tonacci se permite dirigir e intervir nas imagens do seu filme. A continuação da sequência da tribo é mais um exemplo desse trabalho. Nessa longa sequência os planos que envolvem Carapiru também parecem revelar o isolamento dele na tribo. Sobre esse isolamento é o próprio Tonacci que explica, também em entrevista (2008: 121), se tratar de uma pequena “falsificação”: Carapiru isolara-se por ter sido diagnosticado com tuberculose, o que o impedia de almoçar com o resto dos membros da aldeia.

Era o gancho que a gente precisava [...] gancho visual para a história que eu queria narrar. Poxa se eu já tenho ele isolado, então eu vou documentar isso! “Documentar” entre aspas, claro... é a ficção que eu busco, porque para o filme, a ficção é mais “verdadeira” que a realidade que vejo. (TONACCI, 2008: 121)

Seguindo a estrutura espelhada, a sequência da tribo é longa, como havia sido o primeiro momento de observação, há novamente o respeito a um tempo para que o espectador entre na lógica daquele espaço. Todo esse trecho dura cerca de vinte minutos, incluindo os dois da fala de Wellington³⁹, e é finalmente interrompido por um momento inesperado de ação no qual Carapiru se despe, pega suas armas e parte para dentro da floresta sob o olhar dos outros índios.

O corte nos leva para um vista aérea da aldeia e um movimento de *tilt* para cima nos revela a passagem de alguns helicópteros. Na trilha, uma música mais tensa acompanha um outro plano de um helicóptero que sobrevoa a mata. O plano seguinte é a passagem de um trem de minério como o que havia cruzado o caminho do jovem Carapiru nos primeiros momentos do filme, inclusive com a mesma trilha tensa do primeiro encontro com o trem e os ruídos diegéticos da passagem da composição.

A trilha sai de quadro junto com os vagões. Ao fundo, é possível ver alguém caminhando na direção contrária. Do corte estamos de volta à floresta, acompanhando a caminhada de Carapiru que parece estar sendo aguardado por um homem: o diretor Andrea Tonacci.

³⁹ São novamente dezoito minutos de observação, com esses dois minutos de fala de Wellington entremeados.

Para o crítico Ismail Xavier, a aparência de melancolia e deslocamento que o filme revela no índio após o retorno à tribo somada a esse movimento de retorno à mata revelaria um “desfecho de um personagem-tipo” (XAVIER, 2008: 20). Mas o encontro com o diretor encaminha o crítico para outras conclusões. O que veremos se desdobrar desse encontro é uma espécie de *making of* da sequência do fogo que abriu o filme. Para o crítico, um “*making of* que não é apenas deste filme, mas de toda uma tradição que começa com *Nanook*” (XAVIER, 2008: 20), mas se, para Xavier, Flaherty pretendia recompor uma cultura em vias de desaparecimento, o diretor de *Serras da Desordem* tem outras intenções:

O propósito de Tonacci é, ao contrário, recompor a ação solitária que acorda nosso romantismo quando exibida pela primeira vez, voltar a ela como cena dirigida que envolve a ação do índio e a do fotógrafo. [...] O cinema [...] assume a sua parte na invasão da selva e no quadro geral de dominação instalada, e assume a sua forma como exposição dos termos em uma relação de poder em que o cineasta, queira ou não, assume o sujeito trazido ao jogo como seu personagem. (XAVIER, 2008: 20-21)

Essa presença do diretor efetivamente dirigindo o índio parece confirmar o grau de intervenção que se intui na exibição e se confirma nas entrevistas do diretor.

Ainda segundo Xavier:

a forma do desfecho é mais específica, e não fala somente do fato geral da apropriação, mas deixa claro que, se antes a regra do jogo definira aberturas e havia espaços para que Carapiru fosse singular sendo também personagem, agora é o momento em que o cineasta ressalta de que forma esta experiência rebate na sua própria condição pessoal. Ou seja, define os termos da apropriação. (XAVIER, 2008: 21)

Nesse sentido, retorna a questão das camadas, assistir ao filme pela segunda vez, já dotado das impressões trazidas por esse desfecho e por outros fatores presentes na narrativa, abre cada exibição, independentemente da leitura de qualquer material externo ao filme, para uma série de outras relações com cada imagem e seu encadeamento através da obra. Também podemos finalizar a questão da divisão espelhada: no último bloco acompanhamos o índio performando para a câmera a situação que ocupou o primeiro bloco.

Esse plano do *making of* é bastante cru, a câmera digital observa diretor e fotógrafo bem próximos ao índio que atua, o som é o ruído da filmadora 35mm. No primeiro momento de encontro a voz de Tonacci chama pelo nome de Geí – o intérprete que não pôde vir quando, na primeira passagem de Carapiru por Brasília, Sydney precisou de seu auxílio – e passa algumas instruções sobre a filmagem. Durante a ação vemos o intérprete instruir o personagem central de acordo com as ordens de Tonacci.

No final dessa sequência do *making of* a voz de Carapiru toma a banda sonora, o plano derradeiro mostra o índio sentado, falando para a câmera e uma voz ao fundo parece traduzir algo, mas não chegamos a compreender do que se trata. Por fim, o som de um avião se aproxima e a câmera realiza um novo *tilt* para cima, encontrando primeiro uma sombra que passa e depois sua fonte: um avião caça cuja inserção digital fica evidente. Após a passagem, o plano retorna ao índio para um *fade out* que nos leva aos créditos finais.

Para Xavier, “*Serras da Desordem* termina com uma justaposição contundente, em nada ajustada à pureza do registro documental. Era preciso, ao lado do encanto e do mistério, encontrar a imagem que condensasse a imensidão do problema” (XAVIER, 2008: 23) – relacionando a passagem do avião com a questão do fogo, que é central em seu texto. Fazemos referência a sua conclusão por acreditar que ela também abriga a questão que intriga e que perpassa o filme desde o início: a relação com a tradição das imagens e da produção de imagens do outro. O *making of* que não atesta realidade, um plano observacional atravessado por um sonho, as intervenções das imagens de arquivo, a introdução de aeronaves por meio digital ou a entrevista frente à câmera sem que se compreendam as palavras do entrevistado. Esse conflito final entre a palavra de um índio no meio da floresta e a passagem abertamente falsa de um avião coloca em um só plano o conflito das dimensões de uma narrativa que se cria e se imagina por um diretor, e a presença real de pessoas que falam, pensam e agem através de códigos que não dominamos, mas que são o tempo todo submetidas aos nossos códigos.

Nesse sentido, *Serras da Desordem* parece assumir, se relacionar e se apropriar, de uma tradição com a qual joga e da qual não se envergonha. Essa tradição é tensionada, explorada, se rompe, se remonta e abre novas chaves de leitura. *Serras da Desordem* potencializa as convenções e as questiona através delas. O diretor, com visível domínio dos recursos trazidos pelo cinema (e vale lembrar a cinefilia e os anos de pesquisa e experimentação de Andrea Tonacci), explora a linguagem e a desmonta partindo de dentro, nesse sentido, faz muito mais do que questionar os recursos ironizá-los, buscando sua expansão.

