

CINEMA



TERRITÓRIO

REVISTA INTERNACIONAL DE
ARTE E ANTROPOLOGIA DAS IMAGENS
Christine Escallier (Dir.)

VARIA

N.º 1 | 2016

ISSN 2183-7902

Cinema & Território
Revista de arte e antropologia das imagens
N.º 1 | Varia | 2016

Propriedade

Universidade da Madeira

Arquivo

Biblioteca da Universidade da Madeira

Endereço

Caminho da Penteadá, 9020-105 Funchal-Madeira-Portugal

ISSN: 2183-7902



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons
[Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Capa: Gabinete de Comunicação e Marketing // UMa

Direção e Conselho Editorial

Christine ESCALLIER – Diretora | Universidade da Madeira-UMa, Centro em Rede de Investigação em Antropologia-CRIA, Lisboa (Portugal)

Anne Martina EMONTS | Universidade da Madeira-UMa, Centro de Estudos de Comunicação e Cultura-CECC, Lisboa (Portugal)

Pau Pascual GALBIS | Universidade da Madeira-UMa, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas-UNICACH (México)

Comissão Científica:

Christine Escallier | Presidente

Gerald BÄR | Universidade Aberta, CECC-Centro de Estudos de Comunicação e Cultura, Lisboa (Portugal)

Denis BIGET | Université de Bretagne occidentale-CRBC (França)

Gonzalo Pavés BORGES | Universidad de La Laguna-ULL, Canarias (Espanha)

Pompeyo Pérez DIAZ | Universidad de la Laguna, Canarias (Espanha)

Pascal DIBIE | Université Paris VII-Denis Diderot (França)

Fernando Baños FIDALGO | Centro Universitario de Artes, Madrid (Espanha)

Margarita LEDO-ANDIÓN | Universidade de Santiago de Compostela-Galiza (Espanha)

Samuel MATEUS | UMa-LabCom.IFP-CECL (Portugal)

Carles MÉNDEZ | Universidad Autónoma de la Ciudad de Juárez (México)

Fernando MIRANDA | Escuela Nacional de Bellas Artes. Universidad de la República, Montevideo (Uruguay)

José da Silva RIBEIRO | Universidade Federal de Goiás-UFG (Brasil), CEMRI – Media e Mediações Culturais, Universidade Aberta (Portugal)

Filomena SILVANO | Universidade Nova de Lisboa-FCSH-UNL, Centro em Rede de Investigação em Antropologia-CRIA, Lisboa (Portugal)

ÍNDICE

Christine ESCALLIER De l'intention photographique à l'image, miroir des sciences	1
Filomena SILVANO Viagem, fronteira e heterotopia: formulações espaciais para dois encontros entre etnografia e cinema.....	14
Sylvaine CONORD & Christine Dole-Louveau de la GUIGNERAYE De la photographie au film. Pour une anthropologie par l'image	25
Ana Paula ALMEIDA O cinema português durante a Primeira Guerra Mundial.....	34
Gerald BÄR Cinema de Weimar até ao 3º Reich: Poder e “Nationalcharakter”.....	41
José da Silva RIBEIRO A comunidade face aos poderes: resistência e reflexividade social	58
Pascal DIBIE Rituels et Territoire. Remarques à partir de l'observation filmique de l'« Evolution d'un rituel Bourguignon : le tournage de la Saint Vincent à Chichery-la-Ville en Bourgogne Nord »	79
Alexandra Lima Gonçalves PINTO Viagens reais e imaginárias nos trilhos do cinema e do audiovisual.....	83
Romy CASTRO A Terra como Acontecimento. A Pintura interpelada pelo Cinema em torno do filme <i>A Terra como Acontecimento</i>	96
Carlos VALENTE <i>The Girl Chewing Gum</i> de John Smith: documento e ficção	106
Hugo OLIM Esconderijo: o espaço que dá corpo às imagens fílmicas.....	116
Teresa Norton DIAS <i>Lisbon Story</i> : o filme dentro de um filme com uma cidade por tema	128
Pau Pascual GALBIS <i>Grotesque happiness</i> . Otredad y mito en el videoclip de los noventa	134

De l'intention photographique à l'image, miroir des sciences

Christine ESCALLIER¹

Ethnologue, Universidade da Madeira-Portugal
Chercheur associé, Centro em Rede de Investigação em Antropologia-CRIA
chrisesc@uma.pt

Résumé : L'image est le miroir des sciences qui cherchent à comprendre l'Homme, ses comportements, ses caractères, ses pensées. Elle facilite l'étude du vocabulaire de la communication non-verbale qu'est le langage du corps. C'est pourquoi la photographie, bien plus ancienne que le cinéma, a révolutionné tant les sciences naturelles, humaines et sociales que les arts. Elle a joué un rôle essentiel auprès des scientifiques – ethnologues, criminologues, psychologues ou encore médecins – dans leurs recherches, permettant une approche plus directe sur la complexité de la représentation de l'Autre. Le photographe, le cinéaste et l'anthropologue ont en commun le fait d'observer et de s'appropriier par l'image l'être humain. Ils sont des capteurs d'instant et d'histoires. Ce regard porté sur autrui suppose objectivité et distance mais également interrogation sur soi-même.

Mots-clefs : image, photographie, cinéma, regard distancié, anthropologie, terrain

Resumo: *A imagem é um espelho das ciências que procuram compreender o Homem, os seus comportamentos, carateres, pensamentos. Facilita o estudo do vocabulário da comunicação não-verbal ou linguagem corporal. É por isso que a fotografia, muito mais antiga do que o cinema, revolucionou tanto as ciências naturais, humanas e sociais como as artes. Ela desempenhou um papel fundamental entre cientistas – antropólogos, criminologistas, psicólogos e até médicos – em busca de uma abordagem mais direta para a complexidade da representação do Outro. O fotógrafo, o cineasta e o antropólogo têm em comum o facto de observar e de se apropriar pela imagem o ser humano. São sensores de momentos e de histórias. Este olhar para outros pressupõe objetividade e distância mas também um questionamento de si mesmo.*

Palavras-chave: *imagem, fotografia, cinema, olhar distanciado, antropologia, terreno*

L'anthropologie et le cinéma ont en commun le fait d'observer et de s'appropriier par l'image l'être humain. Ethnologue, photographe/cinéaste sont des capteurs d'instant et d'histoires dont le regard est alors confronté à la complexité de la représentation de l'Autre. Représentation picturale, mentale, sociale ou de l'intime..., c'est bien la question que soulève la première Rencontre Cinéma et Territoire, volontairement soustrée *Un Regard distancié*², et qui a pour objet de proposer, d'emblée, une lecture et contre-lecture du regard posé sur l'objet "mis en lumière".

¹ Maître de conférences, docteur en ethnologie, Paris X-Nanterre, spécialisée en anthropologie de l'espace et des représentations.

² Encontro Cinema e Território: *Um olhar distanciado*.

Il n'y a pas de représentation sans objet. Mais l'image est-elle un objet ? Georges Didi-Huberman³ affirme le contraire : « *L'image est toujours image d'autre chose.* » (1990: n.p.).

L'image⁴ n'est pas une preuve. Elle est une hypothèse. C'est une forme de description, de données d'observation qui suggèrent et provoquent d'autres images, d'autres hypothèses, d'autres interprétations et bien d'autres représentations encore. Walter Benjamin⁵ la définit comme une « *dialectique à l'arrêt* ». Elle est un lieu où « [...] *l'Autrefois rencontre le Maintenant* [...] » (1993: 478-479). Elle suspend le temps en un arrêt momentané et permet une relance discursive, une lecture renouvelée. Cet article vise à illustrer à la fois le rôle positif que l'image a joué, dès son apparition, dans le domaine des sciences humaines et sociales, en tant que support démonstratif, ainsi que certaines de ses dérives associées, entre représentation des formes et obsession des désirs inconscients.

Pour représenter ou interpréter un objet, il faut une méthode. C'est à partir des deux photographies prises d'un même sujet – une indienne Nambikwara – l'une par l'ethnologue Claude Lévi-Strauss, et publiée dans *Tristes Tropiques* (1955 : 482)⁶, l'autre par son collègue brésilien Luiz de Castro Faria, que j'aborde la question de la technique et du regard, deux champs indissociables de la photographie et pourtant aux approches inégales.

I – Le miroir des sciences

La photographie, bien plus ancienne que le cinéma, a révolutionné tant les arts que les sciences. C'est ainsi que les premiers emplois de l'image en anthropologie ont été associés à la photographie. Celle-ci est utilisée pour analyser les physionomies permettant aux ethnologues, comme aux psychologues, d'étudier les mimiques et autres expressions faciales, les émotions humaines, les postures, et de comprendre le vocabulaire de la communication non-verbale qu'est le langage du corps.

Iconographie devenue anthropométrie (Fig. 1), elle fait évoluer les connaissances anatomiques en médecine et permet à la paléontologie de définir des typologies et de fixer, pour un temps, les identités tant raciales qu'ethniques.

La police scientifique, née en France, utilise dès 1840 la photographie signalétique. Les clichés des délinquants sont pris sans aucune norme préétablie, ce qui les rendent peu exploitables, mais ils permettent d'abolir une coutume d'un autre âge : le marquage au fer rouge des criminels. C'est Alphonse Bertillon⁷ qui va révolutionner le système de classement en créant le signalement anthropométrique basé sur l'ossature humaine. Ces mesures vont rapidement être adoptées par les polices étrangères tandis que Bertillon va développer d'autres spécialités telles que la photographie des scènes de crime.

Cette utilisation de la photographie fait des émules et pousse à l'extrapolation psychanalytique. C'est le cas bien connu du médecin criminologue italien, Cesare Lombroso qui prétend, avec ses portraits tirés dans les prisons et les asiles, y déceler les

³ Philosophe et historien de l'art français (1953-).

⁴ Tout au long de l'article, j'utilise volontairement le terme image dans son sens général (image fixe ou animée) et photographie/photo-graphie sont transposables en film/cinéaste.

⁵ Walter Bendix Schönflies Benjamin (1892-1940), philosophe, historien de l'art et critique allemand.

⁶ Cf. Cahier de photographies - n° 40.

⁷ Criminologue français (1853-1914) qui fonda en 1870 le premier laboratoire de police d'identification criminelle et inventa l'anthropométrie judiciaire, système d'identification rapidement adopté dans toute l'Europe, puis aux États-Unis et utilisé jusqu'en 1970.

caractères irréversibles du criminel-né, de la prostituée ou de la mère infanticide prédestinée⁸, en somme, deviner les comportements antisociaux futurs. Le "type criminel" est né, mettant l'accent sur l'anormalité biologique de l'individu. Il porte à même le corps les signes de sa folie morale (Pinatel, 1987: 45-46.). Les clichés publiés sous forme d'atlas par Lombroso (Fig. 2) – collection de portraits individuels ayant pour finalité de proposer un portrait générique, une image de synthèse artificielle mais prise pour du réel⁹ – est en quelque sorte un catalogue représentatif de toutes les déviations humaines d'origine physiologique excluant toute influence sociale¹⁰.



Fig.1 - Système Bertillon (Auteur inconnu Crédit DR)

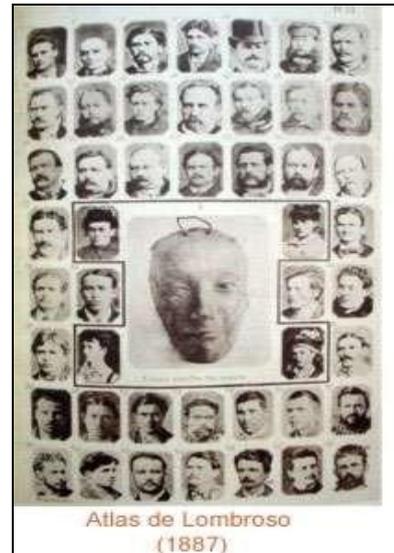


Fig.2 - Page de l'Atlas de Lombroso (Auteur inconnu Crédit DR)



Fig.3 - Carte d'identité anthropométrique spécifique aux nomades. Femme tzigane.
Source : Archives départementales de la Dordogne (Auteur inconnu Crédit DR)

⁸ Principaux ouvrages : *L'Homme criminel (L'uomo delinquente)*, Milano, Hoepli, 1876) ; *Génie et Folie (Genio e follia)*, ediz.: Milano, Giuseppe Chiusi, 1864) ; *La femme criminelle et la prostituée (La donna delinquente, la prostituta e la donna normale)*, 1894). ⁹ <http://expositions.bnf.fr/portraits/arret/2/3.htm>

⁹ <http://exposition.bnf.fr/portraits/arret/2/3.htm>

¹⁰ Plus tard, il sera obligé de reconnaître l'influence du milieu, notamment les facteurs d'alcoolisme, de misère et de conditions de travail.

L'ensemble de ces travaux accompagne la naissance des sciences de l'Homme au XIX^e siècle. C'est le temps de la psychiatrie, mais également de toutes les disciplines qui prétendent prédire l'intelligence de l'individu : la phrénologie (basée sur la théorie selon laquelle les bosses du crâne d'un être humain reflètent son caractère)¹¹, la craniologie et la craniométrie, la physiognomonie qui étudie les traits du visage et la raciologie (qui sera plus tard intégrée à la bio-anthropologie ou anthropologie physique). Toutes débouchent sur la classification et hiérarchisation des Blancs, des Noirs, des Juifs... et la fixation de préconceptions sur les races dites supérieures et inférieures. En Angleterre, Darwin utilise largement la photographie dans ses études sur l'expression des émotions, reconnues comme universelles (Ekman, 1973), ouvrant la voie aux « registrations objectives du comportement non-verbal », lui-même considéré comme la seule expression des émotions vraies. Il est l'un des premiers à l'utiliser comme éléments essentiels de la méthode hypothético-déductive alors que Francis Galton (1822-1911), son cousin, cherche à lui prouver que l'hérédité joue un rôle déterminant dans la supériorité des races, et qu'il faut les améliorer. L'eugénisme est institué et la théorie adoptée par les partis nationalistes et les milieux colonialistes du XX^e siècle. C'est l'innéisme poussé à l'extrême que la photographie prétend fixer à jamais comme "preuve scientifique" ultime.



Fig.4 - Photographies et moulages : vitrine de l'exposition de propagande nazie *Der ewige Jude (Le Juif éternel)* montrant les traits anatomiques "typiques" attribués aux Juifs. (Auteur inconnu Crédit DR)

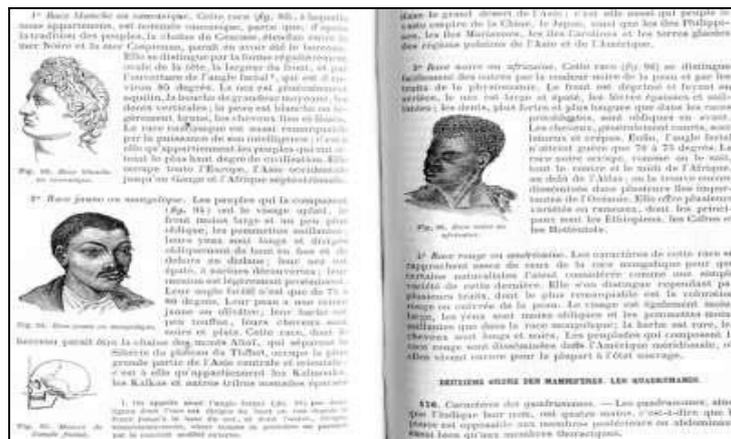


Fig.5 - Page du livre scolaire *Histoire Naturelle* (1870) de J. Langlebert.

¹¹ Selon la théorie énoncée dans les années 1810-1820 par le neurologue viennois François Joseph Gall, il serait possible de « reconnaître plusieurs dispositions intellectuelles et morales de l'homme et des animaux par la configuration de leur tête » (Gall et Spurzheim, 1810: 163).

Au cours du temps, les images vont relayer le mensonge scientifique en reproduisant les mêmes stéréotypes. La photographie et le cinéma (films de fiction ou qui se veulent documentaires) vont, en bonne conscience, calquer le discours ordinaire de la différence. La rhétorique raciste envahit l'image jusque dans les bandes dessinées, les manuels scolaires nazis (Fig.6), les publicités dites alors réclames (Fig.7), et tous les supports visuels efficaces et percutants.

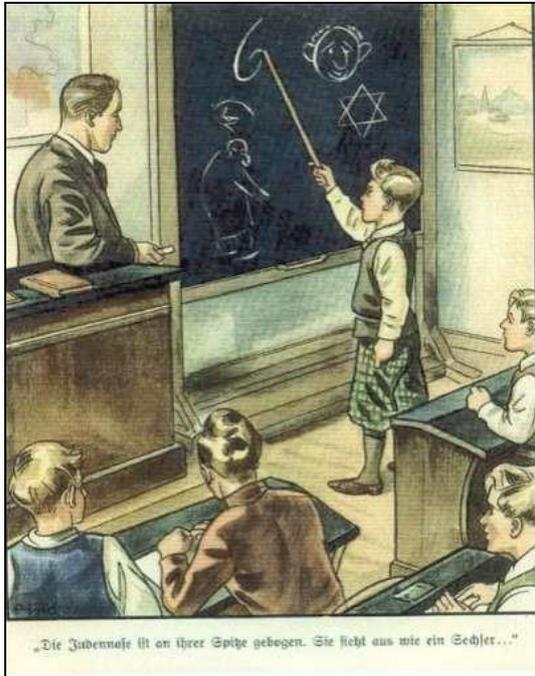


Fig.6 - Illustrations de deux manuels scolaires nazis (Auteur inconnu Crédit DR)

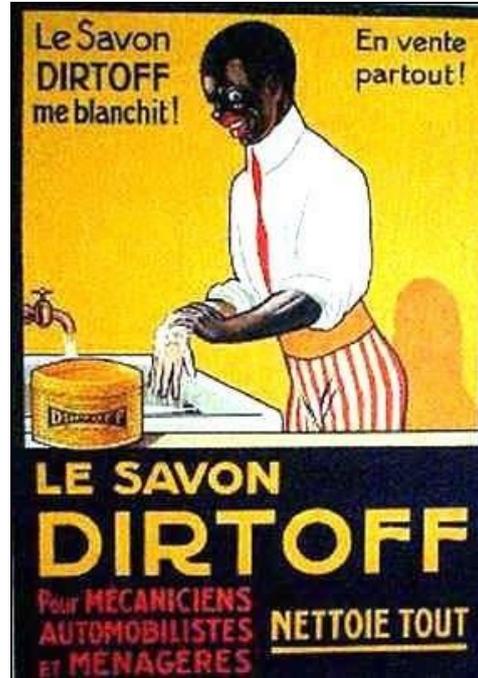


Fig.7 - Représentations du Nègre dans la publicité (Auteur inconnu Crédit DR)

Du racisme scientifique à l'idéalisme colonial, du « *regard glacé de l'ethnologue* » (Fig. 8-9), selon l'expression de André Breton, au relativisme culturel, la vue prend peu à peu de la distance pour se porter au loin, loin des truismes dépassés des savants et des clichés des artistes de l'image.

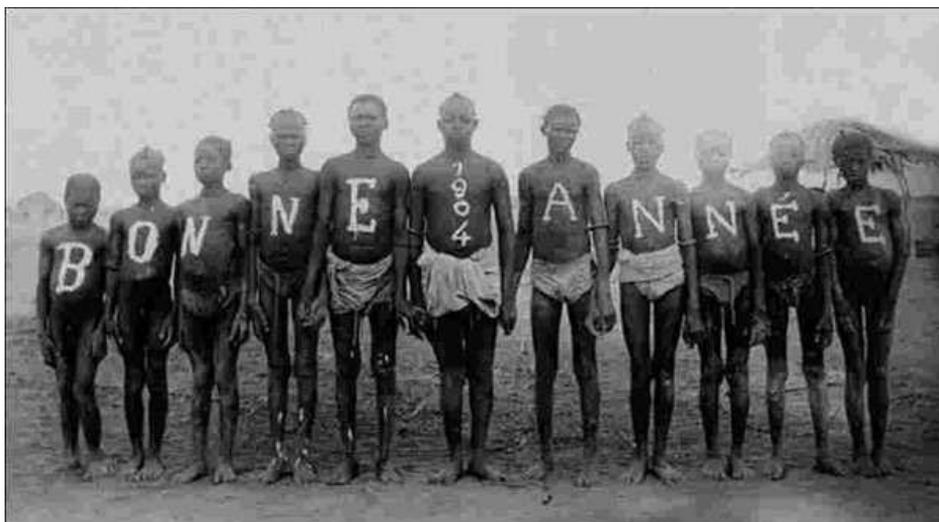


Fig.8 - Mise en scène d'un groupe de Pygmées (1904). (Auteur inconnu Crédit DR)



Fig. 9 – Les Grâces¹²
(Aueur inconnu Credit DR)



Fig. 10 – Paternalisme Blanc¹³
(Auteur inconnu Crédit DR)



Fig.11 - Invention du sauvage. Jardin zoologique humain. Jardin d'Acclimatation, Paris, 1877-1931 (Auteur inconnu Crédit DR)

II - La reconstruction du regard de l'ethnologue

Il existe un espace entre l'observateur et le sujet observé. Cette dimension spatiale des rapports humains est également le fruit d'une dynamique intellectuelle. L'interprétation de ce concept est ambiguë car elle débouche sur un paradoxe. S'agit-il d'une prise de distance égocentrique ou exocentrique ?

La vue portée au loin s'éloigne-t-elle de la réalité du sujet, cherchant dans l'image de l'autre sa propre image oubliée (?), réplique et mise en abyme de soi-même selon le terme venu du cinéma, dans un infini jeu de miroirs – image répétée et valorisée ! Ce comportement ethnocentrique, tendance naturelle chez l'Homme en toute circonstance et

¹² Caricature des Filles de Zeus symbolisant la Beauté, les Arts et la Fertilité.

¹³ G. A. Farini avec des Pygmées Earthmen, Londres, Royal Aquarium, 1884

à toutes les époques de son Histoire, est également une nécessité socioculturelle qui l'incline à promouvoir sans cesse son image et, à travers elle, son statut social, ses idées, ses représentations, jusqu'à son existence, oubliant que le monde qui l'entoure est fait d'altérités, dépassant ce que leur seul reflet dans un miroir voudrait bien faire croire.

Le regard du scientifique doit être au contraire exocentrique, ouvert, tourné vers les autres et le possible. Il doit sans cesse s'efforcer de regarder au-delà de son horizon et utiliser son regard comme un objectif à double focale – d'approche et grossissant –, permettant tout à la fois d'observer les détails et de s'en éloigner pour obtenir une vision élargie, étendue à tous les éléments constitutifs du cadre – du contexte – dans lequel s'expriment les phénomènes, les faits sociaux et les actions humaines. Le regard corrige alors ce que l'œil ou l'objectif voit, en contextualisant le sujet, corrigeant et ajustant sa vision aux tendances égocentriques. L'observateur traverse le miroir, voyage en lui-même et découvre l'ailleurs, sans jamais borner sa curiosité ni abandonner l'aventure de l'esprit comme le souligne Lévi-Strauss qui travailla sans relâche à décentrer l'homme.

Débutent alors une période où les sciences de l'homme et des sociétés entreprennent une remise en question des approches évolutives et des explications causales simplistes (Côté, 2005-06). Elles tendent également à étudier plutôt le collectif que l'individu (anthropologie sociale ou historique¹⁴, sociologie et statistiques). Le mouvement de pensée relativiste prend de l'ampleur au début du XX^e siècle et contribue à la valorisation des différences jetant les bases d'une anthropologie moderne. Une ère nouvelle s'ouvre pour toutes les sciences de l'être et de son milieu, où les comportements humains sont approchés grâce à des méthodes d'observation empiriques et des expérimentations. Plus tard, la biologie entrera également en jeu et par ses analyses génétiques remplacera l'anthropométrie. Une reconstruction du regard savant s'impose ainsi que celui de son objet d'étude.

Il faut regarder au loin pour voir les détails de ce qui est près. « *Pour découvrir les propriétés, il faut en premier observer les différences* » disait J.-J. Rousseau (2012). C'est dans cet esprit que toutes les premières enquêtes ethnographiques se sont déroulées dans des contrées allogènes, remettant en question la traditionnelle recherche de cabinet sans aucune interaction avec le terrain : citons pour mémoire Malinovsky chez les Trobriandais 1915-1917 (Papouasie-Nouvelle-Guinée), Mead dans les îles Samoa 1925-29, Lévi-Strauss chez les indiens Bororo 1936-1938/Brésil (Copans, 1999).

Après la Seconde Guerre mondiale, naît une anthropologie nationale dont le principal objectif est la reconstruction de l'image et de l'identité des Nations engagées dans le conflit. L'anthropologue travaille sur un terrain dont il est natif et pratique une ethnographie dite "de l'intérieur"¹⁵, soulignant ainsi la proximité, l'implication, l'appartenance culturelle, linguistique, sociale et parfois professionnelle de l'observateur. Il enquête chez lui, dans sa rue, son quartier, tel Pascal Dibie dans son *Village Retrouvé. Essai d'ethnologie de l'intérieur* (1979). Il y réalise un voyage vertical transformant le classique statut de l'observateur en acteur devenu lui-même un indigène indiscernable des autres. Il entreprend une descente dans les abîmes de sa conscience et de son inconscience comme le personnage de l'écrivain espagnol Enrique Vila-Matas (*El viaje vertical*, 1999). L'ethnologue n'est plus tout à fait un spectateur, un témoin mais un "producteur" de faits et de sens. Mais, du titre de l'ouvrage, doit-on en déduire que

¹⁴ « Une histoire des comportements et des habitudes – ce qu'on appelait au XVIII^e siècle une histoire des mœurs [...]. Une histoire des habitudes pour l'opposer à l'histoire événementielle [...]. C'est, au contraire, l'histoire de ce qui ne fait jamais événement, des gestes, des rites, des pensées indéfiniment répétées comme allant de soi. Mais aussi une histoire des comportements pour l'opposer à l'histoire des institutions comme à l'histoire des décisions. » (Burguière, 1986 : 54).

¹⁵ Anthropologie de chez soi ; endo-ethnologie ; insider anthropology/anthropology indigenus.

l'ethnologue (les ethnologues...) s'est trop longtemps éloigné de ses racines, de sa "tribu" ? Pourtant, en publiant *Le regard éloigné* (1983), Lévi-Strauss a rappelé les fondamentaux du regard depuis l'Autre, que tout étranger doit porter sur les phénomènes qu'il observe. Distance de soi et distance géographique, il atteste de l'impérieuse nécessité d'observer en priorité les sociétés dites exotiques – loin de l'univers spatiale et culturel de l'observateur –, jusqu'aux plus humbles communautés existantes sur la Terre, unique façon de provoquer une réflexion globale sur la condition humaine, dans son état naturel et sociétal, et d'établir des modèles culturels (*patterns*) applicables à toutes les sociétés. Mais, quels que soient le regard posé et la posture adoptée – "indigénisation" du chercheur (élément qui vient du dehors, plus ou moins bien intégré au groupe observé) ou chercheur-indigène (dans le sens intrinsèque de natif) –, une réflexion sur la problématique des perceptions (les effets que sa présence induit) et l'étude des perturbations créées par le chercheur-observateur-acteur, se sont imposées. Aujourd'hui, la position adoptée est intermédiaire entre ces deux extrêmes.

Ce changement de paradigme est une mise en pratique – sur le terrain – de la pensée relativiste. Le relativisme culturel implique que les normes et les valeurs de chaque société ne sont pas des modèles universels applicables aux autres. En ethnologie, le relativisme est une méthodologie de distanciation de ses préconceptions. Il s'applique aux idées comme au regard porté sur l'Autre. L'observateur gagne ainsi un « regard distant » (Lévi-Strauss) pouvant à la fois distinguer avec lucidité les aspects positifs et négatifs de sa culture d'origine.

Ainsi, le relativisme culturel (...) est d'abord apparu en opposition à l'ethnocentrisme et en quête d'objectivité. Il propose de relativiser, de prendre une distance face à ses propres croyances et schèmes de pensée afin d'observer honnêtement l'Autre et sa culture, attitude essentielle chez un anthropologue sérieux. Le relativisme culturel en anthropologie n'est pas valorisation de toutes les pratiques culturelles ou acceptation des sacrifices humains et des mutilations génitales, mais plutôt ouverture, conscience et tolérance ; il pointe les biais culturels et non les biais moraux ou éthiques. (Côté, op. cit.: n.p.)

Dans le recueil des données ainsi que dans leur restitution, l'utilisation de nouvelles méthodes employées sur le terrain et l'influence des divers courants anthropologiques (notamment celle de l'anthropologie interprétative de Clifford Geertz dans les années 1960), ajoutées aux nouvelles technologies (photographie et cinéma ethnographiques), ont profondément changé le rapport du chercheur à son objet d'étude. Comprendre le sens des faits et non plus leur seule fonction ; donner de l'importance à la lecture que les natifs font de leur propre culture (c'est ainsi que l'anthropologue-cinéaste va jusqu'à projeter ses films dans les villages où ils ont été tournés afin de recueillir les réactions de ses acteurs, ce que Jean Rouch nomme un « *contre-don audio-visuel* » (1979: 69)) ; réaliser des descriptions denses, intuitives et rigoureuses. Anthropologie de la représentation et anthropologie visuelle vont mettre en évidence ces « *entrecroisements des regards* », selon l'expression de Jean Benoist (1996).

III – Technique, représentation et interprétation d'une photographie : le choix du cadre et du sujet

L'originalité de l'anthropologie visuelle est qu'elle va à l'encontre du paradigme anthropologique traditionnel : le langage. Or, le langage verbal d'une culture n'est pas

adapté pour décrire une autre culture. La méthode visuelle élargit le vocabulaire verbal considéré comme imprécis pour décrire les émotions, les gestes, les postures, les interactions..., comme par exemple une danse : seules les images peuvent montrer toute la poésie des mouvements des corps, l'harmonie des couleurs, l'originalité des vêtements, les changements de rythme et la musique qui l'accompagne. Les mots se limitent à décrire plutôt les gestes et les mouvements sans pour autant révéler le charme de l'instant. Cette poésie filmée dépend étroitement du regard et de la technique du cinéaste (compréhension du rituel et choix des cadrages, des objectifs). Le cinéma ethnologique pallie ces obstacles et met en œuvre de nouvelles méthodes d'enquête de terrain qu'il faut encore et sans cesse questionner. Jean Rouch, très tôt, affirme que la caméra n'est pas un « voyeur » mais un acteur. La caméra ne doit pas créer de distance entre celui qui filme et celui qui est filmé. Bien au contraire, la caméra doit être, comme l'ethnologue avec son carnet et son stylo, comme le photographe avec son appareil, un médiateur, un acteur. Le regard de la caméra n'est pas un regard sans regard. Elle est une excroissance du regard du cinéaste. La caméra humanise une scène, la rend empathique ou au contraire exprime - comme on exprime le jus d'un fruit - toute la violence d'une scène. La caméra peut aussi, et c'est le piège pour l'ethnologue qui recherche plus l'esthétique que le réel, la déshumaniser, la dénaturer, voire la vampiriser...

Pour l'ethnologue, il s'agit bien d'une révolution paradigmatique méthodologique. L'appareil photographique se substitue au stylo et au carnet (ou en devient l'outil complémentaire indispensable) sur lequel traditionnellement il dessine des visages, des marques corporelles - tatouages, peintures et autres scarifications -, des postures quotidiennes ou rituelles, des scènes de vie, des objets, des formes et des mots. Il y transcrit aussi des témoignages visuels qu'il peut ensuite comparer avec d'autres relevés pris en d'autres temps et d'autres lieux. Le carnet de l'ethnologue est à la fois un outil, une technique d'enquête, un journal qui témoigne de son vécu sur le terrain, au plus près de l'objet de son étude. Avec la photographie, l'appareil devient un prolongement de son regard, un médiateur entre l'objet et lui, exactement comme le marteau se fait médiateur entre la main de l'homme et l'enclume : il distancie. Il crée une dimension nouvelle. Car même avec un angle à courte focale qui oblige à se rapprocher du sujet, au contraire du téléobjectif qui l'en éloigne, l'utilisation d'un appareil photographique crée une distance et l'ethnologue doit réapprendre à regarder à travers ces lentilles.

La croyance qui considère l'image comme plus réelle que la parole (qui contiendrait des jugements de valeur, des interprétations) a motivé les scientifiques à l'utiliser dans le processus de la recherche. Pourtant la subjectivité de son auteur se colle à l'image autant que les mots sur le papier. À celle-ci vient s'ajouter celle des personnes photographiées ou filmées et celle du public qui la regarde.

[...] l'interprétation du film repose, pour une grande part, sur l'interprétation du spectateur et le réalisateur possède un rôle de médiateur transformant l'anthropologie visuelle en un acte non plus solitaire de l'anthropologue/cinéaste, mais en une anthropologie partagée. (Rouch, op. cit.: 71).

Ce rôle de médiateur montre que photographier est le fruit d'un travail de réflexion, de composition avec un sujet, un contexte social, spatial et historique. Et si photographier, dit-on, c'est aussi écrire avec la lumière, la technique se révèle alors tout aussi fondamentale que la préparation du terrain ethnographique. Je donnerai pour exemple les deux clichés pris dans l'instant par les ethnologues Lévi-Strauss (Fig. 12) et Luiz de Castro Faria (Fig. 13), représentant une indienne Nambikwara du Mato Grosso, enceinte et assoupie.

Fig. 12 – Another Look (Faria cite par Perrin)¹⁶Fig. 13 – Femme enceinte assoupe (Lévi-Strauss)¹⁷

Il est intéressant de souligner que Lévi-Strauss, qui a publié trois œuvres composées de riches illustrations (*Tristes Tropiques*, 1955 ; *Saudade do Brasil*, 1994 ; *Saudade de São Paulo* 1995¹⁸), ne se considérait pas comme un photographe, pas même amateur. Ses photos étaient un aide-mémoire, un complément utile de son carnet de notes. Dans une entrevue donnée à Georges Charbonnier (1989), il affirme même que la photographie n'est pas un art. Pourtant, les siennes font l'objet d'exposition comme en 2008, à la Bibliothèque nationale de France, où ses carnets de voyage ainsi que ses croquis et photographies, constituaient un témoignage d'explorations et représentations hors du commun.

Ainsi, la photographie au cadrage étroit (Fig. 12) a été publiée dans la célèbre œuvre de Claude Lévi-Strauss *Tristes Tropiques* ; l'autre (Fig. 13) dans le livre *Another Look* en 2001 de l'anthropologue brésilien Faria qui les a réunies.

Luiz de Castro Faria était mon compagnon d'expédition en 1938-1939. Quand j'ai publié, il y a quelques années, les photos que j'avais prises lors de mes séjours dans les tribus indiennes [...], il s'est décidé à publier les siennes, en même temps que son Journal tenu lors de cette expédition. (Lévi-Strauss cité par Eribon, 2002)¹⁹

Comme le titre l'indique, ce dernier propose un « autre regard »²⁰ sur l'image. Sur le cliché publié par Lévi-Strauss, celui-ci choisit un cadre qui privilégie l'humain. La disposition de la femme dans un cadre restreint donne une force à l'image qui gagne en densité sensorielle et émotionnelle. Ce regard porté sur le sujet central traduit, hors des mots, l'importance que l'ethnologue français porte à l'individu. Le contexte nous lie au sujet principal (le corps) mais en photographiant le corps de si près, l'auteur du cliché n'a-t-il pas cherché à faire une « *peinture de l'âme* », selon l'expression de Philippe Descola : « *c'est-à-dire la représentation de l'intériorité comme indice de la singularité des personnes humaines* » (2002: 533). La valeur esthétique est également plus évidente sur le cliché de gauche qui laisse supposer une possible connivence, une interaction du sujet avec le photographe, invisible sur le cliché de droite qui, en augmentant les détails, s'en éloigne.

¹⁶ La photographie de Luis Faria a été retirée de *Regards croisés* (2003: 293) de Michel Perrin.

¹⁷ La photographie reproduite ici l'est avec l'autorisation gracieuse des éditions PLON, que je remercie

¹⁸ Photographies prises entre 1935 et 1939.

¹⁹ Entretien avec Didier Eribon.

²⁰ Um outro olhar dans sa version originale.

Luiz de Castro Faria a toujours choisi des plans larges, sans les recadrer semble-t-il lors du développement, laissant souvent apparaître en fond un décor ingrat : ici le bas d'une maison en torchis de style paysan – peut-être ce « hangar de paille à moitié démantelé » évoqué dans Tristes Tropiques (p. 312) –, là un poteau télégraphique, le bâtiment d'une mission ou une clôture pour le bétail. Des documents bruts, en quelque sorte. Claude Lévi-Strauss, au contraire, a privilégié l'humain, il l'a isolé. (Perrin, 2003: 294).

Les cinquante-six clichés publiés dans *Tristes Tropiques* ont été presque tous repris dans *Saudade do Brasil*. Or, Perrin note que, quarante ans plus tard, certaines photographies réapparaissent avec un cadrage plus large (*op. cit.*: 291). Au cours de ces années, le regard de Lévi-Strauss sur la photographie de terrain a-t-il changé ? Considérée par lui comme un « support à l'art », notamment pour la description des peintures corporelles des indiens Caduveos – [...] *ces contours délicats et subtils, aussi sensibles que les lignes du visage et qui tantôt les soulignent et tantôt les trahissent* [...] (Lévi-Strauss, 1955: 216-217) –, pour laquelle il utilise le cliché en tant qu'abrégé des faits, qu'il complète ensuite par des croquis publiés conjointement dans son ouvrage. En ce temps-là, la photographie ne donnait pas encore matière à des dissertations savantes.

Avec *Saudade do Brasil*, la place qui lui est donnée – il ne s'agit plus d'un ouvrage illustré mais d'un album légendé – devient témoignage ethnographique.

Faria cherche, quant à lui, à décrire un « monde » avec une représentation réaliste du personnage et de son cadre de vie au quotidien. Les objets – chien, maison, feu – meublent la périphérie de l'image donnant à ce décor « *une bouleversante exactitude* » et offrant des finalités symboliques manifestant « *surtout l'attention au réel et le désir d'en reproduire toutes les nuances.* » (Descola, 2010: 803-804). Faria capture un paysage, présente à une échelle réduite un morceau de l'environnement racontant l'histoire du sujet central. Ces objets sont, selon Alfred Gell (2009) des « agents sociaux » [...] « équivalent à des personnes ». (2009: 9)

La comparaison entre *Saudades do Brasil* et *Another Look* est éclairante, tant dans leurs différences (le choix des clichés, de leur cadrage, de la présentation ou des textes d'accompagnement) que dans leurs similitudes (sujet, action, terrain, temps de la prise de vue réduisant l'écart entre action et représentation) rendent ces deux ouvrages complémentaires.

Cette confrontation nous invite aussi à réfléchir sur la place actuelle de l'anthropologie visuelle, source essentielle d'informations sur des peuples aujourd'hui en voie de profondes transformations, sur la diversité du regard des ethnologues et sur l'histoire même de l'ethnologie. (Perrin, ibid.)

L'ensemble de ces questionnements sur l'image a joué un rôle essentiel dans l'évolution du travail anthropologique. Fixe ou animée, celle-ci est devenue un élément intrinsèque de la définition du terrain. Au-delà de texte, l'image parle aussi. Elle est à la fois un outil d'enregistrement et un objet de recherche. Elle participe à l'étude de l'interaction entre la biologie de l'homme et sa culture.

Conclusion

La construction du regard est le résultat complexe d'un ensemble de représentations et de techniques de représentation accumulées au cours de l'histoire de chaque individu : le

vécu, l'expérience sensible, le savoir acquis, l'imaginaire collectif nourri de récits temporels...

La lecture d'une image se fait donc toujours à travers le filtre de notre acquis, de notre mémoire iconique. Pour la comprendre, il faut avoir des référents. Eduquer le regard et sans cesse alimenter le stock de cette mémoire permet ainsi de saisir et d'interpréter de plus en plus d'images. Car il n'y a pas une image en général mais une multitude qui assaille le regard chaque instant de la vie. Elles ont des origines très diverses, ce qui impose une formation de l'œil. C'est une culture de l'image ou une culture à l'image qu'il faut acquérir ou enseigner. Les conditions de production et d'usages des images sont aujourd'hui originaires de sources si multiples (cinéma, télévision, Internet), sur des supports si variés (affichages publicitaires, journaux, enseignes, emballages de produits) qu'il faut à la fois puiser dans un réservoir mémoriel riche mais également rapidement renouvelé. Dans ce *village global* (McLuhan, 1967) de la mondialisation des médias et des technologies de l'information et de la communication, où les images provenant d'autres cultures et d'autres techniques de représentation s'importent et s'exportent à la vitesse d'une impulsion électrique ou de lumière, il faut actualiser nos référents si l'on ne veut pas perdre le contact avec l'extérieur, l'ailleurs, l'autre, être atteint d'une forme d'autisme et vivre dans un monde dont on n'a pas les clefs de la communication visuelle. « *Qu'est-ce que la chair d'une image ? [...] Un verbe qui prend corps* » (Mondzain, 1996)²¹. Il faut donc en apprendre le vocabulaire, sa conjugaison et comme pour tout langage, sa culture afin de ne pas subir *La trahison des images* qu'illustre a priori Magritte quand il représente une pipe qu'il légende « *Ceci n'est pas une pipe* » (Fig. 14) démontrant le paradoxe apparent contenu dans la toile. Bien qu'il s'agisse d'une pipe dessinée avec un très grand réalisme, celle-ci n'est pas bourrée, ne fume ni ne chauffe comme une vraie pipe. Ce n'est donc pas une pipe ! Selon Foucault « *Magritte mobilise, par le paradoxe apparent contenu dans la toile, l'imagination et la réflexion du spectateur qui en tirera les conclusions qu'il souhaitera sur la question de la réalité des choses en général.* »²². Au dos de la reproduction de ce tableau que Magritte avait envoyée au philosophe, il avait écrit : « *Le titre ne contredit pas le dessin ; il affirme autrement* » ! (Foucault, 1973: 88).



Fig.14 - *La trahison des images*, Magritte, 1929

²¹ Marie-José Mondzain, fille du peintre de l'École de Paris Simon Mondzain (1888-1979), directrice de recherche au CNRS, spécialisée dans l'étude du rapport aux images, de l'iconoclasme de la période byzantine jusqu'aux représentations modernes (publicité, propagande, actualités).

²² À la suite d'échanges épistolaires avec Magritte sur les notions de représentations, Foucault consacre, en 1968, une étude à l'artiste et à la peinture contemporaine. Lettre de Magritte à M. Foucault, 4 juin 1966.

Bibliographie de référence

- Benjamin, W. (1993). *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, éd. R. Tiedemann, trad. fr. J. Lacoste. [1^{re} éd. 1927-40]. Paris : Le Cerf.
- Benoist, J. (1996). « Lire » la marche dans le feu par l'entrecroisement des regards. A. Carénini, J. P. Jardel (dirs.), *De la tradition à la post-modernité, hommages à Jean Poirier* (161-171). Paris : P.U.F.
- Breton, A. (1962). Main première. K. Kupka (ed.), *Un art à l'état brut*. Lausanne : Mermoud.
- Burguière, A. (1986). Anthropologie historique, *Dictionnaire des sciences historiques* (54 et 59). Paris : P.U.F.
- Charbonnier, G. (1989). *Entretiens avec Lévi-Strauss*. Paris : Plon.
- Chavent, J.P. (2007). Éveil du regard ou Dressage de l'œil. Les enjeux de l'éducation à l'image et au cinéma. Académie de Limoges. Consulté sur www.lesyeuxverts.com/documents/poleimage/eveilduregard.pdf
- Copans, J. (1999). *Introdução à etnologia e à antropologia*. Castro.
- Côté, M.-H. (2005-2006). Une approche anthropologique. *Revue Sociale et Politique*, no 12 - déc. 2005/jan. 2006.
- Descola, P. (2002). Anthropologie de la nature, *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 1 (57), Paris : Editions de l'EHESS.
- Descola, P. (2010) *Cours et travaux du Collège de France. Annuaire 109^e année*, Collège de France, Paris, p. 521-538. ISBN 978-2-7226-0083-6
- Dibie, P. (1979). *Le Village Retrouvé. Essai d'ethnologie de l'intérieur*. Paris, Grasset.
- Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image*. Coll. Critique. Paris, Editions de Minuit.
- Ekman, P. (1973), Cross cultural studies of facial expressions, P. Ekman (Eds.), *Darwin and facial emotion*. New York : Academic Press.
- Eribon, D. (2002) Visite à Lévi-Strauss. *Nouvel Observateur*. Disponible sur <http://tempsreel.nouvelobs.com/opinions/00030882.EDI0001/visite-a-levistrauss.html>
- Faria, L. C. (2001). *Another Look. A Diary of the Serra do Norte Expedition*. Rio de Janeiro : Ouro sobre Azul.
- Foucault, M. (1973). *Ceci n'est pas une pipe*. Fontfroide-le-Haut : Fata Morgana.
- Gall, F.J. & Surzheim, G. (1810). *Anatomie et physiologie du système nerveux en général, et du cerveau en particulier : Avec des observations sur la possibilité de reconnoitre plusieurs dispositions intellectuelles et morales de l'homme et des animaux par la configuration de leurs têtes*, vol. 1. Paris, F. Schoell. Disponible sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k767165.r>
- Gell, A. (2009). *L'Art et ses agents. Une théorie anthropologique*. Les presses du réel – domaine Fabula.
- Lévi-Strauss, C. (1955). *Tristes Tropiques*. Paris : Plon.
- Lévi-Strauss, C. (1983). *Le regard éloigné*. Paris : Plon.
- McLuhan, M. (1967). *The medium is the Massage*. New York, Bantam books.
- Mondzain, M.J. (1996). *Image, Icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris : Seuil.
- Perrin, M. (2003). Regards croisés, *L'Homme*, 165 (janvier-mars 2003). Repéré à <http://lhomme.revues.org/index15782.html>.
- Pinatel, J. (1987). *Le phénomène criminel*. Paris, MA Editions, Coll. Le monde de...
- Rouch, J. (1979). La caméra et les hommes. C. de France (dir.), *Pour une anthropologie visuelle* (pp. 53-72). Paris : Mouton Éditeur, EHESS.
- Rousseau, J.-J. (2012). *Essai sur l'origine des langues* (préfacé par Abraham Bengio). [1^{re} éd. 1781]. Vénissieux : La passe du vent.

Viagem, fronteira e heterotopia: formulações espaciais para dois encontros entre etnografia e cinema

Filomena SILVANO¹

Antropóloga, Universidade Nova de Lisboa-FCSH-UNL-Portugal
Investigadora, Centro em Rede de Investigação em Antropologia-CRIA
filomenasilvano@fcs.unl.pt

Resumo: Nos anos 1997 e 1998 acompanhei as rodagens dos filmes *Esta é a minha casa* e *Viagem à Expo* de João Pedro Rodrigues e, em 2010, uma parte das rodagens dos filmes *Alvorada Vermelha* e *A última vez que vi Macau*, de João Pedro Rodrigues e de João Rui Guerra da Mata. Em ambos os casos, tomei a experiência de participação na equipa de rodagem como um trabalho etnográfico. Com este texto pretendo fazer uma apresentação do modo de fazer antropologia que esteve na base dos textos que, partindo da referida experiência, escrevi posteriormente.

A meu ver, o cinema de João Pedro Rodrigues acede ao real no interior de um modo de descrição que opera por integração nas/das forças que o constituem. Nesse sentido ele assemelha-se às descrições de alguns antropólogos. Mas, tal como no caso destas, a descrição contém já uma interpretação, e essa é indissociável do seu autor. Usando as descrições do cineasta, eu acedi por isso a uma parte do real que de outro modo me estaria vedada. A minha descrição antropológica foi sujeita a uma dobra, visto que trabalhei a partir de uma descrição, feita por um cineasta, daquilo que eu própria havia observado em primeira mão.

O texto apresenta algumas reflexões em torno da questão territorial, tendo por base as duas experiências antes referidas.

Palavra-chave: João Pedro Rodrigues, João Rui Guerra da Mata, antropologia visual, cinema, desterritorialização, viagem, heterotopia, Macau.

Résumé : *Dans les années 1997 et 1998, j'ai accompagnée les tournages de Esta é a minha casa et Viagem à Expo, deux films de João Pedro Rodrigues et, en 2010, une partie des tournages de Alvorada Vermelha et A última vez que vi Macau, de João Pedro Rodrigues et João Rui Guerra da Mata. Dans les deux cas, j'ai pris l'expérience de participation dans les tournages comme un travail ethnographique. Avec cet article, je prétends montrer la façon de faire de l'anthropologie, fondement des textes que j'ai écrit postérieurement.*

Je pense que le cinéma de João Pedro Rodrigues accède au réel à l'intérieur d'un mode de description qui opère par intégration dans/des forces qui le constituent. Dans ce sens, il s'assimile aux descriptions de certains anthropologues. Mais, à l'instar de celles-ci, une description contient déjà une interprétation, celle-ci indissociable de son auteur. En utilisant les descriptions du cinéaste, j'ai donc eu accès à une partie du réel qui m'aurait été autrement cachée. Ma description anthropologique est une relecture, dans la mesure

¹ No seu trabalho, Filomena Silvano relaciona as questões das identidades coletivas e individuais com o estudo do espaço, do habitat, da cultura material e da cultura expressiva. É autora dos livros *Territórios da Identidade*, *Antropologia do Espaço* e *De casa em casa: sobre um encontro entre etnografia e cinema*. Colaborou com o cineasta João Pedro Rodrigues em quatro dos seus filmes.

où j'ai travaillé en partant d'une description, faite par un cinéaste, de ce que j'avais moi-même observé.

En partant des deux expériences sus-citées, le texte présente quelques réflexions sur la question territoriale.

Mots-clefs : *João Pedro Rodrigues, João Rui Guerra da Mata, anthropologie visuelle, déterritorialisation, voyage, hétérotopie, cinéma, Macao.*

Encontros entre etnografia e cinema

A antropologia, principalmente a denominada antropologia pós-moderna, tem-se apoiado em formas de escrita que, por estarem próximas das da ficção, fornecem instrumentos que permitem dar conta de objetos cuja realidade é, em si mesma, ficcionalmente rica. Penso no entanto que essas formas de escrita continuam a deixar algo por dizer.

Esta pequena citação foi retirada do texto que redigi, em 1996, para acompanhar a candidatura do projeto do documentário *Esta é a minha casa*, de João Pedro Rodrigues, a um apoio do ICAM. Tratou-se de um projeto que foi pensado a partir da consciência que eu tinha, já na altura, das limitações descritivas da minha disciplina:

[...] pelo menos eu, tenho a certeza, deixei muito por dizer quando tentei escrever sobre as casas dos emigrantes. Faltou-me a densidade dos discursos, faltaram-me as imagens dos percursos, das vidas, das salas, das cozinhas e das fachadas. Penso que a antropologia precisa de encontrar novas formas de dar a ver o real, sem por isso prescindir da intenção de lhe ser fiel.

Vinte anos passados, estou, de forma ainda mais radical, convicta da justeza dos meus pensamentos de então: a antropologia precisa não só de encontrar novas formas de dar a ver o real, como precisa também, e sobretudo, de integrar no seu trabalho de investigação formas de acesso ao real que outras práticas de observação possuem.