Serras da Desordem, seja pelo auxílio de elementos externos, como as falas e escritos do diretor, seja pela análise do filme, revela e põe em discussão essa dimensão conflituosa que há em qualquer tentativa de se falar sobre o outro. A questão que se coloca é a de um desnível entre aquele de quem se fala e aquele que se propõe a falar. Antes de impedir que se fale, essa conclusão exige do falante um exercício de responsabilidade e respeito. A isso soma-se a conclusão de que o falar sobre é sempre a criação e conformação de uma determinada história aos anseios, objetivos, meios técnicos e à linguagem daquele que fala, por isso a intervenção e a manipulação não são um problema anterior ao produto final, ou seja, cada recurso só pode ser julgado após a constituição do corpo a corpo que constitui cada filme.

Obras como *Serras da Desordem* colaboram portanto em uma determinada forma de relação com o real na qual o ato criador como falsificador não é julgado de um ponto moral que dependeria de uma determinada pré-existência estável do objeto que se elege como tema e da fidelidade da representação a esse objeto. As noções de falsificação e vulgarização são fatos em todo e qualquer conhecer e comunicar, mas isso não é um defeito. A obra é o processo que deriva da relação entre o diretor e a história que busca, sendo impossível aos que se põem em relação escapar daquilo que os constitui, seja como homem branco, seja como cineasta, ou, finalmente, como espectador – o último termo a entrar em relação, apesar de já pressuposto desde a concepção da obra. Nas palavras do diretor: “[...]se tem alguma verdade, se existe alguma vida na obra, ela vem desse processo. Se isso consegue ser impregnado na narrativa, mantemos o frescor para quem vê e tem a descoberta. É isso que me interessa.” (TONACCI, 2008: 138)

3. Conclusão: Cinismo(s) e audiovisual

Levando em consideração os problemas elencados na introdução, a análise dos filmes acima buscou iluminar os problemas que concernem ao documentário contemporâneo e insinuou duas formas possíveis, mas não diametralmente opostas, de trabalhar esses problemas.

Nos dois filmes, apontamos a consciência de um fato: a imagem documentária é fruto de uma manipulação do realizador, mas procuramos demonstrar como essa consciência derivou em comportamentos e estratégias diferentes. Em *Santiago*, a possibilidade da manipulação foi colocada como uma razão para o exercício da desconfiança acerca da imagem cinematográfica. Ao mesmo tempo, desconfiamos que a revelação dessas estruturas de manipulação no filme de Salles buscava também desarticular a possibilidade de uma crítica que se ocupasse em revelá-las em um nível mais radical. Além disso, essa estratégia garantia ao seu enunciador certa posição de verdade: o caráter de construção presente na imagem é denunciado e depois serve de garantia ao denunciante. Já *Serras da Desordem* se apoia nesse mesmo caráter para se estruturar e flertar abertamente com técnicas e recursos que claramente dizem respeito ao ficcional. Da mesma maneira, recorre ao diálogo com outras estratégias de representação e se coloca como mais uma delas, ao também expor a presença de seu diretor, suas técnicas e intervir abertamente nas imagens. Aqui, entretanto, não cabe mais a fidelidade como critério de avaliação que transcenderia as próprias representações em diálogo: não cabe mais pensar qual dessas estratégias têm mais verdade e qual é mais falsa, mas escolher entre as diferentes formas aquela que atende à complexidade do representado, da recepção e das interpretações possíveis por parte do espectador, assim como das intenções daquele que se propõe a representar algo. Da mesma forma, também faltam em *Serras da Desordem* as certezas apresentadas em *Santiago*: os elementos são coordenados e não subordinados ao todo.

Em *Serras da Desordem*, como havíamos sinalizado no texto de transição entre os dois filmes, passamos a pensar um regime cinematográfico para o qual falta um critério transcendente de julgamento: o verdadeiro.

O confronto dessas ideias nos leva adiante: há um visível paradoxo em *Santiago* que o diferencia de *Serras da Desordem*. Tal paradoxo consiste no modo como a afirmação do caráter falsificante de qualquer imagem (apresentado como um problema) serve de legitimação para outras imagens. Assim, a referência ao verdadeiro é posta em suspeição, mas novas imagens podem ser produzidas mantendo o verdadeiro como critério.

É na existência desse suposto paradoxo – que, como veremos adiante, tornou-se regra – que localizamos a relação entre *Santiago* e o cinismo, como temos insinuado desde nossa introdução.

Adiante, observaremos a maneira como se estrutura a racionalidade cínica que se funda nesse tipo de paradoxo.

3.1. Trans-historicidade do cinismo

De maneira geral, o termo cinismo costuma aparecer sempre no meio de uma disputa de significados. Há, antes de tudo, a questão da existência de um cinismo característico do pensamento antigo que, segundo alguns autores (FOUCAULT: 2011/SLOTERDIJK: 2012), teria uma trans-historicidade que permearia a modernidade, na qual incidiria em campos díspares como a arte, a política, a religião, a boemia, o trabalho dos filósofos e a academia. Esse cinismo, identificado pelo termo *Kynismus*, parece ser elogiado por tais autores por propiciar o escândalo da verdade exercitado na *parresía* (fala franca) ou mesmo da verdade exercida na própria vida, tema que pode ser mais bem estudado na obra de Foucault. Já a noção de uma insolência que parte de um discurso não senhorial remete à obra de Sloterdijk.

Por outro lado, mas também guardando relações com essa noção de uma trans-historicidade, há aquilo que chamamos cotidianamente de cinismo, que na literatura consultada é identificado pelo termo *Zynismus*.

De certa forma, o elogio ao *Kynismus* costuma surgir como forma de resistência ao pensamento característico do *Zynismus* e na base de ambos está a noção de uma crise de valores, seja na Grécia antiga, seja no mundo contemporâneo.

A questão que não resolveremos, mas que alimenta nosso pensamento acerca do problema, é entender como fenômenos por vezes tão díspares são abrigados pelo mesmo termo; e também de que modo a discussão do cinismo antigo e de suas apropriações pode servir de combustível a uma crítica da razão cínica como razão própria do capitalismo tardio. Pensar como uma forma de vida relacionada com o falar a verdade sobre si mesmo, ou com o realizar na própria vida sua filosofia como condição do dizer a verdade, pôde “se transformar” em uma forma de ação que justifica qualquer atitude do poder hegemônico, ou, no caso do cinema, da linguagem hegemônica.

Acreditamos que a forma contemporânea do cinismo é a forma de estabilização da situação de crise de fundamentos do contemporâneo que tem seu reflexo no audiovisual através da crise da representação que temos discutido. Nesse sentido, as possibilidades de renovação nos modos de fazer e pensar, que poderiam apontar para outros caminhos para fora do hegemônico, são engessadas pela generalização do cinismo.

Da leitura de Foucault e Sloterdijk o ponto que mais nos concerne é o que diz respeito ao *Kynismus* na arte. Parte da argumentação do autor francês passa pela noção de uma “vida de artista” que surgiria como condição para o exercício artístico, mas o ponto que efetivamente nos interessa, e coloca a existência de uma trans-historicidade do cinismo como contraponto ao exercício cínico contemporâneo que observaremos adiante, é a relação que se estabelece entre arte e tradição. Foucault aponta o caráter antiplatônico da arte moderna, continuadora do *Kynismus*. Ela

deve estabelecer com o real uma relação que não é mais da ordem da ornamentação, da ordem da imitação, mas que é da ordem do desnudamento, do desmascaramento, da decapagem, da escavação, da redução violenta ao elementar da existência [...] se constitui como lugar de irrupção do debaixo, do embaixo, do que, na cultura, não tem direito, ou pelo menos não tem possibilidade de expressão [...] Antiplatonismo: arte como lugar de irrupção do elementar, desnudamento da experiência. (2011: 165)

Essa relação entre arte e tradição é concluída com a definição de seu caráter antiaristotélico, na medida em que a arte moderna recusa a tradição estabelecida: “cada regra estabelecida, deduzida, induzida, inferida a partir de cada um desses

atos precedentes, se encontra rejeitada e recusada pelo ato seguinte” (FOUCAULT, 2011: 165). É a recusa de toda convenção enquanto consenso, ponto de estabilidade: “Ao consenso da cultura se opõe a coragem da verdade bárbara”⁴⁰ (FOUCAULT, 2011: 165). É nesse sentido que, em *Je vous salue Sarajevo* (Jean Luc Godard, 1993), o cineasta poderá dizer que “cultura é regra, arte é exceção”.

Como sinalizamos, a leitura de Sloterdijk se comunica com a de Foucault e também constrói uma história do cinismo com a presença de intermediários entre os dois polos que nos incomodam. Mais do que isso, Sloterdijk, ainda em suas considerações prévias, nos traz a figura da arte moderna como cínica, através da noção de um neo-*kynismos* burguês (cf. 2012: 161-164). Nesse sentido, toma como exemplo uma passagem de Goethe⁴¹ da qual destaca a crítica aos conceitos de bem e mal: “Ele explode com tudo o que é simples moral reclamando-se a grande amoralidade da natureza; o chamado ‘mal’ tem seu sentido bom” (2012: 162). Em um sentido geral, Sloterdijk defende que o impulso do neo-*kynismos* na arte burguesa cobra o direito daquilo que é baixo e excluído de tomar parte na arte: “Um realismo sensível se ergueu contra a aspiração à harmonia. Ele deixa sua marca na significação filosófica da arte burguesa, e esta torna-se o veículo da grande dialética” (2012: 162).

Esse ponto de discussão acerca da trans-historicidade do cinismo antigo nos fez insinuar essa definição da arte como campo de exercício do *Kynismus* desde a modernidade. As leituras que fizemos sobre os filmes de Tonacci e Salles permitem que coloquemos cada um dos filmes em discussão com essas noções do cinismo. Se as duas obras se encontram em um momento em que a harmonia do documentário está abalada, fica claro em nossa leitura que acreditamos que *Serras da Desordem* é a obra que se opõe ao consenso da cultura e que não busca reestabelecer essa har-

⁴⁰ Adiante, o tema da negação da tradição retornará e veremos, como já é possível observar em nossa análise sobre *Serras da Desordem*, que essa relação com a tradição é complexa e que sua negação passa também por uma capacidade de entendê-la, dominá-la e levá-la adiante. Uma outra indicação é pensarmos como o elogio de Foucault passa pela possibilidade de trazer o recalcado, o que não tem direito na cultura, ou seja, aquilo que escapa às formas hegemônicas, aquilo que não tem aceitação e funcionamento garantidos, como as opções que o documentário insiste em fazer frente aos formatos cristalizados do telejornalismo.

⁴¹ Não há referência acadêmica, mas Sloterdijk identifica o texto como: “Eis o grito de guerra do Esclarecimento dos sentidos que Goethe lançou em 1771, dia do aniversário de Shakespeare” (2012: 161).

monia perdida, ao passo que *Santiago* ainda busca subordinar seus diferentes aspectos a uma espécie de todo, o verdadeiro, e realinhar os fundamentos que aparentemente estavam se perdendo.

Esse trabalho não se dedicará a prolongar a análise do *Kynismus*, mas, tendo consciência dessa clivagem nos sentidos do termo *cinismo*, observaremos o *Zynismus*, o cinismo contemporâneo, como risco ativo ao cinema documentário.

3.2. Zynismus e capitalismo tardio

*Se queremos que tudo continue como está,
é preciso que tudo mude. Fui claro?*
Giuseppe Tomasi, o príncipe de Lampedusa em *O Leopardo*

Essa seção pode ser iniciada com a seguinte ideia: mais do que uma forma de pensamento presente no capitalismo contemporâneo, o *Zynismus* é a base da racionalidade nesse capitalismo.

[...] “cinismo” é a categoria adequada para expor a normatividade interna da forma de vida hegemônica no capitalismo contemporâneo. Falar de forma “hegemônica” implica, nesse contexto, admitir que, mesmo não sendo aquela que numericamente cobre a maior parte dos casos, ela tem a força de determinar a tendência de desenvolvimento de todas as demais. (SAFATLE, 2008: 12)

Ou ainda a ideia de que “a partir de um certo momento histórico, os regimes de racionalização das esferas de valores da vida social na modernidade capitalista começaram a realizar-se (ou, ao menos, começaram a ser percebidos) a partir de uma racionalidade cínica” (SAFATLE, 2008: 13).

Tratamos pois de uma crise da ideologia e do projeto racionalista como crise dos valores que sustentavam a racionalidade capitalista até então. Sobre esse ponto de crise, acreditamos que toda crise de valores indica a possibilidade de superação de um modelo, mas também que abre espaço para outras duas situações: uma de indeterminação, que tem como figura central o relativismo, e outra relacionada às reações possíveis do poder hegemônico para manutenção do ordenamento social corrente.

O cinismo contemporâneo surge como essa reação: o momento de crise das estruturas de legitimação é o momento propício para seu questionamento e derrubada, de modo que é preciso organizar algum tipo de resistência. Para definir essa forma de resistência, Žižek, em seu *Eles não sabem o que fazem: o sublime objeto da ideologia* (1992), recua até a própria noção de ideologia:

A definição mais elementar da ideologia é, provavelmente, a de Marx, o célebre “disso eles não sabem, mas o fazem”. Atribui-se à ideologia, portanto, uma certa *ingenuidade* constitutiva: a ideologia desconhece suas condições, suas pressuposições efetivas, e seu próprio conceito implica uma distância entre o que efetivamente se faz e a “falsa consciência” que se tem disso. Essa “consciência ingênua” pode ser submetida ao método crítico-ideológico, que supostamente a leva à reflexão sobre suas condições efetivas, sobre a realidade social de que ela faz parte. (1992: 59)

Como no pensamento marxista clássico, a ideologia aparece como uma estrutura a ser superada pelo método crítico. Através dessa lógica seria uma questão de tempo e trabalho até que se superassem as amarras da ideologia. Eram as próprias estruturas da razão proclamadas desde a ascensão burguesa que permitiriam ao homem revolucionário pensar o contrapoder através das formas do método crítico-ideológico: a denúncia das hipocrisias e do recalcado como forma de questionar as estruturas de poder.