Se, como propõe Tim Ingold (2011), a maneira dos antropólogos fazerem descrições pressupõe um fazer com os outros – “modo descritivo de integração” – que se aproxima das formas de descrição do desenho e da pintura, ela não acede, no entanto, ao real da mesma forma que acedem essas duas práticas. O nosso artesanato raramente as usa como modos de descrição, ficando-nos assim vedado o real ao qual acederíamos se as usássemos. O mesmo se pode dizer se falarmos de cinema. Há cineastas que acedem ao real no interior de uma lógica de descrição que implica também uma espécie de integração/participação nas forças que o constituem. O seu cinema, tal como alguns desenhos e algumas pinturas, permite-nos por isso aceder a dimensões que se encontram vedadas às nossas formas de descrição. É, a meu ver, o que acontece com o cinema de João Pedro Rodrigues e de João Rui Guerra da Mata. Mas para lá das semelhanças e das diferenças enunciadas, há que considerar o facto de uma descrição incorporar sempre uma interpretação – dependendo por isso do seu autor. Eu considero por isso, que por via das descrições feitas pelos cineastas com quem trabalhei acedi a uma parte do real que de outro modo me estaria vedada.

Quando, em 1996, aceitei trabalhar no projeto do documentário “esta é a minha casa”, fi-lo com a consciência de que ia trabalhar com um cineasta. Ou seja, com alguém para

quem filmar um documentário era um exercício de cinema (e não um exercício etnográfico, sociológico ou jornalístico). Quero com isto dizer que desde o início foi claro para mim que estava a acompanhar a realização de um filme que, na sua essência, não era determinado por questões conceptuais que tivessem origem no saber da antropologia². Tendo sido esse o pressuposto tratou-se depois, para mim, de tentar identificar e interrogar os resultados desse “modo de fazer”.

No essencial, diria que ela me deu acesso a duas novas perspectivas de trabalho: a) o facto de ter acesso à vida das pessoas no interior da dinâmica de uma performance (a rotação) permitiu-me aceder às dimensões mais reflexivas (e por isso também mais conflituais) das suas construções identitárias; b) o facto de poder ler o real, depois da minha observação da vida real ter terminado, a partir das imagens recolhidas por um cineasta, permitiu-me aceder a dimensões desse real que eu não tinha percebido. A minha observação do real incluiu assim dois registos: as minhas descrições do “terreno” – resultantes do trabalho de campo – e as imagens cinematográficas do mesmo “terreno”. A descrição antropológica foi por isso sujeita a uma dobra, visto que trabalhei a partir de uma descrição, feita por um cineasta, daquilo que eu própria havia observado em primeira mão. Tratou-se de um modo de fazer pouco ortodoxo, mas que, tal como já referi, me permitiu aceder a uma realidade “escondida”³.

Mais de dez anos depois das filmagens com a família Fundo, juntámo-nos – eu, João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata - em Macau, durante uma parte das rodagens que resultariam depois em dois filmes: “Alvorada Vermelha” e “A última vez que vi Macau”. Já com vários textos escritos sobre a primeira experiência de trabalho conjunto (que incluiu um segundo documentário, “Viagem à Expo”, rodado no ano de 1998), essa segunda experiência incorporou as reflexões relativas aos primeiros filmes e manteve, no essencial, mas agora já de forma mais reflexiva, o mesmo modo de fazer.

Neste texto apresentarei, de forma a responder ao tema proposto pelo colóquio onde ele foi apresentado, algumas reflexões em torno da questão territorial, tendo por base as duas experiências antes referidas.

Viagem, performance e fronteira

O confronto com situações etnográficas em que espaços ausentes e distantes surgem como centrais para a construção das vidas das pessoas conduziu os antropólogos para uma progressiva problematização das formas de tratamento das relações entre espaço e identidade. Essas relações assumem diversas formas, que vão da simples identificação com um espaço onde se vive há várias gerações, até às situações, mais complexas, em que o investimento identitário é feito em espaços onde as pessoas, de facto, nunca estiveram, mas de onde, hipoteticamente, os antepassados partiram. No meio ficam as configurações do tipo daquela que tentamos aqui interpretar, em que a relação com os espaços de origem (considerados pelos próprios enquanto espaços de pertença) se materializa, periodicamente, numa viagem à terra natal. Esses casos são particularmente interessantes porque implicam uma elaboração conceptual que considere o espaço enquanto movimento (e não enquanto contentor). A observação etnográfica deve então considerar a viagem não apenas como um momento de passagem entre duas realidades

² Porque uma descrição implica sempre uma interpretação, o uso da ferramenta Câmara depende do “assunto” que move quem a usa. Uma descrição filmica feita por um antropólogo será por isso diferente de uma outra feita por um cineasta.

³ O conjunto dos textos sobre os dois documentários referidos encontra-se reunido em livro (Silvano, 2012).

(embora também o seja), mas também como um percurso que tem, do ponto de vista da observação e da interpretação, uma existência própria.

No Verão de 1997, depois de algum tempo passado a acompanhar o quotidiano da família Fundo em Paris, preparámo-nos para acompanhar José, Jacinta e a mãe de José, na viagem até Trás-os-Montes. Partiríamos por volta das três horas da manhã e no outro dia ao fim da tarde era suposto estarmos em Portugal. Pelo nosso lado, preparámo-nos dormindo algumas horas, pois prevíamos que a experiência iria ser dura. Iríamos em dois carros, um conduzido, durante toda a viagem, por José, e o outro, à vez, por mim e por João Pedro. Quando chegámos à *casa da campanha* estava tudo preparado para a partida: malas feitas e arrumadas e merenda para comer no caminho preparada. O pai de José, que só partiria mais tarde, ainda estava levantado para se poder despedir. No ar, era evidente, havia tensão acumulada ao longo de vários dias. Depois de um ano a sonhar com as férias, o casal empreendia finalmente a viagem de ida à *terra*. João Pedro iniciou a viagem no carro da família e filmou um longo plano que aparece em “Esta é a minha casa”: a despedida do pai de José, que vemos na rua, em plena noite, a dizer adeus, o carro que arranca e a conversa em que Jacinta revela que José não dormiu (*Levantámo-nos às duas. Tu não te deitaste, vá. Andaste toda a noite a pé*). Assim que entrámos na auto-estrada, percebi que a aventura ia ser perigosa. A velocidade de um carro conduzido por um homem cansado e excitado ameaçou rapidamente ultrapassar os 170 quilómetros por hora. Como ia a conduzir, senti o efeito do crescendo de velocidade no corpo. Primeiro enfrentei a situação com alguma empatia, mas passado algum tempo decidi que a minha participação naquela experiência ia ser controlada. Na primeira paragem tornei claro que em caso algum eu ultrapassaria o limite dos 170 quilómetros por hora. A João Rui, que ia no carro, comuniquei que não voltaria a entrar no carro da família, decisão que ele tomou rapidamente como sendo também sua. Por isso, só João Pedro, que viajou durante longos períodos no carro conduzido por José, sentiu a totalidade dos riscos da experiência a que nos tínhamos sujeitado. Pela minha parte, nunca abandonei uma parte do mal-estar que senti quando percebi que uma experiência etnográfica, que naquele momento já era irreversível, estava a pôr a minha vida em risco. Percebi também que a obstinação que José revelava em conduzir de forma a produzir uma situação constante de risco significava que esse mesmo risco – que nos parecia tão absurdo e que nos colocava numa situação de dissonância com a família – fazia para ele algum sentido. Só depois da viagem terminada e depois de visionadas as imagens feitas por João Pedro é que a inteligibilidade dessa experiência começou, para mim, a ser construída⁴.

A noção de “espaço liminoide” – que Turner (1982) associa à de “ritual liminoide” – pode ser, neste caso, aplicada ao espaço da viagem. Este passará então a ser concebido como uma sucessão de lugares onde se desenvolvem práticas rituais que não estão sujeitas à presença forte da comunidade – nem na sua organização nem no seu controle – e que, por isso, são executadas com um assinalável grau de liberdade e improvisado por parte daqueles que as praticam. Essas características fazem desses rituais práticas apropriadas para exprimir novas identidades, associadas a realidades culturais e sociais dinâmicas, como é o caso da emigração portuguesa das últimas décadas. Como tentarei demonstrar no seguimento do texto, a viagem organiza-se como uma prática ritual complexa, que vai sendo experienciada ao longo de uma série de lugares⁵. A observação da sucessão das

⁴ O facto de me centrar aqui na dimensão experiencial da viagem leva-me a colocar a questão do corpo no centro da minha problemática – “O Espaço Corporalizado é o local onde a experiência e a consciência humanas assumem uma forma material e espacial” (Low e Lawrence-Zúñiga 2003: 2) - e, como veremos, posteriormente a estendê-la para uma interpretação mais global das questões identitárias.

⁵ Existe uma divergência, no interior da família, face ao modo de organizar a viagem. No essencial José e a sua mãe fazem questão de obedecer a uma série de preceitos (que explicitarei ao longo do texto) que, no

práticas rituais permite isolar, por aí se desenrolarem sequências significativas, os seguintes lugares: Paris, as auto-estradas, a fronteira entre Espanha e Portugal, dois santuários e Espadanedo (a aldeia da família de José).

Uma vez saídos da região de Paris, a viagem decorreu sempre em alta velocidade e sem nenhuma paragem para lá daquelas, obrigatórias, de reabastecimento do carro. Numa dessas paragens vemos imagens do corpo desajeitado de José que, dentro de umas calças de treino e de um T-shirt, tenta, através de alguns exercícios de ginástica que visivelmente não estão nele naturalizados, soltar o corpo da rigidez produzida pela condução. À hora do almoço parámos para comer numa zona de lazer repleta de emigrantes portugueses e magrebins e ao meio da tarde fizemos, ainda na auto-estrada, uma paragem para beber um café. A primeira paragem cuja lógica se revelou diferentes das atrás referidas – que se pautaram pela negação de qualquer tipo de relacionamento com o exterior, para lá daquele que era, por constrangimentos funcionais, estritamente necessário – foi para entrar numa pequena loja, ainda em território espanhol, mas já junto à fronteira. Uma vez saídos da auto-estrada e aproximando-nos da fronteira com Portugal, a experiência da viagem parece ter mudado de registo. É como se José tivesse abandonado uma realidade em que ele e o carro (a máquina) faziam um só⁶, para então, a partir daí, se poder relacionar com o mundo. A velocidade da condução abrandou e o espaço exterior ganhou de repente existência. Ao sair da loja, antes de arrancarmos, José gritou para a câmara, já visivelmente entusiasmado com a proximidade da chegada: *Vamos. Para aí é Espanha, ã? Para ali é Portugal.*

Num dos planos de viagem de “Esta é a minha casa” acompanhamos a passagem da fronteira. Pela imagem do retrovisor, vemos que José começa a exibir uma expressão facial mais descontraída. Sabemos que nos estamos a aproximar do território português porque ele nos vai apresentando os marcos físicos que o antecedem: *Aquelas casas já são portuguesas. É o quartel da guarda espanhola.* Ao mesmo tempo, vamos acompanhando um crescendo de emoção, exprimido por José e sua mãe, que termina numa entusiasta gritaria:

- *Aqui é a fronteira de Quintanilha.*
- *Estamos em Portugal.*
- *Aqui estamos em Portugal. Eh, Eh ...*

Imediatamente a seguir, instala-se a hesitação, a perplexidade e mesmo a frustração:

- *Ainda não. É aqui.*
- *Além.*
- *É aqui.*
- *Não.*
- *Aqui é que é. Aqui é adonde é que estavam os polícias.*

Tudo isso, porque a passagem pelo lugar exato onde começa Portugal já não está marcada por um ato que a torne evidente. Passada a ponte onde uma placa azul da

meu entender, dão forma ao ritual da viagem, enquanto Jacinta se sente desconfortável nessa prática e tenta negociar a sua alteração. Por esse motivo, farei aqui referência quase exclusivamente a José, o ator convicto da performance que partilha com outros emigrantes.

⁶ Penso que a conduta motriz que está aqui em causa – de fusão com a máquina e de conseqüente negação da relação do corpo com qualquer exterior que não seja a própria máquina – se adequa aos objectivos performativos desta etapa. Ela cria uma espécie de suspensão no relacionamento com a vida quotidiana para depois, uma vez chegados à *terra*, se poder iniciar o processo de assunção da identidade do emigrante.

Comunidade Europeia marca os limites territoriais dos dois estados membros, vimos uma série de carros, com placas francesas e suíças, estacionados. As pessoas estavam cá fora e algumas comiam uma merenda, no cumprimento de uma rotina que vem do tempo em que eram obrigadas a parar para tratar das formalidades alfandegárias.

Quando resolvemos filmar uma família de emigrantes fizemo-lo porque tínhamos vontade de dar a ver uma cultura deslocalizada ou, dito de outro modo, uma cultura multilocal. Nesse sentido, pensávamos a fronteira como um espaço intermédio, derrapante, poroso (Appadurai, 1997). Mas apesar de ser essa a configuração que procurávamos, a fixação de José na terra de origem confrontou-nos com a presença, pelo menos ao nível das representações, da outra forma da fronteira: a da linha de separação entre espaços estáveis. No fim, acabámos por perceber que o dismantlar dos rituais institucionais que organizavam a passagem da fronteira não impediu os emigrantes de manterem uma parte das práticas rituais que lhe conferiam sentido.

O sol tinha acabado de se pôr e a luz já não nos feria os olhos cansados. Ao longe, ouvia-se o barulho de uma trovoada de Verão. Continuámos a seguir o carro de José, que pouco tempo depois estacionou em frente ao santuário de Nossa Senhora da Ribeira⁷, situado numa pequena elevação do lado esquerdo da estrada. Cansado, mas ostentando uma postura completamente liberta da tensão da viagem, José começou a subir, seguido por Jacinta, as escadas que conduzem ao santuário. Uma vez chegados ao cimo, José deu dinheiro a Jacinta, que o colocou na ranhura da porta do santuário. Depois, foi a vez de ele fazer a sua oferenda. De seguida benzeu-se e iniciou um percurso à volta do santuário, pontuado por duas paragens, a primeira para constatar que tinha sido colocada uma porta nova, mas sem buraco para oferendas, e a segunda para beijar a parede do altar. Jacinta fez a mesma volta, seguindo de perto o marido, mas não beijou o altar. No fim desceram os dois as escadarias e voltaram para o carro. Avançámos mais uns quilómetros e chegámos a um segundo santuário. Mais especificamente, a um conjunto de edificações situado num pequeno planalto e dedicado ao culto de S. Bartolomeu, o santo padroeiro da terra dos pais de José. Um plano sequência de “Esta é a minha casa” mostra o percurso seguido pelo carro até parar junto ao santuário onde está depositada a imagem venerada. Os comentários de José revelam o à-vontade com que se move no lugar e a familiaridade com que se relaciona com S. Bartolomeu. Quando o carro passa em frente ao primeiro santuário, de construção recente, comenta para a câmara: *Aqui é o santuário e ele (o santo) está na capela antiga*. De seguida, num percurso que José nos apresenta como sendo o mesmo que o santo realiza durante a procissão das festas em sua homenagem, o carro atravessa uma alameda ladeada por pequenas capelas, circula à volta da denominada capela antiga e para em frente da mesma. Nesse momento, a família abandona o carro e ouve-se José a falar com Jacinta sobre dinheiro. Junto à porta do santuário repete-se a cena das oferendas, seguida da volta ao santuário e do beijo de José na parede do altar. Sabemos que se trata de um ritual repetido em cada viagem, porque durante o percurso José comentou: *Chegue de dia ou de noite, há sempre gente que vem a visitar*⁸.

Depois de ter sentido que a minha vida estava a ser posta em risco, observei, algo perplexa, que aquele que me conduziu a praticar semelhante ato de irresponsabilidade agradecia aos santos o facto de esse mesmo ato não ter tido as previsíveis consequências nefastas. Foi talvez nesse momento – e porque enquanto antropóloga me habituei a pensar que aquilo que as pessoas fazem, mesmo quando parece absurdo, tem sentido para elas –

⁷ Trata-se de um santuário antigo onde se realiza uma importante romaria em honra de Nossa Senhora da Ribeira. Devido à sua localização perto da fronteira, é hoje associado aos viajantes e, por isso, é muito venerado pelos emigrantes que ali param. Já há quem lhe chame “o santuário dos emigrantes”.

⁸ No ano seguinte fomos esperar a família à fronteira de Quintanilha e a passagem pelos santuários repetiu-se.

que a ideia de estar a assistir a uma performance se tornou evidente⁹. À vertigem da viagem, deliberadamente feita em condições de perigo eminente, seguiu-se o envolvimento emocional do convívio com os santos e, finalmente, o apaziguamento produzido pela chegada à terra natal. Nessa altura percebi que teria sido impossível, tanto para José como para sua mãe, não obedecer a um esquema tão bem concebido para experienciar, com a devida intensidade, a chegada à *terra*. Quando interrogámos José sobre os motivos que o levavam a realizar a viagem de forma tão perigosa, ele respondeu-nos: « *Porque é assim a vida de um emigrante. É uma vida de sacrifício. Até os árabes fazem assim. Vão até Marrocos sem dormir.* ». O esquema pré-definido é suposto ser partilhado pela comunidade de emigrantes e a performance tem de ser cumprida cada ano, porque esse cumprimento faz parte das práticas colectivas que materializam a identidade dos seus membros. Com a experiência da viagem, José reafirma cada ano, para si próprio e para os outros, a sua identidade de emigrante regressado à terra¹⁰.

A sucessão de etapas que descrevi traduz-se numa transmutação identitária em que os viajantes passam da condição de imigrantes para a de emigrantes. Primeiro, o espaço que separa Paris da terra de origem é percorrido a uma velocidade alucinante, sem paragens e anulando, deliberadamente, qualquer tipo de relacionamento social com o espaço envolvente (até a comida é trazida de casa). A segunda etapa corresponde às práticas espaciais desenvolvidas a partir da pequena aldeia espanhola situada junto à fronteira de Quintanilha. Seguindo Augé (1992), diria que a partir daí o “lugar antropológico” começa a tomar forma. Primeiro com as compras feitas na pequena loja situada em Espanha, mas já na zona fronteiriça – um espaço reconhecido pela comunidade de origem como um espaço de relacionamento social. Depois, com as práticas rituais que investem o espaço fronteiriço de uma carga expressiva profunda. As ofertas feitas nos santuários fazem parte desta última etapa da viagem, que se irá finalizar com a chegada à aldeia e a integração na comunidade de origem.

Como ficou descrito, uma parte dos sentidos da experiência de viagem que partilhei com José e a sua família foi-me dada a perceber durante o trabalho de campo. Teve a ver com os encontros (e os desencontros) que sempre resultam das partilhas etnográficas. Mas foi só posteriormente, ao ver as imagens recolhidas por João Pedro, sobretudo aquelas que revelam o corpo de José, que essa mesma experiência se tornou para mim uma realidade inteligível. Primeiro assisti a uma espécie de apagamento da pessoa de José e à fusão do seu corpo com o carro que conduzia (Warnier, 2005). Depois à euforia comunicativa visível nos planos da passagem da fronteira, seguida da concentração religiosa visível nas imagens das visitas aos santuários. É como se a expansividade que

⁹ Convoco aqui a noção de “performance”, porque ela me parece ajudar a ler os dados etnográficos, sobretudo quando nos referimos a duas das suas componentes internas. A primeira integra-se na definição, algo minimalista, proposta por Schechner: “Uma performance é uma atividade feita por um indivíduo ou grupo na presença de, e para outro, indivíduo ou grupo” Schechner (1988: 30). Todas as filmagens devem ser lidas no interior de um processo de construção da identidade que é vivido, de forma consciente, face a uma câmara, e, nesse sentido, pode dizer-se que a relação entre performer e espectador percorreu todo o trabalho de campo. A segunda prende-se com a sucessão das etapas cumpridas, que implicam a presença de uma ideia de iniciação e de consumação, e com a carga expressiva que a viagem comportou, que se enquadram na componente da performance que reenvia para a noção de “experiência”, também referida por Schecher.

¹⁰ Tal como ela é concebida, a performance não só obriga os seus executantes a colocarem-se, voluntariamente, numa situação de perigo eminente, como também numa situação de ilegalidade. Esta segunda dimensão é, num certo sentido, ainda mais significativa, visto que a família se representa a si própria como uma família socialmente exemplar. A necessidade de produzir, ritualmente, uma situação de liminaridade, leva-os mesmo a transgredir esse princípio organizador da sua estratégia identitária. E, como revela a citação de José, a integrar uma categoria global de “emigrante” que integra também “os árabes” (representados pelos portugueses como pessoas mais dadas a transgredir as normas da sociedade francesa).

havia surgido antes da fronteira se tivesse retirado para ser substituída pela seriedade de um “corpo crente”. Foi só depois dessa “passagem”¹¹ pelo espaço e pela experiência do sagrado que a expansividade voltou a surgir. Quando o carro entra na aldeia da sua família, José, filmado a partir do banco de trás, exhibe um rosto feliz e luminoso que exprime a consonância que parece existir entre a sua identidade pessoal e a imagem pública do emigrante chegado à terra. Seguro de si buzina (naquilo que seria um comportamento impensável em França) e cumprimenta os conhecidos. Pergunta-se, em diálogo com a mãe, se já terão feito a festa do *Senhor do Bom Fim*. Jacinta comenta os estragos da estrada, que no ano anterior estava arranjada. Finalmente chegam a casa, e para alegria de todos constatam que, tal como esperavam, ela ostenta uma recente pintura de exterior.

Real e simulacro, talvez uma heterotopia.

O projeto inicial do documentário rodado em Macau prendia-se com a questão das memórias pós-coloniais; mais concretamente, com a memória de Macau que João Rui Guerra da Mata, que aí havia passado uma parte da infância, foi construindo ao longo dos anos. Uma memória construída de recordações, de objetos e de uma procura pelo mundo de ambientes, cheiros e sabores que a alimentassem. Sempre que viajei com os dois cineastas vi-os procurar restaurantes, lojas e mercados onde se pudessem encontrar produtos orientais. Havia também uma memória cinematográfica preenchida com imagens de *A dama de Xangai* (de Orson Welles) e de *Macao* (de Josef von Sternberg e Nicholas Ray). Acompanhar as filmagens traduziu-se, para mim, numa participação na reconstrução de uma memória de infância de um território marcado pela estranheza. Por uma estranheza no passado e, sobretudo, por uma estranheza no presente. A memória da estranheza sentida por um rapazinho europeu que foi viver para um território chinês administrado por portugueses, viu-se confrontada com a estranheza das transformações que esse mesmo território sofreu depois de ter integrado a República Popular da China. Macau, que havia sido o Oriente dos portugueses, transformou-se no Ocidente dos chineses, mantendo sempre, para uns e para outros, o fascínio de um espaço que deixa ver, no seu interior, o outro distante.

Como nunca tinha estado na China, somei a essa tentativa de entendimento do processo de reconstrução da memória de João Rui o meu próprio confronto com o, para mim até então desconhecido, Território de Macau. Os primeiros textos que escrevi tentaram por isso dar conta da minha própria estranheza, objectivando algumas das componentes do território que a podiam explicar. Foram escritos antes de ver as imagens recolhidas e foram por isso o resultado direto da experiência das filmagens no terreno. Nesses textos tentei, no essencial, interpretar as relações complexas estabelecidas entre o processo de construção/negociação da identidade cultural de Macau, o processo de turistificação e o processo de transformação do território.

Depois da reintegração de Macau no espaço político da República Popular da China, mecanismos de seleção, de mobilização e de objectificação de elementos culturais constitutivos da identidade étnica macaense – a comunidade euro-asiática de Macau – foram desencadeados para dar existência, ao mesmo tempo, a uma nova identidade cultural da cidade e a uma imagem de marca (“branding”) que a coloca no interior do mercado de turismo global. O novo governo do Território foi procurar, no interior das componentes da identidade macaense, elementos culturais que assumiram uma posição

¹¹ A “passagem” pode aqui ser entendida num sentido muito próximo da proposta de Van Gennep (1977).

significativa no discurso identitário de Macau. Como refere Wai-man Lam (2010), o “hibridismo” foi estrategicamente convocado pelas autoridades políticas portuguesas e foi, posteriormente, também convocado pelas novas autoridades políticas do Território. A dupla referência da identidade de partida – China e Portugal – serve, por um lado, para sustentar a reintegração do Território na Grande China – Macau possui uma cultura chinesa – e, por outro lado, para sublinhar a sua especificidade – Macau, que é um repositório na China da cultura portuguesa, quer continuar aberto a outras culturas. O que é vivido pelos habitantes como uma componente identitária transforma-se, para os turistas vindos maioritariamente do resto da China, numa encenação da estranheza europeia. O Centro Histórico, classificado como património mundial, uma rede de museus (cerca de vinte) e uma rede de casinos (cerca de trinta) constituem o espaço de experiência desse novo turismo.

O centro histórico é percebido pelos turistas asiáticos como um percurso marcado por uma série de acontecimentos arquitectónicos: uma praça, igrejas, um teatro, mais alguns edifícios. O espaço de conjunto que recebeu a classificação de património não é percebido como tal; a lógica do fragmentado é mais próxima do vivido espacial dos turistas que aquela, muito mais complexa, da percepção do todo. Os designers de parques temáticos perceberam muito bem isso, pelo que concebem espaços que são uma montagem de fragmentos. Dois casinos, o Vénitien e o MGM, apresentam o espaço europeu a partir dessa lógica fragmentária: o primeiro reproduz, a grande escala, mas sempre numa lógica de sobreposição de fragmentos, a cidade de Veneza, e o segundo, no interior, e seguindo a mesma lógica, a cidade de Lisboa. Em Macau são sobretudo os casinos que atraem as pessoas, mas o facto é que o património se articula muito bem com eles na construção de uma realidade – ou de uma hiperrealidade? (Baudrillard 1986) – que é vivida pelos turistas como um conjunto da mesma natureza: passear-se numa gôndola veneziana no interior de um espaço onde a noite nunca cai, ou passear-se à noite num centro histórico tornado, graças às luzes, fantasmagórico, torna-se numa experiência única onde a questão do que é mais real não tem sentido¹². A oposição clássica entre o turista moderno – que procura a autenticidade e a verdade do outro – e o pós-moderno – que aceita o simulacro porque compreendeu que ele fez sempre parte da experiência procurada (Graburn, 1995) – é, no caso de Macau, inadequada. A experiência turística une, num todo, a encenação do espaço patrimonializado e a simulação dos espaços representados. Macau afigura-se por isso como um espaço que, para ser vivido, tem de integrar a ficção.

Quando, já com o primeiro texto escrito (Silvano, 2015)¹³ vi, pela primeira vez, o *A última vez que vi Macau*, tive a alegria de constatar que, de certa forma, o filme respondia àquilo que tinha sido a minha tentativa de interpretação. A reconstrução das memórias macaenses do João Rui passou pela construção de uma ficção que nos transporta para uma experiência em que o real – neste caso as imagens documentais – e o simulacro – neste caso a introdução de imagens para narrar uma história – se interpenetram deixando de existir enquanto categorias distintas. O personagem principal, que é também o narrador, vem, pela primeira vez depois da sua infância aí passada, a Macau para socorrer uma amiga (Candy, um travesti) que se deixou envolver em relações perigosas. Relações que só podem existir em Macau, nesse território fechado e organizado por uma lógica que lhe é própria (e onde se passam *coisas estranhas e que fazem medo*). Nas suas deambulações pela cidade, João Rui reconstrói as suas memórias de infância no reconhecimento do velho Macau – o dos bairros habitados pelos chineses de Macau, dos

¹² Tim Simpson (2012) chama-lhe “Utopia Turística”.

¹³ O referido texto foi apresentado em 2011 e publicado em 2015.

templos, dos jardins e do Porto Interior – ao mesmo tempo que se confronta com o novo Macau – o dos turistas, de um centro histórico tornado parecido com casinos e de casinos que se parecem com centros históricos. Depois de ver e de rever o filme, fiquei com a certeza de que uma compreensão antropológica de Macau, pelo menos do Macau das memórias europeias de quem por lá passou, passa pelo acesso às razões que o tornam um território ficção.

Quando cheguei a Macau, a primeira figura espacial que me ocorreu foi a da “heterotopia” (Foucault, 1984). Depois, quando comecei a escrever, não me ocorreu essa primeira associação. Retomei-a quando vi o filme, porque ele me empurrou novamente para a sensação de estar num espaço fechado onde as coisas que acontecem têm uma lógica própria que só ali pode existir. E mais uma vez senti que o acesso ao real, àquele real que eu procurei descrever nos meus textos, me foi também dado pelas imagens documentais, mas depois ficcionadas, de João Pedro e João Rui. Fui reler o texto de Foucault e confirmei que Macau responde pelo menos a três dos princípios constitutivos de uma heterotopia: é um espaço duplamente fechado e aberto - pode-se lá entrar, mas é necessário um visto de difícil obtenção, sobretudo para os cidadão Chineses; é um espaço real, mas que justapõe vários espaços e vários tempos – os edifícios contemporâneos misturam-se com os edifícios/património português e chinês e com fragmentos das cidades de Veneza e de Lisboa presentes nos edifícios de alguns casinos - e, por fim; é um lugar que se encontra em ruptura com o tempo tradicional – vai-se lá, por um tempo limitado, para jogar ou para ter experiências diversas marcadas pelo prazer.

Nos anos 1970, a península de Macau era um pequeno território (cerca de 5,4 km²) chinês administrado por Portugal, no seguimento de um acordo assinado há cinco séculos, entre os dois países. A fronteira terrestre com a China, altamente vigiada, era quase inultrapassável (apesar de haver sempre pessoas disponíveis para arriscarem a vida a tentar fazê-lo). Para entrar e sair de Macau era necessário apanhar o barco. Apesar de ser um território percorrido, desde sempre, por atividades criminalizadas – jogo, prostituição, contrabando – não era, para um rapazinho português, perigoso. Era sobretudo um pequeno território, fechado sobre si próprio, e cheio de possibilidades de aventura. Durante as filmagens tive a sensação de participar na reconstrução de uma memória de um espaço que foi, para João Rui na sua infância, uma “heterotopia”. Uma espécie do “*grand lit des parents*” referido por Foucault, um espaço onde as crianças se aventuram no mundo do desconhecido. Macau era para ele um território onde havia espaços estranhos e desconhecidos – aqueles onde viviam os chineses –, mas onde ele se podia perder nas suas viagens solitárias antes de voltar, ao fim do dia, para a casa da administração portuguesa onde viviam os pais. Bastava apanhar um autocarro para entrar num espaço onde tudo – a língua das pessoas, a arquitetura, os cheiros – era diferente. Viver em Macau era poder viver, numa modalidade de justaposição, a distância que separava o espaço chinês do espaço europeu. Foi uma heterotopia vivida no passado; depois, essa heterotopia foi reconstruída pela memória e tornou-se numa utopia; ao longo das filmagens ela tornou-se novamente real e, portanto, a utopia deu lugar a uma nova heterotopia (à qual que se chega de barco e onde *se passam coisas estranhas e que fazem medo*).

Bordeis e colónias, são dois tipos extremos de heterotopias. E se pensarem que no fim de contas o barco é um bocado de espaço flutuante, um lugar sem lugar, que vive por si próprio, que está fechado sobre si próprio e que ao mesmo tempo é deitado ao infinito do mar e que de porto em porto, de margem em margem, de bordel em bordel, vai até às colónias procurar o que elas guardam de mais precioso nos seus jardins, compreendem porque é que o barco foi para a nossa civilização, desde o século XVI

até aos nossos dias, não apenas, evidentemente, o maior instrumento de desenvolvimento económico (...) mas a maior reserva de imaginação. (Foucault, 1984: 8).

Bibliografia de referência

- Augé, M. (1992). *Non-Lieux*. Paris, Seuil.
- Appadurai, A. (1997). *Modernity at large*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Baudrillard, J. (1986). *Amérique*. Paris, Bernard Grasset.
- Foucault, M. (1984). Des espaces autres. *Archi Bref* 48:5-8, Genève.
- Graburn, N. (1995). "Tourism, Modernity and Nostalgia", in Ahmed, A. et Shore, C. (dir.), *The Future of Anthropology: Its Relevance to the Contemporary World*, Atlantic Highlands, NJ: Athalone Press; London: University of London, pp.158-178.
- Ingold, T. (2011). *Being Alive*, Routledge. London, New York.
- Lam, W. (2010). Promoting Hybridity: The Politics of the New Macau Identity, *The China Quarterly*, Vol. 203, pp. 656-674.
- Low, S. M. e Lawrence-Zúñiga, D. (2003). *The Anthropology of space and place, locating culture*. Malden, Oxford, Carlton, Berlin, Blackwell.
- Schechner, R. (1988). *Performance theory*. New York, London, Routledge.
- Silvano, F. (2015). « Musées et casinos dans une ville "Patrimoine Mondial" : authenticité et hyperréalité, deux formes culturelles de l'espace urbain de Macao », in Fagnoni, E. e Gravari-Barbas, *Nouveaux musées, nouvelles ères urbaines, nouvelles pratiques touristiques*, Presses de l'Université Laval, Laval, (85-101).
- Silvano, F., (ensaio) e Rodrigues, J.P. (documentários) (2012). *De casa em casa: sobre um encontro entre etnografia e cinema*, Palavrão, Caldas da Rainha.
- Simpson, T. (2012). « Tourist Utopias: Las Vegas, Dubai, Macau ». Asia Research Institute, Working Paper series n°177.
- Simpson, T. (2008). The commercialization of Macau's cafés, *Ethnography*, Sage, Los Angeles, London, New Delhi et Singapore, vol. 9 no.2, p.197-234.
- Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre, The Human Seriousness of Play*. Nova Iorque, PAJ Publications.
- Van Gennep, A. (1978). *Os ritos de passagem*. Petrópolis, Vozes. (1ª ed. 1908) Warnier, J.-P. (2005). *Construir la culture matérielle*. Paris, Puf.

De la photographie au film. Pour une anthropologie par l'image

Sylvaine CONORD¹

Sociologue, photographe, Université de Paris X-Nanterre-France
Mosaïques, UMR LAVUE (CNRS 7218)
sylvaine.conord@u-paris10.fr

Christine Dole-Louveau de la GUIGNERAYE²

Ethnosociologue, Université d'Evry Val d'Essonne-France
Centre Pierre Naville, EA 2543
ch.louveau@gmail.com

Résumé : Il s'agit ici de dépasser les débats mettant en rivalité image fixe et image animée, anthropologie visuelle et photographie sociologique. Afin de questionner les usages des images en sciences sociales, nous présentons les ancrages historiques, scientifiques et techniques, les questions de temporalité, les spécificités de recueil de données et les utilisations disjointes et conjointes de la photographie et du film. A l'heure où les technologies numériques offrent de nouvelles possibilités de prise de vue et de traitement des images, un vaste champ relatif à de nouvelles expérimentations de l'image s'ouvre.

Mots-clefs : photographie, film, anthropologie, expérimentation de l'image

***Abstract:** We want here to overcome the rivalries between photos and films as well as between visual anthropology and sociologic photography. Our aim is to question the use of image in social sciences. In order to do so, we trace back historical, scientific and technical bases. We also question temporality, specificities of photo and film during fieldwork. Now that digital techniques offer new possibilities in the use of images, social scientists have new opportunities in experiencing the specificities of image languages.*

***Keywords:** photography, film, anthropology, experimentation of the image*

Avant l'invention du film il y a celle de l'image fixe c'est-à-dire de la photographie en 1839 par le scientifique Louis Daguerre. Il semble intéressant d'aborder les spécificités de chaque support pour une meilleure compréhension de leur intérêt, de leur évolution dans le temps d'un point de vue technique et dans leur rapport avec les sciences sociales, donc de leurs liens de complémentarité. Il s'agit finalement d'aborder les modes de production de l'image à travers l'histoire de nos sociétés.

¹ Enseigne l'anthropologie et la sociologie visuelle à l'université de Paris X-Nanterre, chercheuse à Mosaïques (UMR LAVUE, Laboratoire Architecture Ville, Urbanisme et Environnement, CNRS, 7218) et Présidente d'ARPIA (website : arpia.fr).

² Maître de conférences à l'université d'Evry Val d'Essonne, chercheuse au Centre Pierre Naville et spécialisée en sociologie filmique et dans les écritures multimédia des sciences sociales.

Approches historiques différentes

- Evolution des techniques

Une réflexion sur la photographie et le film en sciences sociales ne peut faire l'économie d'une réflexion sur les usages de l'image. Depuis la préhistoire l'image a précédé l'écriture et c'est à partir de l'image que les signes linguistiques ont été développés. Chaque discipline, biologie, anatomie, architecture, ethnologie a développé un vocabulaire spécifique pour faire référence à chaque élément qui compose ses références iconiques. Michel Frizot souligne que :

Le photographe qui était soumis pendant une partie du 19^e siècle à un temps de pose long, sans échappatoire, découvre vers 1880 un monde de formes insoupçonnées qui lui est ouvert par l'instantanéité ; ce qui n'est pas perceptible dans le continuum de la vision devient observable en images. Mais cette fiabilité technique implique aussi une domination de toutes les vitesses d'intervention, une concordance parfaite des temps – celui du sujet, celui du photographe, celui de l'événement – qui requiert un dispositif élargi pouvant s'assujettir des variables de vitesse. Paradoxalement, l'un de ces systèmes aboutit – avec le cinématographe – à la recomposition du temps vécu. (Frizot, 1995: 243).

Même si cela est évident, il est pertinent de rappeler les histoires différentes des techniques. En effet, aujourd'hui, nous en avons une utilisation contemporaine. La photographie a évolué pendant une quarantaine d'années avant que les prémices du cinéma apparaissent avec la chronophotographie. Cette évolution est importante car elle a joué directement sur la portabilité des équipements dans des situations de terrain et sur la reproduction mécanique des supports.

Pour mémoire, le daguerréotype a été présenté à l'Académie des sciences en 1839. Le support était des plaques sensibilisées qui étaient des objets uniques. Par la suite, les images photographiques ont migré vers d'autres supports uniques : l'ambrotype sur plaque de verre (1851) rapidement suivi par le ferrotype sur plaque de tôle (1852). Déjà, ce sont des contingences financières, de maniabilité, de rapidité de processus qui ont permis à l'image photographique de se populariser avec le ferrotype. Ce n'est qu'en 1867 qu'est inventée la phototypie qui permet de reproduire des clichés en grand nombre. Aussi, des premières images héliographiques à la possibilité de les reproduire, il y aura eu une trentaine d'années de recherches techniques. Par la suite, la photographie n'aura de cesse de se démocratiser.

Techniquement, l'histoire du cinéma est liée à ces découvertes et n'a pu apparaître qu'ensuite. Il fallait en effet trouver le système qui permettait d'impressionner à intervalles réguliers un support vierge. Plusieurs tentatives avec des procédés différents furent testées avant que la solution adoptée soit la synchronisation de l'ouverture de l'obturateur et le défilement du support. Après différentes techniques, ce n'est qu'en 1889 que l'utilisation d'une pellicule souple fut mise en place par Etienne-Jules Marey.

Sans entrer dans les détails de chaque procédé, cette histoire rapide vise à montrer que chaque invention a nécessité des décennies avant de pouvoir se démocratiser et être utilisées de façon massive.

L'histoire montre aussi les liens étroits existant entre film et photographie dans leur évolution. Ainsi Louis Lumière inventeur avec son frère du cinéma en 1895 a aussi mis au point le premier procédé photographique en couleurs avec l'autochrome en 1903. Cela représente même la passion de sa vie. Ainsi l'un des deux inventeurs du cinéma est aussi celui de la photographie couleur.

Aujourd'hui, avec les technologies numériques, photographies et film sont enregistrés sur les mêmes supports. Ils peuvent être publiés conjointement sur des supports numériques multimédia. Ils peuvent également être diffusés séparément, être saisis par des appareils différents, répondant chacun à des buts différents.

- Anthropologie et sociologie visuelles

Dans les sciences sociales, les supports visuels évoluent différemment selon l'histoire des disciplines. Les premiers à utiliser l'image fixe et animée furent les explorateurs, puis les ethnologues.

Un détour par l'histoire est là aussi nécessaire. Les prémices de l'anthropologie datent des grandes expéditions de la fin du 19^{ème}. Aux restitutions des découvertes de la faune et de la flore étaient associées les découvertes de sociétés inconnues. Il fallait alors restituer des différences de costumes, d'outils, d'armes, et des différences anatomiques des indigènes sensées représenter les caractéristiques humaines pour définir des races. C'est ce qu'on nomme une démarche anthropométrique, très courante à l'époque. Face à cet indicible, les dessinateurs étaient indispensables. Les naturalistes se devaient d'être dessinateurs afin de restituer au plus près ce qu'ils observaient. Dans cette préoccupation constante de restituer au plus près l'altérité afin de l'analyser, la questionner, développer diverses théories, le recours à l'image au sens large n'a eu de cesse de se développer. Aussi, très tôt, des photographes ont fait partie d'expéditions, suivis par des cinéastes dès que les inventions techniques l'ont permis. Aussi, ce recours à l'image est marqué par le besoin de restituer l'inconnu. Aujourd'hui, notre planète a changé, toutes les régions du monde ont été visitées par la voie terrestre ou par satellite, et dans notre société mondialisée, l'image est omniprésente sous toutes ses formes. Cette réalité pourrait donner le sentiment que le lointain est connu.

L'anthropologie sociale s'est développée avec ses problématiques, et le reproche fait à l'image de ne pas être conceptualisée, de ne pas être scientifique, est toujours présente.

Les sociologues ont accepté plus tardivement le recours à l'image. En France, il a fallu attendre les années 1990 pour que la photographie soit prise en compte par quelques rares travaux en anthropologie et en sociologie dans son rapport aux réalités sociales : la majorité des scientifiques en sciences humaines utilisent encore l'image, essentiellement et uniquement, à des fins d'illustration, sans interroger le contexte de sa production, la méthode de recueil des données visuelles, la place de la prise de vues dans les rapports observateur/terrain, les limites et les choix du cadrage photographique. Le recours à l'image est certes très tôt accepté, mais pour sa seule valeur illustrative. Et pourtant le rôle politique de la photographie dans l'histoire des représentations sociales (Freund, 1974), la subjectivité de l'image photographique et le degré d'implication de l'observateur-photographe ou cinéaste sur ses terrains d'enquête ouvrent à un champ de recherche et de réflexion considérable. L'image photographique ne constitue pas le reflet transparent des réalités qu'elle représente. L'idée est de montrer comment, de par sa nature complexe et ses multiples fonctions dans les relations sociales, elle peut devenir pour l'anthropologue et le sociologue un instrument d'investigation pertinent d'un milieu culturel donné.

Outre la question de la reconnaissance scientifique des supports iconiques, la photographie et le film n'ont pas bénéficié de la même reconnaissance en sociologie et en anthropologie.

La prise en compte de la photographie a longtemps été négligée en anthropologie du moins d'un point de vue méthodologique. En effet, il était vécu comme naturel de voyager avec un appareil photo. Cet équipement léger n'était pas considéré comme scientifique, la photographie faisait référence à de l'illustration. Le film avait un statut différent car l'équipement nécessaire était bien plus imposant et cher. Le coût de l'appareil et de la

pellicule impliquait l'acquisition préalable de compétences techniques faute de quoi il était impensable de pouvoir bénéficier de l'investissement que cela représentait.

Entre les deux disciplines, la question de l'organisation des praticiens est essentielle pour comprendre la reconnaissance institutionnelle. En anthropologie, Jean Rouch a très tôt internationalisé et institutionnalisé la mise en place de l'anthropologie visuelle. Il a veillé à la fois à s'adjoindre des alliés en Europe, sur le continent américain, en Asie, mais aussi des scientifiques reconnus en France. Sa personnalité inventive avec une grande connaissance du système académique lui a permis de mettre en place un courant de l'anthropologie en jouant sur une logique de détour des organisations. En sociologie, ce courant ne se développe que maintenant en tant que tel. Des sociologues comme Pierre Naville ou Edgar Morin ont souhaité développer l'usage du film, en ont perçu les possibilités. Néanmoins, faute de s'être fédérés, les pratiques sont longtemps restées marginales en sociologie.

Aussi, notre propos n'est pas de mettre en rivalité tel ou tel langage des sciences sociales, mais de chercher à les questionner et les faire dialoguer afin de clarifier notre compréhension sociétale.

Photo et film : différence majeure : la temporalité

Une différence majeure entre l'image fixe et l'image animée est liée à la temporalité. Dans notre imaginaire, notre mémoire fait appel à des moments fixes ou à des séquences. Outre la question immédiate du support, la mise en perspective des apports de la photo et du film ne peut faire l'économie de la perception humaine de la temporalité.

La temporalité est indissociable de l'humain. Le temps passe toujours à la même vitesse et pourtant la perception que nous en avons diffère selon ce que nous faisons.

En ce sens, la photographie et le film permettent d'analyser et de restituer différemment ce vécu du temps.

La photographie constitue un mode de représentation bien spécifique et distinct des autres types de documents iconographiques (croquis, peinture, gravures, etc.). Sur cette question, la réflexion menée par Roland Barthes, dans son ouvrage intitulé *La chambre claire, Note sur la photographie* (Barthes, 1980), constitue un texte de référence. Il introduit, comme facteur de différenciation entre le support photographique et les autres systèmes de représentation, l'idée qu'une image photographique est nécessairement liée à un "Ça-a-été". Il précise que « *au contraire de ces imitations, dans la photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé* » (Barthes, *op. cit.*: 120). Il ajoute :

La photographie ne dit pas (forcément) ce qui n'est plus, mais seulement à coup sûr, ce qui a été. Cette subtilité est décisive. Devant une photo, la conscience ne prend pas nécessairement la voie nostalgique du souvenir (combien de photographies sont hors du temps individuel), mais pour toute photo existant au monde, la voie de la certitude : l'essence de la Photographie est de ratifier ce qu'elle représente. (ibid.: 133).

On perçoit déjà, par ces propos, l'intérêt du support photographique dans l'approche d'un thème largement traité en sciences sociales et plus particulièrement en histoire ou en anthropologie, celui de la mémoire collective et individuelle (Freund, 1974 ; Frizot, 1995).

La photographie évoque donc un moment, un instant décisif comme l'a dit le photographe français Henri Cartier-Bresson. Elle met en évidence un contexte par la

restitution de ses composantes qui sont inscrites dans l'histoire. Cette histoire peut être matérielle par le contenu même de l'image. Elle peut également être émotionnelle par des expressions.

Belleville cafés

« La photographie est aussi amenée à fonctionner comme témoignage : elle atteste de l'existence (mais non du sens) d'une réalité ». (Dubois, *op. cit.*: 48).

Présentation : Ce travail photographique réalisé en collaboration avec une sociologue, Anne Steiner, porte sur la sociabilité observée à Paris en France dans des cafés parisiens d'un quartier populaire, Belleville, et la fonction sociale de ces établissements. Les patrons, les clients habitués ou de passage, les intérieurs et les extérieurs furent pris en photo durant plusieurs années jusqu'en 2010 où a été publié l'ouvrage Belleville cafés. Ces cafés ont été fermés pour la majorité d'entre eux depuis, le quartier a vécu de profondes mutations urbaines et sociales. Ce travail montre l'intérêt de capter des images d'une mémoire collective (Photographies 1, 2, et 3).

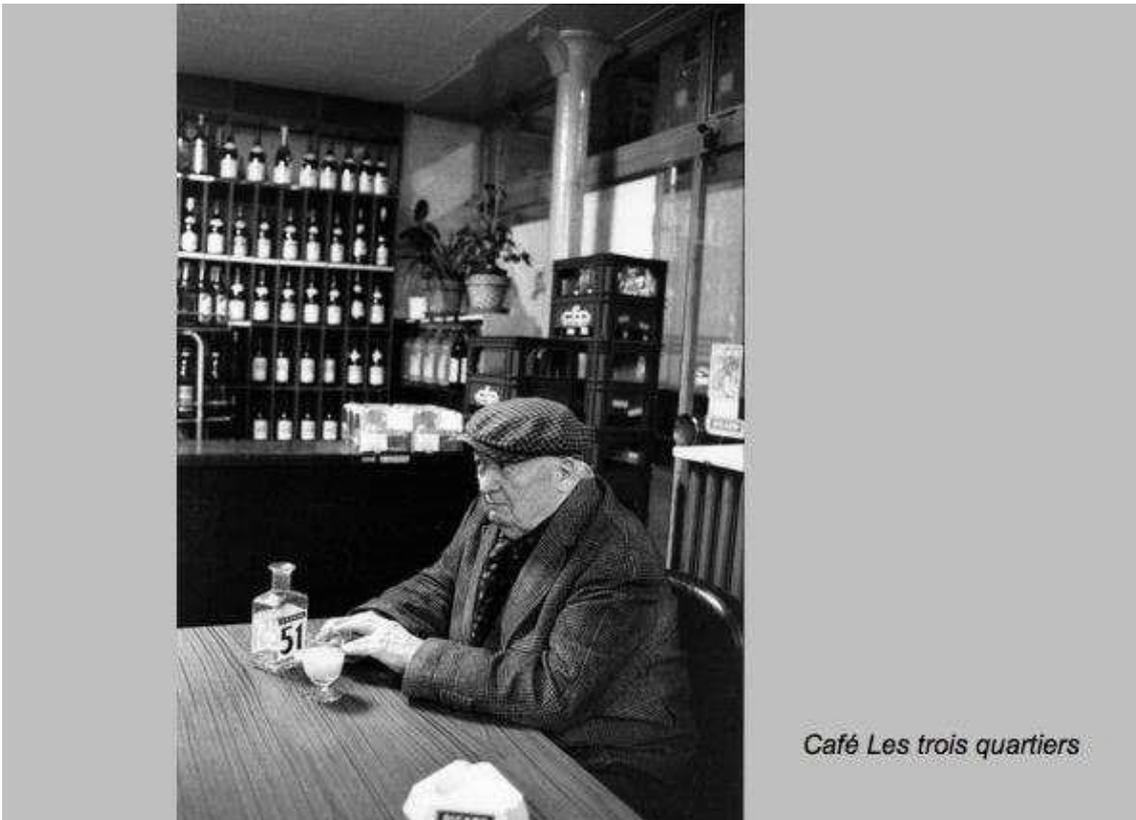


Photo 1 - A l'heure de l'apéritif, café du quartier de Belleville, Paris, France (Copyright Sylvaine Conord)



Photo 2 - Patron d'un café du quartier de Belleville, Paris, France (Copyright Sylvaine Conord)



Photo 3 - Ambiance un dimanche dans un café du quartier de Belleville, Paris, France (Copyright Sylvaine Conord)

Film et temporalité

Les images filmiques amènent le spectateur dans la temporalité d'un développement, dans un rythme. Le film fonctionne davantage comme de la prose. Les procédés narratifs sont comparables grâce au montage. Les plans peuvent être associés à des paragraphes, les séquences à des chapitres. Chaque plan est pris dans la temporalité du moment, mais les choix du rythme des prises de vue (longueur et mouvement dans le plan), les raccords, les élises, extraient aussi le spectateur de sa propre temporalité pour le faire entrer dans la temporalité du film. Aussi, le film ne restitue pas plus le temps mécanique (ou temps réel) que ne le fait la photographie. Et dans le cas de photos et de films choisis et édités ou montés. Des films de vidéosurveillance par exemple sont eux, pris, dans la continuité, comme des photographies de contrôles (pour les radars par exemple) servent pour témoigner de la réalité d'un contexte. Néanmoins, même dans ces derniers cas, la temporalité est au cœur de ces supports de témoignage de situations.

Techniquement, ces dernières années, des appareils photo permettent de filmer des images de très bonne qualité et des caméras permettent de prendre des photos tout à fait satisfaisantes. Néanmoins, l'ergonomie de ces appareils met en évidence que si techniquement les deux modes de captation sont possibles, la prise à une ou deux mains modifie considérablement les postures. Aussi, les appareils photo seront utilisés sans difficulté pour des prises de vue immobiles alors que leur utilisation sera bien plus problématique pour des plans séquence par exemple. Dans le même sens, la prise de vue photographique sur des caméras sera satisfaisante pour des photos témoin mais pas pour de la prise de vue photographique élaborée.

De la complémentarité du film et de la photo :

- Utilisation de la photo au film : le repérage

Les cinéastes se servent depuis longtemps de la photographie comme outil de repérage leur permettant de préparer un tournage. Ils font souvent peu référence à ces photographies car elles sont davantage considérées comme l'équivalent de prises de notes.

Une première utilisation consiste à photographier des lieux. Outil de découverte la prise de vues permet au cinéaste de décrire un lieu, un espace et de choisir les meilleurs angles de prises de vues. Puis, il peut commencer à prendre des images fixes de personnes : des portraits ou des ambiances dans des espaces publics comme le café. Il s'agit à la fois d'identifier des personnages et de repérer des postures marquantes et fréquentes qui feront partie intégrante d'un film. Lors de repérage, cela permet également aux cinéastes d'être visibles en tant que personnes qui feront des prises de vue. Un lien fréquent est que des personnes présentes demandent des photographies à garder.

D'autres utilisations consistent à repérer des cadres, d'essayer des valeurs de plans plus parlantes que d'autres pour penser les séquences, de trouver des emplacements où se placer par la suite, au moment du tournage. Dans la même logique, des photographies permettent également de repérer les éclairages, les emplacements susceptibles de poser des problèmes de lumière lors de mouvements de caméra dans des tournages. Ces repérages photographiques auront permis aux opérateurs d'identifier les difficultés auxquelles le terrain les confrontera et d'avoir trouvé les solutions techniques avant d'y être confrontés au tournage.

- Modification de la temporalité d'images animées

Les cinéastes intériorisent le cinéma comme une suite d'images fixes. Pour eux, il est évident qu'une image animée est une succession d'images fixes et que le temps séparant ces images est ce qui restitue l'effet du mouvement. Le photogramme est indissociable du cinéma.

Aussi, les cinéastes utilisent des arrêts sur image ou des photographies autonomes selon la facilité d'utilisation de l'outil dans chaque contexte. Le ralentissement des images par rapport à la temporalité réelle pour analyser les détails correspond aux questions qui ont donné naissance au cinéma. Un extrait 3mn46 d'un film de Jean Rouch, *Yenendi, Les hommes qui font la pluie* (1952) donne un bon exemple de ce type d'utilisation. A partir des archives photographiques, Laurent Pellé et Christine Louveau de la Guigneraye ont mis en évidence que Jean Rouch préparait ses montages en créant des *storyboards* avec des photographies de terrain. Connaissant les images qu'il avait filmées, ces photographies faisaient référence à des plans qu'il avait en tête. Dans ce cas, un de ses accompagnateurs photographiait les situations de tournage. Il collait ensuite ses photos sur son journal de terrain en suivant la narration. Le coût et la manipulation de la pellicule justifiaient le recours à la photographie. Aujourd'hui, les logiciels de montage numériques peuvent présenter des vignettes des plans, faisant ainsi référence à la mémoire des plans des cinéastes. Il y a maintenant une multiplicité des usages de la photo dans le montage à partir des images fixes on trouve le rythme et le récit chronologique.

- L'animation d'images fixes

Les cinéastes intègrent des images fixes dans leur montage si ces images sont pertinentes. Pourtant, l'inclusion d'une image fixe dans un montage sans dispositif pour donner un sentiment de mouvement donne une impression de rigidité qui ralentit trop le propos.

Depuis très longtemps, des personnes peuvent feuilleter des albums de photos, le feuilletage donnant le rythme de la temporalité. De très nombreux films historiques incluent des photographies. La fixité de ces images est compensée par différents dispositifs qui donnent une impression dynamique. Les dispositifs les plus fréquents sont des zooms avant ou arrière, des entrées et sorties du cadre, des fondus enchaînés. Une autre utilisation est la technique du banc-titrage. Historiquement, il s'agissait de filmer en gros plans différentes parties d'une photographie. Aujourd'hui, cette opération se fait davantage par des animations d'images fixes au montage.

Pour conclure nous pensons qu'entre les différentes techniques, la question qui se pose est celle de la restitution d'un regard. En effet, la représentation de la réalité sociale est nécessairement partielle (Becker, 2009) et le regard n'est pas linéaire. Il se concentre sur des parties significatives et a tendance à en balayer d'autres. La réussite ou non de tels procédés photographiques, filmiques, dépend surtout de l'affirmation d'un point de vue. Comme le souligne le cinéaste Paul Vecchiali « *Il faut faire comme les films Lumière : réinventer le cinéma à chaque film.* ».

Bibliographie de référence

- Arlaud, J. (2006). La mise en scène de la parole dans le cinéma ethnographique, *Communications* 80 (1) : 77–87.
- Arlaud, J., Ch. Louveau de la Guigneraye (2009). « A propos d'un récit filmique : La Ballade d'Alex », in Ch. Delory-Momberger, Ch. Niewiadomski (Eds.), *Vivre Survivre: Récits de Résistance*. Paris : Téraèdre.
- Arlaud, J., Ch. Louveau de la Guigneraye (2009). « La Réinvention du quotidien : un

- quartier-monde à la goutte d'or », in G. Laniez, Ch. Delory-Momberger (Eds.), *Le Sujet dans la cité: insertion et territoires solidaires*. Éd. Pleins Feux.
- Barthes, R. (1961). Le Message Photographique, *Communications* 1(1) : 127–138.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Cahiers du cinéma, Gallimard-Seuil.
- Becker, H. (2007). *Telling about society*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Berthoz, A. (ed)(2003). *Images, science, mouvement : autour de Marey. Les Temps de l'image*. Paris, L'Harmattan : SEMIA.
- Conord, S. (dir.)(2007). Arrêt sur images. Photographie et anthropologie, *Ethnologie française, 1*.
- Conord, S. , Steiner, A. (2010). *Belleville cafés*. Paris : L'échappée.
- Conord, S., Cuny, C. (dir.)(2014). *Towards a "visual turn" in urban studies? Photographic approaches, Visual Ethnography*, vol 3, 1. [http://www.vejournal.org/?journal=vejournal&page=issue&op=view&path\[\]=8](http://www.vejournal.org/?journal=vejournal&page=issue&op=view&path[]=8)
- Conord, S. (2014). « A fotografia como modo de expressão de uma memória urbana », M. S. de MELO (coord), *Passages de Paris Ana Paula Marcante SOARES, Revue Scientifique de l'Association des Chercheurs et Etudiants Brésiliens en France*, 9 : 7- 20
- Conord, S., Turra Magni, C. (dirs) (2014). Restituição e difusão pela Imagem em Antropologia, *TESSITURAS: Revista de Antropologia e Arqueologia*, vol. 2,2. <http://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/tessituras/index>
- Conord, S., Cuny, C. (2015). *Etudes urbaines, approches photographiques*. Matera (Italie), Altrimédia.
- Depardon, R. (n.d.). *Jean Rouch, Photographe*. <http://comitedufilmethnographique.com/jean-rouch-photographe/>. Didi-Huberman, G. (2003). *Images malgré tout*. Les Editions de Minuit.
- Durand-Sebag, J. (2001). « Le Temps de travail au cinéma : comment représenter l'intangible ? », *Temps de Travail et Temps Libre*: 125.
- Freund, G. (1974). *Photographie et société*. Paris, le Seuil.
- Frizot, M. (1995). « Vitesse de la photographie. Le mouvement et la durée », in Michel Frizot (dir) *La nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas : 243-258.
- Heusch (de), L. (2006). Jean Rouch et la naissance de l'anthropologie visuelle, *L'Homme*, 2006/4(180) : 260.
- Husserl, E. (2003). *Sur la phénoménologie de la conscience intime du temps : 1893/1917*. Grenoble, J. Millon.
- Laplantine, F. (2013). *L'énergie discrète des lucioles*. Academia.
- Louveau de la Guigneraye, Ch., Arlaud, J. (2007). De la photo au film : écritures numériques, *Ethnologie française* 109(1) : 101.
- Maresca, S. (1996). *La Photographie, un miroir des sciences sociales*. Paris, Editions L'Harmattan.
- Maresca, S., Meyer, M. (2013). *Précis de photographie à l'usage des sociologues*. Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Marey, E.-J. (1994). *Le Mouvement*. Nîmes, Editions J. Chambon.
- Martin, L. (2007). Point de vue sur les images du monde. Voyage, photographie, médias de 1839 à nos jours, *Le Temps des médias* 8 (1) : 142.
- Naville, P. (1966). Instrumentation audio-visuelle et recherche en sociologie, *Revue Française de Sociologie* 7(2) : 158

O cinema português durante a Primeira Guerra Mundial

Ana Paula ALMEIDA¹

Mestre em Arte e Património

Professora do Quadro de Escola, Câmara de Lobos, Madeira-Portugal

anaptalmeida@gmail.com

Resumo: A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) foi um palco privilegiado para experienciar o poder da propaganda em contexto de guerra. Os diferentes Estados intervenientes na Grande Guerra depressa perceberam a importância da propaganda, usando cartazes como meio de justificação do seu envolvimento no Conflito, no recrutamento de homens e forma de sustentar a campanha militar. A propaganda servia para convencer a opinião pública da necessidade da Guerra, uma vez que se tratava de uma luta pela liberdade.

O objetivo desta comunicação é analisar qual o contributo do cinema nesta propaganda de guerra e qual o papel dos Serviços Cinematográficos do Exército, em 1917, aquando da entrada oficial de Portugal na Primeira Grande Guerra.

Palavras-chave: cinema, serviços cinematográficos do exército, corpo expedicionário português, Primeira Guerra Mundial, propaganda

Abstract: The First World War (1914-1918) was a privileged stage to experience the power of advertising in the context of war. The different countries involved in the war soon realized the importance of advertising, using posters as a mean of justification for their involvement in the conflict, in the recruitment of soldiers and how to support the military campaign. Advertisement was a way to persuade people that war was essential, once it was a fight for freedom.

The purpose of this communication is to examine the cinema contribution at war advertising and the role of Motion Picture Service Army, in 1917, when Portugal joined the First World War.

Keywords: cinema, motion picture service army, portuguese expeditionary team, First World War, advertisement

Introdução

A presente comunicação, inserida no “II Encontro Cinema e Território. Um lugar de poder”, tem como objetivo analisar qual o contributo do cinema na propaganda de guerra em Portugal. Que papel desempenharam, os Serviços Cinematográficos do Exército, criados em 1917, aquando da entrada oficial de Portugal na Primeira Grande Guerra? De que modo o cinematógrafo contribuiu (ou não) para manter informada a população portuguesa relativamente ao Conflito?

¹ Licenciada em História e Ciências Sociais pela Universidade do Minho (1989/1994). Mestre em Arte e Património pela Universidade da Madeira (2006/2008) com apresentação da dissertação *Lugares e Pessoas do Cinema na Madeira – Apontamento para a História do Cinema na Madeira de 1897 a 1930*. Membro colaborador do CIERL – Centro de Investigação em Estudos Regionais e Locais (UMa).

O texto apresenta-se dividido em três breves abordagens: 1. A presença portuguesa na Grande Guerra; 2. Propaganda de guerra; 3. O cinema português durante a Primeira Guerra Mundial. Foram, igualmente, alvo de análise os filmes *Partida do Regimento 19 de Chaves para Lisboa e embarque para Angola* (1914); *Expedicionários em Campanhã* (1917); *Participação de Portugal na Guerra – regresso do Presidente da República da sua viagem ao “front” português* (1917); e *As homenagens aos Soldados Desconhecidos* (1921).

As principais dificuldades prenderam-se com a escassez de estudos e fontes. A não disponibilidade de filmes em linha, que, embora seja compreensível dada a fragilidade da fonte, não se justifica num momento tecnológico como o atual, também foi um grande obstáculo. Esperamos que a proximidade do centenário do início da Grande Guerra se torne uma conjuntura favorável à elaboração de estudos, bem como divulgação de fontes escritas e de imagem.

1. A presença portuguesa na Grande Guerra

No dia 5 de agosto de 1914, a Europa entrava em Guerra. Desde o início, sem declarar guerra à Alemanha, Portugal confirmou a aliança com a Inglaterra. A primeira solicitação estrangeira, com fim militar, feita a Portugal veio da França. Os ingleses apoiaram este pedido e, em outubro de 1914, o *Foreign Office* convidou Portugal a fazer parte dos Aliados. Ainda em 1914, Portugal organizou e enviou um exército para o continente africano com o intuito de defender as colónias cobiçadas pela Alemanha. Desta forma, numa primeira etapa, as tropas portuguesas combateram em África, e não na Europa.

A 23 de fevereiro de 1916, o governo português ordenou a apreensão dos navios alemães no porto de Lisboa. Na sequência deste episódio, no dia 9 de março, a Alemanha declara guerra ao nosso país. Nesse mesmo mês, com António José de Almeida na chefia do governo e Afonso Costa nas finanças, o governo tem como prioridade a organização do Corpo Expedicionário.

O primeiro Corpo Expedicionário partiu a 26 de janeiro de 1917 para a Flandres. Aí o CEP perdeu muitos homens devido aos bombardeamentos alemães, ao confronto homem a homem, à utilização de gases venenosos por parte do inimigo e à permanência prolongada das tropas em combate, uma vez que Sidónio Pais recusou substituí-las.

Com a entrada de Portugal na Guerra, as consequências fizeram-se sentir na Madeira. O Funchal foi bombardeado duas vezes pelas tropas alemãs, a 3 de dezembro de 1916 e 12 de dezembro de 1917, provocando destruição e oito mortos. A população, em pânico, fugiu para os subúrbios, designadamente para o Monte, S. Roque, S. Martinho, Santo António e para Caminho do Palheiro, abrigando-se nas residências de familiares e amigos. Os restaurantes e estabelecimentos comerciais fecharam, a circulação automóvel parou quase completamente e, como se pode ler no *Diário de Notícias* de 5 de dezembro de 1916: « *O silencio das ruas só era interrompido pelas patrulhas de soldados de infantaria n.º 27 e guardas cívicos, fazendo o policiamento.* »².

O crescente número de mortos tornou a Guerra cada vez mais impopular. O aumento do custo de vida, a escassez de bens alimentícios e o aumento do desemprego fizeram despoletar violentas reações sociais, como greves e assaltos. As oposições à Guerra misturavam-se com divergências políticas. A « [...] *entrada na Grande Guerra não tinha constituído um elemento agregador nacional como se pensara* » (Carita 2013: 196) e a oposição ao governo era acrescida, também, pela influência monárquica e clerical. À

² *Diário de Notícias*, ano XLI, N.º 12838, Terça-feira, 5 de Dezembro de 1916, p. 1 (Almeida, 2010: 13).

semelhança do resto do país, « *O Funchal vai ser igualmente palco para o aparecimento de novas correntes de opinião [...].* » (Carita, *op. cit.*: 196)

Na Flandres, o Corpo Expedicionário era aniquilado. No dia 10 de abril de 1918, quando a 2.ª Divisão do CEP se retirava do campo de batalha para ser substituída, sofreu um bombardeamento do exército alemão, ficando quase extinta. Era o princípio do fim da Guerra para os portugueses. Este CEP retirou-se para a retaguarda dos Aliados, tendo alguns efetivos integrado o exército inglês e outros foram utilizados como mão-de-obra para abrir trincheiras, desmoralizando cada vez mais os soldados portugueses.

Desta Guerra resultaram 38 012 baixas³ – entre mortos, feridos e desaparecidos – ou seja, 36% dos mobilizados e uma crise económico-financeira de amplitude sem precedentes, que haveria de abrir a porta a uma ditadura de 48 anos.

2. Propaganda de guerra

Na primeira metade do século XX, em termos mundiais, vários governos utilizaram os meios de comunicação, a educação e a produção cultural como instrumentos de propaganda para difundir a ideologia, conquistar o apoio das massas ao poder instaurado e justificar o envolvimento no Conflito.

Enquanto a propaganda comercial é essencialmente emocional, a propaganda política é preferencialmente intelectual, tem uma mensagem tendenciosa e vaga, a linguagem é ambígua, aponta para uma mudança de atitudes e alteração da vontade consciente. A propaganda política baseia-se, sem restrições, no engano e no constrangimento.

Como meio de comunicação privilegiado, o cinema foi utilizado para fins políticos inicialmente pelos norte-americanos em 1898, durante a Guerra Hispano-americana, e logo depois pelos ingleses, em 1901, durante a Guerra dos Bôeres (1899-1902), mas foi somente a partir da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) que os líderes políticos descobriram a grande influência que este meio de comunicação exercia sobre as massas e não tardaram em utilizá-lo como arma de propaganda política, enquanto os seus respetivos governos criavam departamentos de censura e leis que regulamentavam a produção, distribuição e exibição cinematográfica (Pereira, 2005: 2) O cinema era a arma mais poderosa para convencer um povo em guerra acerca daqueles princípios indiscutíveis que tornam inevitável a vitória e que permanecem sintetizados na absoluta superioridade técnica e moral sobre o inimigo.

Na Primeira Guerra Mundial começou a utilizar-se o cinema como suporte do esforço bélico, todavia, de forma bastante limitada e ingénuo. Embora a sétima arte começasse a desenvolver-se, ainda não gozava da confiança dos poderes políticos e militares e não detinha o atrativo irresistível em relação à grande parcela da população, como ocorrerá alguns anos mais tarde. As fitas de propaganda que circularam no período da Grande Guerra eram poucas e de origem quase exclusivamente norteamericanas. Isto deve-se, basicamente, ao elevado nível industrial que o cinema dos EUA havia alcançado e a sua grande capacidade de "seduzir" o público. Como os Estados Unidos entraram muito tarde neste Conflito, percebemos que os primeiros filmes dedicados à Guerra possuíam uma curiosa mensagem pacifista: o exemplo mais conhecido é a produção de Thomas H. Ince, *Civilization* (1916), que poderia ser considerada como um apoio tácito à candidatura isolada de Woodrow Wilson (Espanha).

³ O número de vítimas portuguesas nesta Guerra é muito controverso. O número apresentado (38 012 baixas) é uma informação do Arquivo Histórico Militar (Garrido, 2012).

Porém, Griffith⁴ foi o único cineasta americano que recebeu autorização para filmar na frente de guerra, com a finalidade de captar imagens destinadas à realização de um filme de propaganda para os aliados (Virilio, 1993: 24). Desde então, a temática da guerra parece ter-se tornado um consistente ingrediente do cinema.

3. O cinema português durante a Primeira Guerra Mundial

O projeto europeu *European Film Gateway 1914*, com o objetivo de comemorar o centenário do início da Primeira Guerra Mundial, digitalizou desde fevereiro de 2012 mais de 650 horas de filmes históricos sobre este Conflito e disponibilizou o material gratuitamente na internet. Tendo como parceira a Cinemateca Portuguesa, a iniciativa conta com a cooperação de 26 parceiros de 15 países e já digitalizou quase 1500 cinejornais, documentários, animações e filmes de longa-metragem, além de 5600 documentos relacionados a produções cinematográficas sobre a Grande Guerra.

Nesta época destaca-se a *Invicta Film*, fundada em 1910, responsável pela produção de panorâmicas e documentários, que foram exibidos em Portugal e internacionalmente, especialmente em França. Entre outros destacam-se documentários como: *Exercícios de Artilharia*, de 1914; *Expedição Militar a Angola*, de 1915; *Manobras Navais Portuguesas*, de 1916; *Grandes Manobras de Tancos*, de 1916; *Expedicionários em Campanhã*, de 1917 ou outros documentários sobre exercícios de preparação do exército português.

Em 1917 assistiu-se à criação dos Serviços Cinematográficos do Exército, durante a presidência de Sidónio Pais, destinados a documentar o esforço português no teatro de guerra europeu. Mas, como os Aliados exerceram um controlo muito apertado sobre o acesso das equipas de filmagem à linha da frente, os filmes sobre o CEP e sobre as visitas oficiais às tropas portuguesas acabaram por ser realizados pelos serviços cinematográficos ingleses e franceses. Por esse motivo, a produção dos SCE limitou-se aos preparativos do CEP em Tancos e aos embarques para a Europa e África. Dadas as limitações, os SCE filmaram abundantemente os principais atos oficiais do regime, em particular os da presidência de Sidónio Pais, que era particularmente sensível à eficácia do cinema como meio de comunicação de massas. (Baptista, 2010: 5)

Os SCE também se dedicavam à exibição cinematográfica, com os objetivos de distrair as tropas regressadas da frente e motivar as principais guarnições militares das cidades portuguesas com filmes sobre guerra de produção estrangeira. Paralelamente, em cenário de guerra, entre as várias ações de diversão, fruídas individualmente ou em grupo, e que satisfaziam a necessidade urgente de evasão da realidade de guerra aos expedicionários portugueses, estava o cinema. As sessões de cinematógrafo realizadas nas povoações ou na Base portuguesa, por iniciativa de entidades civis e militares, possibilitavam aos expedicionários, muitas vezes pela primeira vez, ver filmes dramáticos, cómicos e de propaganda militar, como o desembarque do primeiro contingente do CEP em Brest, ao som de um gramofone. Como escreveu Pedro de Freitas, soldado português destacado na Flandres:

[*Em Saint Pol*] Como campo de distração espiritual de toda a árdua labuta diurna, o belo animatógrafo é o centro de reunião, onde toda a gente, sem preconceitos

⁴ Griffith filmou as cenas de batalha de *Nascimento de uma Nação* (1915) quase em simultâneo com o irromper, na Europa, da Primeira Guerra Mundial.

sociais, gosa as peripécias desenroladas nas fitas, ao som de um já estafado gramofone. (Marques, 2008: 233)

Da observação aturada dos jornais locais da época em análise, além de várias referências a cine-jornais, encontrámos apenas uma alusão a filme exibido na Madeira. O *Pavilhão Paris*⁵ exibiu, a 29 de Junho de 1918, a fita *Tropas Portuguezas no Front*, « [...] *que, no género, é uma das mais interessantes e nítidas, que temos visto.* »⁶ (Almeida, 2010: 51). Não descobrimos este filme, tratar-se-á, possivelmente, de uma produção estrangeira.

Da breve pesquisa efetuada encontrámos, no sítio da internet da Cinemateca Portuguesa, os seguintes filmes:

- *Partida do Regimento 19 de Chaves para Lisboa e embarque para Angola*, 1914. Documentário. Duração: 4:43 minutos. Formato 35 mm.

Em meados de agosto de 1914, Portugal organizou uma expedição militar a Angola e Moçambique e que foi enviada a 11 de setembro em consequência da incursão alemã ao norte de Moçambique.

No final do ano, o país estava em guerra não declarada com a Alemanha no sul de Angola e norte de Moçambique. As colónias foram mantidas, mas à custa de 7 mil mortos (maioritariamente analfabetos que desconheciam a razão por que lutavam); só em Moçambique pereceram 4811 soldados⁷.

O envio de tropas para Angola ficou registado num pequeno filme de 1914. Nesta curta película pode ver-se o desfile do exército, em Chaves, acompanhado por civis. O filme formado por dois planos fixos, não tem título nem intertítulos⁸.

- *Expedicionários em Campanhã*, 1917. Produção da “Invicta Film”. Documentário, estando apenas disponíveis fotogramas.

- *Participação de Portugal na Guerra – regresso do Presidente da República da sua viagem ao “front” português*, 1917. Produção Serviços Cinematográficos do Exército. Documentário. Duração: 4:33 minutos. Formato 35 mm.

Bernardino Machado, acompanhado de Afonso Costa e Augusto Soares (Ministro dos Negócios Estrangeiros), partiu de Lisboa no dia 8 de outubro de 1917, por via férrea, para França, com o objetivo de visitar as tropas portuguesas na frente de batalha. Após visita às tropas, várias reuniões (com o estado-maior do CEP e demais generais portugueses, com os altos comandos ingleses) e diversas visitas (ao quartel-general do CEP, à escola de esgrima de baioneta e de granadeiros, escola de metralhadoras, ao Hospital de Sangue e a Ambulâncias), o Presidente da República deslocou-se para Paris para seguir em direção a St. Omer onde embarcou para Londres para concluir a sua viagem presidencial. Esta visita « [...] *dignificava Portugal e as tropas portuguesas. Melhor, dignificava a República Portuguesa enquanto regime recentemente implantado!* » (Fraga, 2010: 369)

Desta visita resultou um pequeno filme da chegada a Lisboa do Presidente da República, onde é visível a estação do Rossio e a passagem do cortejo na praça D. Pedro.

⁵ Situado na rua João Távira, a norte do hospital da Santa Casa da Misericórdia, foi inaugurado em outubro de 1909. Era uma das salas mais procuradas da cidade e uma das que teve uma vida mais longa, juntamente com o Teatro-Circo.

⁶ *Trabalho e União*, ano XI, N.º 543, Sábado, 29 de Junho de 1918, p. 4.

⁷ O número apresentado (4811 baixas) é uma informação do Arquivo Histórico Militar (Garrido, 2012). ⁸ <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=4979&type=Video>

O filme, com título *Participação de Portugal na Guerra – Regresso do Presidente da Republica da sua viagem ao “front” portuguez* e intertítulo *A passagem do cortejo na praça de D. Pedro*, é composto por dois planos fixos⁸. - *As homenagens aos Soldados Desconhecidos*, 1921. Documentário. Realização: Artur Costa de Macedo (1894-1966); Produtor executivo: Alfredo Nunes de Matos; Produção: “Invicta Film”. Duração: 39:48 minutos. Formato: 35 mm.

A tradição moderna desta prática foi iniciada no Reino Unido quando, terminada a Primeira Guerra Mundial, foi o primeiro país a enterrar um combatente desconhecido em nome de todos os exércitos do Império britânico, na Abadia de Westminster em 1920. Este exemplo foi seguido por outras Nações. Em Portugal, o túmulo do Soldado Desconhecido está no Mosteiro de Santa Maria da Vitória, na Batalha.

A cerimónia de homenagem, realizada em 1921, bem como a deslocação para o Mosteiro da Batalha dos dois Soldados Desconhecidos, vindos da Flandres e da África Portuguesa, representando os mortos das expedições enviadas aos referidos cenários de guerra ficaram registadas no filme apresentado.

O filme divide-se em duas partes e tem título e intertítulos. Conforme informação da Cinemateca, constante na película, foram acrescentados quatro novos intertítulos de modo a permitir uma melhor compreensão da sequência temporal dos factos registados. Durante muito tempo, este filme foi referenciado pelo texto do seu primeiro intertítulo:

« Uma Cerimonia Patriotica. A Trasladação do “Soldado Anonimo” Portuguez », que, juntamente com o uso de expressões como « *Viva Portugal !* » e « [...] *restos mortaes d’um soldado desconhecido, do valente C.E.P.* », pode anunciar um filme de propaganda.

Com algum pormenor pode ver-se o embarque do Soldado Desconhecido a partir de Havre, no dia 12 de março de 1921, a chegada a Lisboa, a 7 de abril, e a cerimónia na Batalha, a 10 de abril. Os intertítulos são bastante completos, permitindo conhecer as personalidades presentes, os trajetos realizados durante estes dias e alguns aspetos gerais das localidades envolvidas neste processo⁹.

Bibliografia de referência

- Almeida, A. P. T. de. (2010). *Lugares e Pessoas do Cinema na Madeira. Apontamento para a História do Cinema na Madeira de 1897 a 1930*, Coleção Teses, n.º 6, Funchal, Centro de Estudos de História do Atlântico. [Publicação em CD-Rom].
- Carita, R. (2013). *História do Funchal*. Funchal, Associação Académica da Universidade da Madeira.
- Fraga, L. A. De (2010). *Do Intervencionismo ao Sidonismo. Os dois segmentos da política de guerra na 1.ª República: 1916 – 1918*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Marques, H. P. (2008). *Das Trincheiras, Com Saudade. A Vida Quotidiana dos Militares Portugueses na Primeira Guerra Mundial*. Lisboa, Esfera dos Livros. Virilio, P. (1993). *Guerra e cinema*. São Paulo, Página Aberta.

Webgrafia

- Baptista, T. (2010). Cinema e política na Primeira República. I República e Republicanos. Congresso Histórico Internacional. Disponível em <http://run.unl.pt/bitstream/10362/5429/1/Cinema%20e%20pol%C3%ADtica%20na%20Primeira%20Rep%C3%ABlica.pdf> [4 de março de 2014]

⁸ <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=2121&type=Video>

⁹ <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=2747&type=Video>

- De España, R. Cinema, Guerra e Propaganda. *O Olho da História*, n.º 3. Disponível em <http://www.oohodahistoria.ufba.br/o3rafael.html> [13 de janeiro de 2014]
- European film gateway. Disponível em <http://www.europeanfilmgateway.eu/ptpt/content/sobre-o-european-film-gateway> [4 de março de 2014]
- Garido, M. J. (2012). *A história da participação portuguesa na Primeira Guerra*. Tvi24. Disponível em <http://www.tvi24.iol.pt/aa---videos---sociedade/primeiraguerra-exercito-tvi24/1405003-5795.html> [4 de março de 2014]
- Pereira, W. P. (2005). O poder das imagens: cinema e propaganda política nos governos de Hitler e Roosevelt (1933-1945). ANPUH – XXIII Simpósio Nacional de História. Disponível em <http://anpuh.org/anais/wpcontent/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.1602.pdf> [2 de março de 2014]
- Propaganda de Guerra. 2013. Disponível em http://www.momentosdehistoria.com/MH_06_01_Patriotismo.htm [13 de janeiro de 2014]

Filmes

- As homenagens aos Soldados Desconhecidos*, 1921. Cinemateca Digital. Disponível em <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=2747&type=Video> [26 de maio de 2014].
- Expedicionários em Campanhã*, 1917. Cinemateca Digital. Disponível em <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Outras-Paginas/Pesquisa.aspx?searchtext=expedicion%C3%A1rios+em+campanh%C3%A3&searchmode=anyword> [6 de abril de 2014]
- Participação de Portugal na Guerra – regresso do Presidente da República da sua viagem ao “front” português*, 1917. Cinemateca Digital. Disponível em <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=2121&type=Video> [6 de abril de 2014]
- Partida do Regimento 19 de Chaves para Lisboa e embarque para Angola*, 1914. Cinemateca Digital. Disponível em <http://www.cinemateca.pt/CinematecaDigital/Ficha.aspx?obraid=4979&type=Video> [6 de abril de 2014]

Cinema de Weimar até ao 3º Reich: Poder e “Nationalcharakter”

Gerald BÄR

Professor Auxiliar, Universidade Aberta,
CECC-Centro de Estudos de Comunicação e Cultural, Lisboa, Portugal
gbar@uab.pt

Resumo: Embora o rádio *Volksempfänger* e a imprensa Hugenberg tenham funcionado como veículos preferenciais de propaganda política mesmo antes do Terceiro Reich, o cinema também foi usado para estes fins. Após a tomada de poder e contra a resistência do seu Ministro de Propaganda, Goebbels, Hitler escolheu Leni Riefenstahl como realizadora principal da encenação da ideologia do Nazismo. Com a ajuda da UFA o novo médium foi explorado para ‘documentar’ tanto o alegado ‘espírito alemão’, como as influências consideradas negativas e prejudiciais para a ‘alma do povo’. O filme, como produto “coletivo” (Eisenstein, Vertov, Brecht), sempre foi conscientemente instrumentalizado, tanto pela propaganda Nazi e Soviética como pela política de outros países. Todavia, existem abordagens de historiadores, sociólogos e críticos de cinema que ligam determinadas tendências na produção cinematográfica alemã durante a República Weimariana ao surgimento do Nazismo (Kracauer, *De Caligari a Hitler*, 1947; Eisner, *O Écrã Demoníaco*, 1952). Esta comunicação propõe um olhar crítico a estas abordagens.

Palavras-chave: cinema de Weimar, terceiro Reich, poder, Nationalcharakter

Abstract: *Although the Volksempfänger radio and the Hugenberg press functioned as preferred vehicles of political propaganda even before the Third Reich, cinema was also used for these purposes. After the seizure of power and against the resistance of its Minister of Propaganda, Goebbels, Hitler chose Leni Riefenstahl as principal director of the staging of the ideology of Nazism. With the help of UFA the new way was exploited to 'document' both the alleged 'German spirit' and the influences considered negative and harmful to the 'soul of the people'. The film, as a "collective" product (Eisenstein, Vertov, Brecht), has always been consciously instrumentalized, both by Nazi and Soviet propaganda and by the politics of other countries. However, there are approaches by historians, sociologists, and film critics who link certain trends in German filmmaking during the Weimar Republic to the rise of Nazism (Kracauer, *De Caligari to Hitler*, 1947, Eisner, *The Demonic Screen*, 1952). This communication proposes a critical look of these approaches.*

Keywords: *Weimar cinema, Third Reich, power, Nationalcharakter*

« “Slight actions, such as the incidental play of the fingers, the opening or clenching of a hand, dropping a handkerchief, playing with some apparently irrelevant object, stumbling, falling, seeking and not finding and the like, became the visible hieroglyphs of the unseen dynamics of human relations”. Films are particularly inclusive because their 'visible hieroglyphs' supplement the testimony of their stories proper. And permeating both the stories and the visuals, the "unseen dynamics of human relations" are more or less characteristic of the inner life of the nation from which the films emerge.” » (Kracauer / cit. Horace M. Kallen, *Art and Freedom*, II, 809).

Imagem e Poder

Cinema, território e poder foram os pilares escolhidos para o debate de ideias no II Encontro sobre Cinema e Território.

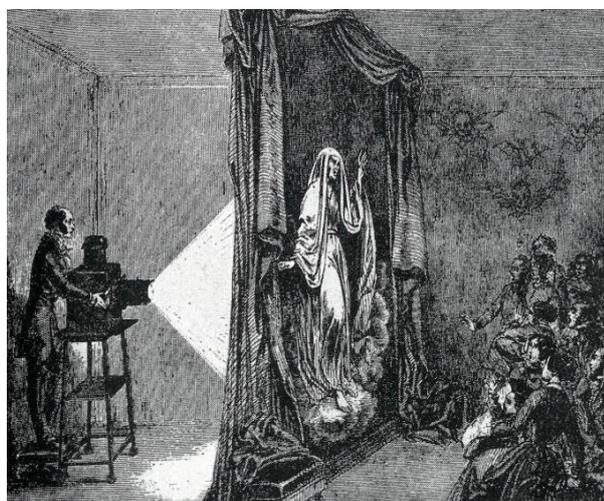
Nas ruínas do antigo Egito podemos encontrar um pilar impressionante que marca o território e cujos hieróglifos contam a história do poder e das proezas militares de Ramsés II (ca. 1303 - 1213 a.C.) em imagens ainda inanimadas.



Os precursores do cinema utilizavam aparelhos que permitiam a projeção de ‘espíritos’. Cerca de 125 anos antes de Cristo, Heron de Alexandria alegadamente conseguiu efetuar projeções nos altares de templos através de um ‘espelho de fantasmas’ para impressionar o público (cf. *Peri automatopoietikes* e *De rerum natura* de Titus Lucretius Carus, 98-55 a.C.). Mais tarde Roger Bacon e Leonardo da Vinci mencionaram estes fenómenos de ótica nas suas obras; a *Ars Magna Lucis et Umbrae* (1646) de Athanasius Kircher estabeleceu os princípios da Laterna Mágica que lhe permitiu assustar os espectadores com imagens movimentadas (‘Magica Catoptrica’).



As *Invocações de espíritos* de Schröpfer
(Leipzig, ca. 1770)



As *Fantasmagorias* de Etienne Gaspard Robertson
(Paris, Vendôme, ca. 1795)

Nos séculos XVIII e XIX, ilusionistas criativos e bem-sucedidos como Schröpfer em Leipzig (ca. 1770) e Robertson em França captaram e aterrorizaram o seu público com aparições e fantasmas projetados em telas, cortinados com várias camadas ou por cima de fumo. Dominar as imagens significa dominar a imaginação e exercer poder sobre o espectador. Após a invenção da cinematografia Méliès (1861-1938) continuava esta tradição ilusionista, enquanto os irmãos Lumière representavam o cinema documental. Tal como a fotografia, o cinema tem sempre duas faces, e muitas vezes é difícil distinguir onde a documentação termina e a ilusão começa. Obviamente, esta distinção tem grandes consequências no campo político e no registo da história. Manipular a história e a opinião pública tornou-se mais fácil na era da reprodutibilidade da obra de arte.



Na versão original desta fotografia (esquerda), Trotsky aparece com Lenine, mas para o registo da posterioridade, Estaline mandou eliminar a sua presença (entre outros), devido a divergências ideológicas. As tecnologias fotográficas e cinematográficas permitem a existência de várias reproduções da imagem que complica a distinção entre original e cópia. Esta perda da aura do único oferece novas condições da sua receção, como Walter Benjamin constatou¹. A arte reproduzida abolia as fronteiras entre museu e a vida, repensava e questionava o culto burguês de um cânone estético, consagrado pelo poder e pela escola.

Desde os relatos exagerados das valentias de Ramsés II até a estetização dos eventos de 9/11, as questões relativamente à representação fiel da realidade permanecem as mesmas, embora o meio de comunicação tenha mudado. A objectividade de um filme documental depende do olhar (perspetiva), da seleção das imagens e da montagem.

¹ « A reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte. Retrógrada diante de Picasso, ela se torna progressista diante de Chaplin. O comportamento progressista se caracteriza pela ligação direta e interna entre o prazer de ver e sentir, por um lado, e a atitude do especialista, por outro. Esse vínculo constitui um valioso índice social. Quanto mais se reduz a significação social de uma arte, maior fica a distância, no público, entre a atitude de fruição e a atitude crítica, como se evidencia com o exemplo da pintura. Desfruta-se o que é convencional, sem criticá-lo; critica-se o que é novo, sem desfrutá-lo. Não é assim no cinema. O decisivo, aqui, é que no cinema, mais que em qualquer outra arte, as reações do indivíduo, cuja soma constitui a reação coletiva do público são condicionadas, desde o início, pelo caráter coletivo dessa reação. Ao mesmo tempo em que essas reações se manifestam, elas se controlam mutuamente. De novo, a comparação com a pintura se revela útil. Os pintores queriam que seus quadros fossem vistos por uma pessoa, ou poucas. A contemplação simultânea de quadros por um grande público, que se iniciou no século XIX, é um sintoma precoce da crise da pintura, que não foi de terminada apenas pelo advento da fotografia, mas independentemente dela, através do apelo dirigido às massas pela obra de arte. » (Benjamin, 1987: 187-188).

O problema da percepção já foi detectado na antiguidade. Gostaria de lembrar as implicações da alegoria da caverna de Platão (ca. 380 a.C.) que, de certo modo, antecipou a invasão das sombras nos ecrãs dos filmes mudos².

Esta metáfora da condição humana, cuja ignorância depende da incapacidade de ver a realidade, mas meramente as suas sombras, parece uma premonição pessimista relativamente ao potencial cinematográfico em mostrar a verdadeira natureza das coisas.

Segundo Dietz (1990: 131), Platão foi o primeiro que distinguiu entre pensamento e percepção; e esta percepção é em primeiro plano, a impressão visual que determinará as teorias da estética e do sublime (Burke, Kant, Schiller). Mas não tencionamos excluir a arte do contexto histórico-político:

As obras de arte não devem ser compreendidas pela estética como objectos hermenêuticos [...] a arte participa, segundo a lei da Aufklärung, no movimento real da história, de modo que o que outrora pareceu a realidade emigra para a imaginação em virtude da autoconsciência do génio, e aí subsiste ao tornar-se consciente da própria irrealidade (Adorno, 1970: 138).

O mesmo autor sentenciou a impossibilidade de poetizar após as atrocidades cometidas pelos Nazis: « *Escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro* » (Adorno, [1951] 1955).

O cinema na Alemanha depois do Holocausto e da segunda Guerra Mundial, refletiu também o facto de que a história continua a ser escrita e projectada nos ecrãs pelos vencedores (cf. Nürnberger Prozesse / Welt im Film)³. Além das produções dos Aliados desenvolveu-se o género do ‘cinema de escombros’ (*Trümmerfilm*, cf. *Die Mörder sind unter uns*, Staudte, 1946).



² Desde os primórdios da era cinematográfica a metáfora das sombras é utilizada pela crítica para descrever as particularidades do *medium* (Gorki, Porges, Roth, etc. / cf. Bär, 2005: 526-527).

³ *Nürnberg und seine Lehre* (Stuart Schulberg EUA / Alem., 1948): <http://www.uni-marburg.de/icwc/forschung/2weltkrieg/nuernberg/axel-fischer-filmprojekt-nuernbergerhauptkriegsverbrecherprozesse-politische-kultur-nachkriegsdeutschland>.

No caso da Alemanha pós-guerra ninguém queria pertencer aos vencidos e ninguém queria admitir a culpa. Muitos alemães sentiram-se vítimas e enganados ou alegadamente não sabiam das atrocidades cometidas. A obra *Die Unfähigkeit zu trauern* (A incapacidade do luto, Mitscherlich, 1967) analisa esta situação deplorável que a geração de '68 tematizou com benefício para a sociedade na então República Federal de Alemanha. Não faltaram filmes críticos cuja função mais importante fosse talvez de natureza preventiva, no sentido de manter o medo e o horror vivos na memória colectiva, embora os efeitos de películas rotulados antiguerra sejam algo questionáveis: *Die Brücke* (A Ponte, Wicki, 1959) e *Der Untergang* (A Queda, Hirschbiegel, 2004) são algumas das produções mais conhecidas e premiadas⁴.



Cinema no III Reich

« *It is impossible to examine one's attitude to Triumph of the Will without also examining one's attitude to Hitler, Nazism, the authoritarian personality, mob psychology and the capacity of the cinema to influence an audience.* » (Furhammar & Isaksson, 1971: 104).

Embora a rádio e a imprensa *Hugenberg* tenham funcionado como veículos preferenciais de propaganda política mesmo anteriormente ao Terceiro Reich, o cinema também foi usado para estes fins. Já nos anos pré-fascistas a Ufa da era Hugenberg-Klitzsch produziu filmes que preparavam a mentalidade dos espectadores para uma revolução nacional. Alguns exemplos: *Das Flötenkonzert von Sanssouci* (Ucicki, 1930), *Yorck* (Ucicki, 1931), *FP 1 antwortet nicht* (Hartl, 1932) e *Morgenrot* (Sewell / Ucicki, 1933).

Confrontado com as campanhas agressivas da extrema-direita, vários ativistas liberais e esquerdistas, como Piscator, Pabst, Balács e Heinrich Mann fundaram em 1928, a Associação Popular para Arte Cinematográfica (*Volksverband für Filmkunst*) que em 1930 se juntou com uma revista para criar o Palco do Trabalhador e Filme (*Arbeiterbühne und Film*). Contudo, só após muitos e longos debates sobre o valor educacional do cinema

⁴ Em 2008, o romance *Die Brücke* (1958) de Gregor Dorfmeister serviu pela segunda vez para uma adaptação cinematográfica. Esta versão, realizada por Wolfgang Panzer, foi considerada desastrosa pela imprensa e crítica especializada (Schönfeld, 2012: 81-102).

os partidos estabelecidos aceitaram este meio de comunicação como arma na sua luta revolucionária. Nessa altura, já era tarde demais.

A enorme importância que o cinema tinha para os Nazis é evidenciada em 1930 quando o então Gauleiter de Berlim, Joseph Goebbels, sugeriu a fundação de uma secção cinematográfica do NSDAP. Nas campanhas eleitorais do ano 1932, foram utilizadas 182 cópias de um documentário mudo que captou o voo de Hitler sobre a Alemanha (*Hitler über Deutschland*, 1932).

A integração da radiodifusão (cf. ação ‘Volksempfänger’) na estrutura estatal Weimariana impediu a influência imediata dos Nazis na direcção e na programação das emissoras logo após a tomada de poder de Hitler em 1933. Todavia, foram muito eficazes em assumir o controlo da produção cinematográfica e em eliminar a oposição no parlamento alemão. O novo Ministério para Esclarecimento do Povo e Propaganda (*Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*) criou a secção da *Reichsfilmkammer* ainda antes da *Reichskulturkammer* na qual ficou integrada a partir de setembro de 1933⁵.

Todos os que trabalhavam ou desejavam trabalhar na produção cinematográfica tinham que estar registados nesta instituição o que provocou o afastamento de ca. de 3000 pessoas deste ramo profissional. Nos anos seguintes, o pragmatismo de Hitler e Goebbels fez do cinema um instrumento implacável para o controlo do pensamento e para a propaganda no Terceiro Reich.

Sem dúvida, Hitler e Goebbels eram cinéfilos. Na primavera do ano 1933, Goebbels confessou que ambos iam frequentemente ao cinema para descansar e para esquecer o duro dia de trabalho. O adjuvante de Hitler, Schaub, confirmou perante o realizador Veit Harlan que esse hábito de ver vários filmes seguidos em sessões particulares continuou.

Goebbels, como ministro da propaganda e censor principal, desenvolveu a ambição de ver pessoalmente todos os filmes de longa-metragem produzidos na Alemanha que seriam por volta de 1100 entre 1933 e 1945. Só no dia 14 de abril de 1933 foi revogada a autorização de exibição para 22 filmes alemães por não corresponderem às normas impostas. No entanto, não havia restrições à sua exportação. O mesmo procedimento foi aplicado às obras de arte consideradas degeneradas (*Entartete Kunst*)⁶.



⁵ Estruturas de Controlo, Censura e Propaganda: desde 13/03/1933 – Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda / Ministério para Esclarecimento do Povo e Propaganda (Goebbels); desde 22/09/1933 - Reichskulturkammer (Goebbels); desde 06/06/1933 – Reichsfilmkammer (Fritz Scheuermann, 1933-1935), Oswald Lehnich (1935-1939), Carl Froelich (1939-1945). Em 16/02/1934 entrou em vigor o Reichslichtspielgesetz (Lei que regula a cinematografia no Reich). ⁶ Cf. a exposição homónima em Munique (1937) que mostrou 650 das obras confiscadas.

O Estado necessitava de divisas que conseguiu através da exportação dos filmes rotulados expressionistas e dos internacionalmente apreciados ‘Kulturfilme’. A censura impôs também restrições a muitas produções estrangeiras que a partir de 1940 deixaram de ser exibidas nos cinemas alemães⁶. Todavia, serviram sempre como comparação e exemplo. Além de *E Tudo o Vento Levou* (*Gone with the Wind*, 1939) Goebbels elogiou em pelo menos duas ocasiões as qualidades do filme *Couraçado Potemkin* (1925) de Eisenstein: « *Alguém sem firmes convicções ideológicas poderia se tornar Bolchevique durante o visionamento* » (Furhammar & Isaksson, 1971: 46). Numa carta aberta, o realizador reconheceu esta apreciação. A preferência de Hitler era totalmente diferente: comédias, operetas, filmes de amor, de revista ou produções sobre desporto e alpinismo. Evitou melodramas e tragédias e odiou o humor grotesco de Chaplin e Buster Keaton. No seu refúgio nas montanhas Bávaras (*Berghof*) o Führer tinha um vasto arquivo de filmes que exibia maçando os seus convidados, como o arquiteto do Terceiro Reich, Albert Speer, recordou nas suas memórias. O seu testemunho confirma, de certa forma, a tese da ‘banalidade do mal’ de Hannah Arendt:

Por vezes, discutiam-se os filmes; comentando Hitler principalmente as atrizes, enquanto Eva Braun fazia o mesmo em relação aos actores. Ninguém se esforçava por erguer a conversação acima do nível da futilidade, como acontecia se os comentários se fizessem, por exemplo, a algumas das novas tendências dos realizadores. Também é certo que a escolha do filme raramente se prestava a esse tipo de conversa, pois todos eles eram produtos típicos de uma indústria que visava unicamente divertir. [...] Por vezes, Bormann aproveitava a ocasião para atirar estocadas a Goebbels, o qual era responsável pela produção dos filmes alemães. [...] Bormann continuou a trazer o assunto à baila, até que Hitler se irritou seriamente e deu a Goebbels que o melhor seria obedecer-lhe. Mais tarde, durante a guerra, Hitler deixou-se de sessões de cinema, dizendo que desejava renunciar a esse passatempo favorito “ por se lembrar das privações de que sofriam os soldados. (Speer, 1969: I, 154-155).

Obviamente, não havia consenso entre Hitler e Goebbels, nem sobre a qualidade dos filmes, nem sobre a abordagem política. Enquanto Hitler confessou numa entrevista que preferia separar filmes políticos (propaganda) de filmes artísticos⁷, o seu Ministro da Propaganda tinha outras intenções. A sua abordagem iria provocar dissonâncias com Emil Jannings (Goebbels, 1948: 71) e com a *Luftwaffe* (Goebbels, *op. cit.*: 173), mas também obteve apoio, como o ministro afirma no seu diário (05/03/1943)⁸.

Já em 16 de fevereiro de 1934 tinha entrado em vigor a nova lei do cinema (*Reichslichtspielgesetz*). Previa o controlo e a avaliação de todos os projetos e argumentos

⁶ Vários países cujos filmes foram proibidos pelos Nazis reagiram por seu lado com um boicote. Muitos accionistas e associações estrangeiras retiraram o seu capital da produção cinematográfica alemã. Os rendimentos da exportação de filmes alemães baixaram rapidamente: de ca. 25 a 30 milhões de Marcos por ano a 4 a 5 milhões. Enquanto que em 1932/33 quase 40% dos custos de produção foram pagos pelos ganhos no estrangeiro, em 1934/35 esta fonte só pagava 12% a 15% e em 1936/37 meramente 6% a 7% (cf. *Der Spiegel*, 2, 10/01/1951: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-29191835.html>).

⁷ Entrevista de Hitler com a atriz Tony von Eyck: “Mir ist es zum Ekel, wenn unter dem Vorwand der Kunst Politik betrieben wird. Entweder Kunst oder Politik” (Beyer, 1991: 18).

⁸ « [...] the twenty-fifth anniversary of U.F.A. was celebrated. Klitzsch delivered a long but interesting speech about the history of U.F.A. He showed how hard a few patriots had had to fight against JewishAmerican efforts to control the German film industry during the Systemzeit. [...] I was able to announce a number of honours conferred by the Fuehrer. Hugenberg received the Eagle Shield, Klitzsch and Winkler the Goethe Medal, and Liebeneiner and Harlan appointments as professors. As these honours had been kept secret they made the men thus distinguished very happy. » (Goebbels, 1948: 206-207).

através do ‘Dramaturgo cinematográfico do Reich’ (*Reichsfilmdramaturg*). Proibia assuntos inadequados ao espírito do tempo e filmes que podiam ferir a sensibilidade nacional-socialista ou artística⁹. Foi ordenado a extensão da classificação predicativa das películas, de artisticamente valiosa até politicamente valiosa. A decisão sobre esta distinção que implicou apoio logístico e financiamento do projeto, foi tomada por um representante do ministério.

Neste sistema arbitrário os realizadores, atores seleccionados e sobretudo as atrizes preferidas receberam toda a atenção e ajuda de Goebbels, em troca de alguns favores, naturalmente¹⁰. Mas era um jogo perigoso, perigoso demais para muitos, como Erich Pommer, Fritz Lang e Marlene Dietrich, entre outros que emigraram.