A finalidade da análise crítico-ideológica, portanto, é detectar, por trás da universalidade aparente, a particularidade de um interesse que destaca a falsidade da universalidade em questão: o universal, na verdade, está preso ao particular, é determinado por uma constelação histórica concreta. (ŽIŽEK, 1992: 59)

Se fica evidente que o momento de uma crise de legitimação é campo fértil para o questionamento das estruturas, é preciso à razão hegemônica legitimar-se novamente. A estratégia encontrada é o que temos chamado de *Zynismus* das sociedades capitalistas, que

foram capazes de legitimar-se através de uma racionalidade cínica, e com isso estabilizar uma situação que, em outras circunstâncias, seria uma insustentável situação de crise e anomia. (SAFATLE, 2008: 14, o grifo é do próprio autor)

Para que o poder hegemônico possa se manter é preciso que o próprio método crítico seja inviabilizado, e assim o título da obra de Safatle se justifica: *Cinismo*

e *falência da crítica*. Žižek analisa as formas dessa inviabilização, partindo da noção de “falsa consciência esclarecida”:

a fórmula da “razão cínica” seria “eles sabem muito bem o que estão fazendo, mas mesmo assim o fazem”. A razão cínica já não é ingênua, é o paradoxo de uma “falsa consciência *esclarecida*”: estamos perfeitamente cômicos da falsidade, da particularidade por trás da universalidade ideológica, mas, ainda assim, não renunciamos a essa universalidade... (1992: 60)

As estruturas já não são mais garantias, e disso “todos sabem”, mas através dessa operação mantêm-se como garantias. Esse gritante paradoxo é a base de funcionamento da situação: “O paradoxo deriva do fato de uma concretização aparentemente contrária à intenção que a gerou poder ser adequada a essa mesma intenção.” (SAFATLE, 2008: 14). Nesse sentido, questionadas as estruturas da razão, questionada a necessidade de referência a elas, o poder hegemônico assume aquilo que antes era denunciado pela crítica, inviabilizando-a. É curioso observar que também aqui há um escândalo da verdade, o poder pode apresentar seus recursos e utilizá-los abertamente:

Antítese dos senhores em relação ao seu próprio idealismo entendido como ideologia e como máscara. O senhor cínico retira a máscara, sorri para seu frágil adversário – e o oprime. *C'est la vie*. Nobreza obriga. É preciso haver ordem. A pressão da realidade ultrapassa frequentemente a compreensão, não é verdade? Pressão do poder, pressão da realidade! O poder hegemônico, em seu cinismo, revela um pouco de seus segredos, pratica um autoesclarecimento e fala de suas práticas secretas. *O cinismo dos senhores é uma insolência que trocou de lado*. (SLOTTERDIJK, 2012: 166)

Frente ao risco da indeterminação, ao risco de um mundo sem seus valores transcendentais, resta a promessa de que lutaremos por esses valores, ainda que precisemos relativizá-los: eis a emergência de uma razão cínica.

Safatle exemplifica momentos de operação dessa razão cínica na contemporaneidade. O exemplo que destacamos versa sobre um político holandês, populista de direita, que promete, para garantir a prática de tolerância já tão tradicional em seu país, banir a entrada de imigrantes muçulmanos, intolerantes. E serão diversos os exemplos de momentos em que os governos ocidentais colocarão os direitos democráticos em suspensão como forma de garantir a própria democracia, que grupos

utilizarão abertamente o discurso de ódio e violência contra a violência (como naqueles bairros em que grupos se articulam para atacar possíveis ameaças), que artifícios que enganam o interlocutor como câmeras escondidas farão surgir confissões, que veremos a manipulação aberta por parte de diretores de televisão em seus *reality shows* ou, no exemplo mais fundamental das sociedades atuais, nas constituições democráticas, usualmente fundadas na possibilidade de sua suspensão e imposição de estados de exceção⁴² para manutenção da ordem democrática, “como se a anomia fosse interna ao próprio funcionamento normal da Lei” (SAFATLE, 2008: 88).

O cinismo é pois essa forma de racionalização que reconhece e incorpora a falsidade de seus pressupostos, inviabilizando seu desmonte pelo caminho da denúncia, mas que os legitima novamente: “sistemas de normas e valores que se invertem no momento mesmo de sua aplicação, sistemas em que lei e transgressão são enunciadas, ao mesmo tempo, como imperativos” (SAFATLE, 2008: 15), “*uma contradição posta que é, ao mesmo tempo, contradição resolvida*” (SAFATLE, 2008: 84).

Safatle pode propor então: “se há uma razão cínica é porque o cinismo vê a si mesmo como uma figura da racionalidade. Para o cínico, não é apenas racional ser cínico, só é possível ser racional sendo cínico” (2008:12). O cinismo, que, através da denominação *Kynismus*, aparecia em Nietzsche como figura do exercício da crítica à razão, aparece aqui como *Zynismus*, como reestruturador da ordem proposta pela razão hegemônica.

Há ainda que se pensar toda a questão da forma como o capitalismo tardio lida com os questionamentos de suas práticas. A política de incorporar as indeterminações se dá constantemente, a ponto de todos os movimentos contraculturais serem incorporados e utilizados. Penso por exemplo na maneira como hoje são explorados comercialmente movimentos que a princípio se colocavam contra o capitalismo. Na sociedade de sujeitos indeterminados, o capital – ou, mais especificamente, a moda – pode incorporar mesmo a sua negação. É curioso observar fenômenos como uma “moda punk” ou uma “moda hippie”, que deixam os meios alternativos e se

⁴² Cf. a obra de Giorgio Agamben, especialmente *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2005.

tornam uma forma também padronizada. De certa forma, todas as maneiras alternativas são engolidas pelo poder hegemônico, restam poucas opções. É o que Gilles Deleuze descreve em seu Post-scriptum *sobre as sociedades de controle* (1992: 219-226): o que os jovens de antes exigiam na luta contra as sociedades disciplinares é exatamente o que o capitalismo tardio usa como forma de controle. O antes recalcado, o marginal, é elevado também, mas para ser transformado em produto.