From UFA to Hollywood: Erich Pommer, Fritz Lang e Marlene Dietrich

Hake (2002: 60) distingue três fases no cinema da era do socialismo nacional: 1933-37: reestruturação institucional e consolidação; 1937-42: mais convergência económica e expansão, como consequência das conquistas durante a guerra e 1942-45: monopolização e mobilização de todos os recursos cinematográficos para a vitória final.

Além das produções encomendadas e de óbvio teor propagandista, existiam também filmes de *genre*, aparentemente apolíticos. Goebbels gostava dos *Nibelungen* (Lang, 1924) e ficou comovido com *Mutterliebe* (*Amor de Mãe* / Ucicky, 1939), mas encomendou *Jud Süß* (Harlan, 1940) e teria alegadamente colaborado no filme *Der Ewige Jude* (*O Judeu Errante* / Hippler, 1940). Este último ‘documentário’ tenta objetivar e combinar a metáfora da ‘parasita/doença’ com a profecia de Hitler relativamente à aniquilação dos judeus, formalizada no seu discurso perante o *Reichstag* em 30/01/1939, para apresentar uma causalidade inevitável: « *Hitler’s ‘prophecy of Jewish annihilation and the parasite-illness metaphor in the film Der Ewige Jude worked together to lead audiences to the intended conclusion that the murder of all Jewish people in Europe was a necessity* » (Musolff, 2012: 119). Segundo Goebbels, o meio cinematográfico era um instrumento exemplar para a educação do povo. Tal como a radio, o cinema devia manter a boa disposição mesmo em tempos de guerra. Em 1939, 36% dos filmes rodados no Terceiro Reich eram comédias; em 1942 ainda atingiram 34%.

⁹ Segundo os parágrafos 2 e 5 da nova lei, a função do ‘Reichsfilmdramaturg’ era “rechtzeitig zu verhindern, daß Stoffe behandelt werden, die dem Geist der Zeit zuwiderlaufen”. Consequência: para os ca. de 110 filmes produzidos anualmente durante o período de paz, foram escritos entre 450 e 480 argumentos por ano. Sendo assim, só uma em quatro ou cinco propostas foi realizada.

¹⁰ Goebbels era conhecido como o ‘Bock von Babelsberg’ (‘bode de Babelsberg’), cf. o caso Lida Baarova e os comentários da atriz Irene von Meyendorff (Beyer, 1991: 12-18).

Os mais importantes filmes de propaganda tiveram um patrocínio especial. Contra a resistência do seu Ministro de Propaganda, Hitler escolheu Leni Riefenstahl como realizadora principal da encenação da ideologia do poder do socialismo nacional¹¹.



Tanto *Triumph des Willens* (1935) como *Olympia* (1938) são monumentos cinematográficos do totalitarismo:

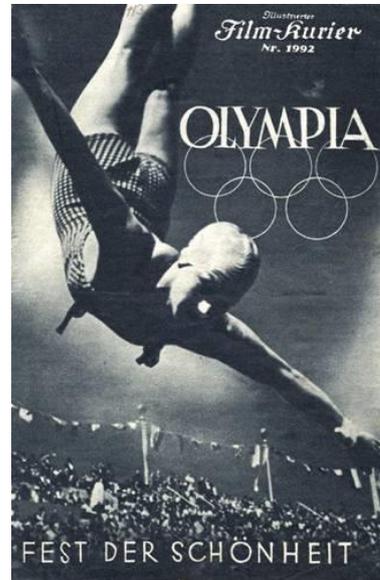
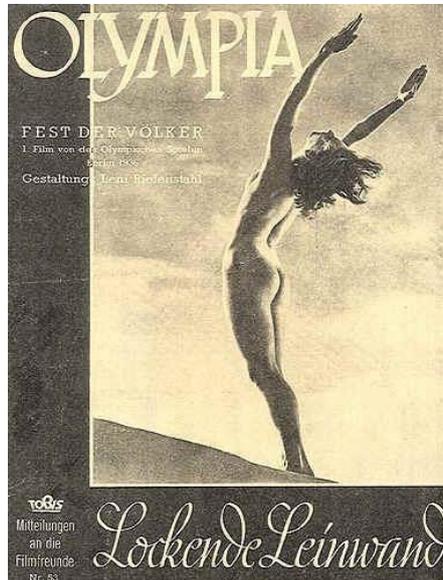
Leni Riefenstahl's Triumph des Willens is one of the greatest achievements, perhaps the most brilliant of all in the history of film propaganda. It is a magnificently controlled work of art, and, at the same time, a document on an event captured in its terrifying immediacy (Isaksson & Furhammar, 1971: 104).

O evento é, de facto, o congresso do NSDAP de 1934 em Nuremberga, do qual a realizadora produziu um ‘documentário’ cheio de imagens sedutoras de ideologia implícita, mostrando o culto e a magia do *Führer*. O fascínio e o ornamento das massas ficaram captados em celulóide: aos movimentos mecanizados e as formações geométricas dos grupos militares (SS) e paramilitares (SA) com olhares fixos e frios, juntam-se as caras entusiasmadas e hipnotizadas de uma multidão, mulheres e crianças, para uma capitulação total da vontade individual. Kracauer (1993: 272 e 353-356) menciona a encenação deste ‘documentário’ e a logística implícita (ca. 30 câmaras e 120 colaboradores). Refere também o aspeto do sublime, ligando a experiência de Riefenstahl no *genre* cinematográfico do Bergfilm (filme de montanhas)¹² com o avião em que Hitler desce das nuvens para Nuremberga ao som de *Die Meistersinger* de Wagner. Na composição Riefenstahl utiliza a técnica mais avançada: o avião que traz o representante de deus na terra contrasta com imagens da arquitetura medieval e das lendas do romantismo alemão; uma sobreposição de imagens simboliza o espírito do carismático

¹¹ Em 16 de dezembro de 1942 Goebbels comenta as complicações, os atrasos e gastos exagerados do filme *Tiefland* de Riefenstahl: « *I am glad I have nothing to do with it* ». (Goebbels, 1948: 186). Hitler mandou retocar algumas fotografias que mostravam Leni Riefenstahl, ele próprio e Goebbels juntos, no sentido de retirar o seu Ministro da Propaganda da imagem.

¹² Cf. *Das Blaue Licht*, 1932, etc. / o conceito do ‘sublime’ no século XVIII nas obras de Shaftesbury, John Dennis e Joseph Addison, baseia-se na apreciação de formas irregulares e assustadoras da natureza externa. Estes três ingleses fizeram viagens nos Alpes e comentaram tanto os horrores como a harmonia da experiência, expressando o contraste em termos estéticos: ‘grandeur and terrible beauty’.

Führer na figuração monolítica das massas e a união do partido¹³. A sobreposição do som (de Wagner para o Horst Wessel Lied), o ritmo hipnotizante das marchas e dos tambores, a apropriação da cultura erudita e popular do Romantismo são técnicas eficazes para alcançar a identificação do partido com a ‘alma do povo alemão’.



Olympia recebeu várias distinções internacionais, desde a *Coppa Mussolini* no Festival de Veneza de 1938 até ao *Diplôme Olympique* no *Lausanne International Film Festival* (1948). Dividida em duas partes – ‘a festa dos povos’ e ‘a festa da beleza’ - a realizadora produziu um filme inovador e ambíguo sobre o grande evento desportivo, que o crítico Jonas Mekas comentou com as seguintes palavras: « *If you are an idealist, you'll see idealism in her films; if you are a classicist, you'll see in her films an ode to classicism; if you are a Nazi, you'll see in her films Nazism* » (Mekas, 1974: 88).

De facto, o olhar e a técnica, empregue por Leni Riefenstahl não deixam dúvidas que o grande vencedor dos jogos olímpicos em Berlim era o regime nazi, embora retratasse a estética greco-romana, em vez dos costumes dos Germanos ou Nibelungos. Segundo Lenharo:

É o muito mais que um simples documentário – é um hino de exaltação à Alemanha nazista, através da glorificação da força física, da saúde e da pureza racial, miticamente fotografadas. Foram necessários 800 mil metros de filme rodados para mostrar, através do sacrifício individual de cada atleta, como essa força e essa energia forjavam a nação, aceitas pelo sacerdote intermediário, o Führer (Lenharo, 2003: 60).

Dez meses após a tomada da posse de Hitler, os Marx Brothers lançaram *Duck Soup* (Leo McCarey, 1933)¹⁴ película que irritou sobretudo Mussolini e foi banido em Itália.

¹³ Encenações do elitismo e da nova hierarquia do partido que foi algo abalada pelo caso Röhm, assassinado pelos ‘camaradas’ Nazis junto com vários outros dirigentes da SA entre 30 de junho e 2 de julho de 1934.

¹⁴ Estreia na RFA: TV: 04/02/1967 (WDR); cinema: 03/02/1978. Frase muito contestada de Groucho: "And remember while you're out there risking life and limb through shot and shell, we'll be in here thinking what a sucker you are."

Só a partir de 1940 existiu um antídoto bastante eficaz e ainda mais explícito contra a manipulação tão bem orquestrada na Alemanha: *The Great Dictator* (Chaplin, 1940) – uma sátira mordaz sobre o culto da personalidade, cujo tom patético nas cenas finais do filme demonstra a grande preocupação do realizador. Segundo Schulberg, Hitler viu a película e solicitou outra cópia no dia seguinte. Speer não confirmou esta versão, mas alega que a UFA obteve uma cópia proveniente de Portugal¹⁵. Devido a rigorosa censura, os alemães viram-na apenas em 1958 na RFA e em 1980 na RDA.

Através do controlo exercido sobre a produção cinematográfica alemã, em termos de conteúdo, financiamento e produção (elenco de argumentistas, atores e realizadores) e sobre a importação, exportação e divulgação de filmes a expressão artística do país foi censurada e representou em grande parte a visão dos Nazis no Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, na Reichskulturkammer e na Reichsfilmkammer. Mas qual foi o caminho para tal situação? Será que a obra de Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler* oferece uma explicação que se aplica especificamente ao fenómeno alemão? Ou encontramos estruturas totalitárias semelhantes na indústria cultural de outros países?

From Caligari to Hitler?

« *Kracauer decifrou o próprio cinema como ideologia* », afirmou Adorno na sua palestra “O estranho Realista. Sobre Siegfried Kracauer” (“Der wunderliche Realist. Über Siegfried Kracauer” / Hessischer Rundfunk, 07/02/1964) não evitando a comparação com Hegel: A desconstrução desta ideologia significava tanto para ele como a fenomenologia de um novo degrau do espírito objetivo (“Die Entblätterung der Filmideologie war ihm soviel wie die Phänomenologie einer neu sich bildenden Stufe des objektiven Geistes”).



Desde os anos vinte, o jornalista e teórico de cinema Kracauer publicou ensaios sobre as camadas sociais que frequentam o cinema (“Die kleinen Ladenmädchen gehen ins

¹⁵ Contária à afirmação do argumentista Budd Schulberg que acompanhou os processos em Nuremberga (cf. *The Tramp and the Dictator*, 2002), Albert Speer negou este acontecimento numa entrevista concedida ao jornalista James O'Donnell: « *Im Gespräch mit James O'Donnell hat Speer auch die Frage beantwortet, über die man schon vor 1945 viel spekuliert hatte. In den USA war das Gerücht aufgekommen, eine Kopie des Filmes sei von Agenten des Dritten Reiches angekauft worden. Hitler habe sich „The Great Dictator“ angesehen und anschließend vor Wut in den Teppich gebissen. Speer hat mit diesem Mythos aufgeräumt. Zwar habe sich die UFA im neutralen Portugal eine Kopie besorgt, aber die sei Hitler nie vorgeführt worden. Sie sei wohl im UFA-Giftschrank eingeschlossen geblieben.* » (Kadritzke, 1999: 9)

Kino” (1928) e antecipou, de certa forma, a *Dialektik der Aufklärung* de Adorno e Horkheimer com *Das Ornament der Masse* (1927). Em 1939 apareceu na *National-Zeitung* de Basileia o seu artigo: « *Wiedersehen mit alten Filmen. Der expressionistische Film* », no qual constatou as seguintes características: os filmes expressionistas alemães até 1923 mostram um mundo povoado de quimeras e figuras espectrais, decorrem num ambiente totalmente irreal e utilizam qualquer possibilidade para criar o horror. Estes filmes apropriam-se com preferência de motivos de antigos contos e lendas como a morte, vampiros e fantasmas.

Tendo sido aluno do sociólogo Georg Simmel, que já em 1908 apresentou uma teoria da alienação indissociável com o espaço urbano, Kracauer observa nestas características uma ansiedade existencial com causas sociais: são expressão do trauma da Guerra perdida (Kaes, 2009) e da inflação que arruinou a classe média burguesa deixando um sentimento de insegurança. Na sua análise todo o exterior parece transformado em caos, ilustração de um mau sonho que pressiona a população como um pesadelo¹⁶.

Sendo assim, a ideia da ‘Fábrica dos Sonhos’ não surpreende, visto que já no seu diagnóstico de 1921¹⁷, Hugo von Hofmannsthal considerou as imagens cinematográficas um substituto para os sonhos das massas e o cinema o refúgio das almas numa sociedade industrializada e desumana.

Mas contrário às opiniões de outros historiadores do cinema da época (Bardèche, Brasillach, Vincent, Rotha, Jeanne), que classificaram os filmes alemães como “americanizados” ou “produtos internacionalizados”, Kracauer defendia que estas películas eram a verdadeira expressão da vida alemã contemporânea « *these allegedly Americanized films were in fact true expressions of contemporaneous German life* » (Kracauer, 1947: 5).

O seu modelo de interpretação não só identifica o reflexo do caos exterior com o interior dos Expressionistas, que evocam o Romantismo e conceitos mitológicos, mas procura evidenciar o patológico na alma dos espectadores¹⁸. Logo após a segunda Guerra Mundial, em 1947, Kracauer publicou no exílio (Estados Unidos) o livro *From Caligari to Hitler*, cujo objetivo era mostrar um reflexo do surgimento do fascismo alemão no cinema de Weimar e cujas conclusões determinaram os *film studies* até aos nossos dias. Na sua obra *Weimar Cinema and after* (2000), Thomas Elsaesser questiona a abordagem e a metodologia de Kracauer:

[...] *was there something about this cinema that allowed such a ‘fit’ between film and history to remain convincing for so long? Can one pinpoint particular features in the films usually cited ... that warrant or encourage the kind of slippage between cinematic representation and a nation’s history, and consequently produce a historical imaginary?* (Elsaesser, 2000: 4).

¹⁶ “*Alles Äußere scheint zum Chaos geworden zu sein, zu einem bösen Traum, der wie ein Albdruck auf der Bevölkerung lastet*” (Kracauer, 1993: 579).

¹⁷ Hugo von Hofmannsthal, “*Der Ersatz für die Träume. Eine kleine Betrachtung*”, no jornal *Prager Presse*, suplemento da Páscoa, 27 de Março de 1921.

¹⁸ “*Sämtliche deutschen Filme der ersten Nachkriegsjahre schwelgen in der Pathologie der Seele und ersetzen zugleich die Umwelt, die gewohnte sowohl wie die ungewohnte, durch Bilder, die jede vom Ich unabhängige Umwelt negierend, eine Ausgeburt der Seele selbst zu sein scheinen. Das Dekor des CALIGARI gemahnt an eine Folge von Irrenzeichnungen, und die Bastionen, Gemächer und Hausfassaden, die Poelzig für den GOLEM errichtet, sind von beflissener Absurdität – eine Architektur im Zerrspiegel, der es lediglich darauf ankommt, exzentrische Gemütszustände zu versinnlichen*” (Kracauer, 1993: 579-580).

De facto, Elsaesser colocou as perguntas certas, considerando que alguns estudos contemporâneos continuam a defender o carácter profético da arte alemão dessa época e a sua prefiguração do fascismo:

Sabe-se que tanto cinema, quanto literatura, abordam o pensamento de uma nação e até mesmo de uma civilização ao longo de um período ou também em um curto espaço de tempo. A criação poética estabelece a reflexão crítica acerca do espírito de uma época (*Zeitgeist*) enquanto arte pragmática, de confronto aos problemas que cercam o homem: sejam os conflitos sociais ou existências. Enredado a este pensamento, a arte alemã do período pré-hitlerista conseguiu visualizar, de forma premonitória e universalista, o declínio de sua alta civilização e o prenúncio de tempos sombrios. A arte, neste caso, não serviu apenas como ferramenta de pensamento, mas também de alerta ao leitor e à toda uma cultura até então enfermeira. Prova deste carácter profético da arte alemão se deu em um estudo peculiar à época, a pesquisa do sociólogo e historiador germânico Siegfried Kracauer (*sic*) « *De Caligari a Hitler – uma história psicológica do cinema alemão* » (Ferreira, 2011: 1).

Evidentemente, Kracauer partiu da estética e crítica marxistas apreciando o filme como obra de arte cujo carácter coletivo é comparável com a produção industrial. Tal como a literatura, o filme reflete a realidade social e as circunstâncias da sua produção, permitindo conclusões relativamente à sociedade na qual surgiu: « [...] *films of fiction and films of fact alike capture innumerable components of the world they mirror* [...] ».

Este raciocínio faria da história do cinema, um duplo simbólico da história nacional. Kracauer estava consciente que a sua abordagem baseada na antropologia cultural¹⁹ poderia ser contestada. Antecipando críticas, o autor avisa no prefácio que falar da mentalidade particular de uma nação não implica o conceito de um carácter nacional inalterável²⁰.

Todavia, o carácter coletivo da produção cinematográfica e o seu destinatário – a massa anónima dos espectadores – serviram como legitimação para este estudo da mentalidade coletiva. Na sua investigação Kracauer não destaca nem a realização fílmica de disposições colectivas, nem as tendências predominantes de uma nação, mas a frequente utilização de motivos:

What counts is not so much the statistically measurable popularity of films as the popularity of their pictorial and narrative motifs. Persistent reiteration of these motifs marks them as outward projections of inner urges. And they obviously carry most symptomatic weight when they occur in both popular and unpopular films, in grade B pictures as well as in superproductions. This history of the German screen is a history of motifs pervading films of all levels (Kracauer, 1947: 8).

Além dos motivos recorrentes (por ex. o ‘Doppelgänger’²¹), o autor aplica a categoria de filme de tiranos (“tyrant film”) a produções como *Nosferatu* (Murnau, 1922) e *Dr. Mabuse, der Spieler* (Lang, 1922). Em retrospectiva considerou estes filmes premonições da ascensão e chegada ao poder de Hitler. No entanto, a argumentação de Kracauer torna-

¹⁹ « *At least in theoretical terms Kracauer views films primarily not as aesthetic material, but as cultural symbols in which the subjective characters that are developed function as markers for the collective identity. We would therefore not do Kracauer an injustice if we define his approach in line with a social psychology with roots in a cultural anthropology.* » (Koch, 2000: 80).

²⁰ « *To speak of the peculiar mentality of a nation by no means implies the concept of a fixed national character. The interest here lies exclusively in such collective dispositions or tendencies as prevail within a nation at a certain stage of its development.* » (Kracauer, 1947: 8).

²¹ Cf. Bär, 2005, 2006.

se problemática quando utiliza categorias da psicologia individual para revelar a vida interior de uma nação. Parece que toda a produção cinematográfica alemã é utilizada como prova para o patológico no seu imaginário coletivo. A sua tese da inconsciente estrutura dupla da ‘alma fáustica alemã’²² tenta explicar a quase inevitabilidade do Terceiro Reich; ao mesmo tempo o seu aspeto patológico reduz a culpa das massas que o tornaram possível. Esta abordagem aparenta uma continuação da posição crítica tomada por Goethe que considerou o Romantismo alemão doentio. Certamente, o Expressionismo e o cinema rotulado expressionista empregaram os seus motivos. Adorno, com quem Kracauer manteve correspondência, reconheceu o mérito da sua análise profunda, mas distanciou-se da conclusão que as tendências para uma progressiva ideologia de violência totalitária eram tipicamente alemãs²³. O filósofo apresenta *Ivan, o Terrível* (Eisenstein, 1944) e *King Kong* (Cooper / Schoedsack, 1933) como exemplos deste fenómeno internacional.

Já num ensaio de 1932 Ernst Bloch tinha chamado atenção a internacionalização de vários motivos literários e a sua reprodução na sétima arte. Inspirado pelos *remakes* dos filmes *Der Andere* (R. Wiene, 1930) e *Frankenstein* (J. Whale, 1931), Bloch refere o Homunculus, o Golem, o Vampiro e o Duplo que aparecem e reaparecem em formas múltiplas nos ecrãs do cinema mundial²⁴. Estes motivos transversais (“beliebig wiederholbare Wanderfabel”) transcendem os contextos históricos e sociais do seu surgimento, indicando por um lado uma certa restrição do repertório no *genre* do cinema fantástico, e por outro lado a universalidade do desassossego e do medo do modernismo que representam. Evidentemente, *Nosferatu* dependia da narrativa de Bram Stoker e só devido aos direitos de autor, Murnau não pôde utilizar o nome Drácula. E apesar da sua avidez para as produções de Hollywood, o espetador alemão deve ter reconhecido as feições de Fantômas na personagem de Dr. Mabuse.

Entre 1913 e 1914, quando Fritz Lang residia em Paris, Louis Feuillade tinha apresentado uma série de cinco filmes destacando este maquiavélico criminoso.²⁵ Nos

²² « *The philistine may easily turn into a sort of split personality. Just before the war, The Student of Prague had mirrored the duality of any liberal under the Kaiser; now The Street foreshadowed a duality provoked by the retrogressive move from rebellion to submission. Besides resulting in feelings of inferiority and the like, this particular shift of balance upset the whole inner system and, in consequence, favored mental dissociation. The surprising frequency of dual roles in German films [...] would suggest that cases of duality occurred then in real life on a rather large scale. [...] Instead of being aware of two Faustian souls in his breast, as in the past, the individual was dragged in contradictory directions and did not know it.* » (Kracauer, 1947: 123).

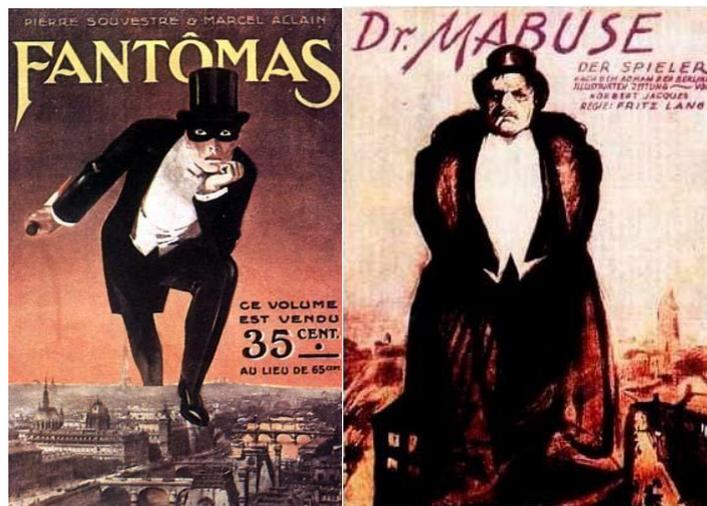
²³ « *Der „Caligari“, reich an technischen Einzelanalysen, entwickelt, einleuchtend genug, die Geschichte des deutschen Films nach dem Ersten Krieg als die zur fortschreitenden Ideologie totalitärer Gewalt. Allerdings war jene Tendenz keineswegs auf den deutschen Film beschränkt; sie dürfte kulminiert haben im amerikanischen »King Kong«, wahrhaft einer Allegorie des unmäßigen und regressiven Monstrums, zu welchem das öffentliche Wesen sich auswuchs; zu schweigen von der Ehrenrettung Iwan des Schrecklichen und anderer Scheußgaler im Stalinistischen Rußland. Doch läßt gerade aus der Oberfläche des Anfechtbaren der Kracauerschen These ein Wahres sich lernen: daß die Dynamik, die im Entsetzen des Dritten Reiches explodierte, hinabreichte bis in die Förderschächte der Gesellschaft insgesamt, und darum in der Ideologie auch solcher Länder sich spiegelte, denen die politische Katastrophe erspart ward.* » (Adorno, 1969: 105).

²⁴ « *Der Tonfilm mußte erfunden werden, um in »Frankenstein« den Weiberschrei des Opfers festzuhalten; das Opfer wird freilich gar keines, aber der Golem ist bereits der riesengroß aufsteigende faschistische Mörder, er ist die Technik mit falschem Bewußtsein, die Angst eines Amerika, ohne prosperity, vor sich selber. Seltsam immerhin, wie gering die Zauberstoffe sind, die der Film ausbeutet: Dämmerzustand, Homunculus, Golem, manchmal noch etwas Fliegender Teppich, zuletzt Vampir, fast immer dasselbe.* » (Bloch, 1977: IX, 77).

²⁵ Cf. *Fantômas* (1913), *Juve Contre Fantômas* (1913), *Le Mort Qui Tue* (1913), *Fantômas Contre Fantômas* (1914), *Le Faux Magistrat* (1914). Devido ao grande sucesso, Feuillade rodou posteriormente *Les Vampires* (1915-1916), uma série não sobre vampiros, mas sobre um temível sindicato homónimo de criminosos.

anos vinte a publicidade de *Dr. Mabuse der Spieler* ilustra perfeitamente a proveniência da inspiração do realizador austríaco. No entanto, Kracauer apresenta esta figura como tirano contemporâneo (“contemporary tyrant”), estabelecendo uma ligação direta entre filme e fascismo alemão:

Dr. Mabuse's family likeness to Dr. Caligari cannot be over looked. He, too, is an unscrupulous mastermind animated by the lust for unlimited power. This superman heads a gang of killers, blind counterfeiterers and other criminals, and with their help terrorizes society - in particular the postwar multitude in search of easy pleasures. Proceeding scientifically. Dr. Mabuse hypnotizes his presumptive victims - another resemblance to Dr. Caligari [...] (Kracauer, 1947: 81).



From *Fantômas* (L. Feuillade, 1913) to *Dr. Mabuse* (F. Lang, 1922)

E Hitler, como o autor, tenta demonstrar, citando excertos da brochura que acompanhou o filme.

Em vez de insistir neste olhar profético, cheio de premonições, Lotte Eisner, na sua obra *L'Écran Démoniaque* (O «Ecran» Demoníaco, 1952), sugere que o cinema de Weimar olhava mais para trás, buscando motivos do Romantismo alemão. A sua abordagem não entra na dimensão política, mas focaliza aspectos estéticos:

O gosto dos contrastes violentos que a literatura expressionista traduziu em fórmulas talhadas a golpes de machado, a nostalgia do claro-escuro e das sombras, nostalgia inata nos alemães, encontrou evidentemente na arte cinematográfica a sua forma de expressão ideal. As visões fomentadas por um estudo de alma vago e perturbado não podiam encontrar um modo de evocação simultaneamente mais adequado, mais concreto e mais irreal. (Eisner, s.d.: 19).

Num “pequeno mas penetrante estudo”, escrito propositadamente para a primeira retrospectiva do Cinema Alemão em Lisboa²⁶, a autora pretende « *rever certas falsas opiniões sobre o cinema alemão da ‘grande época’.* Isto porque a designação ‘expressionista’ tem sido muitas vezes atribuída, a torto e a direito, a todos os filmes do primeiro lustro dos anos vinte. ».

²⁶ *Retrospectiva do Cinema Alemão Época Muda 1919-1929* apresentada pela Cinemateca Nacional em colaboração com o Instituto Alemão, Lisboa: Secretaria de Estado da Informação e Turismo, 1971.

Eisner sublinha o papel crucial do ‘dramaturgo da luz’ Max Reinhardt no desenvolvimento do expressionismo cinematográfico e não esconde a influência de cineastas dinamarqueses, como Stellan Rye, Urban Gad, Anders Wilhelm Sandberg e Holger Madsen.

Conclusão

Após a segunda Guerra Mundial existiu a necessidade de encontrar explicações pela catástrofe cujo epicentro era o fascismo alemão. Em retrospectiva Siegfried Kracauer apresentou uma elucidação na sua análise pormenorizada do cinema de Weimar, um estudo teleológico, baseado num conceito de mentalidade que se aproxima perigosamente de um pressuposto caráter nacional a-histórico. O autor defende a sua abordagem²⁷, baseada em princípios provenientes da sociologia, antropologia e teoria marxista, e a sua reconstrução da duplicidade entre cinematografia e realidade políticosocial convence.

Após a segunda Guerra Mundial era difícil para um alemão criticar ou tentar desconstruir esta plausível linha de pensamento sob pena de ser acusado de negar as consequências terríveis do fascismo. A autoridade de Kracauer neste campo de estudos de cinema ficou incontestada por muito tempo e com boas razões. Mas a análise dos filmes rotulados expressionistas, marcados pelo trauma da primeira grande guerra, pelo caos nas cidades e pela crise económica, revela algo patológico na cultura alemã que, no fundo, evita a atribuição de culpa. Desenvolve uma causalidade, cujo determinismo implícito pode levar a engano.

Bibliografia de referência

- Adorno, T. W. (1970). *Teoria estética*, Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70.
- Adorno T. W. (1955). *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Bär, G. (2005), *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*, (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Bd. 84). Amsterdam, New York: Rodopi.
- Bär, G. (2006), “Perceptions of the Self as the Other: Double-Visions in Literature and Film”, in: *Processes of Transposition: German Literature and Film*, Schönfeld, C. with Rasche, H., (Eds.). Amsterdam/New Jersey: Rodopi, pp. 89-117.
- “Bei der UFA machte man das so ...”, *DER SPIEGEL* 2/1951 (10/01/1951), pp. 22-25 (<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-29191835.html>).
- Benjamin, W. (1987). *Obras Escolhidas, Vol. I: Magia e Técnica*, 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Beyer, F. (1991). *Die UFA-Stars im Dritten Reich: Frauen für Deutschland*. München: Heyne Verlag.
- Bloch, E. (1932). Bezeichnender Wandel in Kinofabeln, *Gesamtausgabe in 16 Bänden*, Werkausgabe edition suhrkamp, vol. IX, Frankfurt /M.: Suhrkamp 1977.
- Dietz, K.-M. (1990). *Metamorphosen des Geistes III. Vom Logos zur Logik*. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben.
- Eisner, L. (s.d.). *O «Ecran Demoníaco»*. Lisboa: Editorial Aster.
- Elsaesser, T. (2000). Weimar Cinema and After. Germany’s Historical Imaginary.

²⁷ “He defends himself against the objection that the concept of mentality forms the basis for an ahistorical national character when he says: “Scientific convention has it that in the chain of motivations national characteristics are effects rather than causes – effects of natural surroundings, historic experiences, economic and social conditions” (Koch, 2000: 80).

- London/New York: Routledge
- Ferreira, R. B. (2011). O prognóstico de um mal: Nazismo e opressão no cinema e na literatura alemã, *Darandina* Revisteletrônica - <http://www.ufjf.br/darandina/>. Anais do Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura V: Literatura e Política, realizado entre 24 e 26 de maio de 2011 pelo PPG Letras: Estudos Literários, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora.
- Furhammar, L. & Isaksson, F. (1971). *Politics and Film* (trad. Kersti French). New York, Washington: Praeger.
- Goebbels, H. (1948). *Goebbels Diaries*, transl. and ed. by Louis P. Lochner. London: Hamish Hamilton.
- Hake, S. (2002). *German National Cinema*, London and New York: Routledge.
- Kadritzke, N. “Chaplin, Hitler und die Nachkriegsdeutschen: Erst kommt das Fressen und irgendwann die Moral”, *Le Monde diplomatique*, N.º 5935 (10.9.1999). (pp. 8-9). Deutsche Ausgabe.
- Kaes, A. (2009). *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton: Princeton University Press.
- Koch, G. (2000). *Siegfried Kracauer: An Introduction*, (trad. Jeremy Gaines). Princeton: Princeton University Press.
- Kracauer, S. (1947). *From Caligari to Hitler*. Princeton: Princeton University Press.
- Kracauer, S. (1993). *Von Caligari zu Hitler: Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, 2ª ed. Frankfurt /M.: Suhrkamp TB.
- Lenharo, A. (2003). *Nazismo – “o triunfo da vontade”*, 6. Ed. São Paulo, Ática.
- Mekas, J. (1974). Movie Jornal, *The Village Voice* (1974, novembro 7). (p. 88).
- Musolff, A. (2012). The Popular Image of Genocide: Adaptation and Blending of Hitler’s Annihilation Prophecy and the Parasite Metaphor in *Der Ewige Jude*, *Germanistik in Ireland*, 7, (org. R. MagShambráin, S. Strümper-Krobb). (pp. 117-127). Konstanz: Hartung-Gorre Verlag.
- Retrospectiva do Cinema Alemão Época Muda 1919-1929 Apresentada pela Cinemateca Nacional em colaboração com o Instituto Alemão*, Lisboa: Secretaria de Estado da Informação e Turismo, 1971.
- Schönfeld, C. (2012). “Erfolg und Misserfolg von Verfilmungen: Manfred Gregors Die Brücke und die Nahaufnahmen des Krieges in Kino und Fernsehen”, in: *Germanistik in Ireland*, 7, (org. R. MagShambráin, S. Strümper-Krobb). (pp. 81-102). Konstanz: HartungGorre Verlag.
- Speer, A. (1969). *O III Reich por dentro: memórias*, trad. Virgínia Motta, 2 vols. Lisboa, Livros do Brasil.
- Tegel, S. (2007). *The Nazis and the Cinema*. London/New York: Hambledon Continuum.

A comunidade face aos poderes: resistência e reflexividade social

José da Silva RIBEIRO²⁸

Antropólogo, Universidade Aberta-Portugal

Investigador da UAb/CEMRI/LabAV

jsribeiro.49@gmail.com

Resumo: Tomamos como referência 3 filmes em que os povos reagem contra os poderes instituídos resistindo durante décadas, erguendo e solidificando processo de construção de comunidade e de cultura local. O primeiro filme *Tous au Larzac!* (2011) de Christian Rouaud, documenta a história contemporânea de agricultores que lutam durante mais de uma década (1971-81) pela posse da terra e contra a expropriação resultante da decisão do Ministério da Defesa francês de expandir a base militar da região de Larzac, no sul França e o processo de construção de uma comunidade em torno da luta e resistência. O segundo filme, *Finding our way* (2011), de *Giovanni Attili and Leonie Sandercock*, acompanhado por um poderoso dispositivo hipermediático de incontornável valor pedagógico e de reflexividade social, conta a história de um povo espoliado de seu território e dos conflitos ainda não resolvidos dos povos indígenas com a indústria e os governos canadiano na Colúmbia Britânica. O terceiro filme, *Boe Ero Kurireu - A Grande Tradição Bororo* (2007) de Paulinho Ecerae Kadojeba propõe-se registar a cultura bororo a partir da sua própria cultura. O filme constitui uma minuciosa descrição etnográfica e um ao cuidadoso trabalho sobre as sonoridades e o comentário, e o confronto com as representações da TV Globo no referente às questões éticas da pesquisa. Os três filmes constituem um processo de reflexividade social e um excelente lugar de observação e análise do confronto entre a lógica da reciprocidade da produção cinematográfica e das comunidades locais com os interesses da Indústria, do Exército, do Estado, dos meios hegemónicos do poder político e económico e das representações simbólicas do local. Procuramos traçar algumas linhas de comparabilidade entre os processos de produção cinematográfica, de resistência da cultura local e reflexividade social.

Palavras-chave: comunidade, território, resistência, reflexividade social, produção cinematográfica.

Abstract: *The community against the powers: resistance and social reflexivity* As reference we take 3 films where people react against established powers, resisting for decades, providing and solidifying building up processes of community and local culture. The first film *Tous au Larzac!* (2011) of Christian Rouaud, documents the contemporary history of farmers that have fought for a decade (1971-81) for the owning of the land and against expropriation, in result of a decision of the French Ministry of Defence of expanding the military base of the region of Larzac, in the south of France, and the building up process of a community around the fight and resistance. The second film, *Finding our way* (2011), of Giovanni Attili and Leonie Sandercock, accompanied by a

²⁸ Formação em filosofia, cinema e antropologia. Doutor em Ciências Sociais – Antropologia visual e virtual, coordenador do Laboratório de Antropologia Visual. Colabora com as Universidades de São Paulo, Savoie, Múrcia, Estadual do Ceará e Alagoas. Desenvolve os projetos Imagens e sonoridades das migrações e Interculturalidade afro-atlântica. Publica na área da antropologia visual e virtual, do cinema e migrações e temáticas da cultura afro-atlântica. Coordena a rede Imagens da Cultura / Cultura das Imagens e a Revista Digital ICCI.

powerful hipermediatic device of unavoidable pedagogic value and of social reflexivity, tells the story of robbed people from their territory and the conflicts not yet worked out of the indigenous people, the industry and the Canadian government in the British Columbia. The third movie, Boe Ero Kurireu – The Bororo big tradition (2007) of Paulinho Ecerae Kadojeba proposes to register the bororo culture from its own culture. The film is a detailed ethnographic description and a careful work about sonorities and comment, as well as the confront with the representations of Globo TV in reference of the ethical questions of the research. The three films constitute a process of social reflexivity and an excellent place of observation and analysis of the confront between the logic of reciprocity of the cinematographic production and the local communities with interest in industry, army, state, of the hegemonic means of political and economic power and of symbolic local representations. We have tried to draw a few lines of comparability between the cinematographic production processes, the resistance of the local culture and social reflexivity.

Keywords: *community, territory, resistance, social reflexivity, cinematographic production*

1. Comunidade um lugar de segurança

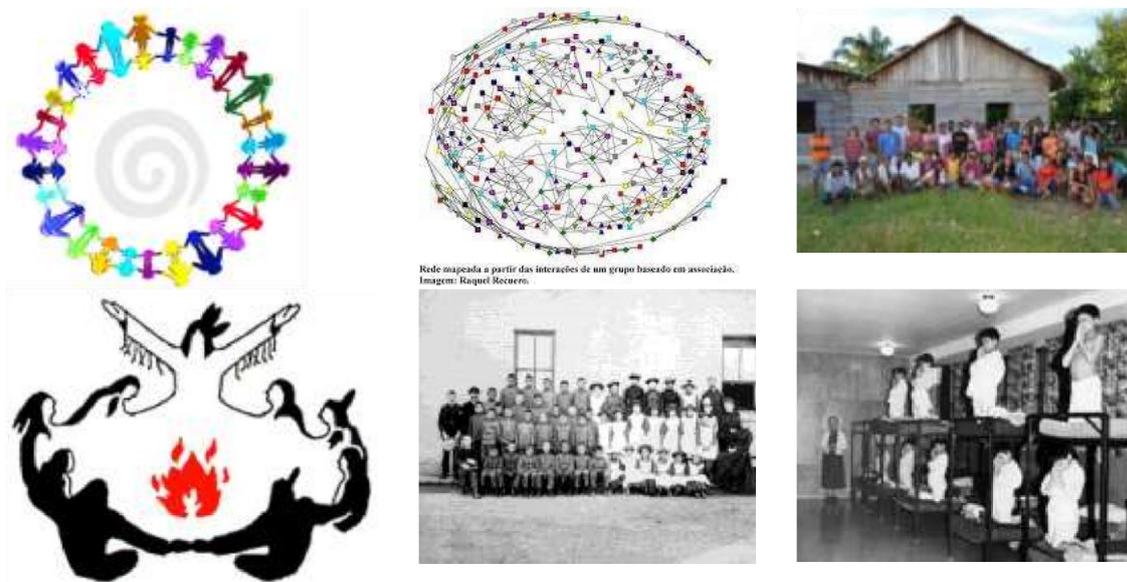
Um dos conceitos mais difíceis de definir é com certeza o conceito de comunidade. Começamos pelo sentido comum. Numa pesquisa Google “comunidade” encontramos, no início de abril de 2014 5.960.0000 entradas. Se pesquisarmos “comunidades em Antropologia” encontramos 150.000 referências. Já em 1955 George Hillery referenciava 94 definições de comunidade na literatura sociológica da época (1955: 111).

Procurando a representação gráfica de comunidade encontramos sobretudo formas circulares e muito poucas formas lineares. Formas e danças circulares que nos apontam para rituais como o candomblé²⁹, os rituais indígenas no Brasil (cerimónias do *ayahuasca* ou *outras*) ou nas mesas redondas de trabalho ou de um jantar de família ou amigos. Formas e danças lineares como as procissões, os desfiles, certas celebrações religiosas, fotografias de posse de um grupo.

A ideia de comunidade continua a desafiar a pesquisa etnográfica e a análise sociológica. Como outras noções das ciências sociais, a noção de comunidade é polissémica, ou seja, comporta uma diversidade de sentidos, além de evocar conteúdos emotivos que lhe imprimem certa peculiaridade em relação a outras palavras. Daí a presença atual da palavra em publicidade e propaganda (EDP, Netsonda, Drupal).

Questionamo-nos pois se será importante estudarmos hoje o conceito de comunidade. O que tem sido até hoje comunidade? Como é que o conceito/noção emerge no presente estudos dos filmes que escolhemos para apresentação deste trabalho?

²⁹ Escrevo este texto quando a Justiça Federal no Rio de Janeiro emite, em 24 de abril de 2014, uma sentença na qual considera que os « *cultos afro-brasileiros não constituem religião* » e que « *manifestações religiosas não contêm traços necessários de uma religião* » ignorando diversos diplomas internacionais que tratam da matéria (Pacto Internacional Sobre os Direitos Cívicos e Políticos, Pacto de São José da Costa Rica, etc.) e a Constituição Federal, bem como a Lei 12.288/10. No recurso do procurador da República argumenta-se que « *O ordenamento jurídico brasileiro estabelece que as relações sociais devem primar pela solidariedade, liberdade de crença e de religião, pelo respeito mútuo, pela consagração da pluralidade e da diversidade. A liberdade de expressar crença religiosa ou convicção não serve de escudo para acobertar violações aos direitos humanos, atacando ou ofendendo pessoa ou grupo de pessoas.* » (Estadão, 2014, maio 16).



Figs. 1 a 6 - Linearidade e circularidade nos processos sociais

Brian O'Neill refere que:

Nenhuma comunidade surge do vazio; esta possui precondições, predecessores e condicionamentos específicos. Além disso uma comunidade pode transformar-se noutra, num curto espaço de tempo. Assim, devemos desconstruir cuidadosamente a noção de comunidade e despi-la das suas conotações acumuladas de sentidos uniformizantes. Sem rejeitar a palavra, apelamos à sua redefinição, recuperando das suas virtudes para um uso renovado no Século XXI. (2006:147).

Nos *estudos de comunidade*³⁰ (1950) sugeriram, desde o início, duas noções em disputa. Por um lado, considerava-se que a comunidade correspondia a um aglomerado físico e territorial: uma tribo, uma nação indígena (Primeiras Nações no Canadá, Nações de escravos no Brasil – os Angolas, Moçambiques, Congos, Cabindas, Minas), uma aldeia, um conjunto de aldeias unidas administrativamente numa unidade civil (freguesia) ou escolástica (paróquia), uma vila de pequena dimensão ou um bairro urbano numa cidade. Foi nesta delimitação que se produziram muitas monografias em antropologia. Acompanhando esta noção de comunidade territorial surgiu outra que apontava para fatores emocionais, simbólicos (políticos), mentais e subjetivos das pessoas locais com esta ou aquela comunidade. A estas noções poderemos acrescentar a *dimensão temporal da sucessão das vidas* existentes no interior de uma comunidade como o refere Arensberg:

A unidade mínima de agregado populacional, a comunidade, é um campo social estruturado de relações inter-individuais que se desenrolam através do tempo. A comunidade não é apenas uma unidade territorial e uma unidade de organização, é também um padrão temporal duradouro de coexistências, um progresso temporal

³⁰ O conceito foi referido pela primeira vez por Ferdinand Tönnies (1887) e o termo em antropologia foi usado pela primeira vez por W. Lloyd Warner em 1941. Os sociólogos da Escola de Chicago usaram-no mais cedo na década de 1920-1930 (O'Neill, 2006:148).

ordenado de indivíduos, desde seu nascimento à morte, através de papéis e relacionamentos de cada tipo conhecido pela sua espécie e sua cultura. (1965:17).

Há também *comunidades intencionais*, agrupamentos de pequena dimensão, por vezes de natureza utópica, religiosa ou laica como *kibutz* ou, em alguns dos filme que vamos³¹ estudar os *hippies*, as *Communautés de l'Arche*; *comunidades imaginadas* (Anderson, 2012) como as comunidades religiosas antigas, comunidades crioulas, comunidades de uma mesma língua (Línguas-de-Estado ou de Estados baseados numa língua comum); comunidades nacionais; comunidades virtuais ou comunidades *online* que evidenciam algumas similitudes com as comunidades falantes que, embora efémeras constituem *fora* onde as identidades individuais e de comunidade são negociadas dentro e fora da Internet. Poderemos pois concordar com Renato Rosaldo, seguido por muitos outros antropólogos, que, em 1990, questiona se os indivíduos não pertencem apenas a uma comunidade mas a múltiplas comunidades e que estas constituem complexas teias de relações sociais não exclusivamente simbólicas ou sentimentais, mas económicas, políticas, etc.

Bauman em *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual* (2003) ao abordar a noção de comunidade dialoga com múltiplos autores com Kant, Heidegger, Tönnies, Rorty, Habermas, Beck e Hobsbawm sobre a tensão entre modernidade e pósmodernidade numa importante reflexão sobre o sentido de convivência em comunidade neste início do século XXI. O objetivo é repensar as dinâmicas de convivências humanas em tempos de globalização. Este conceito contém uma carga emocional, um desejo:

A comunidade é um lugar “cálido”, um lugar confortável e aconchegante. É como um teto sob o qual nos abrigamos da chuva pesada, como uma lareira diante da qual esquentamos as mãos num dia gelado [...] Numa comunidade, todos nos entendemos bem, podemos confiar no que ouvimos, estamos seguros a maior parte do tempo e raramente ficamos desconcertados ou somos surpreendidos [...] numa comunidade podemos contar com a boa vontade dos outros [...] é nos dias de hoje outro nome do paraíso perdido. (Bauman, 2003: 7-8).

A pertença a qualquer comunidade faz-nos sentir seguros, confortáveis “dentro do ninho”. Bauman refere que há uma tensão entre a utópica e desejada segurança com a ideia de liberdade na medida em que a vivência em comunidade significa a partilha, o controlo e a perda da liberdade e esse processo acaba gerando uns dos dilemas mais significativos para compreensão das dinâmicas sociais da contemporaneidade. Paradoxalmente, desejamos e resistimos à segurança coletiva, em prol da liberdade individual. Bauman localiza na Revolução Industrial e na formação do Estado-Nação o processo de desconstrução da ideia de comunidade. Estes dilemas com que hoje nos confrontamos constituem uma relação causal com o projeto de modernidade. Com Max Weber e Karl Marx, Bauman aponta a separação e a conseqüente tensão entre os produtores e as fontes de sobrevivência, os negócios e o lar, que resultaram por um lado na procura livre do lucro, mas também, por outro, o rompimento dos laços morais e

³¹ As *Communautés de l'Arche* foram fundadas em 1948 pelo poeta e escultor Lanza del Vasco baseado no modelo ashrams de Gandhi na Índia, linha de sentimento pacifista e do movimento pela não-violência do pós-guerra. Estas tiveram uma influência na formação de movimentos alternativos dos anos 1950 a 1980 que é uma das raízes da alter mundialização (antiglobalização) que se opõem à mundialização (globalização) neoliberal defendendo os valores da democracia, da justiça económica e social, a proteção do ambiente e os direitos humanos. Tiveram uma ação determinante nas lutas dos agricultores e pastores de Larzac conta a extensão do campo militar. <http://www.arche-nonviolence.eu/> consultado em abril de 2014.

emocionais. Como consequência duas tendências que acompanharam o capitalismo moderno: por um lado, « *o esforço de substituir o entendimento natural pelo ritmo regulado da natureza, tradição personificada nas rotinas artificialmente projetadas e coercitivamente impostas e monitoradas.* » (Bauman, 2003: 36). Por outro, a tendência de criar do nada um sentido de comunidade dentro do quadro de uma nova estrutura de poder, ou seja, a busca pela naturalização dos padrões de conduta impostos pelo processo de racionalização, « *abstratamente projetados e ostensivamente artificiais* » (Bauman, *op. cit.*: 36). Esta tensão manifesta-se ao longo da história com a regulação do trabalho, a incerteza em relação ao emprego e sua precariedade, a sociedade de risco, o medo, a insegurança na relação da sociedade com o Estado. Nos casos em análise, o direito posse da terra (Primeiras Nações Ts'il Kaz Koh, Cheslatta Carrier de Índios na British Columbia, Canadá, agricultores de Larzac em França), o direito de pertença a uma comunidade ancestral³² e à sua memória – língua, crenças, culto dos mortos e da natureza, sistema de parentesco (Primeiras Nações Ts'il Kaz Koh, Cheslatta Carrier de Índios na British Columbia, Índios Bororo no Brasil) ou a uma comunidade de interesses e luta pela terra (agricultores de Larzac, Cheslatta Carrier, Vila de Burns Lake na British Columbia).

Estas questões rementem-nos para um longo e interessante debate inspirado em Pierre Clastres, *A Sociedade Contra o Estado* (1974), importante na abordagem deste tema e nos estudos dos filmes e para a comparabilidade entre representações de processo sociais em tempos e espaços bem diferenciados como em *Tous au Larzac!* (2011) de Christian Rouaud, em França, *Finding our way* (2011), de Giovanni Attili and Leonie Sandercock no Canadá e *Boe Ero Kurireu, Grande Tradição Bororo* (2007) de Paulinho Ecerae Kadojeba, no Brasil.



Fig. 7 - Cartaz do filme *Tous au Larzac*

2. *Tous au Larzac* em 12 sequências

A história dos povos sem história é a história da sua luta contra o Estado (Clastres, 1974). O filme *Tous au Larzac* é, para o realizador Christian Rouaud, um documento da

³² *Um chefe não tenta, nem mesmo sonha, subverter a relação conforme às normas que mantém com seu grupo. Esta subversão faria dele o senhor e não o que é - servidor da tribo. O grande cacique Alaykin, chefe guerreiro de uma tribo Abipione do Chaco argentino, definiu perfeitamente essa relação, na resposta que deu a um oficial espanhol que queria convencê-lo a levar sua tribo a uma guerra que ela não desejava: Os Abipiones, por um costume recebido de seus ancestrais, fazem tudo de acordo com sua vontade e não de acordo com a do seu cacique. Cabe a mim dirigi-los, mas eu não poderia prejudicar nenhum dos meus sem prejudicar a mim mesmo; se eu utilizasse as ordens ou a força com meus companheiros, logo eles me virariam as costas. Prefiro ser amado e não temido por eles.* (Clastres, 2007: 18).

história contemporânea de um povo ignorado. A terra é antiga: um vasto planalto calcário que data do jurássico, relativamente nivelado pela erosão e outros planaltos separados por rios que correm para o fundo de desfiladeiros e vales profundos. Os solos são geralmente superficiais ou muito superficiais que drenam rapidamente a água. Háos, no entanto, onde se concentram os resultados da erosão. O clima é rude com grandes formações de neve no inverno e quente com tempestades elevadas no verão. A posse deste vasto território foi pertença das ordens religiosas militares – Templários e, posteriormente, quando estas foram dissolvidos, dos Hospitalares. Na abertura do filme uma ave de rapina sobrevoa este território riscado por caminho estreito onde Léon Maillé, um dos agricultores (autor do cine-jornal) que conduzirão a narrativa, corre. A vista aérea mostra a situação na região e descreve a rudeza do planalto. A banda sonora de uma *gaita-de-foles* (talvez uma *cabrette*, instrumento da região). A câmara detém-se numa placa: “TERRAIN MILITAIRE, DEFENSE DE PENETRER”. Maillé conta sua história de vida. Nesta terra pobre se instalaram agricultores antigos e outros vindos dos processos de descolonização. Aí também está instalada uma base militar e emerge nos anos de 1970 um dos movimentos de resistência e luta pela manutenção da posse da terra de agricultores em França. Em 1971, Michel Debré, ministro da defesa de George Pompidou, decide alargar o campo militar de Larzac em detrimento dos agricultores e pastores desta região situada ao sul do Maciço Central. Fá-lo com estas palavras « *Nós escolhemos Larzac: é região desprovida* ». É desencadeada uma luta de onze anos tornando-se emblemática de uma resistência rural, ecológica e juvenil. O filme encadeia numa sequência discursiva os testemunhos dos atores principais desta resistência articulando-os com imagens de arquivos das televisões e de imagens produzidas pela própria comunidade e seus apoiantes, uma minuciosa descrição atual do território e uma contemplação da paisagem (exploração estética através de longos planos de câmara fixa). Conta também, em filigrana (micro narrativas), a coexistência e uma multiplicidades de mundos (comunidades múltiplas), os agricultores e pastores envolvidos na resistência (causas), os militantes (múltiplas militâncias) vindos da cidade numa aprendizagem mútua das diferenças e das convergências e o confronto diário com o exército, a polícia, os tribunais, os poderes locais e nacionais desenvolvendo coletivamente todas as imaginação para se fazerem ouvir.



Figs. 8 e 9 - As ovelhas como arma

O filme está organizado em doze sequências, separados por entretítulos, que descrevem a ordem cronológica dos acontecimentos e a ação principal:

1. Aqui começa Larzac (início – 00:09:21). Uma placa “Ici comence le Laszac”. Imagens históricas e comentário de Léon Maillé. Depois as primeiras narrativas dos outros companheiros, identificados pelo nome e suas quintas, que foram protagonistas dos acontecimentos que Maillé conta, sobre um fundo de imagens de arquivo – imagens de sua autoria. Manobras militares e a declaração do ministro da defesa. Os interlocutores contam as primeiras reações dos agricultores. A luta começou há quarenta anos, em 1971, quando Michel Debré, Ministro da Defesa Nacional, anunciou uma expansão do campo requerendo a expropriação militar de 107 quintas. À declaração do Secretário da Defesa sobre a pobreza da terra contrapõem-se as imagens atuais, sobreposta à de declaração, das searas e de um campo de papoilas. Em preparação os primeiros eventos em Millau, a confraternização entre os agricultores nascidos na região e os recentemente instalados. Os agricultores locais manifestam-se desconfiados e cautelosos com os grupos mais politizados do exterior e com os partidos políticos. Contam como a *Communautés de l’Arche* entra em diálogo com os agricultores.

2. A força está em nós (00:09:22-0:15:13). Inicia com planos fixos que descrevem os espaços naturais e construídos. Em 1972, apareceram *slogans* antimilitaristas nas paredes das quintas. Aos ativistas maoístas juntam-se outros grupos como *Communauté de l’Arche de Lanza del Vasto* (com a presença do fundador – Lanza del Vasco e do filósofo Jean-Marie Muller) que defende a não-violência e leva os agricultores a não reagirem violentamente. Esta ideologia tem receptividade na cultura cristã da maioria dos agricultores. Uma jovem coletividade suporta o movimento. Em março de 1972, 103 agricultores que trabalhavam individualidade em suas quintas, juraram solenemente permanecerem juntos e concordam em não vender suas terras. Dificuldades em realizar as primeiras manifestações com recurso a máquinas agrícolas (inexperiência e constrangimentos – clivagens entre os agricultores (rural) e os comerciantes de La Cavalerie (urbano): quem tira o pão da boca a quem?

3. As ovelhas como uma arma (00:15:13 - 00:29:22). Uma lenta panorâmica sobre o espaço e planos fixos esfumados pela neblina exploram a dimensão contemplativa e estética da paisagem, anunciam e abrem um novo capítulo. A luta contra a deliberação de Michel Debré, Ministro da Defesa Nacional, ganha amplitude com manifestações diversas “com os meios que têm – os tratores e as ovelhas”. A manifestação nos tratores em Rodez no dia 14 de Julho de 1972 foi um sucesso. O projeto de extensão está, porém, longe de ser abandonada. Em outubro de 1972 uma decisão de utilidade pública dá origem aos procedimentos de expropriação. A réplica mais mediática é, em dezembro, a invasão da *Champ de Mars* (“primeiro campo militar de França” em Paris) por uma manada de sessenta ovelhas. A ação tem um grande impacto na imprensa nacional e internacional. São criados com o apoio e com grande sucesso, os “Comités Larzac” por iniciativas exteriores aos agricultores. Dificuldades de relacionamento com os comités Larzac, ideológica e politicamente muito diversificados. No local, a força e a unidade do movimento precisa muito de um líder. Foi escolhido Guy Tarlier, entretanto falecido (1992). Junto ao túmulo, sua esposa, Marizette, afirma que é importante que ele permaneça vivo, recusa assim “fazer o luto” preferindo antes prestar-lhe homenagem.

4. Uma manifestação dura (00:29:23 – 00:39:28). Primeiro entretítulo - Dezembro de 1972, a extensão do campo militar é declarada de utilidade pública contra a maioria da opinião pública. Após a declaração de utilidade pública para a extensão do campo militar, surge a decisão de organizar uma manifestação de tratores em Paris em janeiro de 1973 (notícia de abertura dos jornais televisivos). Bloqueado em Orléans, o comboio é apoiado

por Bernard Lambert, figura carismática de movimentos agrícolas. O Ministro da Defesa promete melhorias locais. O passo seguinte, em junho de 1973, foi a construção de um redil³³ em Blaquièrre, numa propriedade de Antoine Guiraud, ameaçada de expropriação. A propriedade era um lugar estratégico na luta contra a ampliação do campo militar (ver mapa). Apesar de muitos obstáculos, tais como a incompetência, inexperiência dos voluntários e a difícil coabitação entre *hippies* e camponeses. O edifício está concluído (um frade franciscano – Robert Pirraud dirige as obras). Hoje, o redil está orgulhosamente implantado em Blaquièrre, como uma catedral com baixos-relevos e inscrições cinzeladas na pedra das paredes exteriores (a música sublinha a grandeza da construção que deixa esculpida na pedra a diversidade dos participantes). As últimas imagens do capítulo sublinham os baixos-relevos e inscrições cinzeladas na pedra das paredes exteriores do redil.



Fig. 10 - Campo Militar e propriedades rurais

5. Reunir toda a França, um dia, em Larzac. Os acontecimentos adquirem uma dimensão política nacional. (00:39:29 - 00:51:54). Cartazes na abertura do capítulo indiciam solidariedades com outras lutas e apelam à solidariedade. Ideia já presente no Título – *Tous au Larzac*. Visita dos narradores ao lugar em que decorreram as manifestações onde evocam os acontecimentos. Juntaram-se em Larzac em 25-26 agosto 1973, por iniciativa Bernard Lambert, os operários de fábrica de relógios LIP³⁴ associando-se à luta dos agricultores – “primeiro encontro fraternal entre os trabalhadores da terra e das fábricas”, “casamento entre os LIP e os LARZAC” e os apoiantes da luta dos agricultores. Perante a grande multidão um discurso apaixonado da agricultora Marie-Rose Guiraud sublinhando a presença das mulheres na luta dos agricultores. Esta iniciativa constituiu um grande sucesso popular, para José Bové – Woodstock francês, sendo repetida no ano seguinte (17-18 de agosto de 1974). François Mitterrand visita Larzac durante os acontecimentos e sucedem-se confrontos. Os acontecimentos catalisam a oposição a Valéry Giscard d'Estaing, presidente recém-eleito, no entanto, manchada por confrontos ligados à presença de François Mitterrand em Larzac. Suspeita-se que os confrontos em que o líder socialista foi envolvido constituiu uma provocação

³³ France, Aveyron, bergerie de La Blaquièrre, Larzac. Disponível em <https://www.flickr.com/photos/jpazam/9928480574/> [abril de 2014].

³⁴ Uma fábrica de uma célebre marca francesa de relógios fundada em 1867. Sobre as lutas da LIP de Bessançon. Christian Rouaud realizou o filme *Les Lip, l'imagination au pouvoir* (2007).

organizada por polícias à paisana. Os agricultores tomam conhecimento da venda de armas a países do, então chamado, “terceiro mundo”.

6. Um bastião contra o Estado (Sociedade contra o Estado) (00:51:48-01:03:06). Segundo entretítulo: Janeiro de 1975 – o exército passa à ofensiva comprando quintas abandonadas de proprietários não-agricultores. Face à ofensiva do exército, os agricultores de Larzac decidem adquirir, eles mesmos, parcelas como grupo financeiro agrícola – GFA: Groupement foncier agricole du Larzac³⁵. José Bové apoiou e comenta no filme a aquisição de terrenos estratégicos para bloquear a expansão militar. A primeira é a ocupação ilegal de Truels, quinta de propriedade do exército, onde se instala uma “comunidade viva”. Outra quinta sem herdeiros, propriedade militar, tornase o centro de iniciativas dos objetores de consciência, centro de reflexão sobre a nãoviolência: CUN. Outras ações, como a instalação de um sistema de telefone ou de canalização de água, visam ocupar a terra ameaçada pela expansão do campo militar.

7. Confronto e atentado (01:03:07 - 01:18:24). Surge uma nova fase da expropriação das terras: o registo obrigatório nos municípios das parcelas que exploram. Agricultores e ativistas investem em locais públicos para se opor ao registo obrigatório de terra cultivada. Em junho de 1975, surge a criação de um jornal, *Gardarem lo Larzac*, como estratégia de comunicação. Surgem também novos confrontos com o adversário que envolvem muitas ações não violentas que entravam os objetivos de expansão dos militares. À noite, uma explosão destruiu a casa da família Guiraud em Blaquièrre, em 9 de março de 1975, que, só por acaso, não faz nenhuma vítima. Este ataque violento e premeditado salda-se por uma invasão da subprefeitura judicial, dramatiza os problemas e anima a determinação dos resistentes. Agora, os agricultores, terão de “ousar vencer o medo”.

Hesitação, infiltração e prisões (01:18:25-01:31:46). No outono de 1976 o exército propõe aos agricultores negociar com base numa redução do projeto de expansão do campo militar. A aceitação de uma “mini-extensão” divide os agricultores - “negociar para não perder tudo”, numa tentativa de separar os agricultores autóctones dos que vieram ocupar as quintas abandonadas. Depois de um intenso trabalho de múltiplas mediações, os agricultores tomam uma decisão coletiva, por unanimidade, de não aceitar a “mini-extensão” defendida pelo novo ministro da defesa. Perante a dupla linguagem dos militares - negociação e aquisição das terras, em 28 de junho de 1976, vinte e dois voluntários entram num edifício do campo militar para procurar, fotografar e destruir registos. Alguns agricultores receiam esta difícil missão. Cercados pela polícia e pelos militares, os vinte e dois foram presos, condenados e encarcerados, com penas menos graves para “camponeses indispensáveis”. Guy Tarlier, vive o desgosto de sua esposa continuar detida, durante 15 dias – a totalidade da pena enquanto ele e os agricultores, considerados indispensáveis aos trabalhos agrícolas foram rapidamente libertados.

8. Quatro anos frente a frente (01:31:47-01:36:57). Em outubro de 1976, a ocupação de várias propriedades do exército dá origem a expulsões pela força. Em *La Cavalerie*³⁶,

³⁵ Atualmente a GFA do Larzac adquire terras para instalar jovens agricultores. O histórico e as estratégias de aquisição de terras estão descritos em <http://www.larzac.org/organiser/gfa.html> consultado em abril de 2014.

³⁶ A partir do século XII os Templários obtêm a posse do planalto de Larzac através de doações. A fim de garantir a segurança dos habitantes criaram burgos entre estes La Cavalerie. Estes burgos foram herdados pela Ordem dos Hospitalares quando a Ordem do Templários foi suspensa pelo Papa. Os Hospitalares asseguraram a gestão da região durante cinco séculos.

com a ajuda de habitantes de Larzac vão participar da construção de novos edifícios. Christian Roqueirol antigo objetor de consciência tornou-se um agricultor e instalou-se com outro ativista em terrenos adjacentes à quinta de origem, agora transformado em um *bunker* fortificado. Uma situação caricata: frente a frente agricultores e soldados, vivendo reclusos em seu próprio campo. Esta situação vai durar quatro anos.

9. As varas no asfalto ou o clímax da luta (01:36:58-01:44:18). Novembro de 1978, os procedimentos judiciais avançam e 103 agricultores são oficialmente informados da expropriação. Os habitantes de Larzac jogam a última cartada decidindo fazer uma marcha silenciosa sobre a capital (a cerca de 800 Km). Apesar do apoio popular, o Presidente da República Valéry Giscard d'Estaing anunciou que recusará receber os agricultores. Em 2 de dezembro, a chegada a Paris fez-se num silêncio impressionante, o ritmo de varas ressoava no pavimento. Os participantes prestam hoje depoimentos emocionados e as melhores recordações desta ação. Cercado pela polícia, os manifestantes foram dispersados com gases lacrimogéneos. Porém, seus representantes foram recebidos pelo Departamento de Defesa que fez propostas de uma outra “miniextensão” nos terrenos já adquiridos pelos militares. Estas propostas foram recusadas pelos representantes dos agricultores. Entre 1979 e 1980, a luta parecia perdida, enquanto o processo de expropriação continuava.

10. Na resistência até ao fim fizemos uma família, os agricultores criaram “comunidade” (01:44:18-01:53:39). Novembro de 1980, a publicação de ordem de expulsão. Perante as novas ordens de despejo e a perspectiva da Eleição Presidencial de 1981 algumas famílias decidiram acampar no *Champ de Mars*, base da Torre Eiffel. As autoridades decidem então não intervir, os camponeses criaram aí uma verdadeira aldeia. Finalmente expulsos, os ativistas organizaram em Paris uma coordenação dos Comitês Larzac de apoio à luta dos agricultores. Em fevereiro de 1981, o desânimo instala-se e surgem novas adversidades. A organização dos sindicatos agrícolas defende a negociação mas um votação secreta e solene que incluía todos os agricultores – autóctones, vindos de África e os que chegaram durante as lutas, decide, com 99% dos votos, prosseguir a luta. Todos os recursos estavam esgotados, a última esperança reside na eleição de François Mitterrand. Imagens do território sobrevoado por aves de rapina. Na noite de 10 de maio, o alívio e a alegria da vitória de Mitterrand são enormes, mas todo a gente pergunta como “lidar com esta liberdade”.

11. *Larzac Vivo* (01:53:40-01:57:34). Um longo plano fixo da paisagem, as searas agitadas pelo vento e ao fundo a montanhas donde emerge a som da gaita do início do filme. Um texto explica por que é que a história não ficou concluída em 1981. As lutas em Larzac permitiram posteriormente o funcionamento de instituições ligadas à terra e influenciaram a criação de uma confederação de agricultores – GFA: Groupement foncier agricole du Larzac. O ignorado Larzac tornou-se um lugar com história. Narradores dizem na necessidade de manter os laços criados ao longo das lutas dos agricultores.

O filme termina mas a história da comunidade prosseguiu com melhoramentos locais. Em 1990 torna-se um laboratório político e social pela sua gestão das terras e pela referência nas lutas populares. Em 1999, Larzac resiste à globalização liberal participando no desmantelamento *McDonald's* de Millau. Atualmente participam no fórum social mundial, no apoio às lutas pela posse da terra e pela preservação do ambiente. Em junho de 2011 a UNESCO considera esta paisagem antiga, moldada pela água, vento e pelo

homem dos Planaltos³⁷ e Cévennes “Uma paisagem cultural evolutiva e viva do agropastorismo mediterrâneo”. A beleza das paisagens antigas moldadas pela água, vento e também pelo homem não é o único critério que a UNESCO aplica. De acordo com a UNESCO, as Causses e Cévennes :

[...] *peuvent être considérées comme exemplaires de l'agro-pastoralisme méditerranéen et, plus précisément, représenter une réponse commune au sud-ouest de l'Europe. Les zones du paysage illustrent des réponses exceptionnelles apportées à la manière dont le système s'est développé au fil du temps et, en particulier, au cours des millénaires passés.* (UNESCO).

Os agricultores tornaram-se guardiões do património natural e atores dos processos sociais valorizados na declaração da UNESCO.

Em fevereiro de 2014 o filme *Tous au Larzac* foi projetado no cinema de Millau, para professores e estudantes do liceu Jean Vigo, no quadro do programa “Lycéens au cinéma”³⁸. Larzac tornou-se um *Caso de Estudo* e objeto de múltiplos trabalhos académicos.

O filme desenvolve-se na confluência de várias lógicas e estratégias narrativas. Por um lado, contam, utilizando um cuidadoso e complexo jogo (montagem) do testemunho dos interlocutores que rememoram os acontecimentos do passado, as imagens atuais do território e da paisagem e as imagens de arquivo, os diferentes episódios da luta dos agricultores de Larzac, entre 1971 e 1981, terminando (sequência 12) por uma série de conclusões (escritas) sobre as consequências ou efeitos atuais dessa luta. O filme atualiza-se remetendo para uma atividade do espetador de procura quer no *site* de Larzac³⁹ ou para o contato com o local.

Numa segunda abordagem não trata tanto da história de uma luta mas de um jogo de *construction en abyme mise en abyme* (reflexividade) – a narrativa da história desta luta. Não há, pois, uma narrativa quadro, mesmo que a escolha de uma multiplicidade de narradores (interlocutores) aponte nesse sentido. Mas, poderemos considerar o documentário como uma narrativa mosaico uma vez que os nove narradores se sucedem e os seus discursos se entrecruzam adensando a narrativa. Filmando em 2011 os representantes de uma comunidade que testemunha os acontecimentos que se sucederam, o realizador mostra-nos a vitalidade, a emoção, a atualidade e as consequências desta luta (também explicitamente presente na conclusão final). Importa pois que os narradores apareçam nas imagens históricas e que atualmente prestem seus testemunhos na configuração atual dos locais dos acontecimentos. O filme começa, simbolicamente, com vários planos atuais de Léon Maillé que atravessa na atualidade o planalto. As imagens de arquivo vão mostrar-nos a sua função de cineasta da resistência - Ciné-journal de Léon

³⁷ « *Les Causses et les Cévennes présentent un exemple exceptionnel d'un type d'agro-pastoralisme méditerranéen. Cette tradition culturelle, basée sur des structures sociales et des races ovines locales caractéristiques, se reflète dans la structure du paysage, en particulier dans les modèles de fermes, d'établissements, de champs, de gestion de l'eau, de drailles et terrains communaux de vaine pâture et dans ce qu'elle révèle sur le mode d'évolution de ces éléments, en particulier depuis le XIIe siècle. La tradition agro-pastorale est toujours vivante et a été revitalisée ces dernières décennies* ». <http://whc.unesco.org/fr/list/1153>, consultado em abril de 2014.

³⁸ Lycéens et apprentis au cinéma orienta-se para os estudantes dos liceus e propõe a projeção de um mínimo de 3 filmes por turma, integrado no horário escolar. Os filmes devem ser passados em sala de cinema pago pelos estudantes. Os filmes são escolhidos a nível regional de uma lista de vinte filmes determinada pelo Centre National de la Cinématographie por proposição da Commission Nationale Lycéens et apprentis au cinéma. <http://www.lyceensaucinema.org/> consultado em abril de 2014.

³⁹ <http://www.larzac.org/>

Maillé, contra os militares. Outras sequências reforçam esta estratégia narrativa na visita ao cemitério Marizette Tarlier (Capítulo 3) ou o retorno de várias testemunhas em que Michel Courtin no lugar do atentado que quase custou a vida de uma família (Capítulo 7) colocam a rememoração no centro da linha narrativa do filme. Momentos emocionantes da narrativa, reivindicadas pelo cineasta. O eco de uma sequência na outra é também uma estratégia dentro desta narrativa mosaico que deslineariza a narrativa história – ave que paira sobre o planalto (sequência 1) que antecipa todas as dificuldades impostas pelo Estado – militares, tribunais, ministros, presidente [...]; Marizette, na sequência 8, reenvia forçosamente para a evocação de Guy Tarlier para a sequência 3; a chegada de Mitterrand ao planalto, sequência 5, antecipa a vitória de maio 1981, sequência 11. São também acentuadas algumas situações de surpresa e de suspense que relançam a ação – explosão em Blaquièrre, 09 de março de 1975 (sequência 7), os resultados da votação por escrutínio secreto (sequência 11), dramatismo de ocupação de espaços públicos simbólicos - *Champ de Mars* e das manifestação silenciosa bem como a banda sonora do filme – música local no início do filme, música clássica nas imagens do redil (que o torna catedral).

A forma é conteúdo. A população de Larzac, em 1971, é constituída por pequenos agricultores, uns autóctones, outros recentemente chegados vindo da Argélia, e pastores. Algumas terras estão abandonadas e sem herdeiros. A base militar e os comerciantes de La Cavalerie – o comércio sustentado sobretudo pelos militares. À unidade geológica e religiosa opõe-se uma população social, política e economicamente fragmentada. A história das lutas, linearizada pela sequência de acontecimentos e representada nas 12 sequências do filme, mostram o processo histórico de construção da comunidade - *dimensão temporal da sucessão das vidas* existentes no interior de uma comunidade. A comunidade não surgiu do vazio. Nasce de uma ameaça exterior – decisão de Michel Debré, ministro da defesa de George Pompidou, de alargar o campo militar de Larzac em detrimento dos agricultores e pastores desta região situada ao sul do Maciço Central, “região desprovida”. O agregado populacional de relações fragilizadas pelos interesses e práticas individuais – agricultura familiar desenvolve na luta as relações interindividuais que se desenrolam através do tempo, nas doze sequências do filme e se prolonga pela atualidade. Poderíamos afirmar com Pierre Clastres que “A história dos povos sem história é a história da sua luta contra o Estado”. No entanto a história de construção de comunidade não foi uma construção linear de organização da população em tornos das instituições locais – relação da comunidade com o Estado, com a Igreja. A comunidade não é um todo isolado. Insere-se num contexto e transforma-se na resistência e nas solidariedades ao longo do tempo.

Trata-se um processo de transborda dessa linearidade, como mostra o filme. Na construção histórica de comunidade emergem fatores emocionais, simbólicos (políticos), estéticos, mentais e subjetivos das pessoas locais, situados numa complexa rede de comunidades múltiplas que se entrecruzam de forma inédita, e em situações diferenciadas entre a colaboração e a adversidade. Se a influência *Communauté de l'Arche* e a não-violência se identificam com a população local cristã a presença do *Hippies* e de toda a espécie de militantes procedentes das transformações sociais e políticas do Maio de 1968 não se identificam com a população. Nem mesmo as Instituições Nacionais – Governo, Presidente, exército, tribunais, administração local, as organizações nacionais ou regionais de agricultores, ou a comunidade vizinha de comerciantes constituem adversidades à luta dos agricultores pela posse da terra e na consciência de pertença a uma comunidade ou a comunidades diversas. Assim muitas formas de resistência resultam de uma capacidade grande integração no local de influência e comunidades diferentes. Os acontecimentos, as construções, as dinâmicas locais assumem uma

dimensão emocional, estética, política e subjetiva. Consequentemente uma dimensão de maior complexidade, circular, de crescimento e expansão em espiral manifesta na própria construção da narrativa em mosaico.

Em tudo o filme *Tous au Larzac!* se assemelha a um filme de ficção, a uma narrativa clássica que se constrói em torno de um conflito central (Raoul Ruiz), atinge e clímax (sequência 10 – caminhada silenciosa para Paris e o testemunho mais emocionado dos interlocutores), a ação mergulha num impasse e rapidamente caminha para uma resolução do conflito (final da sequência 11 – eleição de Mitterrand) termina com uma moralidade – a construção de uma comunidade e as ações que desenvolve até à atualidade. Outros elementos nos podem mostrar quão ténue é a fronteira entre ficção e documentário. O filme parece representar de uma forma coerente como se tratasse de uma narrativa construída, da *performance* de uma luta. No entanto, os acontecimentos são resultado de uma sequência de situações, de ações, umas planeadas outras incoerentes, e de acasos a que a memória ou o resultado final da luta dá uma certa coerência de uma narrativa construída no presente. Não serão, esses acasos e incoerências com que se faz a história do quotidiano e a história pessoas dos atores dos atores sociais? O filme é um documento fundador da história contemporânea de um povo ignorado e invisível e como tal assumido pela comunidade e pelas escolas da região que o integram nas atividades de ensino da história local.

3. O filme: *Finding our way* e o guia de discussão

Como em *Tous au Larzac!* o filme *Finding our way* expõe a luta de povos ignorados e em conflito com os poderes locais, nacionais, multinacionais, coloniais.

O filme conta a história de lutas das duas primeiras nações em Carrier, território da central norte British Columbia, no Canadá, na costa noroeste. Lutas de um povo marginalizado e agredido por conflitos não resolvidos com o governo, a indústria e os colonos, pela posse da terra, a soberania, a resolução de conflitos e a revitalização da sua comunidade e cultura. A realização, divulgação e exibição do filme teve como objetivo servir como catalisador da mudança social numa comunidade profundamente dividida. O contexto é a história da segregação dos povos indígenas e o conflito com os colonos no Canadá. O filme e a investigação que o precede e dele decorre, interroga-se sobre o papel de descolonização planeada a partir de um trabalho de terapia e reconciliação entre comunidades em conflito e com o Estado. Interroga-se também se o cinema tem um papel como ferramenta metodológica nesse processo e se os resultados obtidos mostram, de forma clara, que o filme pode constituir um catalisador eficaz na ação terapêutico e de reconciliação.

A expropriação das terras e a extensão do poder dos povos indígenas começou, no Canadá, no século XVII e foi sistematizado no final do Século XIX através de uma política de assimilação. Esta política baseava-se em três instrumentos (« tecnologias de poder »): *Indian Act de 1876*, *Reserve system of Indian lands* e *Indian residential schools*. Em 1876 o *Indian Act* decretava que os Índios eram tutelados pelo Estado, e consequentemente privados da sua soberania e dependentes do governo federal em praticamente todos os aspetos da sua vida, desde a nascença até à morte. As populações nativas eram assim obrigadas a viver em reservas e não lhes eram reconhecidos direitos sobre suas terras – *Reserve system*. A terceira tecnologia de poder – *Indian residential schools*, consistia na criação de escolas residenciais para índios, última extinta em 1996, que retirava à força as crianças nativas de suas famílias, proibia-as de falar a sua língua ou de se envolverem nas suas práticas culturais tradicionais e lhes impunha uma educação

religiosa. A intenção era destruir definitivamente a cultura nativa. A crueldade com que as crianças eram tratadas, juntamente com a tentativa de destruir a sua herança cultural e os laços familiares teve, a longo prazo, impactos intergeracionais tais como altos níveis de violência, vícios e taxas de suicídio (Report of the Royal Commission on Aboriginal Peoples, 1996 em em Attili, 2013: 1).

Em 2008 o governo canadiano pediu desculpas às vítimas do *Indian residential schools* e criou a *Comissão de Reconciliação e Verdade*, cujo objetivo era reparar as divergências profundas entre os povos nativos e os colonos. Embora o pedido de desculpas do primeiro-ministro canadiano tenha sido feito, a desconfiança e os fantasmas do passado persistem não obstante as intenções e arrependimento que a classe política transmite à população em geral.

A investigação, caracterizada pelos autores de pesquisa-ação, durou cinco anos e começou com a realização de um filme sobre o conflito entre uma pequena Primeira Nação – Ts'il Kaz Koh First Nation e o município adjacente – Vila de Burns Lake, continuando com a colaboração da comunidade na rodagem do filme, nas conversas com os interlocutores para a gravação dos depoimentos, concluindo com uma tentativa de avaliação da experiência. A pesquisa continha também uma forte componente reflexiva pois se interrogava sobre o papel do filme na pesquisa, no planeamento colaborativo e na atividade terapêutica de mudança.

O filme insere-se numa tradição de pesquisas e realizações relevantes: filmes que abordam a questão do colonialismo – *Come Back, Africa* (1959) de Lionel Rogosin

[filme que esteve na génese de *Chonique d'un été*]; filmes sobre a reconciliação na África do Sul; filmes baseado na pesquisa partilhada / participada de Jean Rouch e uma série de investigadores que prosseguiram o caminho aberto por Rouch; filmes feitos com as pessoas e não sobre as pessoas – *Les gens des barraques* (1995) de Robert Bozzi; filmes feitos por populações/povos sobre sua própria cultura (migrantes / índios); filmes que aponta para uma antropologia recíproca – *Nawa Huni, regard indien sur l'autre monde* (1986) de Patrick Deshayes, ou ainda o filme *Les Lip. L'imagination au pouvoir*⁴⁰ (2007) e *Tous au Larzac* (2011) de Christian Rouaud.

Finding our way (2011) traz, no entanto, algo de novo. Em primeiro lugar, objetivos de ação – papel do cinema como ferramenta metodológica no processo de terapia e reconciliação entre comunidades em conflito; a complementaridade do filme como a etnografia digital (Attili 2007; Sandercock e Attili 2011); forma de fronética⁴¹

(*Phronesis*) das ciências sociais (Flyvbjerg 2001 e Flyvbjerg et al 2011). Esta abordagem é orientada para a investigação-ação. Ao contrário da produção de filmes com objetivos de desimanção de conhecimento ou o entretenimento e do fazer académico baseado no “trabalho de campo” encaminhado para a produção de uma reflexão teórica, esta prática deverá conduzir ao planeamento e ao cinema colaborativo com objetivos sociais de mudança. As ciências sociais fronéticas conduzem à ação – «*objetivo principal para a ciência social, com uma abordagem fronética é a realização de análises e interpretações sobre o estado dos valores e interesses da sociedade destinadas a crítica*

⁴⁰ <http://www.filmesdetv.com/les-lip-l-imagination-au-pouvoir.html>

⁴¹ *Ciência social fronética* consiste uma abordagem de investigação social cujo objetivo «se torna o de contribuir para aumentar a capacidade da sociedade para a deliberação racional de valores e ação», isto é, «contribuir para a racionalidade prática da nossa sociedade ao elucidar onde nos encontramos, para onde queremos dirigir e o que é desejável de acordo com diferentes conjuntos de valores e interesses» (Flyvbjerg, p. 167, 2001). Ao mesmo tempo, a abordagem fronética reconhece, por um lado, a importância de usar o conceito de narrativa como um mecanismo heurístico para fazer sentido da realidade (tanto pelo investigador como pelos atores que este considera) e, por outro lado, a importância de explorar qualitativamente as circunstâncias particulares de casos concretos, isto é, de desenvolver estudos-de-caso com o máximo de detalhe e conhecimento contextual que for possível sob as circunstâncias da investigação.

social e ação social, ou seja, à práxis » (Flyvbjerg 2011: 60). Têm como ponto de partida uma série de questões clássicas de valor racional: Para onde vamos? É desejável? O que deve ser feito? Para qualquer pesquisa no âmbito do planeamento e das políticas, estas questões devem constituir o centro desta prática de pesquisa, bem como outras consideradas óbvias: « *Quem ganha e quem perde, por meio de que tipos de relações de poder? Que possibilidades existem para mudar relações de poder existentes? E é desejável fazê-lo?* » (Flyvbjerg, *ibid.*). A pesquisa situa-se assim num quadro de pesquisa qualitativa pós-positivista que considera as narrativas, histórias contadas pelos atores sociais, como meio de inquérito e forma de construção de significado e orientação para a mudança através do planeamento colaborativo (Sandercock e Attili 2010b, 2011). Giovanni Attili elaborou a ideia de uma etnografia digital⁴² com o objetivo de desenvolver uma pesquisa baseada nas potencialidades de comunicação e análise das linguagens e tecnologias digitais. Assim a linguagem fílmica poderá contribuir para uma análise qualitativa densa dos fenómenos sociais num contexto territorial específico.

O filme é pois um filme de palavras que acede à memória e às representações mentais dos interlocutores nativos e não nativos. Um filme de palavras, por vezes reprimidas, contidas, desesperadas e emocionadas sobre o fundo histórico das tecnologias do poder colonial – lei indígena, das escolas residenciais, sistema de reservas mas sobretudo sobre o espaço concreto – local e razão dos conflitos e os processos e dinâmicas de sucessivas ocupações. No entanto, a complexa relação entre cultura e território é abordada no filme não apenas pelas palavras e vozes em confronto mas sobretudo pelo uso de documentação fotográfica e sonora e pelos mapas históricos e atuais. O percurso escolhido para a narrativa implicou em demonstrar através de mapas, desenhos e animações não apenas o processo de espoliação material sofrido pelo povo das Primeiras Nações, mas, sobretudo, o aniquilamento cultural, realizado através de ações desnecessárias e cruéis, como a criação das escolas residenciais, a delimitação e criação de fronteiras, a criação de reservas a desterritorialização violenta pelas hidroelétricas e a submersão dos espaços sagrados. Prestemos atenção a algumas situações.

Uma das primeiras imagens do filme é uma composição e montagem por sobreposição e imagens históricas dos povos das primeiras nações e dos invasores. Nos mapas não existem delimitações políticas do território são apenas representados os limites naturais. O século XIX trouxe os colonos, as delimitações das fronteiras, o Estado Nação, o cristianismo, a imposição da cultura ocidental (eurocentrismo) (Figs. 4 e 5).

⁴² Além do digital inscrito na estética, estratégia narrativa e descritiva do filme (múltiplas sobreposições) o filme tem um dispositivo crítico, de apresentação e divulgação do filme – synopsis, reviews, images, trailler, credits, distribution, a obra escrita sobre a investigação - *Multimedia Explorations in Urban Policy and Planning* <http://www.mongrel-stories.com/films/finding-our-way/> e uma guia de discussão do filme produzido de uma forma colaborativa com as comunidades e orientado para “desenvolvido para uma variedade de públicos interessados no trabalho intercultural envolvendo os povos indígenas e nãoindígenas, incluindo estudantes do ensino médio, universitários e estudantes universitários, funcionários do governo, líderes do setor empresarial e representantes de organizações da sociedade civil” - http://movingimages.ca/uploads/tiny_mce/Finding_Our_Way_discussion_guide_sample.pdf consultados em abril de 2014.



Figs.11 e 12 - O contágio da colonização

Os mapas apresentam a mudança para a representação política do território – Estado Nação, províncias que se sobrepõem aos territórios das Primeiras Nações. Aniquila-as.

A dominação (jurídico-política) da terra e com a inspiração do terror, do medo – especialmente para aqueles que, com esta dominação, ficam alijados da terra, ou no "territorium" são impedidos de entrar. Ao mesmo tempo, por outro lado, podemos dizer que, para aqueles que têm o privilégio de plenamente usufruí-lo, o território pode inspirar a identificação (positiva) e a efetiva "apropriação". (Haesbaert, 2007: 20).

Os colonizadores são apresentados como famílias, expressões tranquilas – identificação afetiva da apropriação. Os povos das primeiras nações ignorados, espoliados, confinados nas reservas, as famílias desestruturadas com as escolas residenciais.

Observemos a figura 11. O mapa utilizado é uma representação física do território, no caso, o foco são os cursos dos rios e lagos e o território destinado para as Primeiras Nações é delimitado por cores, sem limites desenhados com precisão. Essa abordagem vai além de um recurso didático ou estético. A compreensão do conceito de território na perspectiva político-jurídica, com limites delimitados fisicamente tanto para a exploração da terra, como para a ocupação não pode ser assimilada ou respeitada por um grupo social que pauta a sua cultura e a relação com a terra em princípios completamente diferentes. A própria imposição dessa lógica é uma forma de violência contra o outro considerado menor por estabelecer relações diferentes com o uso e a apropriação do seu território. Esta representação induz-nos nas complexas relações natureza-cultura diferenciadas para os Primeiras Nações e os povos indígenas e para os colonos e o Estado colonial.

Neste aspeto, o documentário posiciona-se contra o equívoco do conceito de *empty land* (terra vazia) que os colonizadores tinham sobre o continente americano e quantifica a ocupação no primeiro capítulo, intitulado provocativamente como “o primeiro contágio”. A partir do “contágio” do europeu com o povo das Primeiras Nações, a população foi drasticamente reduzida em 90% até o final do século XIX e o seu território tomado. A partir do século XX, a relação das Primeiras Nações com a terra está estabelecida na resistência e na determinação em sobreviver ao contágio, ao novo modelo económico e ao processo de destruição de sua cultura. São questões determinantes que o filme apresenta porque não estão restritas ao processo de aniquilação de um povo em um determinado contexto ou período histórico. A aniquilação é um processo contínuo que é iniciado a partir do primeiro contato com os colonizadores e depois prossegue em uma série de ações que tinham como objetivo suprimir não apenas a posse da terra e a ocupação dos povos das Primeiras Nações, mas também destruir a sua cultura e os seus valores.

A banda sonora do filme recupera as sonoridades locais – música instrumental mas sobretudo as canções, individuais e em coro, que se juntam aos testemunhos (vozes), a outras formas de arte e expressão estética e manifestações de espiritualidade como as representadas na figura 6 mas tem continuidade nas 3 partes do filme.



Fig. 13 - Vozes, imagens e imaginários

O filme *Finding our way* (2011), de *Giovanni Attili and Leonie Sandercock* está dividido em três partes ou capítulos.

A primeira parte *O Contágio da Colonização* tem a duração de 23 minutos.

Muito antes do contato com os europeus, diversos povos indígenas dispunham de um território que assegurava recursos de subsistência, uma cultura e uma cosmovisão. A chegada dos europeus interrompeu e devastou estas primeiras nações. A colonização europeia chegou no Século XIX à região hoje conhecida como British Columbia que na altura tinha 250.000 a 400.000 nativos. Até ao final do século a população nativa foi dizimada em cerca de 90% como resultado do contato e da colonização. Nesta primeira parte do filme é abordado o impacto do “contágio de colonização” em duas subtribos: Carrier (Dakelh) – the Burns Lake Band (Ts’il Kaz Koh First Nation) e Cheslatta Carrier Nation. Foi através de entrevistas com membros destas primeiras nações de hoje, que conhecemos a vida das comunidades antes do contato com os colonizadores europeus, e depois da tentativa sistemática de destruição pelos colonizadores da sociedade e cultura nativas: através da lei indiana; do sistema de reserva de terras indígenas; e do sistema da Escola Residencial.

A segunda parte do tríptico intitula-se *Momento crucial (High Noon) no Burns Lake, 1914-2007* e tem a duração de 30 minutos. Este capítulo do filme trata o longo conflito de um século entre a Primeira Nação Ts’il Kaz Koh (Burns Lake Band) e a Vila de Burns Lake, um conflito sobre terras expropriadas, mas também sobre “as duas solidões”, o *apartheid* que separou nativos e não-nativos. Baseia-se em entrevistas com representantes das Primeiras Nações e os moradores não-nativos da cidade de Burns Lake, retratando suas experiências de vida radicalmente diferentes, suas expectativas e a luta emergente por justiça por parte dos Ts’il Kaz Koh. Esta luta culmina na década de 1990 com disputas fundiárias e fiscais e com o facto de a Vila de Burns Lake desligar água, esgoto e serviços de bombeiros à reserva de TKK, e TKK levar a Vila (VBL) ao Supremo Tribunal e ganhar a contenda.

Após os constrangimentos decorrentes do processo judicial, a VBL faz um esforço para reinventar suas relações com as Primeiras Nações e TKK estende a mão à VBL, num esforço para estabelecer parcerias para o desenvolvimento económico e social. Procurou-se expor, através das palavras dos interlocutores das Primeiras Nações e dos líderes da comunidade como a mudança surgiu, o que foi feito e o que é necessário fazer.

A terceira parte - *Manter a cabeça acima da água: a história do povo (comunidade) Cheslatta, 1952-2007* (33 minutos). Este capítulo do filme relata a história trágica da expulsão, em abril de 1952, da Nação Cheslatta Carrier (CCN) de suas terras ancestrais pela Aluminium Company of Canada (Alcan – Rio Tinto) em conluio com o governo do Canadá e da província de British Columbia. No espaço de 10 dias, os Cheslatta foram forçados a passar de uma vida de autossuficiência baseada nas formas tradicionais de relação com a terra para a dependência em pagamentos de previdência social do Departamento de Assuntos Indígenas e uma existência desconfortável com estranhos no que para eles era um país estrangeiro, a zona sul de Francis Lake (20 milhas ao sul de Burns Lake). O filme mostra a decadência de Cheslatta para o caos social nas três décadas seguintes resultantes da expulsão, das Escolas Residenciais a produzirem seus efeitos na identidade cultural. Há porém uma história de esperança, de resistência e de luta para voltar à autossuficiência. Os povos Cheslatta contam sua história de dor, luta, perdão, terapia e revitalização e o caminho escolhido para o desenvolvimento económico e social através de parcerias e empreendimento conjunto com a comunidade não-indígena que os rodeia.

A história de Cheslatta é uma saga épica que mostra um caminho para a terapia (para Primeiras Nações), que começa com um retorno à tradição e se complementa com uma visão do futuro. Aos nossos olhos, não-nativos, o aspeto mais notável de ambas as histórias é a demonstração, por parte das Primeiras Nações, da capacidade de perdão, para chegar à construção de relacionamento apesar dos antagonismos trágicos da história. Testemunhamos uma terapia, face a duas solidões, que apenas começou. Desde o *apartheid*, vergonha do Canadá, exploramos a possibilidade de trabalhar em conjunto para a justiça e a coexistência respeitosa e produtiva. O filme contribui para o processo de mediação, isto é, de atuar entre partes para produzir uma compreensão, um compromisso, uma reconciliação – através de aberturas (intervalos – fronteiras culturais) de espaço, de tempo, de conhecimento e de preconceito. Atua para sanar ruturas entre gerações no conhecimento cultural, na memória histórica e na identidade causadas pelas trágicas agressões decorrentes do processo histórico: a predação das terras, a violência na educação das crianças, a expansão dos interesses capitalistas, o desenvolvimento e a perda das bases tradicionais de subsistência das populações indígenas.

4. O filme *Boe Ero Kurireu - A Grande Tradição Bororo*

No filme *Boe Ero Kurireu - A Grande Tradição Bororo*⁴³, o realizador Paulinho Ecerae Kadojeba identifica-se como *cinegrafista*. Propõe-se registar um funeral bororo sucedendo e aprofundando, a partir da sua cultura, o trabalho dos antropólogos, sobretudo no que se refere à descrição etnográfica e ao cuidadoso trabalho sobre as sonoridades e o comentário. Confronta-se com as representações da TV Globo em relações às questões éticas da pesquisa – revelação dos interditos, do incumprimento dos compromissos assumidos em relação à população, informações falsas em relação ao funeral bororo, dimensão mercantil, banalizadora pela integração da reportagem televisiva num programa

⁴³ <http://www.youtube.com/watch?v=8dogOs0Ihs0>, consultado em setembro de 2014.

denominado *Fantástico o show da vida*. Falado inicialmente da língua dos bororo (*boe wadáru*), seguindo modelos de documentário clássicos (*Nanook of the north* de Flaherty, *O homem e a câmara de filmar* de Vertov, *Chronique d'un été* de Rouch e Morin) e de muitos outros documentários) em que se expõe o projeto de realização do filme – somos nós os bororo que estamos atualmente neste trabalho apresentando uma versão a partir de quem vive na prática a cultura tradicional, a localização cartográfica do aldeias Bororo no Estado de Mato Grosso, Brasil e a apresentação do contexto institucional de produção – Centro de Cultura Padre Rodolfo Lunkenbein de Meruri com a colaboração de Aivone Carvalho e Sérgio Sato. O filme não se dirige apenas aos bororos mas assume-se como o processo de mediação, alternativo aos *media* globais, com o público. Para isso Paulino explicita que embora nos ritos funerários falem sua língua um amigo bororo irá explicar o funeral em português, assumindo assim o processo de mediação com a cultura global do Estado Nação. O filme constitui um processo de reflexividade e um excelente lugar de observação e análise do confronto entre a lógica da reciprocidade da produção e da sociedade indígena – expressa e explicitada, no filme, pela fala de Muga Mariona « *nós (somos) assim, nós pensa tudo parente, pensa todo o mundo (tudo bom?), pensa tudo irmão, pensa tudo filho.... é assim que nós é* » e a lógica mercantil da produção televisiva subjacente ao programa *Fantástico o show da vida* (neste o ritual funerário bororo é tratado como espetáculo).

Considerações finais

Os três filmes enquadram-se na história de povos que lutam pela sua sobrevivência, pela posse das terras, pela subsistência, pela cultura do local. Nessa luta desenvolvem complexos processos de conflito, de solidificação de comunidades de base territorial, *empowerment*, formas de mediação e solidariedades com outros povos.

Tous à Larzac é criado como um documento histórico de uma luta pela posse da terra e constitui um documento fundador de uma comunidade ignorada, irrelevante, “região desprovida”. Realizado 30 anos depois dos acontecimentos o filme atualiza-se com a situação política e social da atualidade – sociedade contra o Estado. É um filme de memória e de emoções que recupera documentos audiovisuais dos acontecimentos, de origem diversas com ênfase para a *auto documentação*, e a memória narrativa dos participantes nesses acontecimentos. Inseparável a dimensão geográfica e económica do território a que a luta dos agricultores acrescenta a dimensão política e cultural. O filme mostra formas de construção de uma comunidade, de solidariedades e de superação dos individualismos decorrentes da geografia e cultura de populações agrícolas.

Finnding our Way propõe, na perspectiva dos autores, metodologias novas de abordagem das ruturas sociais decorrentes da colonização, da expropriação das terras, perda das bases tradicionais de subsistência das populações indígenas, as solidões de povos em confronto por disputas territoriais. O filme funciona como terapia (catarse), como mediação entre comunidades e como instrumento de trabalho para a reconciliação da comunidade com a sua cultura, com a sociedade e com o Estado. O território é no filme representado nas múltipla dimensões – política-jurídica, cultural, económica e natural.

Em *Boe Erro Kurireu - A Grande Tradição Bororo* o acontecimento principal que decorre do poder hegemónico é o da representação televisiva que transforma um ritual funerário Bororo em espetáculo e entretenimento – *Fantástico o show da vida*. Além contestação à exibição da intimidade consentida em troca de promessas para a comunidade, à informação imprecisa, e à ausência de princípios éticos na abordagem da cultura local, o filme sublinha a dimensão simbólica do território. Vai mais além

propondo uma abordagem alternativa às representações que, do exterior, se fizeram sobre este importante ritual para a comunidade.

Concluiremos com a afirmação de Ella Shoat “O cinema podia traçar um mapa do mundo, como o cartógrafo; podia explicar histórias e acontecimentos históricos, como o historiógrafo; podia «escavar» no passado de civilizações distantes, com o arqueólogo; podia narrar os costumes e os hábitos de gentes, como o etnógrafo (Shohat, 1991; *cit.* em Stam, 2000: 35).

Bibliografia de referência

- Anderson, B. (2012). *Comunidades Imaginadas*. Lisboa: Edições 70.
- Arensberg, C. (1965). “Culture and community”. New York: Harcourt Brace & World.
- Bauman, Z. (2003). *Comunidade : a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro, J. Zahar.
- Bonnemaison, J., Cambrézy, L. e Quinty-Bourgeois, L. (1997). *Le Territoire, Lien ou Frontière? Identités, conflits ethniques, enjeux et recompositions territoriales*. Paris: Éd. de l’Orstom.
- Brown, Ph. (2005). “Who is the Community? / What is the Community?”, Brown University, <http://www.brown.edu/research/research-ethics/who-communitywhatcommunity>, consultado em abril de 2014.
- Clastres, P. (1974). *Sociedade contra o Estado*. Porto: Edições Afrontamento.
- Canevacci, M. (2012). *A linha de pó Bororo*. S. Paulo, ANNABLUME
- Carvalho, A. (2006). *O museu na Aldeia*. Campo Grande: UCDB.
- Hillery Jr., George, A. (1955). Definitions of Community: Areas of Agreement. *Rural Sociology* 20:111-123.
- Indigena Media - <http://www.mediaindigena.com>.
- Kadojeba, P. E. (2007) Boe Ero Kurireu - A Grande Tradição Bororo, (colaboração de Aivone Carvalho Brandão) <http://www.youtube.com/watch?v=8dogOs0lhs0> [agosto de 2013]
- Larzac Militant - <http://www.larzac.org/>
- Making Social Science Matter (Flyvbjerg, 2001) - <http://www.johnljerz.com/superduper/tlxdownloads/MAIN/id1310.html>
- Mongrel Stories - <http://www.mongrel-stories.com/films/finding-our-way/> Mongrel Stories: Finding our way - <http://www.mongrel-stories.com/films/finding-our-way/>
- O’Neill, B. J. (2006). *Antropologia Social: sociedades complexas*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Prandi, R. (2000). De africano afro-brasileiro: etnia, identidade, religião, *Revista USP*. São Paulo, n.46, p. 52-65, junho/agosto.
- Ribeiro, J. da S. (2014). *Antropologia e Comunicação: o que a antropologia visual tem a dizer à comunicação? 20 anos de Antropologia Visual*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Ribeiro, J. da S. (2014) *Metodologias visuais participativas, mediação de conflitos e planeamento de políticas públicas*. Coimbra: CES.
- Rouaud, Ch. (2011). *Tous au Larzac*, Ad Vitam.
- Sandercock, L. & Attili, G. (2010). *Multimedia Explorations in Urban Policy and Planning: Beyond the Flatlands*. Dordrecht/Heidelberg/London/New York: Springer.
- Sandercock, L. & Attili, G. (2011). *Finding our way*. Moving Images Distribution.
- Sandercock, L. & Attili, G. (2013). *The Past as Present: Film as a Community Planning*

Intervention in Native/Non-Native Relations in British Columbia, Canada, in R. Walker, T. Jojola and D. Natcher (eds.) *Reclaiming Indigenous Planning*. Montreal: McGill University.

Sandercock, L., & S. Graham (2010). *Finding Our Way: Discussion Guide*. In *Finding Our Way*, [DVD] by Attili and Sandercock. Vancouver: Moving Images

Rituels et Territoire. Remarques à partir de l'observation filmique de l' « Evolution d'un rituel Bourguignon : le tournage de la Saint Vincent à Chichery-la-Ville en Bourgogne Nord »

Pascal DIBIE¹

Ethnologue, Université Paris VII- Denis Diderot-France

pascaldibie@aol.com

Résumé : Filmer les rites, c'est filmer des moments précis et extra-ordinaires de la vie d'une communauté. La Saint Vincent de Chichery, en Bourgogne Nord, tournée à plusieurs années d'écart, montre bien la répétition d'une pratique rituelle dont l'essence même est prosélyte. Ce rituel montre aussi comment longtemps le religieux l'organisa et en profita. Inscrit dans un territoire, voire un terroir particulier, chaque rite est là pour rappeler qu'il y a toujours opposition entre le continu de la vie et le discontinu de la pensée et que dans son exclusivité il se veut paradoxalement l'expression d'une conception universelle du monde des humains.