Podemos pensar também nessa realidade confusa (na medida em que complexifica a separação das sociedades em classes) em que os setores médios da população são ao mesmo tempo oprimidos (pelo Estado, pelas grandes corporações) e opressores (de seus funcionários domésticos, da população mais pobre que os rodeia em guetos e favelas ou nas ruas). Como lamentar a opressão e exercê-la ao mesmo tempo? O cinismo se espalha como promessa de manutenção da ordem, mas também como razão daquele que a princípio é sua vítima. E que saída há? O risco do caos? Mas como, se o caos inspira horror ao pensamento moral? A denúncia do cinismo? Mas como denunciar aquilo que já se denuncia de antemão? A crítica tradicional está inviabilizada:

não podemos subverter a “consciência cínica” por meio de uma leitura que tente confrontar o texto ideológico com seu “recalcado”, “dialetrizá-lo”, relacionando seu discurso superficial com um outro discurso, identificando, através dos pontos em que “isso não funciona”, sua função de classe, sua determinação por um interesse particular. (ŽIŽEK, 1992: 61)

Portanto, também para o cidadão médio a razão cínica se impõe: também o cidadão médio é cínico. E há ainda um jogo, uma regulação ao acesso da consciência em torno desse cinismo que coloca sempre o indivíduo em uma posição de superioridade em relação a outros indivíduos. A cada indivíduo é permitido um acesso diferente, como Deleuze diz sobre as *cifras* que como *senhas* regulam o acesso à informação (1992: 222). É isso que permite a um espectador dizer – como na referência anteriormente feita ao pensamento de Jean-Louis Comolli – de um programa de televisão, do mais superficial *reality game* até os “profundos” telejornais e documentários: “sei que sou enganado, mas sou enganado conscientemente”, sempre supondo que existem outros que não têm tal consciência, que são mais enganados. Um

quantum de malandragem: à vítima de seu deboche, o poder hegemônico pode ceder a satisfação de também debochar de outro.

É dessa forma que o cinismo contemporâneo se estabelece como figura da racionalidade nos diferentes estratos e inviabiliza as funções da crítica tradicional. Entretanto, apesar de uma possível resposta, o *Zynismus* não é a derrota do *Kynismus* e acreditamos que as formas que se deixam ler como continuação e desenvolvimento do fenômeno grego podem abastecer uma crítica renovada; que a insolência plebeia do *Kynikos* pode resistir à insolência senhorial.

É o caso de uma luta por novos exercícios que não possam ser capturados pelo poder, mas que, caso sejam, não criem desamparo, mas a necessidade de continuar tentando: é isso que a arte parece apresentar. É ainda preciso propor novas formas de perceber e novas formas de lidar com o caráter sem ordem e sem garantia externa que é o mundo, “tomar consciência de si mesmo sem horror”⁴³.

3.3. Dos riscos do cinismo ao perspectivismo

As consequências sobre o documentário dos elementos observados na última seção já foram antecipados: desde sua origem e por se ocupar do real, o documentário passou por uma forte relação com o tema da verdade, seja através de uma função didática ou científica, seja através da denúncia social. O momento de crise que abre as portas para a emergência da racionalidade cínica é também a crise dessa noção de verdade que alimentava o documentário. Essa crise se dá de maneira especial ao pensarmos obras que se ocupavam daquela tarefa conscientizadora que praticava o método crítico na medida em que esse método é inviabilizado pelo cinismo.

Nas análises detalhadas de *Serras da Desordem* e *Santiago* demonstramos duas formas diferentes de postura frente a essa realidade. Mas fizemos uma ressalva: *Santiago* dá as bases para um audiovisual cínico, mas não o afirmamos propria-

⁴³ Walter Benjamin. *Einbahnstrasse [Via de mão única]*, Frankfurt s/o Meno, 1969, p. 59 apud SLOTERDIJK, 2012: 185.

mente cínico. Essa ressalva surgiu durante o processo de escrita que, inicialmente motivado pela impressão de cinismo na obra de Salles, passou por alguns deslocamentos e preferiu sugerir na obra uma tendência ao cinismo. Talvez essa ressalva ainda se revele insuficiente, mas a razão central para tal deslocamento é que *Santiago*, diferindo do impulso cínico e de seu tom hegemônico de viés debochado, ainda que não ingenuamente, mantém o tom de seriedade na constituição de seu discurso. Apesar de apontar na direção de uma série de fatores que definimos como cínicos, falta em *Santiago* a insolência que Foucault e Sloterdijk observavam no *Kynismus* e que o autor alemão via capturada pelos senhores no cinismo contemporâneo.

Santiago flerta com o paradoxo constituinte do cinismo: anuncia uma crise e já a apresenta resolvida. Entretanto, após a análise atenta do filme, preferimos entendê-lo como um lamento em relação à situação de crise. *Santiago* estaria assim em uma espécie de espaço de transição que ainda existe apesar de experiências extremamente cínicas já tomarem conta da produção audiovisual.

Exemplos vão desde campanhas publicitárias como o “*Be stupid*” da grife Diesel, passam por uma série de programas jornalísticos e humorísticos da televisão aberta, como o *Pânico* e o *CQC*, e chegam até a produção cinematográfica de documentários, como na obra do cineasta Michael Moore, de *Roger e eu* (1989) e *Tiros em Columbine* (2002). Há um exemplo especial na cinematografia brasileira, o filme *Jesus no Mundo Maravilha... e outras histórias da polícia brasileira* (Newton Cannito, 2007). Produzido no contexto do DocTV – um programa público de fomento a documentários com duração para ocupar o bloco de uma hora na televisão –, trata de violência policial e tem como personagens alguns ex-policiais e familiares de pessoas vítimas de tal violência. A obra é calcada exatamente na ideia de que, tendo sido superada uma ética que obrigava a certo pudor na representação do outro e de seus ideais, o diretor pode expor e exhibir seus personagens e seus discursos sem qualquer responsabilidade, como quando debocha abertamente das exigências por direitos autorais feita por um deles. Ao mesmo tempo, para a obtenção das falas que pretende ironizar através da montagem, estimula que a fala dos personagens revele abertamente as atrocidades que cometeram para apresentá-las em tom de brincadeira com *gags* sonoras, por exemplo. Se existiam antes algumas interdições à re-

apresentação, filmes como esse dizem que não há mais nenhum critério, nenhum imperativo ético que os impeça, e que portanto vale tudo – é a emergência da noção do politicamente incorreto. No fim, o que Cannito consegue é apresentar a situação de atrocidade – que a princípio se dedica a criticar – como um “divertido” (na realidade grotesco) espetáculo da violência. Em uma inversão tipicamente cínica, o conteúdo que usualmente abastece os programas sensacionalistas, com o qual o filme de Cannito não se deixa confundir, pela posição contrária e debochada em relação aos policiais justiceiros, também abastece o documentário. Citando Nietzsche mais uma vez: “Quem combate monstruosidades deve cuidar para que não se torne um monstro”⁴⁴ (2010: 70).

Há essa questão da ironização geral da representação audiovisual que talvez seja a grande chave para encontrarmos o cinismo em obras específicas. Nesse sentido, um exemplo de mais fácil acesso é a obra do já citado cineasta Quentin Tarantino, que como outros objetos da indústria cultural busca

ironizar a todo momento aquilo que eles próprios apresentam. Esta autoderrisão é uma maneira astuta de perenizar estruturas narrativas e quadros de socialização, mesmo reconhecendo que eles já estão completamente arruinados. Os filmes de Tarantino são feitos dessa autoderrisão. Sua tendência em trabalhar a partir da saturação de clichês gastos do cinema que se afirmam enquanto tais é maneira de criar uma distância interna em relação ao que é apresentado. A saturação indica que o que é posto não deve ser levado a sério, da mesma maneira que os valores abstratos em contextos invertidos que guiam as ações dos personagens só podem ser assumidos de maneira irônica. No entanto, exatamente graças a essa autoderrisão, valores e estruturas narrativas que parecem em crise poderão se perpetuar. Temos um nome para essa maneira de perpetuar critérios que, a todo momento, ironizamos: cinismo. (SAFATLE, 2005)

Como na sugestão de Sloterdijk, trata-se de uma insolência que trocou de lado, uma indústria que se auto-ironiza, que apresenta a crítica aos seus próprios clichês sem se desfazer deles. Mais do que observar um exemplo específico, o que chama a atenção no trecho de Safatle é que esse comportamento gera novos parâmetros que ajudam na estabilidade da produção. Como apresentado antes, ainda

⁴⁴ JGB/BM § 146

que não possamos apontar um cinismo explícito em todas as obras da chamada indústria cinematográfica, há uma certa influência desses pressupostos que orientam toda a produção. Mais uma vez, é o que observamos em *Santiago*: apesar da ausência do tom irônico, vimos como grande parte do interesse da obra de Salles se baseia no material produzido no primeiro momento de filmagens, exatamente o momento que é criticado pelo material mais recente. É possível prosseguir o uso do material antigo, mas ele está abrigado pela autocrítica que, como vimos, busca inviabilizar a crítica externa. O filme de Salles, ainda que não o chamemos de cínico, é orientado por esse mesmo espírito: a partir de um questionamento da capacidade de representar o outro, parte para uma inversão em que reafirma a possibilidade de se encontrar o essencial de seu personagem. Mas há uma outra espécie de figura que gostaríamos de trazer para justificar esse cuidado em não definir *Santiago* como um filme cínico.

Em *O relativismo como niilismo, ou os sem teto da metafísica* (ROCHA, 2008), encontramos a definição de um dos caminhos que apontávamos frente à crise de legitimidade que identificamos na contemporaneidade. Trata-se da figura do relativismo, que, como em *Santiago*, acreditamos estar diretamente vinculada ao cinismo, mas ainda como um momento anterior, ou uma figura anterior na cadeia dos falsários citada por Deleuze (cf. 2007: 176-179) ou entre as figuras que Zaratustra encontra no livro IV (cf. NIETZSCHE, 2011: 225-311).

A teoria de Rocha é que: “Parecemos condenados ao relativismo porque não temos a possibilidade de retornar a um racionalismo metafísico ou a um universalismo ingênuo” (2008: 162). Porém esse relativismo não aparece como uma superação dos valores metafísicos:

O relativismo permanece uma posição metafísica na medida em que incide apenas sobre seres já constituídos – tais como indivíduos, épocas históricas ou culturas. Ele não questiona a validade ou a verdade de uma dada posição – pois é essa hipótese que está por definição excluída - mas apenas a possibilidade de hierarquizá-las: cada ponto de vista se torna assim igualmente legítimo. Dar a todas as perspectivas um valor equivalente significa pressupor, sub-repticiamente, uma meta-perspectiva (aquela a partir da qual todas as perspectivas são equivalentes). Isso equivale a comer o bolo e continuar com ele na mão: renuncia-se à verdade mas ob-

tém-se um novo critério tão legítimo e tão “fundamentado” quanto a própria verdade. O relativismo pretende assim realizar uma operação impossível: denunciar a ausência de fundamentos permanecendo ele próprio numa posição fundada.

Situar a reflexão ética no debate entre relativismo X universalismo significa partir do pressuposto de que o que está em questão é a possibilidade de fundamentação - o que permanece uma posição rigorosamente metafísica. O problema do relativismo não é levar a crítica da verdade ou a recusa dos fundamentos longe demais, mas não a levar longe o bastante. (ROCHA, 2008: 164)

É o que vemos em *Santiago*: da impossibilidade da objetividade surge a afirmação de uma nova tentativa através de um ponto de vista que se assume como tal. Do mesmo modo colaboram para tal impressão a quantidade de *ser* do qual cada personagem do filme é dotado: Santiago, o mordomo exótico; o diretor jovem, despota; e o diretor maduro, espécie de redentor. Como defendemos, porém, *Santiago* se afirma em um tom de seriedade que resiste às investidas irônicas. É nesse sentido que, apesar de fazer parte de um quadro parecido, que não permite que a crítica da metafísica seja levada adiante o suficiente, *Santiago* faz parte de um momento anterior, o do lamento pela impossibilidade da objetividade que busca seus novos fundamentos, mas que parece já anunciar o *Zynismus*.

A razão principal para trazermos esse texto entretanto é o contraponto proposto por Rocha: ao relativismo a autora opõe o perspectivismo nietzschiano. O perspectivismo seria esse contraponto que leva a crítica à metafísica adiante. O perspectivismo não se confundiria com o relativismo por afirmar não a existência de múltiplas perspectivas sobre um mesmo objeto estável, mas por destituir de *ser* qualquer objeto tornando-o tão somente efeito das perspectivas que o constituem, como na máxima nietzschiana: “não há fatos, apenas interpretações”⁴⁵. Levada às últimas consequências, a crítica da verdade assume essa forma do perspectivismo que, longe de se confundir com a afirmação do nada, eleva o caráter relacional para o primeiro termo: “Não há coisas tomadas em si mesmas que, posteriormente, entram em relação com outras: a relação é o primeiro termo” (ROCHA, 2008: 163).

⁴⁵ A passagem original pode ser encontrada na eKGWB: NF-1886, 7[60]. ([http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1886,7\[60\]](http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1886,7[60]))

Também é importante observar como o próprio Nietzsche adiciona aos seus enunciados as lições que tira do perspectivismo:

– Até onde vai o caráter perspectivista da existência, ou mesmo se ela tem algum outro caráter, se uma existência sem interpretação, sem “sentido” [*Sinn*], não vem a ser justamente “absurda” [*Unsinn*], se, por outro lado, toda a existência não é essencialmente *interpretativa* – isso não pode, como é razoável, ser decidido nem pela mais diligente e conscienciosa análise e autoexame do intelecto: pois nessa análise o intelecto humano não pode deixar de ver a si mesmo sob suas formas perspectivas e *apenas* nelas.⁴⁶ (2012: 250-251)

O perspectivismo, confrontado com a noção de tresvaloração de todos os valores, nos traz ainda uma questão fundamental. O mundo tomado por infinitas perspectivas não é um mundo que impossibilita ações e escolhas, o que aproximaria o pensamento nietzschiano de uma tradição cética ou de um relativismo banal. Mas se no mundo não existem fatos garantidos por qualquer instância superior (mesmo que tal instância seja tão somente a consciência), se só existem interpretações, outra tarefa se apresenta:

[...] a necessária variedade de interpretações não implica, de forma alguma, que todas as leituras tenham o mesmo valor. [...] Tal reflexão permite esclarecer, ainda uma vez, que a ruptura operada por Nietzsche com relação à crença metafísica na leitura como “descoberta” de um suposto sentido oculto, pretensamente conservado, não inviabiliza a produção de critérios de avaliação. Ao contrário: a convoca. (FERRAZ, 2002: 12)

Mais do que revelar o caráter relativo de todo o conhecimento, o perspectivismo aponta para o seu caráter antropomórfico, para o fato de que as interpretações emanam desse mundo e que como criações humanas podem ser manipuladas, trabalhadas de diversas formas. É do perspectivismo que temos falado durante todo esse trabalho como forma de resistência à crise.