Mots-clefs : rituel ; territoire ; Saint-Vincent ; Chichery/Bourgogne ; documentaire

Resumo: Filmar os ritos, é filmar momentos específicos e extra-ordinários da vida de uma comunidade. A Saint Vincent de Chichery, a norte de Borgonha, filmada a vários anos de distância, mostra bem a repetição de uma prática ritual cuja essência é meramente prosélita. Este ritual mostra também como duravelmente o religioso o organizou e se aproveitou. Inscrito em um território, ou até mesmo um território particular, cada rito subsiste para lembrar que sempre existe uma oposição entre o contínuo da vida e o descontínuo do pensamento e que, na sua forma exclusiva, pretende ser paradoxalmente a expressão de uma concepção universal do mundo dos humanos.

Palavras-chave: ritual; território; Saint-Vincent; Chichery/Bourgogne; documentário

Poser la question de la restitution du folklore est paradoxal en ce sens que le folklore est dans son essence même une restitution, une sorte de contraction de l'expression qu'une société veut se donner d'elle-même, le rejeu d'un rituel qui, ainsi produit, se nourrit et entretient sa propre image. Les éléments même du folklore peuvent être acceptés parfois sans restriction par les intéressés en tant que patrimoine hérité des ancêtres et rejoint ainsi à travers des rituels réactivés à dates fixes un sentiment de quasi-sacré. Etrangement l'idée de « modernité » présent dans toute société contemporaine et solidaire dans l'expression même de sa représentation fait que les productions folkloristes ont très vite été associées ou comparées aux souvenirs d'enfance ; souvenirs discontinus qui ne permettent pas de rétablir la totalité du vécu passé et forme des îlots que l'on voudrait voir comme autant d'« amer » du temps passé. C'est ainsi, le folklore est associé à l'ancien, à l'archaïque, à tout ce qui est l'expression d'un legs ancestral et en cela propose de mettre en avant les éléments traditionnels les plus visibles.

¹ Écrivain, professeur d'ethnologie à Paris VII et vice-président de l'Association de recherche et production d'images en anthropologie et art- ARPIA créée en 2013.

Avec le cinéma ethnographique, ce que je voudrais montrer c'est que les souvenirs discontinus que retisse l'expression folklorique inscrivent autant les acteurs que les spectateurs dans l'histoire d'un jour ; qu'ils nous donnent une histoire ou plutôt des histoires particulières.

Tout le monde sait que le cinéma n'est jamais que de la photographie animée et que son tour de « charme », sa magie, vient de la discontinuité et de la rupture que toutes ces images successives et pourtant bien liées opèrent dans le temps.

L'image photographique, plus encore que filmique, n'acquiert d'ailleurs de sens que dans la mesure où celui qui regarde peut y lire une durée qui dépasse l'instant proposé. Comme le remarque Sylvaine Conord² : « *Quand nous trouvons qu'une photographie a du sens c'est que nous lui prêtons un passé et un futur* ». De fait films et photos sont rétrospectifs et sont reçus comme tels et en ce sens une photographie est plus simple et plus parlante que la plupart des « souvenirs parlés ». Ils finissent à force d'être regardé par articuler le langage de vies vécues là, devant nous, avec nous, dans des actions comprises par tous. Les rituels inscrivent la vie sociale dans le retour des temps et des circonstances, ils nous enivrent par leur répétition et nous inscrivent dans une pratique qui implique que nous nous devons d'y croire. Les rites sont prosélytes par essence même.

Il n'est pas besoin d'aller au bout du monde pour trouver dans nos sociétés contemporaines hexagonales ces « redites cycliques » que sont ces rites anciens sans cesse réactivés ou récemment redécouverts que l'on incère dans des manifestations festives à qui l'on prête extérieurement un caractère « folklorique ». Tout est dans le caractère en effet, dans le jeu qu'acceptent de jouer des acteurs déguisés pour l'occasion en ce que nous ne sommes plus en apparence mais dont nous pouvons aisément sur-jouer et accepter la descendance, sachant que nous y avons été initié par nos aïeux qui eux mêmes y jouaient déjà...

En présentant dans ces troisième rencontres internationales *Cinema e Território* de Madeira trois « documents filmés » tournés à plusieurs années d'intervalle (2003/ 2004/ 2015)³ dans un petit village de Bourgogne Nord sur le rituel de la Saint Vincent, je montre donc de façon éminemment contradictoire ce qui n'est plus : le vignoble, autrement dit le territoire et ce qui est encore : le rituel autour du vin, c'est-à-dire les gens qui le boivent⁴. Disparu avec la crise du phylloxéra qui emporta les 180 hectares de vignes répartis sur le territoire du village, la Saint Vincent a été réactivée dans les années 1975 par des agriculteurs du village de Chichery-la-Ville⁵. Tout cinéma, comme toute photographie est une question de point de vue aussi ces films volontairement tournés sous le même angle montrent la répétition d'un cérémonial qui s'articule principalement et pour des raisons topographiques autour de l'église, expression désormais non plus seulement de la religion catholique mais d'un patrimoine à sauvegarder... De fait le rite ne se confine nullement à la sphère du religieux, c'est plutôt la sphère du religieux qui ne peut s'en passer (Gruau, 1999). En France, dans la plupart des cas, c'est le religieux qui profita et profite encore en partie du rite au point de ne pouvoir s'en passer et de le capturer physiquement ; façon ultime et contemporaine d'en revendiquer sa mise en œuvre. Les rites sont des créations culturelles particulièrement élaborées qui exigent l'articulation d'actes, de représentations et de paroles dont on aime à penser qu'ils se sont effectués et s'effectueront au long des générations qui viennent et de ce fait ils sont bien dans leur exposition répétitive l'expression assumée d'une logique qui est universellement à l'œuvre. Chacun de mes films ici présenté montre ainsi comment le groupe adhère dans son entier, sans contestation aucune à tous les temps de la

² Communication de Sylvaine Conord dans cette même rencontre.

³ La Saint Vincent de Bernard (2003) La Saint Vincent de Bibir (2004), La Saint Vincent de Françoise (2015). A noter qu'à un an ou dix ans d'intervalle le déroulement de ce rituel a très peu varié, mis à part quelques innovations temporaires qui finissent par s'inscrire dans le rituel comme y participant de plein droit.

⁴ Dont il n'est pas certain qu'ils soient des villageois au sens où nous l'entendons traditionnellement ! Cf. *Le Village Retrouvé*, 1979 ; *Le village Métamorphosé*, 2006.

⁵ Cf. *La St Vincent*, « *Un folklore revisité* », 1992 et Pascal Dibie, *Traditions de Bourgogne*, 1978.

cérémonie ; comment toute personne volontairement présente est agrégée à la « Confrérie des Chevaliers du TireBouchon de Chichery-la-Ville » par les intronisations renouvelées qui se font toujours par cooptation. On remarque également comment à chaque Saint Vincent on prend garde d'y associer des jeunes enfants dont on espère qu'ils « incuberont » ce rite et, plus tard, relayeront les disparus afin de continuer la pratique du vin. Après avoir bu, l'assistance reprend en chantant le fameux « Il est des nôtres... », ce qui est bien sûr un jeu, même si c'est avant tout une pratique langagière qui avec le « ban bourguignon », plus gestuelle, ont une efficacité rituelle. Par le rite on « fabrique » une nouvelle personne qui s'engage à respecter une charte qu'elle va déclamer à haute voix devant tous - respect folklorique dont on sait parfaitement qu'il ne durera que le temps du rite ! Par la suite les ripailles ponctuées de « trous bourguignons », alcool fort servit dans un petit verre qu'on doit boire d'un trait qui scandent le long banquet des buveurs, viendra à son tour transformer l'humeur des convives et les libérer d'un corps retenu pour le conduire jusqu'au bord de l'apoplexie...

Ces tournages répétés ont aussi pour but de montrer le paysage humain au sein de son terroir et la façon dont il se modifie. Chaque année, ce rite vivant est en effet modifié, actualisé par les contemporains qui l'agissent. Que la Saint Vincent ait lieu dans ce village chaque dernier dimanche de janvier l'emporte aujourd'hui sur l'idée qui en fut longtemps la raison, à savoir : marquer le cycle saisonnier des vigneron. Ici le rite est d'autant plus opérant qu'il répond à des variations sensibles dans des contextes et des circonstances conçus comme semblables ou proches de ce qu'il a toujours été. En s'appuyant sur sa mise en scène, le rite est toujours particulier et inscrit pour ceux qui le pratiquent un véritable territoire. Le rite est là pour rappeler qu'il y a bien opposition entre le continu de la vie et le discontinu de la pensée mais que son exclusivité en fait le défenseur d'une conception universelle du monde des humains.

Il est peut-être intéressant de revenir sur le comment et le pourquoi de ce travail filmique. Travail qui consiste dans un premier temps en un « tourné-monté », technique que j'utilise systématiquement pour faciliter le montage. Filmant du rituel, chaque opération doit être prise dans son ensemble si on veut vraiment montrer le temps de ce rituel particulier dans sa vraie durée.- Ce que peut faire le cinéma et pas la photographie !- Edgard Morin insistait sur le cinéma « pris sur le vif » en saluant un nouveau type de cinéaste : « le cinéaste scaphandrier qui plonge dans un milieu réel. Se débarrassant des servitudes techniques habituelles ». Ce cinéma poursuit-il permet de « s'introduire en camarade et individu, non plus en directeur d'équipe, dans une communauté. » (Morin, 1958). Il faudrait revenir sur cette question du « cinéma vérité » et sur le travail de Dziga Vertov, ainsi que sur cette nuance essentielle introduite par Chris Marker le « cinéma ma vérité » (Gauthier, 2001). N'oublions jamais que lorsque l'on tourne on n'est jamais seul : il y a le lieu, il y a les gens et il y a le cinéaste et son fameux « point de vue » tant discuté. Nous devons en anthropologie assumer que nous ne proposons jamais qu'un « point de vue » sur les autres, sachant comme le dit Jean Rouch qu'« il n'y a pas de technique pour aborder la vérité, seule une position morale peut l'aborder. » (Gauthier, 2005 : 80)

La question reste alors de savoir si nous avons des comptes à rendre sur la réalité dont traitent nos films et c'est une autre histoire.

Bibliographie de référence

Dibie, P. (1978). *Traditions de Bourgogne*. Bruxelles, Marabout.

Dibie, P. (1979). *Le Village Retrouvé*. Paris, Grasset.

Dibie, P. (2006). *Le village Métamorphosé*. Révolution dans la France profonde. Coll. Terre Humaine. Paris, Plon.

Gauthier, G. (2001). *Chris Marquer écrivain multimédia ou Voyage à travers les médias*. Paris, L'harmattan.

Gauthier, G. (2005). *Le documentaire un autre cinéma*. Paris, Armand Colin.

- Gruau, M. (1999). *L'homme rituel : Anthropologie du rituel catholique français*. Coll. Traversées. Paris, Métailié.
- La St Vincent, « Un folklore revisité », *Yonne*. Ed. Bonneton, 1992
- Morin, E. (1958). *Le cinéma, ou l'homme imaginaire*. Paris, Éditions de Minuit. Vertov, D. (s.d.). *Kino-Pravda*, Coll. 10/18

Viagens reais e imaginárias nos trilhos do cinema e do audiovisual¹

Alexandra Lima Gonçalves PINTO²

Departamento de Artes e Comunicação
UFSCar-Universidade Federal de São Carlos-Brasil
alexandralimagpinto@gmail.com

Resumo: Este artigo aborda algumas experiências criativas desenvolvidas dentro do projeto em andamento “Viagens, viajantes e imagens em movimento”, iniciado pela autora em 1993, sob o título *D’Estradas*, com a realização do documentário *Passante*, sobre personagens das estradas brasileiras e, posteriormente, de *Mundança*, acerca de viajantes sem destino certo nos trens da extinta FEPASA, ambos premiados pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. A despeito de seu caráter predominantemente documental e histórico, esse projeto engloba, além dos documentários citados, alguns trabalhos de ficção audiovisual e uma instalação interativa, realizados a partir do mesmo material bruto, tendo a montagem/edição como um ato criativo fundamental, uma escrita com imagens e sons.

Palavras-chave: viajantes, ferrovia, rodovia, documentário, montagem, processo de criação

Abstract: This article discuss some creative experiences developed during the work in progress called “*Travels, travelers and moving images*” (“*Viagens, viajantes e imagens em movimento*”). It was started by the author in 1993 under the title of *The Road (D’Estradas)*, including the production of the documentary *Passante (Passing)* about Brazilian road characters and also *Mundança (Mix of words: World-Dance-WalkingChange)* about travelers in the train. Both were awarded by the São Paulo State Culture Department. Despite the historic character of the project, it also includes some fiction works with them as well as an interactive installation. All was done using the same gross material, focusing on editing as a fundamental creative act, a writing with images and sounds.

Keywords: *travelers, railway, road, documentary, editing, creative process*

¹ O presente artigo é um relato das experiências e realizações do projeto de pesquisa e criação “Viagens, viajantes e imagens em movimento”, que vem sendo realizado pela autora, nos últimos vinte e dois anos. Por isso, a opção neste texto pela utilização da primeira pessoa, priorizando o diálogo intersubjetivo e polifônico entre ela e as diversas pessoas que entrevistou e filmou nessa trajetória, bem como aquelas que participaram desse projeto ao longo do tempo.

² Professora da UFSCar, Universidade Federal de São Carlos, no Brasil, onde criou e coordena o Laboratório de Investigação e realização em Imagem e Som (LIRIS); coordenou o CineUFSCar, projeto de extensão universitária e o curso de Imagem e Som, no qual leciona desde 2004. Escreveu e dirigiu os documentários “Passante” (1994), sobre personagens das rodovias brasileiras e “Mundança” (1998) sobre os “trecheiros” e as ferrovias paulistas, sendo que ambos os filmes se desdobraram em outros trabalhos e instalações, que integram a pesquisa “Viagens, viajantes e imagens em movimento”.

Montagem. Passagem de imagens mortas a imagens vivas. Tudo refloresce. (Bresson, 2005)



Fig. 1 - Trem de passageiros da antiga FEPASA. Alexandra Pinto, 1997.

« *Nós somos turistas forçados* », me disse um dos passageiros que conheci na primeira viagem que realizei no chamado “trem dos mendigos”, vagão de embarque exclusivo para aqueles que não podiam pagar a passagem. Sem camisa, de calça jeans, cabelo e bigode bem aparados, ele devia ter por volta de trinta anos. Contou-me que estava no “trecho” havia um ano, procurando trabalho de cidade em cidade, sem encontrar. Os que estavam próximos riram: « *Também ! Fica quanto tempo em cada cidade ? Três dias !!!* ». Três dias era o prazo máximo de permanência no albergue do CAMIM (Centro de Atendimento ao Migrante, Itinerante e Mendicante), em Campinas, onde era realizada a triagem e distribuição das passagens de trem, que a prefeitura municipal oferecia dentro de uma política de exportação de populações indesejadas que se tornou comum no interior do estado de São Paulo e que envolvia diversas cidades, que adotavam a mesma prática: oferecer passagens gratuitas de trem àqueles que chegavam e que eram recolhidos nas ruas e praças pela polícia ou pela assistência social e levados para os albergues, de onde eram encaminhados para outras cidades, gerando um movimento contínuo dessa população, forçadamente em trânsito.

“Andarilho, “trecheiro” (como parte das pessoas que viviam viajando nos trens se autodenominavam), não quer ser mendigo”, afirmou um outro rapaz, que estava albergado no CAMIM e com quem conversei em outubro de 1996, na mesma época em que fiz essa primeira viagem de trem com eles. Ele identificava os “trecheiros” aos “sem teto”, aos “sem terra”. Tinha trinta e nove anos e estava viajando desde os dezasseis. Com muita fluência, narrou para mim sua vida de “trecheiro”, “peão de trecho”, na qual viveu de biscates, de cidade em cidade: pintou muros, descarregou caminhões, cuidou de carros, limpou jardins... Dormiu em albergues e muitas vezes também na rua, em construções e casas abandonadas, pediu comida de porta em porta. Conviveu com meninos de rua e com os chamados “pardais”, mendigos enraizados das cidades. Começou a beber e a usar drogas, segundo ele a « *única maneira de relaxar e não se sentir mal, humilhado, sujo.* ». Às vezes, arranjava alguns trabalhos na construção civil ou como pintor. Com o dinheiro, alugava um quarto em alguma pensão, fazia questão de pagar as próprias contas, festejava, ia para os bares e arranjava namoradas para depois desaparecer em novas

andanças ou viagens de trem, aproveitando o sistema mantido pelas prefeituras de distribuição de passagens.

Foram dois anos realizando as filmagens, captando depoimentos e desenvolvendo a pesquisa para o documentário *Mundança*, 1996 e 1997, momento em que a companhia ferroviária estatal paulista (FEPASA) havia chegado a um ponto de sucateamento de suas estruturas e serviços que a tornou também uma espécie de “mendiga”: os trens, que no passado eram famosos por sua elegância e pontualidade, estavam muito sujos e precários e as viagens eram excessivamente longas e demoradas, devido à condição das linhas férreas. As estações que antigamente eram consideradas marcos arquitetônicos, servindo de “cartões postais” das cidades, encontravam-se, também elas, sujas e degradadas, e eram frequentadas por uma população pobre, de migrantes e viajantes que em sua maioria ganhavam passagem ou que não precisavam pagar por ela, como no caso dos idosos, que viajavam de graça.

Este processo de desvalorização do transporte ferroviário no Brasil teve início na década de cinquenta do século passado, quando os programas do governo federal começaram a priorizar a implantação das rodovias, em detrimento das estradas de ferro. No estado de São Paulo, havia então uma malha ferroviária de ótima qualidade, composta por cinco estradas de ferro que eram geridas por companhias privadas, eficientes e prósperas, mas que foram estatizadas, unificadas e federalizadas nos anos sessenta e setenta pelos governos militares, para formar a FEPASA, companhia estatal em cujos trens realizei as filmagens já nos seus momentos finais. Em 1998, ela foi privatizada e os trens de passageiros assim como algumas linhas, foram extintos no estado de São Paulo, até hoje, restando apenas o transporte de cargas. A ferrovia, que foi determinante para o surgimento de muitas cidades e para o desenvolvimento do estado, praticamente não existe mais, apenas na memória dos cidadãos, sobretudo dos mais velhos pois a maior parte dos jovens hoje nunca viajou nos trens.

Em 1993, eu tinha realizado uma outra pesquisa, viajando pelas rodovias brasileiras, ou mais precisamente pelas estradas de rodagem de cinco estados brasileiros – São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Espírito Santo e Bahia – onde pude conhecer e filmar suas paisagens e seus personagens: caminhoneiros, vendedores e moradores de beira de estrada, borracheiros, frentistas, garçons, prostitutas, andarilhos... Deste primeiro projeto, originalmente intitulado *D’Estradas*, que recebeu o Prêmio Estímulo de Vídeo da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo para ser realizado, foi finalizado na época o documentário *Passante*.

Mas a riqueza do seu material bruto, de cerca de vinte horas de imagens e depoimentos, bem como do material bruto do vídeo *Mundança*, realizado posteriormente nas ferrovias paulistas, já apontava para outras criações e edições possíveis, o que veio a ocorrer anos mais tarde, quando ingressei na UFSCar - Universidade Federal de São Carlos (em 2004), como docente efetiva, responsável pela área de Montagem do Bacharelado em Imagem e Som e apresentei o projeto de pesquisa “Viagens, viajantes e imagens em movimento” como parte do meu plano de trabalho, incorporando o material realizado nesses dois documentários e apontando para futuras realizações a partir dele, bem como novas pesquisas e realizações sobre o tema. Assim, ao longo dos últimos onze anos como professora na UFSCar, a experimentação com esse material bruto colhido nos anos noventa - principalmente nas estradas e nos trens, mas também nos albergues, nas ruas, nos sindicatos e em outros espaços por onde circulavam os seus personagens, em especial os ferroviários, trecheiros, andarilhos e viajantes – se desdobrou em diversas outras experiências, vídeos e reflexões, realizados com meus alunos do curso de Imagem e Som e também com outros parceiros de trabalho, incluindo professores do Departamento de Artes e Comunicação da UFSCar.

Aos poucos, o espectro do projeto foi sendo ampliado, acolhendo outras pesquisas e produções, como o vídeo *Tão Acre*, realizado em 2005 em parceria com a Prof^a. Dr^a. Andrea Martini, que atualmente é docente da UFAC – Floresta, sobre suas viagens e experiências como pesquisadora e antropóloga no estado do Acre, na região Norte do Brasil e posteriormente exibido no CineUFSCar, em 2010, com a presença da diretora; e o ciclo *Road Movie – O cinema na estrada*, realizado juntamente com o Prof. Dr. Samuel Paiva, em 2009 também no CineUFSCar, no qual selecionamos e exibimos alguns filmes sobre o tema (listados na filmografia ao final desse artigo), promovendo debates a respeito dos mesmos com a plateia.

Mas o foco principal do projeto “Viagens, viajantes e imagens em movimento” tem sido o trabalho de recriação a partir das imagens e sons colhidos para a realização dos documentários *D’Estradas* (ou *Passante*, como veio a se chamar depois) e *Mundança*, este último também premiado pela Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo e pela Secretaria de Cultura do Município de Campinas.

O segundo documentário - sobre os “trecheiros” - surgiu de um interesse especial pelas figuras dos andarilhos que conheci nas estradas, pelos depoimentos que colhi e que geraram um interesse crescente da minha parte por esses personagens nômades, que depois vim a descobrir que, muitas vezes, se misturavam com os viajantes dos trens da extinta FEPASA, onde muitos deles viajavam com os chamados P.C.G.s (Passes por Conta do Governo). Os P.C.G.s eram decorrentes de um decreto estadual que estipulava que fosse oferecido transporte gratuito aos migrantes, através de um programa de transporte de caráter social obrigatório desenvolvido pela Secretaria Estadual do Bem Estar, em conjunto com a FEPASA.

No entanto, isso levou a uma circulação permanente de itinerantes, denominada por viajantes e ferroviários de “exportação de mendigos” pois as cidades do interior do estado de São Paulo enviavam umas para as outras as suas populações indesejadas, que assim se mantinham em trânsito constante. « *Tem gente morando no trem* », afirmou um ferroviário com quem conversei, « *pessoas que não estão indo para lugar nenhum, elas vivem viajando nos trens da ferrovia paulista* ». « *A minha casa é onde eu chegar* », me disse um andarilho, na estrada. Ouí a mesma afirmação no interior dos trens, onde conheci muitos “trecheiros”, como se autodenominavam boa parte desses viajantes em permanente circulação nas ferrovias. Não era o caso de Roberval. De pé, junto à grade divisória dos vagões, olhando a paisagem enquanto fumava um cigarro, ele me contou que tinha trinta e cinco anos e que vivia viajando desde os quinze mas que não se considerava um “trecheiro”, que ele via como uma espécie de mendigo. Ele se considerava um “trabalhador” e estava indo procurar emprego na construção de uma barragem em Minas Gerais. Outro viajante, que também conheci em uma viagem de trem, e com quem tive a oportunidade de me reencontrar mais duas vezes, chamado Caetano, fazia questão de dizer o tempo todo que ele era um “trecheiro” e afirmava que o « *verdadeiro trecheiro é trabalhador* », pois vive viajando em busca de trabalho, diferente dos mendigos ou “pardais”, que se acomodam nas cidades, à base apenas de esmolas e da assistência social, por mais que os trecheiros também fizessem uso disso quando precisassem. As histórias desses dois homens, assim como a da maior parte dos viajantes com os quais conversei, incluíam uma lista interminável de cidades não apenas no estado de São Paulo mas em todo o Brasil, e suas vivências em albergues, nas ruas, nas estradas, nos trens, na construção de barragens e outras obras, em hospitais, sítios e fazendas, prisões, assim como em casas e bairros nos quais moraram com suas famílias quando crianças ou depois, casados, histórias detalhadas que pude registrar em longos depoimentos que me foram concedidos por aqueles que quiseram compartilhar suas histórias de vida, seus sonhos e visões de mundo.

Isso me permitiu conhecer mais profundamente essas pessoas (na maioria, homens, embora houvesse também algumas mulheres e famílias no “trecho”) e me fez perceber que para compreender esse universo é preciso a superação de categorias fechadas, com suas denominações e classificações, pois as experiências da maior parte desses viajantes eram essencialmente híbridas, transitando entre diferentes mundos. Cada um tinha sua própria história e embora existissem coisas em comum entre elas, não era possível incorrer em generalizações (que a meu ver, são bastante perigosas pois anulam a singularidade de cada indivíduo), algo que ocorria bastante nos órgãos de assistência social que visitei e onde pude constatar que o tratamento dado a essas pessoas geralmente envolvia diversos preconceitos, ligados a problemas como o frequente alcoolismo e o uso de drogas por exemplo, ou a uma ideia constante de que eram pessoas “desqualificadas” ou “vagabundas”, algo que a maior parte dos relatos que eu colhi desmentiam, pois muitos deles tinham carteiras de trabalho (que faziam questão de mostrar), com registros profissionais em diversas empresas.

« *Olha pra mim: eu estou no ‘trecho’, saio do ‘trecho’, volto pro ‘trecho’. Em busca de trabalho. Eu estou com a idade avançada, as firmas não me querem mais...* », revelou-me um homem de pouco mais de quarenta anos, que vivia sob um viaduto na cidade de São Paulo, local que visitei juntamente com Caetano, um “trecheiro” que quis participar ativamente da pesquisa, colaborando comigo para a compreensão desse universo, razão pela qual foi me reencontrar em Campinas – onde eu morava na época – e depois em São Paulo, para me mostrar aspectos dessa realidade que iam além dos trens e das rodovias, como os albergues e os viadutos da capital paulista, onde muitas pessoas sem-teto moravam nos intervalos dessas viagens ou de forma permanente.

“Trecheiro”, “andarilho”, “migrante”, “mendigo”, “indigente”, “itinerante”, “trabalhador”, “vagabundo”, são substantivos que não conseguem descrever totalmente a realidade desses indivíduos nem quem eles são e, em alguns casos, denigrem sua imagem. Mais do que simples palavras, são conceitos que busquei questionar no documentário finalizado em 1998, *Mundança – Trem dos Mendigos*, dentro das limitações impostas pelo edital do Prêmio Estímulo, que a edição final do vídeo em apenas treze minutos. Por essa razão, naquela época, eu já sabia que precisaria retornar a esse material tão rico que recolhi, inicialmente nas estradas e depois nas ferrovias (e nos demais espaços que se revelaram parte do universo representado). Ao lado dos cadernos de campo, a pesquisa realizada em fotografia e em vídeo nesses dois trabalhos (*Mundança* e *D’Estradas/Passante*), totaliza mais de 80 horas de material bruto em áudio e vídeo, revelando muitas histórias e paisagens, imagens e sons de uma outra época e de espaços que não existem mais, como os trens de passageiros, hoje extintos. Assisti-las atualmente permite embarcar em uma viagem no tempo e no espaço, conhecer personagens e seus dramas reais, bem como imaginar suas histórias e experimentar as possibilidades criativas da Montagem para editar outros filmes, além dos produzidos originalmente, os documentários *Passante* (dir. Alexandra Pinto e Iolanda Costa, U-Matic, 26’, 1994) e *Mundança - Trem dos mendigos* (dir. Alexandra Pinto, Betacam, 13’, 1998).

As experiências de recriação que quero compartilhar permitiram reingressar nos domínios da criação e da pesquisa, expandindo o significado original desses trabalhos, sobretudo por valorizar aquilo que normalmente não é valorizado, o material bruto e o processo criativo, e não apenas o produto final, o filme, como geralmente acontece, propiciando a sua visualização e a criação de novas edições ou a recriação a partir dos documentos de processo armazenados. Essas experiências mostraram como são possíveis diferentes olhares e perspectivas a partir dos mesmos materiais, com os quais na verdade é possível fazer muitos filmes, sob diferentes olhares, e não apenas um.

Isso permite refletir sobre a presença da autoria e do trabalho ficcional envolvido no próprio fazer documental, bem como na Antropologia³ ou seja, no retratar da realidade objetiva que nos circunda, em especial dentro de uma abordagem subjetivada, experimental e criativa, como também desdobrar esse fazer para o campo ficcional propriamente dito, quando incorporamos a imaginação e as possibilidades de montagem ao lidar com materiais originalmente documentais.

Um exemplo interessante desse procedimento é o vídeo *A Jornada* (duração: 6'20"), produzido em 2005 pelos meus alunos de especialização em Montagem, no Bacharelado em Imagem e Som da UFSCar, André Bonotto e Ciro Lubliner. Eles editaram esse vídeo a partir das imagens do projeto *D'Estradas*, criando uma pequena ficção com as imagens documentais da estrada e de seus personagens, na qual, através da edição, foi possível inventar histórias e situações que não aconteceram realmente nas gravações mas que retratam esse ambiente em total consonância com o universo temático abordado, explorando aspectos que o caracterizam e desenvolvendo uma narrativa coerente com a realidade documentada. Esse trabalho se destacou dentre os demais que foram finalizados por sua criatividade pois foi o único naquele momento que ousou sair do gênero documentário e criar uma ficção, com um resultado final muito satisfatório e surpreendente. É importante ressaltar que apesar de a maior parte dos trabalhos realizados naquele ano não terem apresentado a mesma originalidade, o conjunto de trabalhos entregues, com sua pluralidade de olhares e diferentes edições, se revelou bastante interessante em si e apontou para a riqueza desse procedimento que permite explorar o vir-a-ser do material e incorporar novas significações a ele.

Todo documentário é sempre uma ficção, pois envolve a construção fílmica de uma certa realidade que queremos representar, desde o trabalho de formulação das ideias, passando pela captação e pela edição do material captado. Ao lidar com esse material com uma liberdade ainda maior, pode-se experimentar de forma mais ampla e profunda as possibilidades criativas que se revelam com a Montagem e investigar as possíveis articulações entre imagens distintas, ou destas com os sons.

A proposta desse trabalho abre também uma janela para algo além da edição e da produção de novos filmes e produtos audiovisuais: a visualização pelo público do material bruto em si e de pontos de vista diversos sobre ele, o que pontua a sua riqueza antropológica e histórica múltipla. As longas entrevistas com os diversos personagens das rodovias e das ferrovias, que podem ser assistidas integralmente, bem como as imagens das paisagens das estradas e dos trens (muitas delas, longos planos-sequência no interior dos vagões, que permitem “andar” realisticamente por esses espaços que não existem mais...), possibilitam o acesso a uma realidade que evidentemente já sofreu algum recorte nas filmagens – pela escolha dos enquadramentos, ângulos, movimentos de câmera, etc. – mas se apresenta bem mais livre para a contemplação e a reflexão por parte dos espectadores, enquanto material bruto lado a lado com leituras de suas possibilidades.

Na experiência de exibição de parte do material bruto do projeto “Mundança” no CineUFSCar, em novembro de 2014 foi proposto ao público editá-lo, se quisesse, e para isso o material foi disponibilizado na internet, no *DropBox*, para que os interessados pudessem assistir à íntegra do mesmo e fazer o *download* para realizar a sua própria edição. Os trabalhos editados foram exibidos em dezembro de 2014 no próprio CineUFSCar (Teatro Florestan Fernandes), na Universidade Federal de São Carlos e depois foi realizado um debate com a plateia presente, sendo que uma parte dela já havia

³ “Resumindo, os textos antropológicos são, eles mesmos, interpretações e, na verdade, de segunda e terceira mão. (Por definição, só um nativo faz a interpretação em primeira mão, é a *sua* cultura.) Trata-se, portanto, de ficções; ficções no sentido de que são “algo construído”, “algo modelado” – o sentido original de *fictio* – não que sejam falsas, não fatuais ou apenas experimentos de pensamento.” (Geertz, 2013: 11)

comparecido na sessão anterior e assistido ao material bruto, incluindo os autores dos filmes exibidos nessa sessão.

Os filmes produzidos surpreenderam pela variedade de estilos; alguns mantiveram a proposta documental enquanto outros enveredaram pelos terrenos da ficção, criando novas narrativas através da montagem e do recurso aos letreiros e à voz *off*, além de realizar experimentações com as cores, velocidades, músicas, reenquadramentos e até mesmo o hibridismo com outros materiais. A maior parte dos filmes fez uso de muitas imagens em comum mas com um sentido totalmente diferente, o que impressionou a plateia e gerou reflexões importantes a respeito do papel da Montagem e da vivência cultural de quem a opera. E neste sentido, vale a pena destacar que também a montagem é « *um facto cultural estreitamente imbricado na evolução das nossas mentalidades, ou para melhor dizer, das nossas representações ampliadas a grande escala pelas tecnologias.* » (Amiel, 2011: 158).

Essas experiências (na sala de aula e no cinema da Universidade) demonstram a ampla investigação de linguagem possível em contextos não comerciais, educativos, nos quais há liberdade para se expandir os limites do que se convencionou chamar de “cinema” e para se refletir sobre isso, ampliando a compreensão e a investigação das possibilidades criativas do discurso cinematográfico, da questão dos gêneros e suas fronteiras, dos aspectos éticos e estéticos envolvidos nessas experiências e de questões relacionadas com as próprias temáticas apresentadas e seus desdobramentos, como por exemplo: a história das ferrovias e do ciclo cafeeiro, em particular no estado de São Paulo; as histórias de vidas de ferroviários, viajantes e dos “trecheiros”; os problemas sociais que vivemos atualmente em nosso país e as “soluções” apresentadas pelos governos, que muitas vezes geram novos problemas ao invés de resolvê-los, entre outros aspectos políticos e culturais abordados nas aulas e nas sessões com o público.

Do ponto de vista da reflexão sobre a realização audiovisual em si, a sessão mais marcante e reveladora a meu ver foi aquela em que assistimos junto com a plateia do cinema ao material bruto do filme, não editado, com seus planos sequência do interior do trem, paisagens vistas pelas janelas, detalhes dos vagões, imagens dos passageiros e também de *making of* da equipe, momentos como por exemplo quando o chefe do trem veio nos questionar se tínhamos a autorização necessária para realizar as filmagens, revelando a burocracia envolvida para filmar no interior dos trens e nas estações ferroviárias. No caso, já havíamos obtido as autorizações necessárias para filmar mas não sem uma alteração bastante expressiva na realidade filmada: o vagão no qual viajavam as pessoas que recebiam as passagens da assistência social, inicialmente separado dos demais por uma grade de ferro na primeira viagem que fizemos, em 1996, antes de solicitarmos a autorização para começar as filmagens propriamente ditas, nunca mais existiu... A partir daquele momento, os viajantes estavam distribuídos por todo o trem, andando livremente pelos vagões, incluindo o restaurante, algo que não ocorria a princípio. Esse acontecimento mostrou como a realização do documentário não apenas registrava mas também interferia na realidade, alterando-a, na medida em que filmávamos e interagíamos com os personagens, dentro e fora dos trens, gerando um debate sobre o próprio fazer documental e seus impactos.

Na sessão realizada em dezembro de 2014, no CineUFSCar, os processos de criação foram apresentados pelos diferentes autores/editores presentes, assim como a pesquisa e os processos de captação original das imagens e dos sons, incluindo as questões técnicas e as ferramentas específicas envolvidas em cada uma das etapas, tais como os formatos analógicos e digitais de vídeo e áudio que foram utilizados (U-Matic, Hi-8, 8, DvCam e DAT), os *softwares* empregados para a edição, antiga e atual dos trabalhos, a construção narrativa, de ritmo e de sentidos realizada pela Montagem, as diferentes escolhas e

relações estabelecidas nesse trabalho, instigando a plateia a sair de sua postura habitualmente passiva e receptiva para pensar e eventualmente participar do processo de produção cinematográfica/audiovisual, como ocorreu nesse caso específico, pois parte do público presente havia editado seus próprios filmes para aquela ocasião, que foram exibidos na tela do cinema.

Geof Bartz, editor e então professor de Montagem da Universidade de Columbia, assim afirmou em uma entrevista sobre seu ofício: « *As a documentary editor, you really work as a writer for the film since there is no script. You're writing a film with images, and you're solving structural problems as you go along.* » (Oldham, 1995: 105). Ao que podemos acrescentar a definição de Robert Bresson: « *O cinematógrafo é uma escrita com imagens em movimento e sons.* » (2005: 19).

Apenas as palavras não seriam capazes de descrever completamente o universo dos trens e das estradas, com suas paisagens, cores, sons, luzes e sombras... Nem as pessoas que conheci nessas viagens, com seus olhares, expressões, gestos, falas e ações. O cinema e o audiovisual apresentam os recursos de uma escrita ampliada, na qual além das palavras (que também podem ser utilizadas), temos imagens e sons, música, animações, inúmeras linguagens artísticas reunidas em uma mesma - e nova - linguagem. Que para cada artista se tornará a “sua” própria linguagem, que permitirá que expresse « *a sua visão pessoal do mundo* », como afirmou Tarkovisky, para quem « *a descoberta de um método torna-se a descoberta de alguém que adquiriu o dom da fala.* » (1998: 121)

Falar, escrever, desenhar, filmar, editar... Em meu trabalho como professora universitária, tenho-me dedicado a auxiliar meus alunos a se expressarem e criarem a partir de todos esses recursos. O sistema educacional a que estamos submetidos em geral faz chegarem às universidades pessoas com mentes mais ou menos brilhantes mas muitas vezes desprovidas de seus próprios corpos, do seu espírito, de suas emoções, da intuição, de tudo aquilo que foi considerado que não deveria passar pela porta da sala de aula tradicional, lugar disciplinador onde todos sentados e enfileirados devem aprender a diferir “o certo e o errado”, ler – e decorar – textos e conceitos para ir bem nas “provas”, aprender enfim a “analisar” e a “criticar” tudo mas em geral não compreender nem criar (quase) nada... e infelizmente até mesmo os cursos de Artes e Comunicação raramente questionam esse padrão alienante e limitador.

Por isso, tenho procurado desenvolver maneiras de romper com isso, pesquisando outras formas de ensinar-aprender que permitam a cada um conhecer e desenvolver seus próprios talentos e dons, de maneira consciente e livre de opressões. Esse interesse e disposição de desenvolver métodos mais criativos e vivos em minhas aulas, somado ao fato de que, para mim, um dia todos que quiserem poderão fazer filmes/videos (o que já está acontecendo, em certa medida) assim como podem falar ou escrever, contribuíram para que esse projeto tivesse também uma dimensão educativa, situando-se na interface entre Cinema, Antropologia e Educação.

Considero fundamental que os estudantes de audiovisual possam pesquisar, imaginar e criar, desenvolver sua própria linguagem, seus próprios métodos e principalmente as suas visões de mundo, ao invés de copiar regras, modelos e fórmulas prontas, como muitas vezes acontece. Também penso que na Universidade é importante atuarmos para além de nossos próprios departamentos, que caso contrário se tornam espécies de “guetos”, onde nos encerramos quando poderíamos interagir com pessoas das diversas áreas de conhecimento e com a comunidade de forma mais ampla. O cenário mais oportuno que encontrei para atuar desta forma na Universidade foi o cinema (ou “cineclube”), por meio de um projeto de extensão universitária que coordenei por quatro anos, o CineUFSCar, que oferecia, em mostras e ciclos temáticos, sessões semanais de cinema gratuitas com debates ao final das projeções. Ali se reuniam pessoas da

comunidade acadêmica ou não, para assistir filmes e também para debatê-los, tendo sido para mim um privilégio poder proporcionar ao público um espaço de criação cinematográfico/audiovisual através de algumas sessões e oficinas que foram realizadas, como por exemplo uma sessão sem nenhum filme, denominada “Tela em Branco”, na qual cada pessoa presente na plateia era convidada a imaginar e, depois, compartilhar com os demais os filmes por ela imaginados.

Dar aula de cinema em uma sala de cinema é muito diferente do que fazê-lo em sala de aula, embora ambas as experiências – envolvendo apenas alunos ou o público em geral – tenham sido muito proveitosas, particularmente aquelas ligadas ao projeto em questão nesse artigo, onde pude compartilhar ideias e imagens com outras pessoas, estimulando-as a vê-las “com seus próprios olhos”.

Refletir sobre essas diferentes experiências neste texto, embora não seja uma tarefa fácil, tendo em vista a multiplicidade, complexidade e riqueza dos materiais recolhidos e produzidos ao longo do tempo, somados a tudo que vivi e experienciei no decorrer das diversas etapas desse projeto, permitiu que eu revisitasse atentamente cada um desses momentos, procurando selecionar o que foi mais essencial e significativo para compor esse tecido, que ainda está sendo feito.

Além das experiências com meus alunos em sala de aula e daquelas realizadas no CineUFSCar, com o público em geral, também concebi e realizei, juntamente com Fabiana Victor, roteirista e produtora do documentário *Mundança - Trem dos Mendigos*, finalizado em 1998, e com o Prof. Dr. Eduardo Néspoli, meu colega no Depto. de Artes e Comunicação da UFSCar, uma instalação interativa, denominada *Paisagens Sonoras e Visuais*, a partir do material bruto do *Mundança*, no II Festival Contato – Multimídia, Rádio, TV, Cinema e Arte Eletrônica, na UFSCar, em 2008. Nesta ocasião, oferecemos ao público uma oportunidade diferente de cinema – ou “pós-cinema” – na qual o público pode manipular essas imagens e sons, e num certo sentido, também editá-lo, através de mecanismos especialmente desenvolvidos para isso associados a um processador de áudio e vídeo⁴. Esses instrumentos foram feitos com materiais de sucata, que geraram três interfaces diferentes, utilizadas pelo público: uma espécie de harpa, que ao mesmo tempo, quando era tocada, sonorizava as imagens projetadas em preto e branco em uma tela e também as colorizava, aumentando ou diminuindo a saturação das cores, conforme a pressão dos dedos nas cordas; uma espécie de timão que, ao ser girado, conduzia para dentro e para fora do trem, alternando entre as imagens internas e externas do mesmo e um terceiro instrumento que gerava ruídos e interferências nas imagens que eram projetadas.

O resultado variava conforme a manipulação dos instrumentos, gerando filmes diferentes a cada sessão, tanto em termos de imagens como de sons, além do possível – e imprevisível - elemento performático que a presença do público (tanto dos que manipulavam os instrumentos quanto daqueles que assistiam ao que esses criavam) trazia para a instalação. Aliás, a imprevisibilidade era a tônica da instalação, com a projeção e edição das imagens ao vivo, na qual a plateia era envolvida sensorialmente pela exibição e podia ela também tornar-se criadora dos filmes, em uma experiência de criação coletiva. O diferencial em relação às experiências interiores foi a participação e a imersão na experiência concomitante de edição/sonorização/exibição, algo completamente diferente da exibição do material bruto ou dos filmes em uma sala de cinema ou nas salas de aula. A instalação em si gerava uma experiência estética, sensorial e performática, pela presença física das pessoas e dos instrumentos que foram criados e pela variação na manipulação dos mesmos, em um contexto no qual o processo criativo se tornava parte

⁴ Max MSP e Jitter.

do produto final. Essa foi sem dúvida a experiência em que se pôde mergulhar mais profundamente nos aspectos plásticos e rítmicos das imagens, apresentadas em diversos cliques aleatórios que não incluíam depoimentos, apenas cenas internas e externas dos trens.

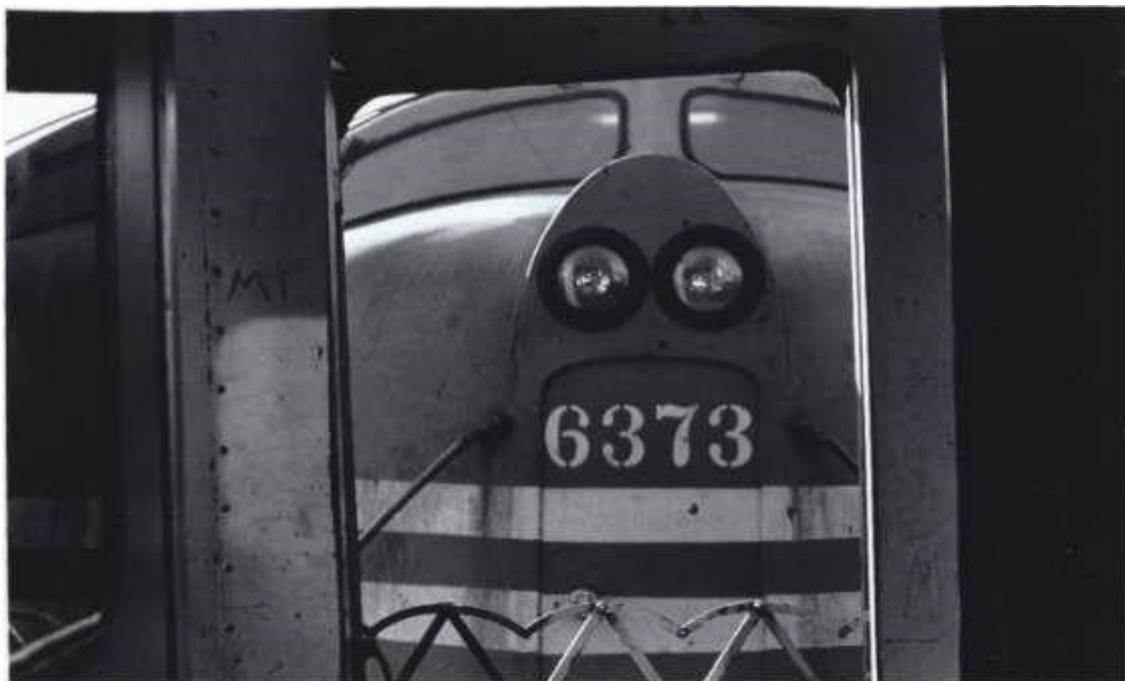


Fig. 2 - Detalhe de uma locomotiva, vista de dentro do vagão. Foto: Alexandra Pinto, 1997

A instalação que realizamos no Festival Contato em 2008 me faz recordar de um sonho que tive no início dos anos 2000, quando me vi conduzindo uma locomotiva, utilizando-me para isso de um timão (como se estivesse na verdade em um barco e não em um trem) já que, ao olhar para fora, observava que este trem que eu dirigia não corria sobre trilhos mas sobre as ondas, em um vasto oceano. Essa imagem parece-me muito oportuna para pensar sobre as experiências criativas que pude realizar na Universidade pois elas apontam para algo “fora dos trilhos” do cinema e do audiovisual como estes normalmente são produzidos no mundo contemporâneo, se abrindo para um oceano mais amplo de possibilidades expressivas, artísticas e educativas, em que se diluem os limites entre o documentário e a ficção, o público e os artistas/pesquisadores, o conhecimento e a imaginação, a ciência e a arte.

Quando mergulhamos no universo da pesquisa e da criação, sem preocupações econômicas – mas tão somente filosóficas, éticas e estéticas – e nos permitimos interagir com outros sujeitos, convidando-os para sair da passividade que pode caracterizar o espectador e também o aluno, para tornar-se ele também criador e pesquisador, somando ao nosso trabalho suas próprias experiências, memórias, sonhos, interesses, talentos, a beleza e a surpresa desse encontro é inimaginável.

Lembro-me da sessão em que assistimos ao material bruto do *Mundança* no CineUFSCar e em especial da participação da plateia, que trazia outras camadas de significação para essas imagens e sons, com suas próprias lembranças e vivências nos trens ou com a sua curiosidade sobre elas. No caso dos que nunca tinham viajado de trem, a empatia pelos personagens e suas histórias, o seu desejo também de narrar, de descrever suas próprias experiências, suas estradas e trens, reais ou imaginários.

A partir de suas memórias, evocadas pelas imagens dos trens e das estações ferroviárias, com as quais entrou em contato durante essa experiência de recriação, um ex-aluno meu, Denner Hall, atual mestrando em Imagem e Som, escreveu um pequeno texto, que representa as muitas histórias que se somaram às já registradas durante a captação original, não apenas na forma de vídeos mas também de relatos orais e escritos que foram feitos após as exibições de materiais brutos e edições realizadas:

Minhas primeiras memórias foram concebidas quando minha família morava em um sobrado na cidade de Bebedouro. Era um sobrado antigo e misterioso com portas trancadas que escondiam quartinhos para guardar coisas velhas e portas que davam em sacadas que eu não tinha acesso por questões de segurança. O meu quarto era o mais próximo da estação de trem que me despertava uma grande fascinação e interesse com seus barulhos, idas e vindas de destinos desconhecidos. Esse era o tipo de fascinação mútua entre mim e meu avô que amava conhecer o funcionamento de todo tipo de máquina. Passávamos muito tempo juntos, meu avô e eu; ele sempre compartilhava inúmeras memórias sobre a vida na fazenda, as brincadeiras e sobre os anos dourados das ferrovias brasileiras, sobre sua infância nos vagões de trem, das broncas que ele levava da mãe pela “camisetinha” queimada pela fuligem por querer ver a locomotiva nas curvas através das janelas dos vagões. (...) Eu sempre pedia para ver os trens na sacada, principalmente à noite e ele logicamente sempre consentia, me levando no colo de forma bem protetora. Um dia eu acordei cedo em uma manhã ensolarada, eu sempre tive o costume de ir na cozinha sozinho e esquentar o meu leite no forno de micro-ondas, nesse dia em especial havia uma surpresa pra mim na copa, uma caixa muito grande, era um Ferrorama que meu pai havia-me dado, me senti a criança mais feliz do mundo. De repente eu senti que a minha fascinação por trens se tornou “tátil” que eu poderia manipular aquela máquina distante no conforto do meu próprio quarto. Esse se tornou meu brinquedo predileto, minha mãe sempre me ajudava a montá-lo pois os trilhos faziam configurações bem complexas, ocupando uma grande parte do meu quarto e era cheio de detalhes sons e cheiros que me lembro até hoje. Era o tipo de brincadeira que despertava um universo imaginário que muitas vezes parecia ser mais real que a própria realidade.

Com esses diversos interlocutores, co-criadores comigo desse trabalho, aprendi que a imaginação não se opõe ao trabalho científico de observação e de pesquisa mas o enriquece assim como a ficção pode acrescentar ou despertar para outras realidades, tão verdadeiras e significativas quanto as que o documentário apresenta, capazes de expressar camadas do real que as filmagens brutas sozinhas não conseguem apreender, e que a ficção, a memória e a imaginação podem revelar. Esse aprendizado continua indefinidamente pois, diante da criatividade humana, qualquer material é uma fonte inesgotável de ideias e possibilidades. Sendo assim, provavelmente muitos filmes ainda surgirão desse material já arranjado e rearranjado, muitas viagens, a cada novo viajante que se lançar nessas estradas – de rodagem e de ferro – e descobrir que elas navegam na verdade sobre as ondas, no infinito oceano da Criação.



Fig. 3 - Crianças viajam com sua mãe, no trem. Foto: Alexandra Pinto, 1996

Bibliografia de referência

- Amiel, V. (2011). *Estética da Montagem*. Lisboa, Edições Texto & Grafia. Aranha, V. (1996) Os albergues dos migrantes no interior do Estado de São Paulo: programas de ação social ou políticas de circulação de população? *Travessia: Revista do Migrante*. Ano IX, n. 2. São Paulo, CEM, 25-29.
- Bresson, R. (2005). *Notas sobre o Cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras.
- Dellelis, R., Massarani, E.V.L. (1999). *A Era do Trem*. São Paulo: LF&N.
- Geertz, C. (2013). *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC.
- Jung, C. G. (1963). *Memórias, sonhos e reflexões*. São Paulo: Nova Fronteira.
- Machado, A. (2011). *Pré-Cinemas e Pós-Cinemas*. Campinas: Papirus.
- Mattar, S., Roiphe, A. (2012) Anais do I Seminário de Estudos e Pesquisa em Arte e Educação: processos de criação na educação e nas artes. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes/USP.
- Oldham, G. (1995). *First Cut: Conversations with Film Editors*. Berkeley: University of California Press.
- Ostrower, F. (2010). *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis, Vozes.
- Tarkovisky, A. (1998). *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes.

Filmografia

- A Jornada, 2005, DVD. Edição: André Bonotto e Ciro Lubliner. Brasil: UFSCar.
- Alma à janela, 2014. DVD. Edição: Nina Afonso. Brasil: UFSCar.
- Bye, bye Brasil, 1979, 35mm. Direção: Cacá Diegues, Brasil: Embrafilme.
- Em uma manhã de sábado, 2014, DVD. Edição: Amanda Mazzini. Brasil: UFSCar.

- Estradas, 1995, DVD. Direção: Jorge Furtado. Brasil: Casa de Cinema de Porto Alegre.
- Estranhos no Paraíso, 1984, 35mm. Direção: Jim Jarmusch. EUA: Filmes do Estação.
- Êxílios, 2004, 35mm. Direção: Tony Gatlif. França: Imovision.
- Fastígio, 2014, DVD. Edição: Rawi Santos. Brasil: UFSCar.
- Labirinto das Almas, 2014. DVD. Edição: Vanessa Lopez. Brasil: UFSCar.
- Mundança, 2014, DVD. Edição: Gabriela Trombeta. Brasil: UFSCar.
- Mundança – Trem dos Mendigos, 1998, Vídeo (Betacam). Direção: Alexandra Pinto.
Edição: Alexandra Pinto, Fabiana Victor e Wagner Werneck. Brasil: Imaginário Produções.
- O Trem, 2014, DVD. Edição: Karen Pompeo. Brasil: UFSCar.
- Paisagens Sonoras e Visuais, 2008, Instalação Interativa. Concepção e Realização:
Alexandra Pinto, Eduardo Néspoli e Fabiana Victor. Brasil: UFSCar.
- Passante, 1994, Vídeo (U-Matic). Direção e Edição: Alexandra Pinto e Iolanda Costa.
Brasil: Vídeo Vídeo.
- Sem Rumo, 2014, DVD. Edição: Marina Baptistella. Brasil: UFSCar.
- Sem Título, 2014, DVD. Edição: André Felipe e Luis Broleze. Brasil: UFSCar.
- Sem Título, 2014, DVD. Edição: Jennifer Lu. Brasil: UFSCar.
- Sem Título, 2014, DVD. Edição: Catarine Ohnuma. Brasil: UFSCar.
- Solidão, 2014, DVD. Edição: Lívia Lourenço. Brasil: UFSCar.
- Tão Acre, 2005, Vídeo (MiniDV). Direção: Andrea Martini. Brasil: UFSCar.
- Trem Fantasma, 2014, DVD. Edição: Henrique Marcusso. Brasil: UFSCar.

A Terra como Acontecimento. A Pintura interpelada pelo Cinema em torno do filme *A Terra como Acontecimento*

Romy CASTRO¹

Pintora, ensaísta, CECL/FCSH-UNL-Portugal
romycaastro@hotmail.com

Resumo: Esta comunicação inscreve-se num projeto em curso sobre as matérias da “Terra” que se tem desdobrado na investigação dos materiais, no espaço pictural e na instalação, intitulado “A Terra como Acontecimento”. A recusa intencional da representação e narratividade, o uso das matérias tendem a abalar as fronteiras dos géneros. Por exemplo, a acumulação das tintas leva a uma espessura que a torna numa quase escultura. Dada a essencial mudez das artes plásticas a transposição para o cinema das 3 séries em que se desdobra este projecto cria um espaço outro que originando-se na pintura a alegoriza criando uma espécie de “nova-terra” (Deleuze), que prolonga o pictural geoeseticamente. Trata-se de um duplo movimento, da pintura para o cinema e vice-versa, que ilumina a pintura revelando a natureza do acontecimento da terra. A possibilidade de um habitar outro que começa sempre num retorno ao mais arcaico, ou seja, “A Terra como Acontecimento”. A terra arcaica produzida é bem reveladora das estratégias de poder que milenarmente a procuram dominar.

Palavras-chave: Pensamento, terra, pintura, cinema, alegoria, metapolítica

Abstract: *This communication comes within a project about the matters of the “Earth” that has unfolded in the investigation of the matters in the pictorial space and installation, entitled “The Earth as an Event”. The intentional refusal of the representation and of the narration and the use of the matters tend to shake the boundaries of the genres. For example, the accumulation of the inks leads to a thickness that makes it a near sculpture. Due to the essential muteness of the plastic arts, its transposition to the cinema of the three series in which this project is splited creates another space, which has its origin in the painting and allegorizes itself creating a kind of “new-Earth” (Deleuze), which extends the pictorial geo-aesthetically. It is a double movement, from the painting to the cinema and vice-versa, which illuminates the painting revealing the nature of the event of the Earth. The possibility of a new inhabit that always begins in a return to the most archaic, that is, “The Earth as an Event”. The produced archaic earth reveals the strategies of the power that has tried to dominate it during thousands of years.*

Keywords: *Thought, earth, painting, cinema, allegory, metapolitics*

¹ Investigadora e colaboradora do CECL, da rede de investigação: Linha de Ação 3 Cultura e Técnica e do Projeto de Investigação “Matérias da Terra”, pela FCSHUNL. Trabalho Artístico e Experimental em Cinema. Realizadora dos filmes Rostos da Modernidade – Wagner e Mark Rothko (2013) e A Terra com Acontecimento (2014)

*A atuação do artista ligada a um objeto
construída por ele, será [...] sempre um dos métodos
mais vigorosos da figuração cinematográfica.*
W. Pudowkin

1. Apresentação do projeto da “Terra” no seu conjunto

Pensar faz-se sobretudo na relação do território com a Terra.
(Deleuze & Guattari, 1992: 77)

Com o projeto a Terra (*ibid.*)² como Acontecimento, culmina um percurso artístico, que embora remonte a finais dos anos 80, em Madrid, só posteriormente encetou uma interrogação sistemática e de análise das condições, dos limites e das possibilidades de constituição da ciência das matérias em si mesmas, da sua realidade sensível. Distanciamento decisivo para clarificar, em traços gerais, o sentido paradigmático da minha investigação estética. Usando uma formulação de Gilles Deleuze procura-se as condições de « *um agenciamento, com quatro dimensões: estado de coisas, enunciações, territórios e movimentos de desterritorialização* » (Deleuze 2012 : 29-30) que comporta dois segmentos, um de conteúdo e outro de expressão. Movimentos singulares que se constituem tendo como imagem do pensamento o conceito, o conteúdo dos espaços territoriais a estudar – de matérias locais/território e de matérias globais/Terra e a expressão na seleção de matérias-luz, enformando matérias brancas e matérias-sombra, enformando matérias negras. Acontecimentos que permitiram que a experimentação torna-se múltipla e especializada e o pensamento um laboratório de experimentação geotécnico/estético, aberto ao acontecimento decisivo da vinda da Terra à história humana. Mais do que ser o suporte da história ela é o elemento crucial que a permite interrogar política e esteticamente.

Neste agenciamento a matéria ganha nova intensidade, deixando o seu lugar de material invisível por trás da arte acabada, para constituir a forma de alegorização da matéria pela matéria e da Terra pelas matérias da Terra. Inscreve-se assim as novas matérias extraídas da “Terra”, numa abordagem concetual diferenciada, que se desdobra no espaço e no espaço pictórico, duplamente, com a feita matéria do suporte físico, no modo como as matérias constituem e incarnam o papel e este é constituído e incarnado por elas, estabelecendo uma relação dialética material indissociável para o seu edificar construtivo e no modo como as matérias integram a pintura e, num outro momento, desdobrem o espaço da instalação, neste caso, com a mostra original das matérias, que mostram a sua lógica formal e lumínica, numa “metafísica do sensível”, quer em termos matérico/plásticos, quer em termos técnico/estéticos. Tendo um carácter aparentemente abstrato e enigmático, tal metafísica do sensível é construtora de conceitos e imagens da Terra imediatamente produzidos em confronto com outras obras, com a própria história da arte e com a urgência política que a terra como acontecimento revela. É um acontecimento que tem um fundo político comum, pondo em causa as lógicas territoriais que constituíram o nosso mapa geopolítico, hoje em crise.

Este projeto ainda em curso desdobra-se em quatro séries/categorias de trabalhos, que se expuseram temporalmente, desde 2004 até 2013, totalizando três exposições

² « A terra não é um elemento entre os outros, reúne todos os elementos num mesmo abraço, mas serve de um ou de outro para desterritorializar o território. Os movimentos de desterritorialização não são separáveis dos territórios que se abrem para algures e os processos de reterritorialização não são separáveis da terra que volta a dar territórios. »

individuais de pintura, com o papel feito à mão, e uma à qual se juntou uma enorme tela, preparada também com as matérias. Três instalações individuais de matérias, com intervenções de várias ordens, nomeando as “Memórias da Terra Negra I, II, III e IV e uma quarta exposição individual conjunta, que englobou a pintura, a instalação, o filme, e um ciclo de conferências internacional sobre a obra, exibindo no seu conjunto *A Terra como Acontecimento*.

Um elemento em falta, mas em delineamento, passa pela exploração das matérias locais de várias regiões portuguesas, permitindo uma variação de cores e formas imediatamente induzidas pela materialidade do território. Espero poder concretizá-lo apesar das dificuldades da sua produção.

2. A mistura dos géneros, pintura/instalação/frases, dentro de uma visão pictural radical

Toda a criação é singular e o conceito como criação propriamente filosófica é sempre uma singularidade. (Deleuze & Guattari, *op. cit.* 14)

A assumpção das matérias da terra como fundamento de uma estratégia concetual que se quer à altura do acontecimento radical do nosso tempo passa por várias etapas experimentais. Em primeiro lugar, a pesquisa rigorosa das matérias a investigar, como exercício de compreensão e como método. O que acarreta um exercício de localização geográfica, sistema de seriação, disposição de regularidade e de relação entre os elementos e o todo, ordenação, encadeamento lógico dos seus fenómenos naturais, seleção compositiva, formação química, superfície e coloração. Propriedades, que fundamentam os saberes para a seleção das matérias e para as suas transformações, químicas e, em última instância, concetuais e artísticas.

É o conhecimento preciso da matéria e das suas possibilidades transmórficas, desde sempre pressuposto pela arte, pelo menos desde os gregos, que possibilita a eclosão das formas e o seu sistema, ao mostrar as operações redutivas necessárias que indicam as mudanças e as manifestações do seu aparecimento no tempo e no espaço. Dádiva das matérias extraídas da “Terra”, que arrancadas do seu local, afastadas do seu solo originário, se tornam fenómeno original, potência máxima inscrita na matéria e pronta a eclodir, exibindo encorpadas o seu passado, para se darem a ver no presente e criarem uma nova ordem ôntica, da terra. Um passo, que vai da ordem de grandeza da matéria maior para a mais ínfima partícula, o grão, passando para a sua pequenez redutiva, a redução a pó e, por última exigência, para a menor partícula da sua substância, o elemento, a molécula, o que desvenda a origem do seu universo. E num movimento inverso o trajetório do molecular e das suas agregações para o macrocosmo da Terra e o espaço que ela rege.

Ordenadas assim, em exponenciação, originam depois de devidamente preparadas, uma nova matéria pictórica, que surge neste projeto como uma diretiva inovadora a nível das artes plásticas, englobando artística, estética e filosoficamente vários conceitos. « *Um conceito é «melhor» que o precedente, se fizer ouvir novas variações e ressonâncias desconhecidas, se operar cortes insólitos, se trazer um Acontecimento que nos sobrevoe.* » (*op. cit.*: 31). Um conceito com estas qualidades, que «...*vale somente pela sua posição incomparável e pela sua criação própria.* » (*op. cit.*: 33) é o conceito de criação, que reúne todos os conceitos aqui presentes. Conceito de construção, manifestado sob a forma/matéria do corpo, extensionalmente suporte físico – papel feito à mão, construído com a essência das matérias, organizadas consoante o pretendido, tornando-o

matericamente denso e flexível e potencialmente polivalente, dada a sua ordenação geométrica construtiva. Conceito pictórico, com a aplicação técnica (*technè*) (Payot, 1998: 28)³ no suporte, revelando o que as matérias presentificam ao estarem integradas no corpo como imagem, exibindo a cor da sua geometria, ontologicamente, para se tornarem no segundo esquema da matéria. Conceito de lugar, “onde” (Aristóteles) todas as variações matérico/cromáticas e intermitências ontológicas se inscrevem para ordenar o inquietante pulsar da densidade do desenho do pensamento, mostrando o intervalo entre a aparição (*épiphasis*) e a desapareição (*aphanisis*). Definições do modo de dizer desta linguagem pictural, que sendo radical, apreende as dimensão do tempo-duração e do espaço-extensão com diferentes coordenadas, para as apresentar num discurso de pregnância, que ao ser sistema estruturante é conteúdo significativo e original, pois permite que a representação emerga de algo que a determina: a espessura das matérias coloridas incarnadas com novas formações de Territórios, que remetem concetualmente para paisagens outras, e, conduzem a memória para uma Terra arcaica, num retorno às matérias da origem. Conceito físico da luz que estando incorporado nas matérias, se transmite tridimensionalmente, através da cor, refratando as inconstantes mudanças qualitativas observadas nas matérias. Matérias-luz com a doação de todos os comprimentos de onda eletromagnéticos e matérias-sombra com uma suspensão e redução destes comprimentos, inovando picturalmente a natureza ondulatória da luz visível, que cintila consoante a posição do observador no espaço e a sua interação, quer com o movimento do olhar, quer com o movimento transitório. Visão essencial das matérias da pintura que passam para a instalação, numa mistura de géneros, que enigmáticamente advêm fenómeno, (*phainómenon*) para se manifestarem e se darem a ver como estrutura fenomenal do ente, na medida em que o seu modo é a aparição, é a *Alethéia*. O que se mostra à luz para brilhar (*phaino*), num discurso ondulatório, que nas matérias negras, não se mostra sempre, mantém-se velado num encobrimento para se retirar e deste modo, constituir outro fenómeno para a experimentação, para o diálogo na interação com as obras observadas.

Registo interativo da noção de “Terra”, em que se incorporam pensares escritos, numa outra linguagem, para interagirem com as matérias, fazendo parte da instalação e acentuando estético/filosoficamente ainda mais a recusa intencional da representação e da narratividade, ao mover os limites representativos com a formação concetual de novas aberturas para fronteiras/fenómenos, que colocam um questionamento filosófico/político diferenciado para alterarem as formulações, porque « *só uma atitude de experimentação pode deixar antever novas respostas.* » (Belting, 1989: 12)⁴. « *A situação atual da história da arte como disciplina e a natureza da experiência da arte como fenómeno em geral não deixam prever respostas fáceis.* » (*op. cit.*: 15)⁵. Só investigações científicas, interdisciplinares podem direcionar a arte para um espaço paradigmático, cuja representação paradoxal implica um devir, uma mudança pictural radical e uma substituição de paradigma, na medida em que a nova representação do real não se acrescenta às outras, mas substituías, para colocar a “Terra” não como um ponto mais no espaço infinito do Universo, mas sim, como uma mudança que advém da nova representação, que emerge dialogante, interrogativa e reflexiva, para alargar os horizontes

³ « Technè veut ainsi dire : savoir (Wissen)... le savoir qu'est la technè est un » pouvoir-mettre-en oeuvre...et en ce sens la technè est bien aussi ce qui autorise et conduit une production, un Dichten ou un Bilden, une poésis ou une figuration. »

⁴ « *Seule une attitude d'expérimentation peut laisser entrevoir de nouvelles réponses.* »

⁵ « *La situation actuelle de l'histoire de l'art comme discipline et la nature de l'expérience de l'art comme phénomène général ne laissent pas entrevoir de réponses faciles.* »

de exigência do pensamento, num retorno ao arcaico e à investigação do próprio acontecimento.

3. Carácter enigmático da pintura e da instalação, a mudez da matéria e o mistério resultante

L'art, c'est mettre-en-œuvre la vérité
(Heidegger citado por Payot, 1998: 112)

No seu conjunto este projeto só muito aparentemente se inscreveria no monocromatismo ou no abstracionismo, importantes no meu percurso pela primordialidade que a arte de Rothko, a sua pintura e instalações, me parece desempenhar na contemporaneidade. De facto, é o contrário. Procurámos explorar as maneiras como o uso radical das matérias terrestres e a recusa intencional da representação e da narratividade, abala e redesenham as fronteiras dos géneros. Por exemplo, a acumulação das “tintas” matéricas criam uma espessura que tradicionalmente transformaria a pintura em escultura, ou que as tornaria indistintas. Mas de facto, mais do que abalar fronteiras e géneros, cria-se uma lógica de permanente transposição, fazendo com que a imagem e conceito se “misturem” plasticamente e dinamicamente. Os reflexos das micas, dos cristais e dos minérios, por exemplo, impedem um lugar e um olhar fixo, criando limites para o pictural, ao mesmo tempo que expõe os paradigmas, incarnadamente. No caso da instalação do Museu de Amadeo de Souza-Cardoso em Amarante, em 2013, para já não são os pigmentos que são trabalhados, mas é o carvão e os cristais brancos, que se apresentam na sua materialidade original, desterritorializados, fazendo um movimento de translação, para se territorializarem na instalação, e estabelecerem entre eles a sua posição modificada, removimentando-se. O movimento, passa a ter duas faces. « *Diríamos que o movimento transporta os objetos de um sistema fechado para a duração aberta, e a duração aos objetos do sistema que ele se força a abrir* »⁶ (Deleuze, 1983: 22), para dar-a-ver aparentemente uma sobreposição de matérias que se interligam entre si, criando um espaço, no espaço e no espaço ocupado pelas matérias, que recria no novo território novas formas da terra e novas trajetórias em torno dessas matérias, fazendo com que « *existam imagens-movimento que são formas móveis da duração (...) imagens-tempo, quer dizer, de imagens-duração, de imagens-movimento, de imagens-relação, de imagens-volume, para além do movimento mesmo.* » (ibid.)⁷. A decisão de acrescentar frases, na qual “a palavra advém « dizer poético », expressão dentro do qual o adjetivo « poético » (dichterisch) não reenvia somente à produção literária, [mas à compreensão], em que o compreender devém « projeto pensante » (Payot, 1998: 24)⁸ numa imagem da percepção, confrontando a sua potência visual com a poética emergente dos violentos raios de luz, que se deixam ver, por entre as fendas de carvão, ambos de luz branca, acentuando complementarmente outro movimento, o do intervalo do clarão, que num encontro com as passagens visuais em movimento do filme e do som, exibem a filosofia aqui, como mostra « *do momento em que esclarecemos uma eleição, eleição de existência ou de*

⁶ « *On dira donc que le mouvement rapporte les objets d'un système clos à la durée ouverte, et la durée aux objets du système qu'elle force à s'ouvrir.* »

⁷ « [...] il y a des images-mouvement qui sont des coupes mobiles de la durée [...] des images-temps, c'est-à-dire des images-durée, des images-changement, des images-relation, des images-volume, au-delà du mouvement même [...] »

⁸ « [...] la parole devient “dire poétique”, expression dans laquelle l'adjectif “poétique” (dichterisch) ne renvoie pas seulement à la production littéraire, [...], le comprendre devient “projet pensant” [...] »

pensamento. »⁹ (Badiou, 2004: 26). Noções que parecem levar para a neón art de un Lavin ou de Bruce Naumann, mas nada disso sucede. Trata-se também aqui de abolir diferenças e criar uma mecânica fabulosa de criação de imagens capazes de acolher, e responder, ao advento da terra, porque « *o objetivo da arte, com os meios do material, é o de arrancar o percepto às percepções de objeto e aos estados de um sujeito de percepção, (...) como passagem de um estado a outro.* » (Deleuze & Guattari, 1992: 147).

É evidente que a opção pela pura materialidade, pela luz intensa e o ordenamento das frases, impedem que a obra seja dominada. É preciso entrar no seu movimento, e isso pode ocorrer de infinitas maneiras, na medida em que « o movimento é uma translação no espaço. »¹⁰ (Deleuze, 1983: 18). Mas esta estratégia assume alguns riscos, o principal dos quais é a de uma mudez que corre o risco de alimentar uma mística da fusão com a terra, impedindo a sua chegada à visibilidades, e os seus efeitos metapolíticos, i.é. os modos como uma metapolítica da arte exigem e apelam para uma política que faça justiça àqueles que a habitam.

Segue-se daí uma nova transposição, agora da pintura e da instalação para o cinema. Pelas suas operações de *zooming in* ou *zooming out*, de enlentecimento, de montagem, etc., que tem como matéria não as matérias da pintura nem da instalação, mas as próprias pinturas, o cinema tem uma capacidade alegórica de criar um espaço outro, de alegorização do pictural, criando uma espécie de “nova-terra” (Deleuze), que prolonga o pictural geoesteticamente. Trata-se de um duplo movimento, da pintura (e da instalação) para o cinema e vice-versa, revelando a natureza do acontecimento da terra. Ou seja, a possibilidade de um habitar outro que começa sempre num retorno ao mais arcaico, “A Terra como Acontecimento”. E a Terra arcaica revelada é bem reveladora das estratégias de poder que milenarmente a procuraram dominar e que elevaram ao mapa geopolítico atual, em crise evidente; ou numa outra narrativa instável, a de uma terra desolada, sonhando o pesadelo da extinção dos homens e da vida, que pesa sobre a consciência como um alarme absoluto.

4. O cinema como alegorização do pictural e a criação de um espaço outro

*O cinema mantém relações muito particulares com a filosofia. O cinema é uma experimentação Filosófica*¹¹ (Badiou, *op. cit.*: 23)

« *Outra forma de o dizer, é que o cinema é uma situação filosófica.* »¹² (*ibid.*) Estabelece relações fundamentais entre outras realidades, que sendo eleições do pensamento, como é o caso da pintura, tornam a filosofia num acontecimento extraordinário, direcionando o seu conceito para a mesma pertença: o conceito de criação. Como nos diz Deleuze, o conceito cria:

Primeiro por uma razão ontológica: o cinema cria uma nova relação entre a aparência e a realidade, uma nova relação entre [a pintura e a sua dupla imagem, que neste caso concreto nos remete para a imagem da Terra, como território da origem] e também uma nova relação entre o virtual e o atual. [...] A tecnologia digital é uma nova etapa de relação entre a aparência e a realidade. E também uma nova relação

⁹ « [...] *el momento en que esclarecemos una elección, una elección de existencia o de pensamiento.* »

¹⁰ « *Le mouvement, c'est une translation dans l'espace.* »

¹¹ « *El cine mantiene relaciones muy particulares con la filosofía. El cine es una experimentación filosófica..»*

¹² « *Otra forma de decirlo es que el cine es una situación filosófica.* »

*entre a realidade e o número, porque a tecnologia digital é, em definitivo a redução da realidade a números.*¹³ (op. cit.: 53).

Interrogações filosóficas que nos remetem para a sua origem, onde « *a Grécia é o território do filósofo ou a terra da filosofia.* » (Deleuze & Guattari, 1992: 77). Relação Pitagórica da ideia, em que a realidade é um número, mas um número digital, o que nos suscita tecnologicamente a transposição para mundos sensíveis em que a aparência é numérica.

Fundamentos que nos reenviam para a “situação filosófica do cinema” com as novas relações « *entre aparência e realidade e finalmente, uma nova relação entre número, tecnologia e realidade.* »¹⁴ (Badiou, 2004: 54). Conexões discutidas que nos permitiram pensar o filme a partir de noções filosóficas que se estabeleceram, tendo presente as minhas imagens picturais, que sendo construídas em divisão numérica, com várias ordens de grandeza, quer no tamanho/forma, quer nas densidades matéricas inscritas nas pinturas, anunciam a possibilidade de dar a ver, extensionalmente, desdobramentos das superfícies, em conjunto ou em particular, aumentando ou diminuindo as imagens nas dimensões do espaço/tempo das matérias da Terra, num sobrevoo silencioso de deslocação com planos sequencialmente unificados, como um todo contínuo, ou descontinuadamente, variando a passagem entre cada território, que é uno, singular e sem ligação do corpo físico.

Cada obra é um território, todas as obras, inscrevem-se no todo da Terra, a Terra que acontece, mas devido à capacidade transfiguradora do cinema, que alterou a sua coordenada axial, passando da verticalidade para a horizontalidade, o todo requereu uma nova leitura e um reposicionamento no espaço, das imagens e da tecnologia. Posição espacial que « *exige como Husserl, um solo para o pensamento, que seria como a terra na medida em que nem se move, nem está em repouso, como uma intuição originária.* » (Deleuze & Guattari, op. cit.: 77). É a luz das matérias que se movimentam agora, numa outra territorialização, que apesar de estarem no mesmo plano horizontal, física e pictoricamente, não cessam de operar movimentos que ultrapassam qualquer território, confundindo-se com eles, na movimentação das « *duas componentes, o território e a terra, com duas zonas de indescernibilidade; a desterritorialização (...) e a reterritorialização [...].* » (Deleuze & Guattari, *ibid.*). Dimensões da nova realidade pictural, que estando posicionadas como território, implicam tecnologicamente novos meios para a captação desta realidade e novos conceitos de enquadramento, « *para designar estes pontos de vista fora do normal, que não se confundem com uma perspetiva oblíqua ou um ângulo paradoxal, e reenviam a uma outra dimensão da imagem* »¹⁵ (Deleuze, 1983: 29) para « *agregar o momento mesmo da criação* »¹⁶ (Badiou 2004: 29), numa composição material muito particular para a criação de imagens-movimento e imagens-tempo, criando simultaneamente a metafísica do lugar.

O lugar torna-se deste modo, no primeiro limite imóvel para se efetuar a translação, no espaço. Assim, « *o movimento faz-se sempre dentro do intervalo entre os dois* » (Deleuze, 1983: 9), entre o espaço e entre o tempo. Ora sendo este contínuo, como o

¹³ « Primero por una razón ontológica: el cine crea una nueva relación entre la apariencia y la realidad, una nueva relación entre una cosa y su doble, y también una nueva relación entre lo virtual y lo actual. (...). La tecnología digital es una nueva etapa de la relación entre apariencia y realidad. Y, por cierto, una nueva relación entre la realidad y el número, porque la tecnología digital, es en definitiva la reducción de la realidad a números. »

¹⁴ « [...] entre aparência y realidad y, finalment, una nueva relación entre número, tecnología y realidad. »

¹⁵ « [...] pour designer ces points de vue anormaux qui ne se confondent pas avec une perspective oblique ou un angle paradoxal, et renvoie à une autre dimension de l'image. »

¹⁶ « Agregar el momento mismo de la creación. »

tempo, que é um número do movimento, também contínuo, torna-se divisível, permitindo perceber o “antes” e o “depois”, o que conduz à percepção do tempo. Mas o tempo, reclama igualmente um “onde” para esta percepção. A este “onde” Aristóteles chama de lugar. O lugar do espaço e o lugar do tempo. “A Terra como Acontecimento”.

Poder da ideia, que « *põe diretamente o pensamento em relação com a terra* » (Deleuze & Guattari, 1992: 77), e com a tecnologia, para captar imagneticamente os fenómenos naturais e sonoros dos sons do tempo da Terra, os sons da origem, os que se ouvem aquando das suas manifestações. Inscritos em cada território, fazem corresponder cada duração do timbre, à relação das alturas do tom e ao lugar, tornando espacial e temporal a imagem.

Seguindo esta interpretação juntamos o cinema e a música, já que a música também é uma experiência do tempo, uma forma de mostrar o tempo. Poderíamos dizer sensivelmente que a música faz ouvir o tempo. Enquanto que o cinema faz ver o tempo. (Badiou, 2004: 32).

Dito de outro modo, « *a música serve como modelo para a difícil fusão entre o emocional e o intelectual, entre a sensação e o espírito* »¹⁷ (Aumont, 2004: 29). Visão ontológica da Terra, cujo diálogo sensível, visível e audível, apreende as « *três espécies de Universais, contemplação, reflexão e comunicação, que são as três idades da filosofia. A Eidética, a Crítica e a Fenomenologia.* » (Deleuze, 1992: 46). Mas o que é que a pintura deu ao cinema? A possibilidade de uma relação dialética com o mundo sensível, na abertura para duas espécies de tempos: o tempo da ciência, que é o tempo da nossa experimentação matérica, e o tempo da nossa interioridade, que constituindo pictoricamente o cinema numa outra pintura da pintura, é o nosso tempo, o tempo da nossa Memória, o que mostra o grande plano do horizonte, que ao ser conduzido no plano da imagem, eleva a criatividade para um plano de imanência, com a criação de novas sínteses temporais, tendo o conceito criativo como condição. A condição de passar de um mundo para o outro, do território pictural para o território cinematográfico.

A filosofia nesta dimensão faz-nos ver o outro. É o pensamento da pintura, numa relação espacial com o mundo, e numa relação íntima com o cinema:

*O cinema propõe novas síntesis entre o tempo construído de montagem e a duração pura, entre os valores plásticos e os valores musicais, entre as formas populares e a arte sublime, entre as técnicas do grande horizonte e as do lugar cerrado.*¹⁸ (Badiou, 2004: 56-57).

Dimensões conduzentes da representação cinematográfica que penetram bem fundo no nosso questionamento, constituindo também um descobrir dialógico do saber, que sendo percepção é percurso do pensamento em potência. É a passagem da potência ao ato em movimento que « *aparece como um espaço-tempo teórico e prático apreendendo em peso estas interrogações* » (Barot 2009: 11), que advindas do exterior, reclamam uma imagem em movimento para a sua instalação: o cinema. Como afirma Godart é a imagem do real, na medida em que o modo de construção do filme, condiciona a recepção do seu conteúdo. « *Tal é o grande pensamento de Hegel, [quando refere que] toda a forma é*

¹⁷ « [...] *la música le sirve como modelo para su anhelada fusión entre lo emocional y lo intelectual, entre la sensación y el espíritu.* »

¹⁸ «... *el cine propone nuevas síntesis, entre el tiempo construido del montaje y la duración pura, entre los valores plásticos y los valores musicales, entre las formas populares y el arte sublime, entre las técnicas del gran horizonte y las del lugar cerrado.* »

uma certa forma de um certo conteúdo (...) ela é toda inteira subordinada no seu manejo à concepção que fazemos da realidade. » (Barot, 2009: 17).

Convém distinguir neste ensaio, que a realidade apreendida pelo cinema, já é uma representação da representação, de outra realidade, a pictural, representada simbolicamente como *mimesis* das matérias. Implicação que possibilitou a passagem da pintura, filosoficamente para o filme, na medida em que só a matéria, que é composta de matéria e forma, comporta a potencialidade, que é o princípio de movimento. Potenciando o movimento entre o lugar e o espaço, para o infinito, que sendo um signo de imperfeição, é aquilo fora do qual sempre se pode acrescentar alguma coisa. Acrescentamos a dimensão paradoxal do cinema filosófico, que não sendo uma “arte de massas,” como nos diz Alain Badiou, é no entanto uma categoria politicamente ativa. « *Porque no fundo o cinema é a criação de novas ideias, sobre o que é uma ideia.* » (op. cit.: 23). E como ideia criadora que é potencia um poder, mas um poder de verdade sobre a criação, explorando novas fronteiras, deixando de ser uma “arte de massa”, para passar a ser uma arte metapolítica, que mais que tudo é esclarecedora da distância entre o poder e as verdades. Mas « *o que dá ao cinema o seu alcance político: é o feito que nele se cruzem as opiniões ordinárias e o trabalho do pensamento* »¹⁹ (op. cit.: 34), pondo em destaque Cinema e Território como um lugar de poder.

Será o próprio filme aqui visionado que deve abrir as possibilidades metapolíticas contidas na pintura enquanto acontecimento que responde ao acontecimento da Terra. Da deslocação já referida do vertical para o horizontal e o novo movimento de verticalização exposto no ecrã em que o cinema se apropria da pintura que se tornou em nova matéria cinematográfica, de onde emergem outros pensares da terra. O choque dos sons naturais com a rugosidade e luminosidade da pintura são ampliados e comunicam num espaço único – o do filme – a elevação da terra que surge, exigindo-nos uma decisão absoluta. Torna-se então indecível se estamos perante um regresso às origens arcaicas da Terra, ainda à espera de homens e de outra história, ou se estamos sob a ameaça de um futuro onde os humanos se extinguiram e a terra voga melancolicamente pelo universo. Indecisão que a ser reparada possibilita uma nova política à altura daqueles que nela habitam.

Bibliografia de referência

- Aumont, J. (2004). *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Badiou, A. (2004). El Cine como Experimentación Filosófica. *Pensar el cine 1: imagem, ética y filosofía / compilação y prólogo a cargo de Gerardo Yoel*. Buenos Aires: Manancial.
- Barot, E. (2009). *Camara Politica : Dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant (Groupes Medvedkine, Francesco Rosi, Peter Watkins)*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin.
- Belting, H. (1989). *L'histoire de l'art est-elle finie ?* Éditions Jacqueline Chambon.
- Deleuze, G. (1983). *Cinema 1. L'Image-Mouvement*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (2012). *O Abecedário. Diálogos com Claire Parnet*. Portugal: Companhia da Palavra.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1992). *Qu'est-ce que la Philosophie ? O que é a Filosofia?*

¹⁹ «...lo que da el cine su alcance politico: el hecho de que en él se crucen las opiniones ordinarias y el trabajo del pensamiento. »

Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro. Lisboa: Ed. Presença
Payot, D. (1998). *La statue de Heidegger. Art, vérité, souveraineté*. Circé.

***The Girl Chewing Gum* de John Smith: documento e ficção**

Carlos VALENTE¹

Professor Auxiliar da Universidade da Madeira
Centro de Estudos Regionais e Locais
cvalente@uma.pt

Resumo: Este artigo analisa a curta-metragem *The Girl Chewing Gum* (John Smith, 1976) posicionando-a no contexto da vertente experimental que lhe está na origem, associada ao cinema estrutural. O filme constitui, em primeiro lugar, um documento do olhar do realizador perante a realidade do banal dia-a-dia, mas é muito mais do que isso porque a voz-off que o realizador coloca sobre os planos filmados altera de forma disruptiva o material pro-filmico. O “território” do cinema é, portanto, desconstruído de modo irónico e radical. Em que medida a imagem, enquanto documento do real, é transfigurada e “ficcionalizada” pelo olhar (e pela voz) do realizador? Todo o cinema o faz, certamente, mas John Smith põe a nu este “território” específico do cinema, numa atitude reflexiva e desconstrutora que leva o espectador de volta à pergunta mais antiga e essencial: o que é o cinema?

Palavras-chave: cinema, experimentalismo, documentário, ficção, reflexividade, diegese

Abstract: *This article analyses the short film The Girl Chewing Gum (John Smith, 1976) placing it in the context of experimental trend to which it is associated, linked to the structural cinema. The film is, in first place, a document of the director's gaze about the reality of common day-to-day situations, but it's much more than that because the voice that the director overlaps on the shot modify, in a disruptive way, the pro-filmic material. The "territory" of the film is thus deconstructed in ironic and radical way. To what extent is image, as a real document, transformed and "fictionalized" by the gaze (and voice) of the director? All cinema does that, certainly, but John Smith exposes this specific cinematic "territory", with a reflective and deconstructive attitude that takes viewers back to this oldest and essential question: what is cinema?*

Keywords: cinema, experimentalism, documentary, fiction, reflexivity, diegesis

Introdução

A realidade visível é a matéria-prima da imagem, e constitui o substrato tanto da fotografia como do cinema. Neste sentido, o real é um material pro-filmico, e é esta a fórmula teórica que os primeiros grandes pensadores do cinema, como Bazin e Kracauer, tomaram como bandeira para definir o cinema. É a partir deste contexto conceptual que se enquadra a grande divisão dos géneros cinematográficos e que têm fomentado o debate teórico ao longo dos anos. Por um lado, encontramos o género do documentário, baseado numa suposta apreensão da realidade e da sua apresentação no ecrã; por outro lado, o

¹ Professor nas áreas disciplinares de Estética, História da Arte e Teorias da Imagem, doutorado em Estudos de Arte com a tese intitulada: Para uma teoria da imagem cinematográfica (2007). Coordena, com Vítor Magalhães, o Clube Universitário de Cinema da Universidade da Madeira e preside a comissão organizadora do Encontro Internacional Cinema e Território criado em 2013, no Funchal.

aparelho da ficção, enquadrado no domínio da diegese e da ilusão narrativa, desenvolvidas no cinema graças à montagem e auxiliadas pelo guião, pela *mise en scène* e pelo trabalho dos atores.

Pensadores como Christian Metz, que fundara uma semiologia do cinema, Gilles Delleuze (1986) e André Parente (2000) têm abordado a relação da narrativa cinematográfica com essa realidade “primitiva das imagens”, estudando as possibilidades e problemas de uma semiologia da imagem em movimento. Num âmbito mais específico, e que aqui nos interessa, estão os trabalhos desenvolvidos por Edward Small (1994), Noël Carroll (1996) e Robert Stam (2000), entre outros, no sentido de teorizar um outro género cinematográfico que dizem conter especificidades suficientes para ser considerado como tal, e no qual se inclui o cinema experimental e a *video art*, ligados historicamente às vanguardas artísticas.

O cinema estrutural, vertente desenvolvida nos anos 70, assumiu uma atitude estética minimalista e formalista, insistindo com frequência na capacidade do meio ou dispositivo, ou seja o filme, refletir sobre si próprio. Trata-se de um tipo de cinema que desenvolve a sua reflexão nos limiares da ficção e do documentário, daí ser considerado por alguns investigadores como cinema não-narrativo. Alguns dos mais representativos filmes estruturalistas podem aqui ser lembrados: *The Flicker* (1965) de Tony Conrad; *Film In Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles*, etc. (1965-66) de George Landow; *Wavelength* (1967) de Michael Snow; e *Serene Velocity* (1970) de Ernie Gehr, entre outros.

É neste género experimental que podemos enquadrar o filme *The Girl Chewing Gum* (1976), que aqui pretendemos analisar. O seu realizador, John Smith, foi influenciado por esta estética experimental. Fred Camper, abordando a filmografia de John Smith através de depoimentos do próprio autor, refere não só as influências artísticas mas também os professores, importantes teóricos do cinema experimental, que Smith conheceu enquanto estudante: « *Smith counts as key influences his teachers Guy Sherwin and Peter Gidal, and the films of Michael Snow, Hollis Frampton* » (Camper, 2001). Na filmografia de John Smith, que se inicia nos anos 70 e que conta com mais de cinquenta filmes até hoje, está sempre presente uma forte ligação do cinema com o território quotidiano, com o universo próximo do artista, como ele próprio declara em entrevista: « *Most of my works are made around places I've lived most of my life.* » (Camper, *idem*, s.p.)

O filme *The Girl Chewing Gum* faz parte hoje das coleções de importantes galerias e museus de arte, como a *Tanya Leighton Gallery* em Berlim ou a *Tate Britain*, em Londres. No *website* da *Tate* é possível encontrar extensa e atualizada documentação sobre o filme². Para além destes recursos, o autor disponibiliza na sua página *online* excertos deste e outros filmes da sua autoria, assim como bibliografia e referências sobre a sua obra³. Ao longo da sua carreira, e em particular no filme em análise, Smith questiona de modo irónico e lapidar dicotomias clássicas como ficção-documentário, espaço-tempo ou palavra-imagem, e o faz através de um processo autorreflexivo. O modo como este filme desconstrói, por exemplo, a relação espaço-tempo, é abordada por Lavinia Brydon (2012) que aplica o conceito literário de *chronotope*, da autoria Bakhting ao filme de John Smith. Por outro lado, a investigadora Lili Reynaud-Dewar destaca o carácter descritivo e documental, de valor etnográfico e até antropológico de *The Girl Chewing Gum* quando afirma o seguinte, acerca do filme:

² Ver <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/john-smith-the-girl-chewing-gum>

³ Ver <http://johnsmithfilms.com/>

Produire des images qui ressemblent à des vidéos “familiales”, produire des images qui ressemblent à du cinema post-structuraliste, produire des images qui ressemblent à un document ethnographique, produire des images qui ressemblent à une émission de télé réalité. (Reynaud-Dewar, 2014)

O filme – descrição e análise

The Girl Chewing Gum é uma curta-metragem de 11 minutos filmada em película de 16mm, a preto e branco. As imagens que vemos são capturadas diretamente do real, constituindo um documento visual sem qualquer manipulação, excetuando os movimentos de câmara e de alteração da distância focal através do *zoom*. O trabalho de pós-produção resume-se à simples colagem de dois planos e à introdução do título no início. Contudo, a banalidade das imagens captadas é alterada pela sobreposição de uma voz (em *off*) que “comanda” as ações das personagens e até dos objetos.

O filme é formado por dois planos-sequência, que correspondem a dois locais em Londres, separados entre si por 15 milhas (como diz o realizador, em voz-off). A primeira sequência começa com um plano estático tomado desde a rua Tottenham e “olhando” para um prédio na rua Stamford, em Dalston, Londres (figura 1)⁴. No mapa o nº 1 corresponde ao prédio que vemos no início do filme e que é alvo do ponto de vista B durante os primeiros 8 minutos do filme. O ponto de vista C ocorre aos 8 minutos, quando uma panorâmica muda de enquadramento e agora aponta para a entrada do Cinema *Odéon Dalston*, representado pelo nº 2 (sala de espetáculos demolida poucos anos após a realização do filme).



Fig. 1 - Localização geográfica da filmagem de *The Girl Chewing Gum*, de John Smith, em Londres

Como já fora referido, o filme começa com um plano fixo onde pode ser vista a rua, o passeio, os transeuntes e os automóveis que atravessam o quadro da imagem. Ao longo dos primeiros minutos ouvimos os comandos dados pela narração em voz-off, que identificamos com as instruções de um realizador, às quais as pessoas e veículos obedecem na perfeição.

Das diversas instruções dadas pelo realizador destacamos a seguinte, logo no início: « *Slowly move the trailer to the left... and I want the little girl to run across, now. Hold that*

⁴ O ponto A corresponde ao local aproximado da câmara (marcando esse ponto no *Google Maps*, conseguimos situar o lugar geográfico da tomada de vistas na coordenada de latitude 51°32'42.49"N e longitude 0° 4'34.49"W).

trailer there... Now move the trailer off. »⁵. Seguidamente a voz comanda outras ações que vemos executadas no ecrã pelos transeuntes, como sejam: olhar para a direita, mover-se rapidamente, falar, fumar. Até os objetos, nomeadamente um bilhete de autocarro que esvoaça no pavimento, obedecem às “ordens” do realizador: « *Now I want the bus ticket to blow across the pavement* ».

Aos 2’ este plano fixo evolui para uma panorâmica vertical ascendente (figura 2), após o realizador ordenar que a rua, o edifício e as pessoas se “afundem”: « *Right. Now I want everything to sink slowly down as the five boys come by...hold it.* ». Esta curiosa frase do autor contrasta com a habitual instrução técnica no cinema, que consiste em solicitar um movimento ascendente de panorâmica, ou seja, de inclinar progressivamente a câmara para cima. O facto de John Smith pedir que o prédio e a rua se “afundem”, começa a exercer no espetador um corte na lógica diegética que tinha sido convencionalizada nos primeiros minutos.



Fig. 2 - Panorâmica vertical ascendente, para o relógio.
(imagens gentilmente cedidas pelo realizador)

A partir deste momento, o espectador que, ao princípio, acredita na coerência entre a palavra ouvida e a imagem que vê, vai notando que algo parece não estar correto e cedo dá conta do “truque” utilizado: Smith gravou os seus comandos após visualizar as imagens, obviamente. O movimento ascendente cessa, enquadrando um poste em primeiro plano e um relógio em segundo. É feito um ligeiro *zoom in* após a seguinte ordem verbal: « *...and I want the clock to move jerkily towards me... stop* ».

Neste momento, a absurdidade do discurso em *off* aumenta com a ordem dada aos ponteiros do relógio, para que os mesmos avancem de acordo com a sua função evidente:

⁵ A partir daqui todas as citações em inglês, que dizem respeito à voz-off, são retiradas do guião disponível em *Original script for the voiceover to The Girl Chewing Gum* (Smith, citado por Balsom, 2012).

«*Now I want the long hand to move at the rate of one revolution every hour, and the short hand to move at the rate of one revolution every twelve hours... fine.*».

A panorâmica é agora descendente, enquanto o realizador pede para que tudo volte a “subir” e ordena que a “rapariga que masca pastilha elástica” (*the girl chewing gum*) apareça no ecrã.

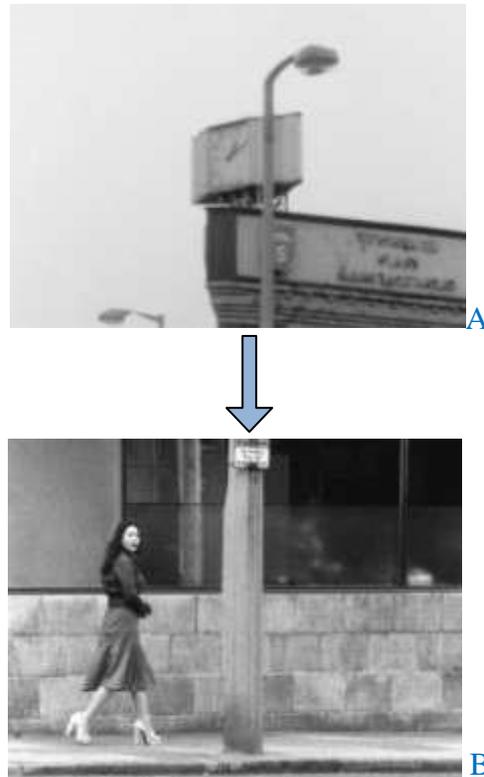


Fig. 3 - Panorâmica vertical descendente, para a “rapariga que mastiga pastilha elástica”.
(imagens gentilmente cedidas pelo realizador)

Segue-se mais um conjunto de comandos de voz que são dados a tudo o que acontece na rua: «*Now a man comes by and bites his nails, two pigeons fly past from right to left and two boys run past from left to right.....the woman at the window looks this way and then goes on talking*». Inclusivamente, para reforçar o carácter casual e experimental do discurso, é possível ouvir o realizador tossir aos 3’30”, ao mesmo tempo que se opera um *zoom out* sobre a rua. Aos 5’, o plano-sequência evolui para um outro ponto de vista, através de uma panorâmica à esquerda (ponto C, figura 1) e enquadra agora a entrada de uma sala de cinema, onde um grupo de pessoas faz fila para a sessão em curso (que neste caso concreto, e segundo John Smith, se tratava do filme inglês *The Land That Time Forgot*, de Michael Moorcock, um filme de aventuras, baseado no livro homónimo de Edgar Rice Burroughs).

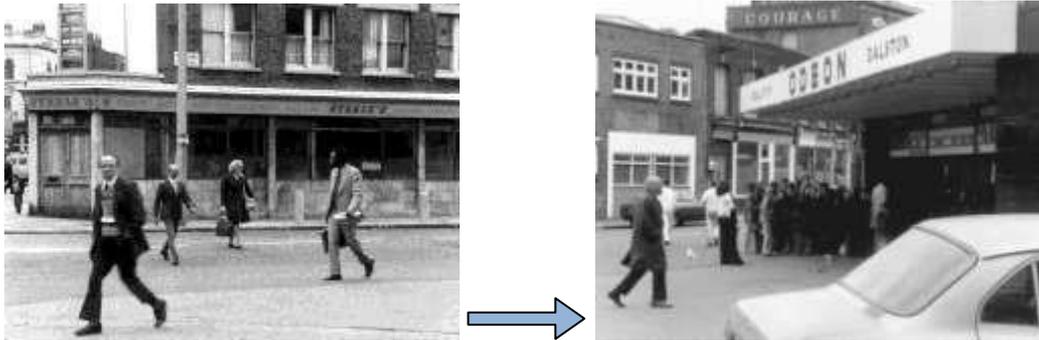


Fig. 4 - Panorâmica horizontal para a esquerda, para o Cinema Odéon
(imagens gentilmente cedidas pelo realizador)

A partir deste momento, os comentários do autor deixam de ser apenas descritivos e passam a “contar” algo mais acerca das pessoas e objetos que vemos na rua. O autor fala-nos das pessoas que vão cruzando o ecrã como, por exemplo, de um dentista que segue o seu caminho para o Banco e de uma mulher “francesa”. O espetador está já consciente, por esta altura, de que são apenas suposições relativas a transeuntes que ele não conhece, suposições que Smith apresenta como “verdades”. Continuam também as instruções simples a tudo o que acontece na imagem pró-fílmica:

Now I want the man coming in from the left in the grey peaked cap to put on his glasses. The three children eating chips, the French woman, the window-cleaner in his van, the greengrocer, the pigeon, the red jaguar, the taxi, the van, the man, the negro with the briefcase and the newspaper, the woman firmly gripping the hands of her two young sons. They stop.

Aos 6’39’’, e após esta instrução de “stop”, os sons característicos da rua e, nomeadamente, de um alarme de roubo que ouvimos constantemente desde o início do filme, desaparecem repentinamente e voltam a ser ouvidos apenas quando Smith ordena: «...and now they cross the road.». Naturalmente, em pós-produção, o realizador retirou o volume para o fazer coincidir com as instruções verbais.

Aos 7’ inicia-se nova panorâmica vertical ascendente para o relógio, mas desta vez o discurso prossegue livremente, divagando sobre assuntos que ultrapassam o mero ato de “dirigir” a cena. A câmara regressa ao ponto inicial e fixa-se num plano apertado da rua, com pessoas e carros que passam. Aos 8’, Smith acrescenta um outro corte na diegese, já amplamente destruída até aqui: O autor confessa-nos que não está naquela rua que vemos, em Dalston, mas em um outro local, um campo aberto numa zona rural, bem distante: « *I am speaking into a megaphone, which I am pointing at a microphone, on the outskirts of Epping Forest – about fifteen miles from the building you are looking at.* ».

Neste novo contexto, a voz-off elabora o seu discurso num crescendo ilógico e surrealista. Smith diz avistar, do local onde se encontra, um homem com um helicóptero no bolso e um pássaro gigante, entre outras improbabilidades.

A partir de 8’50’’ todo e qualquer som de fundo desaparece, ouvindo-se apenas a voz do narrador. Em simultâneo é iniciada uma panorâmica à direita que persegue um “inocente” transeunte, o qual acaba por desaparecer entre a multidão da fila do cinema. A respeito deste homem, Smith divaga a tal ponto que esboça uma personagem ficcional:

This young man has just robbed the local post office and is attempting to appear inconspicuous. He is trying to remain calm, but his hand is sweating as he grips the butt of the revolver in his raincoat pocket even harder. He is wondering whether the

woman at the window would recognise him if she saw him again. The burglar alarm is still ringing.

Finalmente, quase aos 10 minutos, um *zoom out* abre o plano da rua ao máximo, como ainda não tinha sido vista, e o plano já não contém qualquer discurso do autor, nem som ambiente. Logo em seguida, através de um corte abrupto é nos dado a ver o campo de que antes o narrador falava (figura 5). Este segundo e último plano-sequência é uma panorâmica contínua à esquerda, de 360 graus, que nos mostra um campo aberto e um céu enevoado. Vemos um poste de eletricidade, cavalos no pasto, arbustos e árvores e, desta vez, contrariando a lógica, ouvimos o som da rua, em Dalston, e o alarme de roubo, de novo.