Nietzsche se refere à arte da comunicação como uma fortuna acumulada que aguarda os herdeiros que a esbanjarão: “os chamados artistas são esses herdeiros, assim como os oradores, pregadores, escritores, todos eles pessoas que sempre vêm no final de uma longa cadeia, ‘frutos tardios’, na melhor acepção do termo, e, como

⁴⁶ FW/GC § 374

foi dito, por natureza *esbanjadores*⁴⁷ (2012: 222). A linguagem que generaliza, vulgariza, falsifica, reduz, como vimos na análise do terceiro bloco de *Serras da Desordem* (cf. 92-94), é ainda assim uma fortuna, o que evidencia que em Nietzsche esses termos ganham outros significados e os frutos tardios poderão usufruir dessa fortuna e esbanjá-la prodigamente. É aqui que vemos o campo da arte como grande campo para o exercício do perspectivismo. Como esbanjador, o artista é aquele se serve da arte da comunicação com fins que estão além do uso prático. É nesse sentido que também Nietzsche é poeta, e todo grande filósofo também um esbanjador. Arte e filosofia não têm determinações práticas em um sentido tradicional, e um filósofo como Nietzsche também esbanja essa fortuna, o que vemos com facilidade na riqueza de seu estilo: nos ricos jogos de palavra que se perdem mais ou menos nas traduções, no uso das metáforas no já citado *Introdução teórica sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral*, ou por toda a extensão do Zaratustra.

Toda essa discussão acerca do perspectivismo mereceria um longo percurso⁴⁸, mas aqui gostaríamos de pensar que o perspectivismo é uma atitude do *Kynismus* do pensamento nietzschiano contra a razão metafísica até as últimas consequências, e como um perspectivismo nas artes se comunica diretamente com o espírito de *Kynismus* que Foucault e Sloterdijk atribuem aos artistas.

Kynismus e perspectivismo se encontram pois como posturas de desenvolvimento contra o poder hegemônico que, frente à crise de legitimação, se perde no relativismo ou reage através do *Zynismus*. É no perspectivismo portanto que observaremos o *Kynismus* como postura possível para a arte. É isso que observamos em um filme como *Serras da Desordem*. A análise empreendida no capítulo dedicado ao filme mostra a maneira como o diretor coloca a produção de um filme como uma construção específica de uma perspectiva entre outras possíveis, mas ao mesmo tempo não nega a tarefa de confrontar diferentes tipos de perspectiva (como a do jornalismo ou da propaganda oficial) e afirmar a potência de suas próprias escolhas estéticas. *Serras da Desordem* afirma o caráter relacional entre os diferentes indivi-

⁴⁷ FW/GC § 374

⁴⁸ Rocha de fato dedica um livro inteiro ao perspectivismo nietzschiano: *Os abismos da suspeita – Nietzsche e o Perspectivismo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

duos que compõem o filme e, ao mesmo tempo que nega os pressupostos de imparcialidade, não deixa que a admissão da parcialidade se transforme em indiscriminada e assumida imposição de *mise-en-scène* aos personagens.

Serras da Desordem se constitui assim como uma forma pela qual o cinema documentário aparece como resistência ao crescente cinismo que toma o audiovisual contemporâneo.

Entretanto, esse tipo de filme não pode se apresentar como fórmula e sim como exemplo de um exercício que é sempre singular e passa sempre por pôr seus elementos em relação e fazer surgir daí os seus caminhos potentes. Nesse sentido, um cinema que se ponha contra a tendência hegemônica ao cinismo é um cinema de experimentação – como Adorno nos fez entender sobre o ensaio – através de um caminho de domínio e expansão dos recursos que se apresentam para o exercício artístico. Os resultados são imprevisíveis e o risco de que o poder se aproprie deles é sempre presente, e é isso que deve estimular que sempre sejam feitas novas tentativas. Há uma segurança que relativistas e cínicos não deixam de procurar e tal segurança é o que os grandes artistas não deixam de desestabilizar. O *Zaratustra* de Nietzsche nos dá a lição:

De tudo escrito, amo apenas o que se escreve com o próprio sangue.

Escreve com sangue: e verás que sangue é espírito.

(Do ler e escrever, 2011: 40)

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W.. “Commitment”. In: _____. *Notes to literature III*. New York: Columbia University Press, 1992, pp. 76-94.

_____. “Der Essay als Form”. In: _____. *Noten zur Literatur I*. Frankfurt: Surkhamp, 1958, pp. 9-33.

_____. “O ensaio como forma”. In: _____. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, 2003, pp. 15-45.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

BERNARDET, Jean Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

_____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BRANINGAN, Edward. “O plano ponto-de-vista”. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: SENAC, 2005, pp. 251-275.

CAETANO, Daniel (org.). *Serras da Desordem*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

COHN, Clarisse. “Reflexões sobre Serras da Desordem”. In: CAETANO, Daniel (org.). *Serras da Desordem*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, pp. 43-57.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido – tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo Cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. “O ato de criação”. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 27/06/1999. Acessado em 08/2015. Disponível em: <http://intermidias.blogspot.com.br/2007/07/o-ato-de-criao-por-gilles-deleuze.html>

SCOREL, Eduardo. *Chris Marker – Ressurgimento*. Rio de Janeiro: Revista Piauí, novembro de 2013. Acessado em 08/2015. Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas/geral/chris-marker-ressurgimento>.

FELDMAN, Ilana. “‘Santiago’ sob suspeita”. In: *Revista Trópico*, 2007. Acessado em 08/2015. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2907,1.shl>

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Nove variações sobre temas nietzschianos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LINS, Consuelo. "O ensaio no documentário e a questão da narração em off". In: ADES, Eduardo; BRAGANÇA, Gustavo; CARDOSO, Juliana; BOUILLET, Rodrigo. (Org.). *O Som no cinema (catálogo da mostra)*. Rio de Janeiro: Tela Brasilis/Caixa Cultural, 2008, pp. 131-144.

MACHADO, Arlindo. "O filme-ensaio". In: MOURÃO, Maria Dora e SAMPAIO, Rafael (org.). *Marker bricoleur multimídia (catálogo da mostra)*. Rio de Janeiro: Klaxon/CCBB, 2009, pp. 21-30.

MELO, Luís Alberto Rocha. "O lugar das imagens". In: CAETANO, Daniel (org.). *Serras da Desordem*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008, pp. 25-42.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe (eKGWB)*. nietzschesource.org, 2009. Acessado em 08/2015. Disponível em: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB>

_____. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. "Introdução teórica sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral". In: _____. *O Livro do Filósofo*. Porto: RÉ S Editora, s.d., pp. 89-109.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.

OMAR, Arthur. "O antidocumentário, provisoriamente". In: NETO, Simplício (org.). *Cineastas e Imagens do Povo (catálogo da mostra)*. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções/CCBB, 2010, pp. 147-161.

PESSOA, Patrick Estellita Cavalcanti. *Essay as film: Julio Bressane's 'Brás Cubas' (Apresentação de Trabalho/Comunicação)*. 2014.; Tradução fornecida pelo próprio autor.

RAMOS, Fernão. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*. São Paulo: Senac, 2008.

ROCHA, Silvia Pimenta Velloso. *Os abismos da suspeita: Nietzsche e o perspectivismo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

_____. "O relativismo como niilismo, ou os sem teto da metafísica". In: *Revista Trágica* - 2º semestre de 2008 - nº2, pp.161-169.

SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. "Entre o sacrifício e o cinismo". In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 01/05/2005. Acessado em 08/2015. Disponível em:
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0105200517.htm>

SCHWARZ, Roberto. "Altos e baixos da atualidade de Brecht". In: _____. *Sequências brasileiras – ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SIQUEIRA, Marília Rocha de. *O Ensaio e as travessias do cinema documentário (dissertação de mestrado)*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

STAROBINSKI, Jean. "É possível definir o ensaio?". In: *Remate de Males*. Campinas, (31.1-2), Jan./Dez. 2011, pp. 13-24.

TONACCI, Andrea. *Conversas na Desordem (entrevista concedida a Evelyn Schuler Zea, Renato Sztutman e Rose Satiko G. Hikiji)*. *Revista do IEB – Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 45, 2007.

_____. *Entrevista com Andrea Tonacci (entrevista concedida a Daniel Caetano)*. In: CAETANO, Daniel (org.). *Serras da Desordem*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, pp. 97-138.

TONACCI, Andrea e AMARAL, Cristina. Entrevista concedida à *Revista Pupila* dos alunos do curso de Audiovisual da ECA/USP, 2008. Acessada em 08/2015. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=NrwQCPUIWfY>

XAVIER, Ismail. "As artimanhas do fogo, para além do encanto e do mistério". In: CAETANO, Daniel (org.). *Serras da Desordem*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, pp. 11-23.

_____. *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ŽIŽEK, Slavoj. *Eles não sabem o que fazem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

FILMES ANALISADOS

SANTIAGO⁴⁹

Direção: João Moreira Salles

Roteiro: João Moreira Salles

Produção: Maurício Andrade Ramos

Companhia produtora: Videofilmes Produções Artísticas Ltda.

Direção de fotografia: Walter Carvalho

Montagem: Eduardo Scorel; Livia Serpa

Elenco: Santiago Badariotti Merlo; João Moreira Salles

Narração: Fernando Moreira Salles

Rio de Janeiro, 2007.

SERRAS DA DESORDEM

Direção: Andrea Tonacci

Roteiro: Andrea Tonacci; Sydney Possuelo; Wellington Figueiredo

Produção: Andrea Tonacci

Companhia produtora: Extrema Produção Artística Ltda.

Direção de fotografia: Aloysio Raulino; Alziro Barbosa; Fernando Coster

Montagem: Cristina Amaral

Elenco: Carapiru; Tiramukõn; Camairú; Myhatxiá; Sydney Possuelo; Luis Aires Rego;

Estelita Rosalita dos Santos; Wellington Figueiredo; Talita Rocha

São Paulo, 2006.

⁴⁹ As informações de ambos os filmes foram retiradas do site da Cinemateca Brasileira (<http://www.cinemateca.gov.br/> , acessado em 07/2015)

FILMES E OBRAS CITADOS

- O barbeiro de Sevilha, ou a precaução inútil* (Gioacchino Rossini, 1816) – 35/36
- Memórias póstumas de Brás Cubas* (Machado de Assis, 1881) – 22
- A fonte* (Marcel Duchamp, 1917) – 21
- Nanook* (Robert Flaherty, 1922) – 08, 09, 18, nota 18, 71, 100
- Drifters* (John Grierson, 1928) – 09
- Ao redor do Brasil* (Major Thomaz Reis, 1932) – nota 33
- O Grande Ditador* (Charlie Chaplin, 1940) – 57
- Pai e Filha* (Yasujiro Ozu, 1949) – 30
- A Roda da Fortuna* (Vincente Minnelli, 1953) – 49
- Lettre de Sibérie* (Chris Marker, 1957) – 40, 55
- Eu, um negro* (Jean Rouch, 1958) – nota 18
- O Leopardo* (Giuseppe Tomasi di Lampedusa, 1958) – 108
- Primárias* (Robert Drew, 1960) – nota 5, nota 18
- O ano passado em Marienbad* (Alain Resnais, 1961) – 66
- Crise: Por Trás de um Compromisso Presidencial* (Robert Drew, 1963) – nota 5
- Pour la suite du monde* (Pierre Perrault, 1963) – nota 18
- São Paulo Sociedade Anônima* (Luís Sérgio Person, 1965) – nota 28
- A opinião pública* (Arnaldo Jabor, 1967) – 13
- Duas ou três coisas que sei dela* (Jean Luc Godard, 1967) – 18
- Jaguar* (Jean Rouch, 1967) – nota 18
- 2001: Uma odisseia no espaço* (Stanley Kubrick, 1968) – nota 9
- Indústria* (Ana Carolina, 1968) – 13 e nota 4
- Lavrador* (Paulo Rufino, 1968) – 13 e nota 4
- Congo* (Arthur Omar, 1972) – nota 2
- Iracema – uma transa amazônica* (Bodanzky e Senna, 1976) – 76
- Lost Lost Lost* (Jonas Mekas, 1949-1976) – nota 7
- Sans Soleil* (Chris Marker, 1982) – nota 7
- Brás Cubas* (Julio Bressane, 1985) – 22
- Roger e eu* (Michael Moore, 1989) – 114
- Je vous salue Sarajevo* (Jean Luc Godard, 1993) – 107

Pulp Fiction – Tempo de violência (Quentin Tarantino, 1994) – 65

Os Catadores e a Catadora (Agnès Varda, 2000) – nota 7

Tiros em Columbine (Michael Moore, 2002) – 114

O Signo do Caos (Rogério Sganzerla, 2003) – nota 8

O Homem-urso (Werner Herzog, 2006) – nota 17

Jesus no Mundo Maravilha... e outras histórias da polícia brasileira (Newton Cannito, 2007) – 114