Fig. 5 - Plano-sequência n 2º. Panorâmica horizontal para a esquerda em 360º (imagem gentilmente cedida pelo realizador)

A sua prévia descrição deste espaço rural, assaz absurda, é desmontada agora nas imagens que vemos, que não contém nenhum dos elementos mencionados. O filme acaba aos 11'38, com o fim da rotação completa que nos leva de volta início da panorâmica. Esta circularidade final é muito significativa do aspeto reflexivo do filme, que de seguida abordamos.

Conclusões

Usando um procedimento simples de alterar o conteúdo das imagens com um discurso progressivamente “enganador”, o realizador cria um paradoxo, um confronto que remete ao espectador para a artificialidade da imagem enquanto registo do real, que aqui é posta em evidência quando alterada por um discurso “impossível”. Este conflito entre discurso visual e verbal gera uma narrativa paradoxal, que “aponta” para si mesma, e para a sua aparente contradição, refletindo-se como que num espelho.

Como vimos, o filme cria no espectador, passados os primeiros instantes, uma estranha sensação, próxima da “fraude”. Smith “engana” e/ou “desengana” o fruidor das imagens, por assim dizer. Como refere Adrian Danks, o realizador apela fortemente para a consciência do espectador em relação ao artifício cinematográfico: « *constantly making us aware – through a variety of subtle methods – of the multiple ways in which such films tend to guide our reading of the image, while taking on, at times, an almost surreal dimension.* » (Danks, 2003, s.p.). Esta reflexividade é dada através de cortes bruscos na diegese, que “rasgam” o véu da ilusão cinematográfica (Hersey, 2002), dando assim ao filme a capacidade de veicular uma espécie de teoria através das imagens, quase como que um manifesto audiovisual. Através de um exercício de reflexividade este filme, e

grande parte do cinema experimental, como defende Edward Small, parecem conseguir construir uma “teoria direta” sobre o cinema (Small, 1994).

Deste modo, ao alterar o carácter meramente documental da imagem, Smith transforma-a num elemento «neutralizado», quanto à sua condição, e significação de origem. Esta questão remete-nos para as reflexões de Gilles Deleuze, quando defende que a imagem, no geral, é «...*uma massa plástica, uma matéria a-significante, e a-sintática, matéria não linguisticamente formada, embora não seja amorfa e seja formada semiótica, estética e pragmaticamente.* » (Deleuze, 1986: 49). Este limiar entre significado intrínseco e não-significação é a condição que Smith explora nas imagens, ao sobrepor o seu comentário verbal. Esta condição pro-fílmica é, portanto, uma característica conceptual da imagem, em geral: « *É uma condição, anterior, em direito, ao que condiciona. Não é uma enunciação, não são enunciados. É um enunciável.* » (Deleuze, *ibid.*). Podemos contrastar a ideia deleuziana de « *massa não linguisticamente formada*» (Deleuze, *ibid.*), com a conceção de José Gil a este respeito. Gil, ao contrário de Deleuze, destaca a autonomia da linguagem pré-verbal, que é para ele uma forma de linguagem. Portanto, e segundo Gil:

[...] não devemos considerar o pré-verbal como uma espécie de magma amorfo de sentido, inarticulado e intraduzível», mas como «...uma “linguagem” com articulações próprias que não devemos julgar “rudimentares” (por referência à articulação da linguagem verbal), mas autossuficientes e constituídas, todavia, por retroação da linguagem verbal (1996: 102).

Esta especificidade da imagem, como vemos em Gil, é sempre complementada e está associada à linguagem verbal. Neste sentido, o filme *The Girl Chewing Gum* responde perfeitamente às questões colocadas por outro investigador, neste caso Robert Stam, quando pergunta: « *How can the cinema illuminate its specific textual processes? [...] how can the reflexive filmmaker subvert or call attention to this code?* » (Stam, 1992: 255).

Em resumo, o poder de enunciação do verbal é posto diretamente em confronto, neste filme, com a imagem “inocente” do quotidiano, através da desconstrução das regras da narrativa cinematográfica. Smith elabora, assim uma: «...*juxtaposition of verbal, cinematic and gestural language with forms of narrative storytelling*» (Danks, *ibid.*). Esta situação limite criada por John Smith, através de uma reflexividade e uma contradição narrativa, abala em última instância quer a noção de documentário quer a de ficção, mas também, e sobretudo, os lugares-comuns da palavra e da imagem. O filme é por isso, simultaneamente ficcional e documental. Mas também, ao mesmo tempo e paradoxalmente, recusa ser documental ou ficcional, sendo mais um ensaio “teórico” concretizado na prática (do cinema).

O(s) remake(s)

Ao longo dos anos, este filme transformou-se numa espécie de “mito urbano” para quem vive em Dalston e, sobretudo, para os estudantes de cinema. Por este motivo, muitos vídeos e filmes têm vindo a ser feitos em jeito de tributo, ou como paródias, ou ainda diretamente influenciados pelo original, não só filmando na rua original, mas criando versões em outros espaços, um pouco por todo o mundo. Em 2011, o autor compilou e exibiu alguns desses vídeos numa exposição em Londres (Schultz, 2011) e apresentou também a sua própria versão atualizada de *The Girl Chewing Gum*, que se constitui como um *remake*, ou auto-citação. Agora intitulado *The Man Phoning Mum*, o novo filme

“joga” com o título anterior criando uma rima sonora (na pronúncia em inglês) que reforça a importância das palavras, e da palavra dita, nas escolhas estéticas de John Smith.

Ao filme original é sobreposta uma nova filmagem (figura 6) que, por efeito de transparência, combina as imagens do passado, a preto e branco, com as do presente permitindo, como refere o próprio autor, encontros furtivos dos transeuntes de ontem de hoje no mesmo espaço, 35 anos depois. A nova imagem, colorida e de alta qualidade, contrasta com a original apesar de ser tão banal, enquanto material pró-fílmico, como o foi a original no seu tempo. O som que ouvimos nesta amálgama de imagens é apenas o da versão original de 1976.



Fig. 6 - *The Man Phoning Mum*, 2011. Sobreposição de filmagens.
(imagem gentilmente cedida pelo realizador)

A propósito desta nova versão, Ian Christie destaca a ironia e a capacidade do realizador tornar “estranha” e mistificada uma cena completamente trivial do dia-a-dia. Salienta ainda o confronto entre passado e presente, e o valor histórico-antropológico deste confronto temporal: « *In this new work, figures from the past and present alternate as “ghosts” in the others’ world, while the viewer is able to contemplate the process of gentrification that has replaced the Odeon cinema with new apartments.* » (Christie, 2013). A teoria deleuziana do cinema enquanto imagem-tempo ganha assim, com este novo trabalho de Smith, todo o seu sentido, pelo simultâneo encontro e desencontro de lugares, pessoas e temporalidades, a partir de algo que os unifica: o ponto de vista.

Bibliografia de referência

- Camper, F. (2001). Pushed to the Limit – Films and videos by John Smith, *Chicago Reader magazine*, setembro. Disponível em: <http://www.chicagoreader.com/chicago/pushed-to-the-limit/Content?oid=906377> [3 de janeiro de 2016].
- Carroll, N. (1996). *Theorizing the Moving Image*. New York: Cambridge University.
- Christie, I. (2013). “English Eccentric”, in *John Smith* (Eds.), Tanya Leighton and Kathrin Meyer, Mousse Publishing, Italy and Sternberg Press, Germany, pp 47-70. Disponível em: <http://johnsmithfilms.com/selected-writing/books/> [8 de fevereiro de 2016].
- Danks, A. (2003). On the Street where You Live: The Films of John Smith, *Senses of Cinema*, n.º 29, dezembro. Disponível em: http://www.sensesofcinema.com/contents/03/29/john_smith.html [8 de fevereiro de 2016].
- Deleuze, G. (1986). *La Imagen-tiempo*. (2ª ed). Barcelona: Paidós Comunicación.
- Balsom, E. (2015). *In Focus: The Girl Chewing Gum, 1976, by John Smith*, Londres: Tate

- Research Publication. Disponível em:
<https://www.tate.org.uk/art/researchpublications/john-smith-the-girl-chewing-gum/the-girl-chewing-gum-1976-by-john-smithr1175957> [12 de março de 2016].
- Brydon, L. (2012). Brief Encounter: The Girl Chewing Gum, *Short Film Studies*, vol. 2 (2): 155-158.
- Gil, J. (1996). *A Imagem Nua e as Pequenas Percepções*. Lisboa, Relógio D'Água.
- Hersey, C. (2002). "Diegetic breaks and the avante-garde", *Journal of Moving Image Studies*. n.º 1. Disponível em:
<https://people.cs.uct.ac.za/~dnunez/reading/papers/hersey.html> [10 de março de 2016].
- Parente, A. (2000). *Narrativa e Modernidade: Os Cinemas Não-Narrativos do Pós-Guerra*. São Paulo: Papyrus Editora.
- Schultz, M. (2011). "The Girl Chewing Gum, and the Perils of Google" in dailyserving website, <http://dailyserving.com/2011/12/the-girl-chewing-gum-and-the-perils-of-google/> [10 de março de 2016].
- Small, E. (1994). *Direct Theory: Experimental Film / Video as Major Genre*. Kansas: Southern Illinois University Press.
- Stam, R. (1992). *Reflexivity in Film and Literature*. New York: Columbia University Press.
- Stam, R. & Miller, T. (eds.) (2000). *Film and Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell Publishers Inc.

Esconderijo: o espaço que dá corpo às imagens fílmicas

Hugo OLIM¹

Centro de Artes e Humanidades da Universidade da Madeira
Universidade da Madeira-Portugal
hugoolim@uma.pt

Resumo: As câmaras apenas captam uma área restrita e muito, ou quase tudo, fica de fora do enquadramento, de fora do plano, de fora da nossa área de visão. No cinema esse espaço fora-de-campo é tão ou mais importante do que a imagem que vemos projectada no ecrã. Neste espaço invisível, que se encontra escondido para além dos bordos da imagem, somos levados para um universo imaginário, infinito, fundamental para arte cinematográfica.

Palavras-chaves: esconderijo, fora-de-campo, centrífugo, imaginação, espaço invisível

Résumé: Les caméras capturent seulement un espace restreint où tout le reste, ou presque, sort du cadre, du plan, de notre champ de vision. Au cinéma, cet espace horschamp est tout aussi important, voire davantage encore, que l'image que nous voyons projeté sur l'écran. Cet espace invisible, qui se cache au-delà du cadre de l'image, nous emporte vers un univers imaginaire, infini, fondamental pour l'art cinématographique.

Mots-clefs : cache, hors-champ, centrifuge, imagination, espace invisible

O mundo está à minha volta, não à minha frente.
(Merleau-Ponty, 2004: 48)

A percepção do espaço não implica apenas o que pode ser percebido, mas igualmente o que pode ser eliminado. (Hall, 1986: 59)

Parte da arte do cinema não está naquilo que é objectivamente exibido, mas naquilo que não nos é revelado, ou seja, naquilo que fica omissivo, invisível, numa espécie de esconderijo. Etimologicamente, a palavra esconderijo sugere um lugar onde pode alguém, ou algo, ocultar-se. Esta ocultação pressupõe um afastar da vista, um perder de vista, uma subtracção, uma não revelação, um segredo, algo que não deve ser dito ou mostrado.

Bazin viu, nos limites do ecrã cinematográfico, não uma moldura, como a da pintura, mas sim um esconderijo. Esta constatação de Bazin surge do visionamento de filmes sobre as obras de pintores como *Van Gogh* (1948), realizado por Alain Resnais, e *Goya: The Disasters of War* (1952) de Pierre Kast. Ele notou que o cinema trai a pintura, ao tentar representá-la. Esta traição não acontece, por exemplo, apenas por Resnais ter optado por filmar a preto e branco as coloridas pinturas de Van Gogh, mas pelo facto de

¹ Doutor em Audiovisuais na FBAL/UL. A sua obra artística insere-se no campo das artes visuais, mais concretamente no vídeo e na fotografia, onde explora a imagem em diferentes formas: na relação com o som, o tempo, o espaço e a tecnologia. Licenciou-se em Tecnologias da Comunicação Audiovisual no IPP, fez Mestrado em Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias, na FCSH/UNL.

estar enraizada na própria natureza do *medium* cinematográfico. Tentar representar uma obra sintética como a pintura através do cinema é, como diz Bazin, uma « *operação esteticamente contranatura* » (Bazin, 1992: 199). A montagem, a horizontalidade temporal e a diegese, são características intrínsecas do *medium* cinematográfico que alteram a singularidade estática e a possibilidade de uma análise em profundidade da imagem pictórica. Se, por um lado, os filmes sobre as obras dos pintores vêm propor uma interpretação em segundo grau da imagem pictórica, por outro lado, estes filmes destroem a natureza centrípeta do quadro pictórico, expandindo-a para além das suas margens. Mais do que o tempo e o movimento acrescentado pelo *medium* cinematográfico, o cinema e a pintura também diferem em relação ao contorno da imagem, aos seus limites. Aqui reside a descoberta de Bazin, isto é, o ecrã de cinema é centrífugo, enquanto que o quadro pictórico é centrípeta. Bazin explica:

Os limites do ecrã não são, como por vezes o vocabulário técnico daria a entender, a moldura da imagem, mas um cache que só pode desvendar uma parte da realidade. A moldura polariza o espaço para o interior, enquanto tudo o que o ecrã nos mostra se supõe prolongar-se indefinidamente no universo. A moldura é centrípeta, o ecrã centrífugo. (op. cit.: 200-201).

Segundo Bazin, a moldura pictórica atrai o nosso olhar para o centro do quadro. Neste sentido, a moldura pictórica é o espaço onde a imagem se apresenta. É a moldura que define a imagem e o seu enquadramento, que faz a subtracção do objecto artístico ao espaço que o envolve. É graças à moldura que a imagem se revela, se dá a ver e a conhecer.

Em direcção oposta, o ecrã afasta o nosso olhar do centro para a periferia, para além dos limites do enquadramento². Tudo aquilo que não aparece no ecrã está escondido, no fora-de-campo da imagem ou do campo visual. Sendo um lugar de passagem, o ecrã vai revelar a matéria (aquilo que vemos como imagem), escondendo o visível. Mais do que uma janela para a visão, o cinema é um esconderijo, um lugar onde alguém ou algo se perde de vista, se vai ocultar. Esta constatação do movimento centrífugo da imagem leva-nos a sair da área de projecção de que o ecrã se ocupa, em primeiro lugar, para nos concentrarmos nesse espaço invisível que está para além dos limites do ecrã, oculto, onde o visível se esconde.

Jacques Aumont, apoiando-se nesta tese de Bazin e partindo do conceito de quadro, vai desenvolver um pensamento analítico sobre esta relação de proximidade que existe entre a pintura e o cinema. Numa definição minimalista, o autor afirma que o « *quadro é o faz com que a imagem não seja infinita, nem indefinida, o que termina a imagem, o que a detém* » (Aumont, 2004: 112). Neste sentido, o quadro é um espaço fechado que aprisiona a imagem, dela fazendo o espaço limitado em que ela é composta e se manifesta. Partindo desta definição simplificada, Aumont irá definir o quadro em três diferentes aspectos: o *quadro-objecto*, o *quadro-limite* e o *quadro-janela*. Na pintura, o *quadro-objecto*, será a moldura física, material, aquilo que circunda, que acrescenta um caixilho à obra, que a ornamenta e a valoriza. No cinema, o *quadro-objecto* é mais difícil de enunciar e, a existir, deverá ser procurado dentro do dispositivo cinematográfico ou no escuro da sala, pois, como refere Aumont, « *é o escuro que materializa a parte de sombra e de mistério da sessão* » (op. cit.: 118). A imagem só se torna visível devido ao escuro que circunda o ecrã. O *quadro-limite* diz respeito ao limite físico/material e visual da

² Notemos também que o ecrã não é um lugar de fixação, mas sim um lugar de passagem de um número infinito de imagens. Como lugar de passagem, como suporte para várias imagens, o ecrã vai diferenciarse de todos os outros suportes mais tradicionais, entre eles, a tela pictórica.

imagem, ao bordo da tela, à regulação das dimensões e das proporções do quadro, à área de composição que organiza e marca o terreno espacial onde o visível será depositado³. A pintura ao dar-se a ver através do quadro, ao circunscrever o nosso olhar dentro dos seus limites, provoca-nos, ao mesmo tempo, uma certa cegueira em relação ao resto, àquilo que no quadro não está representado. Daí surge o quadro-janela, descrito como estando ligado à ilusão, ao imaginário e à possibilidade de ficionarmos. Pensamos ser isto o que o renascentista Leon Battista Alberti apontava, no livro *I Da Pintura*, quando comparou o espaço quadrangular, que lhe servia de base para a pintura, com o de uma « *janela aberta* » (1999: 94), que lhe permitia espreitar para um mundo não real, ou seja, para o próprio mundo da pintura. Enquanto que o quadro-limite aponta para aquilo que se apresenta visível no quadro, o quadro-janela irá ocupar-se daquilo que lá não está, daquilo que não é visível no enquadramento. Aumont, diz-nos que o quadro-limite e o quadro-janela, não são mais do que o « *quadro (moldura) x máscara* » (*op. cit.*: 119) na terminologia de Bazin. Embora possam parecer separados, estes dois aspectos do quadro são indissociáveis um do outro, estando sempre juntos, pois « *o quadro se define tanto pelo que ele contém quanto pelo que exclui* » (Aumont, *op. cit.*: 136).

Philippe Dubois, em *O Acto Fotográfico*, estabelece uma comparação entre o espaço pictórico e o espaço fotográfico, que achamos complementar às observações de Bazin e uma preciosa ajuda na compreensão do espaço fílmico. Na perspectiva de Dubois, « *o espaço pictural corresponde com efeito a um dado enquadramento, é um espaço previamente fornecido, uma superfície mais ou menos virgem que o pintor virá, mais ou menos, cobrir de signos* » (1992: 180). Neste espaço *virgem*, o pintor compõe e pinta as suas matérias em função da área da tela, dos limites que lhe são impostos, ou seja, do quadro. De forma oposta, o espaço fotográfico (aqui também entendido como elemento mínimo do *frame*⁴ cinematográfico) não é virgem nem vazio como a tela pictórica, mas sim um espaço de subtracção, um espaço que corta as imagens do real, excluindo o excesso que o envolve:

O espaço fotográfico, enquanto corte, extracção, selecção, separação, retirada, isolamento, encerramento, quer dizer, enquanto espaço necessariamente parcial (em relação ao infinito do espaço referencial) implica constitutivamente um resto, um resíduo, um outro: o fora-de-campo, ou espaço “off”. (Dubois, *op. cit.*: 181)

Para Dubois, este resto do mundo que fica de fora, é tão importante como aquilo que se mostra enquadrado no campo, pois trata-se de um mundo de novas possibilidades, de escolhas e enquadramentos. A imagem enquadrada pela câmara foto/cinematográfica diz-nos não apenas aquilo que está lá visível através do visor, como também nos remete, de forma imaginária, para o mundo excluído desse enquadramento.

No entanto, e porque o cinema e a fotografia não são a mesma coisa, Dubois apontanos as diferenças entre o fora-de-campo de ambas as artes: « *na fotografia o fora-de-campo é literal, no cinema é metafórico* » (*op. cit.*: 183). Para este autor, a divergência está no tempo, na dinâmica do movimento conferido pela continuidade e pela narratividade do cinema, porque na fotografia, além do corte espacial, existe um corte temporal que fragmenta e congela toda uma acção ou todo um movimento numa imagem fixa, num instante. Devido ao cinema operar sobre princípios dinâmicos que têm que ver com o

³ Aumont refere que a tela abstracta tem no quadro-limite o lugar excepcional, onde o fora-de-campo não existe.

⁴ A tradução para português da palavra inglesa *frame*, pode, mediante o seu contexto, criar algumas derivações quanto ao seu real significado. A subjectividade da tradução e do contexto, pode levar-nos a interpretá-la como quadro, moldura, enquadramento ou imagem.

movimento, o tempo, a diegese ou a montagem, o seu fora-de-campo será, por conseguinte, um espaço imaginário activo, em constante ligação e continuidade com a narrativa cinematográfica. Esta ligação de continuidade que se estabelece de dentro para fora do enquadramento, e vice-versa, ocorre, e Dubois dá-nos esses exemplos, através das entradas e saídas das personagens no enquadramento ou dos jogos de olhares das personagens. Estas acções dinâmicas, comuns nas narrativas cinematográficas, vêm prolongar do espaço imaginário para além das margens do enquadramento.

Foram estas entradas e saídas no enquadramento que Noël Burch reparou em *Nana* (1926) de Jean Renoir. A partir deste filme ele constatou que o cinema é composto por dois espaços: o campo e o fora-de-campo. Segundo este autor, o campo é tudo aquilo que vemos projectado no ecrã, enquanto que o fora-de-campo, não sendo visível, tem uma complexidade muito maior, pois remete, não apenas para aquilo que está para além dos « *quatro bordos do quadro* » (Burch, 1973: 27), como também para o que está atrás do enquadramento da câmara de filmar (o contra-campo), e para o que está por detrás do cenário, de um elemento de décor ou de uma personagem, em suma, para tudo aquilo que escoia pelo esconderijo.

O fora-de-campo é sempre imaginário. Porém, devido ao uso de diferentes escalas de plano⁵ e movimentos de câmara na narrativa cinematográfica, Burch observou que o espaço fora-de-campo pode ser, para além de *imaginário*, também *concreto* (Burch, *op. cit.*: 32). O fora-de-campo concreto está relacionado com a diegese, com a sequência linear dos acontecimentos e do movimento de câmara. O fora-de-campo imaginário torna-se mais concreto, por exemplo, quando após um enquadramento mais amplo de uma determinada cena (um plano geral ou um plano de conjunto) sucede um enquadramento mais reduzido dessa mesma cena (num plano pormenor ou num plano médio). Aqui podemos acrescentar as máscaras de contorno opaco escuro utilizadas por David Griffith, que se fecham dentro do ecrã, na tentativa de restringir o nosso olhar à imagem projectada, reduzindo a área visível para destacar um pormenor (ou dramatizar uma cena), fazendo dilatar o espaço fora-de-campo por contracção da imagem enquadrada no campo. Quantas mais referências ou informações prévias nos forem dadas, mais fácil será o entendimento daquilo que, já não estando visível, passou para fora das margens do ecrã (ou, no exemplo que demos de Griffith, para fora das margens que delimitam a imagem). Outra situação pode ser encontrada quando temos duas personagens a dialogar frente a frente, mas vistas separadamente e em grande plano. Num plano, vemos uma personagem colocada à esquerda do enquadramento a olhar para a direita desse enquadramento, no outro plano, a segunda personagem está colocada no lado direito do enquadramento, olhando para o lado esquerdo. Ambas olham para o espaço vazio à sua frente. A montagem ajudará a cruzar a direcção dos seus olhares. Quando isto acontecer, o espaço em campo será prolongando para um fora-de-campo concreto, indicando-nos que as duas personagens estão frente a frente. Nestas situações, o som poderá ter um papel importante na percepção do campo prolongado, pois vai ajudar a dar uma forma mais *concreta* a esse espaço invisível. Neste sentido, podemos afirmar que o fora-de-campo concreto será um espaço menos imaginário, onde essa dimensão imaginária é regulada e sugerida pelo já visto. Dito de outro modo, quanto mais concreto for o fora-de-campo, menor será o campo imaginário.

Gilles Deleuze, também teceu uma análise sobre o espaço fora-de-campo. A sua primeira função, diz-nos Deleuze, é « *acrescentar espaço ao espaço* » (Deleuze, 2009:

⁵ Thomas Edison, os Lumière ou Georges Méliès costumavam filmar as suas cenas com câmara fixa, normalmente, em plano geral. Havia apenas um único ponto de vista. David Griffith foi dos primeiros realizadores a potenciar, no mesmo filme, a fragmentação do espaço e das personagens em diferentes escalas de plano, ajudando a orientar o olhar do espectador em relação à acção narrativa.

37). Nesta perspectiva, o fora-de-campo será como que o prolongamento consequente de um qualquer enquadramento que, embora dependa de um ponto de vista e de um sistema óptico para se materializar ou se limitar a um *sistema fechado*, estará sempre refém de um sistema ainda maior, com o qual não pode deixar de estar interligado. O fora-de-campo também é aquilo que « *remete para o que não se ouve nem se vê, mas que está no entanto perfeitamente presente* » (Deleuze, *op. cit.*: 34). O autor aponta para uma presença invisível de algo que *está lá* mas que não se vê, para algo que está, de certa maneira, tacitamente escondido pelas margens, pela natureza física e forma geométrica do enquadramento. Quando este espaço escondido se tornar visível pelo enquadramento, isto é, quando deixar de estar fora-de-campo, quando se tornar num « *imaginário concreto* » (Deleuze, *op. cit.*: 36), estará imediatamente a ser suportado por um outro espaço, não visível, fora do enquadramento. Este sistema fechado, é designado por Deleuze « *aspecto relativo* » (Deleuze, *ibid.*) do fora-de-campo. Mais do que prolongar a imagem enquadrada, é o fora-de-campo que dá corpo, que sustenta e suporta o campo ou o espaço enquadrado. Neste sentido, e devido à natureza “dividual”⁶ da imagem cinematográfica, cada e qualquer enquadramento pressupõe sempre um forade-campo, independentemente da grandeza ou do tipo de plano enquadrado, mesmo que esse enquadramento nos revele invisíveis. Isto leva-nos à segunda função do fora-de-campo apontada por Deleuze, ou seja, a um sistema que nunca está completamente fechado, estando *aberto* ao tempo, ao trans-espacial e ao espiritual. Este segundo aspecto do fora-de-campo, que Deleuze denomina de « *aspecto absoluto* » (*ibid.*), « *manifesta uma presença mais inquietante, da qual já nem se pode dizer que existe mas antes que "insiste" ou "subsiste", um algures mais radical, fora do espaço e do tempo homogéneos* » (*op. cit.*: 37). Deleuze alude, aqui, para algo mais misterioso que não se pode de todo conhecer, para algo superior, transcendente. Este *aspecto absoluto* do fora-de-campo, de que Deleuze fala, parece estar ligado à ideia de *sublime* teorizada por Edmund Burke e Immanuel Kant⁷.

Para Burke, o sublime está relacionado com tudo aquilo que possa provocar uma ideia de dor e suscitar perigo, que actue sob a forma de terror, na obscuridade. Quanto mais incertas, difusas, confusas, obscuras e menos definidas forem as imagens (Burke referia-se às imagens da pintura), mais sublimes se tornam e maior será o poder de imaginação e de fantasia. Burke diz-nos que « [...] *imagens obscuras, confusas, indistintas têm um poder maior sobre a fantasia para incitar as paixões supremas do que aquelas que são mais claras e definidas.* » (1993:70). O poder da sugestão incita e estimula a imaginação, podendo ser, igualmente, um forte estímulo à criação de tudo aquilo que a nossa mente pretender fabricar.

Na perspectiva de Kant, o sublime⁸, pelo menos na sua forma mais matemática, define-se por ser:

Absolutamente grande. [...] Acima de qualquer comparação. [...] É aquilo em comparação com o qual tudo o mais é pequeno. [...] É o que somente pelo facto de poder também pensá-lo prova uma faculdade do ânimo que ultrapassa todo padrão de medida dos sentidos. (Kant, 1985: 141-142).

⁶ Termo utilizado por Deleuze para dizer que o ecrã é o denominador comum e agregador de coisas com diferentes grandezas, reunindo no mesmo espaço vistas gerais como a de uma paisagem ou do sistema solar, com planos pormenor de um insecto ou de um grão de terra.

⁷ Ambos os autores, primeiro Burk e depois Kant, dissertaram sobre a ideia de *sublime* em contraposição à ideia de *belo*.

⁸ Kant distingue o sublime matemático do sublime dinâmico. O *matemático-sublime* tem mais a ver com o tamanho, enquanto que o *dinâmico-sublime* está mais relacionado com a força.

Por estas definições percebemos que o sublime é algo na ordem do transcendente, difícil de calcular, incomensurável, infinito, mais ligado às ideias e à dedução do que aos objectos e às coisas da natureza⁹. Se o belo na natureza, como na arte, está ligado à forma do objecto, sendo a sua representação limitada, o sublime, pelo contrário, despojado de uma forma concreta, irá encontrar-se para além dos limites da forma, podendo ter uma representação ilimitada¹⁰. Deste modo, o sublime aponta para uma intuição ligada à *faculdade de imaginação* que, na sua forma mais dinâmica, poderá ser encontrada na superação de situações que podem advir de uma mistura de sentimentos, como o medo, o pavor, o perigo ou até mesmo o prazer, que podemos sentir quando percebemos os limites da nossa razão perante algo com poder superior a nós (como é o caso do poder da natureza). A faculdade de imaginação é o ânimo que nos permite ir para além do mundo representado, é o que nos permite dar forma às ideias e, nesta perspectiva, é um *ver* para além dos limites espaciais e do conhecimento.

Lynda Nead, numa reflexão sobre o nu feminino em *The Female Nude – Art, Obscenity and Sexuality*, vai apoiar-se na ideia kantiana de sublime para estabelecer um paralelo com o conceito de *obsceno*:

Kant especifica esta relação em termos de enquadramento: o belo é caracterizado pela finitude dos seus contornos formais, tal como uma unidade contida, limitada, pelas suas fronteiras. O sublime, pelo contrário, é apresentado em termos de excesso, de infinito; ele não pode ser enquadrado e está, portanto, quase para além da apresentação (num sentido absolutamente literal, logo, obsceno). Para Kant, o sublime é encontrado mais facilmente na natureza bruta que na arte. Se a arte é definida como limitação ou enquadramento de matéria formada, então, o sublime deve necessariamente estar para além ou fora dos parâmetros da arte. (Nead, 1992: 26)¹¹.

Tal como o sublime, o obsceno alude àquilo que está para lá da representação, para o que não está à vista e não pode ser mostrado. Neste sentido, o obsceno aponta para o que está fora de cena, para além daquilo que visivelmente é representado¹². Porém, o obsceno também está associado à clandestinidade, ligando-se, deste modo, ao ilegal, ao escondido, ao oculto e, como reflecte Nead, à pornografia. Embora os filmes pornográficos sejam muito mais explícitos do que os filmes de terror (ou os filmes eróticos), existe um lado obsceno na pornografia que advém, não daquilo que nos é dado a ver enquadrado no plano da imagem mas, do seu lado ilícito, indecente e proibido. É nesta dualidade que a pornografia se move, ou seja, entre aquilo que mostra e aquilo que esconde. Como afirma Nead, a:

⁹ Isto não significa que Kant não consiga encontrar o sublime na natureza. O próprio Kant afirma que “ele é um objecto (da natureza), cuja representação determina o ânimo a imaginar a inacessibilidade da natureza como apresentação de ideias” (Kant, 1985:166). Neste sentido, o sublime parece sobrepor-se aos limites da natureza através das ideias e do pensamento.

¹⁰ Ver Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lousã, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985: 137.

¹¹ “Kant specifies this relationship in terms of framing: the beautiful is characterized by the finitude of its formal contours, as a unity contained, limited, by its borders. The sublime, on the contrary, is presented in terms of excess, of the infinite; it cannot be framed and is therefore almost beyond presentation (in a quite literal sense, then, *obscene*). For Kant the sublime is encountered more readily in raw nature than in art. If art is defined as the limiting or framing of formed matter, then the sublime must necessarily be beyond or outside the parameters of art” (nossa tradução).

¹² Pensemos que o fosso da orquestra, as luzes no tecto, a coxia e tudo aquilo que fica por detrás da cortina, no teatro ou na ópera, possam ser bons exemplos de zonas obscenas.

[...] *pornografia define os limites do público (o visível) e do privado (o escondido), mas esse limite está em constante mudança em relação aos novos discursos sociais, morais e políticos, e através da circulação das novas tecnologias e meios de comunicação.* (Nead, 1992: 101)¹³.

Como um fora de cena, o obsceno, na pornografia, irá regular-se pelas fronteiras definidas culturalmente. Na pornografia, o explícito (o visível) estará sempre ligado ao imaginário (invisível).

Embora não se trate de um filme pornográfico, existe em *Blow Job* (1964), de Andy Warhol, um lado obsceno naquilo de que a imagem nos priva e esconde. Tudo o que não é visto é-nos sugerido pelo título de teor sexual e pelas expressões faciais da personagem. Estas sugestões direccionam-nos para um espaço imaginário que está fora do enquadramento da imagem. Neste filme, Warhol expõe a público uma cena privada, coloca-nos numa posição de *voyeurs* a assistir a um momento íntimo de prazer (ou de encenação desse prazer, nunca saberemos). Trata-se de um jogo de sugestões, entre o visível e o invisível, entre aquilo que está em campo e o que está escondido no espaço imaginário fora desse campo.



Fig. 1 - Andy Warhol, *Blow Job* (1964)

Através do filme *Rear Window* (1954), realizado por Alfred Hitchcock, podemos apercebermo-nos do esconderijo como um campo imaginário. Este filme conta-nos a história de L.B. Jeffries, um fotógrafo profissional que se vê confinado ao seu apartamento depois de ter partido uma perna. Durante o tempo em que fica em casa com a perna engessada, imobilizado, Jeff (como é chamado pelos amigos) passa os seus dias à janela, observando os vizinhos do prédio em frente. Ele é o protagonista e o espectador do filme. Com a ajuda da objectiva da sua câmara fotográfica e de uns binóculos, o protagonista aproxima-se dos vizinhos sem que eles o consigam ver ou dar pela sua presença. Sem interagir, e como um *voyeur*, ele entra nos seus lares, espreitando, à distância, as suas rotinas e intimidades. Ele vê, no rectângulo da(s) janela(s), a tela de um ecrã de cinema. Ele está dentro do filme que ele próprio vê. Vê e leva-nos (a nós espectadores) a ver aquilo que a sua curiosidade reclama. No entanto, tudo o que está por

¹³ “Pornography sets the limits of the public (the visible) and the private (the hidden), but this boundary is continually changing in relation to new social, moral and political discourses and through the circulation of new technologies and media” (nossa tradução).

detrás da opacidade da moldura (da estrutura de madeira ou alumínio, das paredes) fica omissivo, escondido, velado. O fotógrafo vê apenas aquilo que está enquadrado, não só no visor da câmara (ou dos binóculos), como também, dentro da área transparente das janelas. Tudo aquilo que ele conhece dos seus vizinhos vem dessa visão enquadrada através da janela. Aquilo que ele não vê *projectado* na janela, as imagens fora do seu campo de visão, são construídas pela sua mente. É precisamente neste imaginário que Jeff alimenta a sua curiosidade e fantasia em relação aos vizinhos, *vendo* para além daquilo que lhe é dado a ver.



Fig. 2 - Alfred Hitchcock, *Rear Window* (1954)



Fig. 3 - Hiroshi Sugimoto, da série *Theaters* (2000/01)

Em *Theaters* (2000/01), de Hiroshi Sugimoto, encontramos pontos de intercepção com o conceito de quadro-janela referido por Aumont. Nesta série fotográfica, Sugimoto consegue aquilo que à partida parece ser contraditório, isto é, ele esconde as imagens fílmicas, mostrando todo o visível do filme. O artista foca sua atenção na zona de projecção, o ecrã. Aí, todo o filme é depositado numa só imagem. O processo é simples: Sugimoto abre o obturador da câmara no início do filme, fechando-o apenas quando este acaba. Essa longa exposição torna o filme, no ecrã, invisível. O ecrã branco, que na imagem aparece posicionado ao centro do enquadramento, mostra-nos um vazio imagético. É neste espaço que o imaginário se esconde. Embora vejamos uma parte da estrutura e os traços arquitectónicos da sala de cinema (revelada pela invisibilidade do filme), é o rectângulo branco do ecrã, vazio de imagens, que ocupa a nossa atenção. Este vazio é o resultado da acumulação da matéria fílmica, do registo de toda a luz e de todos os *frames* projectados. Como refere Sérgio Mah, é « *um querer ver tudo que resulta num nada ver* » (Mah, 2003: 93). Mais do que querer dar a ver, este espaço vazio de imagens

representa um infinito de possibilidades imagéticas. Como refere Hans Belting, no texto de apresentação ao livro/catálogo sobre esta obra, a sala de cinema é um « *teatro da ilusão* » (Belting, 2000: 8), é onde projectamos os nossos sonhos e fantasias:

Ao mesmo tempo, estas fotografias escondem uma profunda assimetria que divide o drama e o filme. O ecrã iluminado não é apenas a janela para um espaço tão imaginário, que já não faz parte do mesmo edifício. O ecrã também é o espelho das nossas próprias imagens, que projectamos na sua superfície, tal como faz o projector. Não existe mais a distância fixa que mantemos a partir do palco de vida. A superfície do ecrã, como não tem nenhuma ligação com a topologia das suas imagens, chama-nos para um fluxo de imagens que se assemelham à experiência dos sonhos. Portanto, isso tem um significado especial nas fotografias de Sugimoto, os ecrãs estão vazios, ou melhor, as imagens virtuais que nós próprios produzimos trocam de lugar com as imagens mostradas num filme. Os ecrãs estão vazios, porque eles são a matriz de todas as imagens possíveis cuja ilusão é procurada e necessária. Os ecrãs, por assim dizer, simbolizam solenemente a presença paradoxal das imagens, melhor definidas pela sua ausência. Nessa qualidade, eles também se assemelham às nossas próprias mentes, que continuamente produzem e destroem imagens da visão, da memória e da imaginação. Nós próprios somos teatros da ilusão onde estamos centralizados num ecrã interno pronto para sempre para novas imagens, um ecrã cujo vazio significa também a virtualidade de tudo o que faz aparecer. O nada e o tudo são recíprocos (Belting, op. cit.: 11)¹⁴

Não revelando nada, os ecrãs das fotografias de Sugimoto, remetem para tudo; são, como escreveu Aumont, uma « *abertura sobre a vista e o imaginário.* » (2004: 114). Se Alberti falava numa *janela aberta* ao mundo da pintura, estes ecrãs serão como que uma *janela aberta* ao mundo ficcional e imaginário do cinema. Este imaginário prolonga-se para fora dos limites do ecrã, ou seja, para fora da sala de cinema.

Os designers Charles e Ray Eames realizaram, entre 1968 e 1977, um filme intitulado *Powers of Ten*.

¹⁴ *At the same time, these photographs hide a deep asymmetry that divides drama and film. The illuminated screen not only is the window to a space so imaginary that it is no longer part of the same building. The screen also is the mirror of our own images, which we project on its surface no less than the projector does. There is no longer the fixed distance that we keep from the living stage. The surface of the screen, as it has no connection to the topology of its pictures, draws us into a stream of images that resemble the experience of dreams. It therefore has a special significance that in Sugimoto's photographs, the screens are empty or better, the site of virtual images that we produce ourselves in exchange with the pictures shown in a movie. The screens are empty because they are the matrix of all possible images whose illusion is wanted and needed. The screens, as it were, solemnly symbolize the paradoxical presence of images best defined by their absence. In that capacity, they also resemble our own minds, which continually produce and destroy images of vision, of memory and of imagination. We are ourselves theaters of illusion in which we are centered on an inner screen ready for ever new images, a screen whose emptiness also signifies the virtuality of whatever it makes appear. The nothing and the everything are reciprocal. (nossa tradução).*

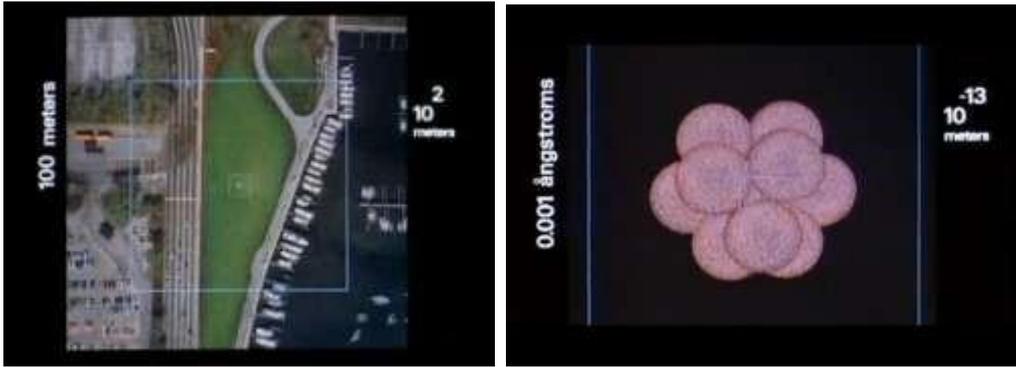


Fig. 4 - Charles & Ray Eames, *Powers of Ten* (1968-1977)

A partir de um simples piquenique protagonizado por um casal num parque de Chicago, a imagem, em perspectiva picada, irá começar a afastar-se (*zoom out*) até uma distância de 100 milhões de anos-luz do espaço extraterrestre, para depois fazer o percurso inverso (*zoom in*), aproximando-se do ponto de partida, para depois continuar o movimento descendente em direcção às partículas atómicas que estão na origem da matéria (a uma escala de $0,000001$ ångström¹⁵). Em cada 10 segundos é marcado um novo limite, numa proporção de escala na ordem de 10 vezes mais em relação à imagem anterior, dando-nos tanto uma perspectiva macro como micro-cósmica do universo. Nesta viagem, e de forma quase fractal, numa espécie de *mise en abîme*, vemos o mundo em diferentes escalas. Porém, o infinitamente grande e o infinitamente pequeno cabem todos dentro dos limites do ecrã, partilham o mesmo espaço. A câmara ilude-nos sobre a realidade. Neste filme, constatamos que toda a imagem enquadrada no plano era suportada por um espaço escondido que, inicialmente, estava fora do campo de visão, para depois passar para o plano da imagem.

Wavelength (1967), de Michael Snow, é formalmente muito similar a *Powers of Ten*. Este marco do cinema estruturalista mostra-nos um longo e lento *travelling* óptico (*zoom in*), com cerca de 45 minutos, realizado dentro do que parece ser um estúdio num apartamento. O filme começa com um plano geral, onde podemos ver uma presença humana (que vai deambulando pelo espaço, de forma pontual, durante o decorrer do filme), para terminar num plano de pormenor de uma fotografia, pendurada na parede oposta à câmara, que nos mostra uma imagem do mar. Ao mesmo tempo, ouve-se, não apenas o que se passa dentro do espaço, mas também tudo aquilo que está à volta desse espaço. Das ondas lumínicas e sonoras até às ondas oceânicas, somos levados num longo movimento óptico, onde o espaço vai ficando cada vez mais restrito. Por conseguinte, o fora-de-campo vai, proporcionalmente, aumentando. Quando a câmara apenas enquadra a fotografia, o fora-de-campo é ainda maior, pois deixa de estar confinado ao espaço interior do apartamento, para se prolongar e expandir na imensidão do oceano. Passamos de um fora-de-campo concreto para um fora-de-campo imaginário. Em *Wavelength*, Snow explora os limites da visão e da audição. Sem sairmos do espaço físico, viajamos de dentro do estúdio para um espaço transitório, exterior, um espaço imaginário que, embora não seja visível e presente, suporta a imagem fotografada, escondendo-se para além dos limites do enquadramento.

¹⁵ O ångström é uma unidade de comprimento igual a 10 elevado a menos 10 metros ($1 \text{ \AA} = 10^{-10} \text{ m}$).

Fig. 5 - Michael Snow, *Wavelength* (1967)

Através destes exemplos nota-se que muita da magia do cinema está, não naquilo que vemos enquadrado no ecrã, mas naquilo que não nos é objectivamente mostrado e que apenas nos é sugerido. Tanto como uma arte do tempo, o cinema é uma arte do espaço. No cinema temos sempre um espaço visível (o campo fílmico dado pelo enquadramento da câmara e pelo ecrã), e um espaço invisível (o que está fora do enquadramento e do ecrã, o prolongamento para o infinito do campo fílmico, ou seja, o fora-de-campo). Este espaço invisível é tão importante como o espaço visível. O fora-de-campo só existe em relação ao campo, sendo aquilo que lhe dá continuidade. Trata-se de um prolongamento invisível do espaço, essencial no apoio e no suporte ao campo. Recordemos que foi o cinema a primeira arte a fazer uso do espaço fora-de-campo. A partir do visível, o cinema sugere um espaço imaginário que se movimenta, de forma centrífuga, para além dos limites do enquadramento, em direcção ao infinito. Enquanto, que o quadro pictórico está limitado pela moldura, o quadro fílmico apela à ideia de esconderijo. Da mesma forma que não existe campo sem fora-de-campo, também não existe ecrã sem esconderijo. Como suporte temporário das imagens, o ecrã, ao mesmo tempo que revela a matéria fílmica, vai esconder o visível, fazendo-o desaparecer para fora dos limites do enquadramento da imagem projectada. O esconderijo é esse espaço imaginário onde o visível se esconde, sendo, igualmente o espaço invisível que dá corpo ao visível, que o sustenta e o suporta.

Bibliografia de referência

- Alberti, L. B. (1999). *Da Pintura*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Aumont, J. (2004). *O Olho Interminável - Cinema e Pintura*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Bazin, A. (1992). *O Que é o Cinema?* Lisboa: Livros Horizonte.
- Belting, H. (200). *Theaters - Hiroshi Sugimoto*. New York: Sonnabend Sundell Editions.
- Burch, N. (1973). *Praxis do Cinema*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Burke, E. (1993) [1729-1797]. *Uma Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e do Belo*. Campinas: Papyrus - Editora da Universidade de Campinas.
- Deleuze, G. (2009). *Cinema 1. A Imagem-Movimento*. Lisboa, Assírio & Alvim. Dubois, P. (1992). *O Acto Fotográfico*. Lisboa: Vega.
- Hall, E. T. (1986). *A Dimensão Oculta*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Kant, I. (1985). *Crítica da Faculdade do Juízo*. Lousã: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Mah, S. (2003). *A Fotografia e o Privilégio de um Olhar Moderno*. Lisboa, Edições

Colibri.

Merleau-Ponty, M. (2004). *O Olho e o Espírito*. Sacavém: Edições Vega.

Nead, L. (1992): *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*. London: Routledge.

Lisbon Story: o filme dentro de um filme com uma cidade por tema

Teresa Norton DIAS

Doutoranda em Relações Interculturais

CEMRI/UAb- Portugal

teresa@nortondias.com

Resumo: Nesta reflexão privilegiámos o conceito de não-lugar de Marc Augé (1992) e a ligação que quisemos estabelecer com os não-filmes, produzidos sem a intervenção do olhar humano. Recorremos ao *Lisbon Story. Viagem a Lisboa* e à lição que o cineasta alemão, Wim Wenders, nos dá sobre a não possibilidade de conhecermos completamente um lugar.

Palavras-chave: não-lugar, não-filme, *Lisbon Story*, *Viagem a Lisboa*, cidade, Wim Wenders

Abstract: *On this reflection, we have privileged the concept of non-place and the connection we wanted to establish with non-films, produced without the intervention of the human eye. We have used the 'Lisbon Story. Trip to Lisbon' and the lesson that the German filmmaker, Wim Wenders, gives us about the non-possibility of quite knowing a place.*

Keywords: *non-place, non-film, Lisbon Story, Trip to Lisbon, town, Wim Wenders*

Se eu pudesse ser toda a gente em todos os sítios. (Wenders, 1994)

Sem esquecer a condição de Lisboa como capital de Portugal, mas fazendo a necessária reflexão, foi, em 1994, encomendado a Wim Wenders, cineasta alemão, por “Lisboa Capital da Cultura”, um documentário sobre a cidade. Editado só em 2003, é dado a conhecer ao grande público sob o título, *Lisbon Story. Viagem a Lisboa*. Com a duração de 100 minutos, obriga o espetador a um jogo atento entre o mote que lhe é dado pelo subtítulo da obra, *Viagem a Lisboa*, e o motivo para realização dessa mesma viagem: a construção de uma estória¹ sobre a cidade. De que forma o consegue?

Wim Wenders efetuou as filmagens de *Lisbon Story. Viagem a Lisboa*, durante cinco semanas e ao fim de dois meses, concluído o trabalho, reconheceu² ainda não conhecer a cidade. Todo o filme é rodado em torno de uma viagem que um engenheiro de som se propõe fazer a Lisboa, a pedido do seu amigo realizador de cinema para concluir um trabalho sobre a cidade. Neste processo assistimos a um sistemático captar de sonoridades a partir da freguesia do Castelo³, bairro lisboeta que reflete vivências, proporcionalmente representativas de um todo chamado Lisboa. Sai para a rua para captar sons de discussões

¹ Fazemos aqui a diferença entre estória contada e história vivenciada e perpetuada em memória.

² Transcrição livre da autora do discurso de Wim Wenders em testemunho para a câmara no documentário produzido para a SIC “Histórias de Lisboa. *Making of*” disponibilizado com o DVD do filme.

³ Designação em vigor até 2013, ano em que o território integra a nova freguesia de Lisboa, Santa Maria Maior.

entre adultos, conversas entre crianças, pombas a esvoaçar, ambulâncias com sirenes acionadas, elétricos em movimento, barcos (cacilheiros), motociclos, gaivotas, água a correr, trânsito na Ponte 25 de Abril, facas a serem amoladas, sapatos a serem engraxados e a música dos Madredeus.

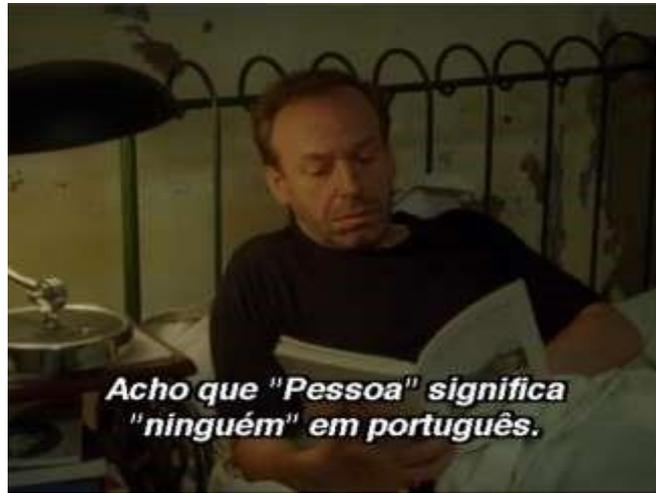


Fig. 1 - Phillip Winter, engenheiro de som, já em Lisboa, na procura de respostas para a ausência do amigo (fotograma do filme)

Escolhemos refletir sobre esta obra cinematográfica criada por um cidadão europeu, de origem alemã, a quem foi pedido para olhar Lisboa através da sua câmara e construir uma narrativa sobre a cidade. Wim Wenders explica assim, na primeira pessoa:

*Eu espero que quando as pessoas virem o filme que entrem na cidade e deixem o espaço excitadas...quero dizer...esfomeadas pela cidade. Mas é também um filme que pode ser visto simplesmente como isso...tem uma estória, conta coisas, não é um filme turístico sobre Lisboa. Também não é um documentário. **É um filme que tem uma cidade por tema** [realce nosso]. E é, sobretudo, sobre os sons, as imagens, e a música dessa cidade. Não é um filme sobre um filme. É sobre como nós podemos, cem anos depois do cinema ser inventado, falar sobre a cidade. Sobre como, através de imagens e sons, nós conseguimos encontrar o nosso caminho numa cidade desconhecida. E agora que vivo em Lisboa há dois meses, andando, e mesmo agora, no final das filmagens, dou comigo a pensar: o que é que sabes sobre esta cidade afinal? Quanto mais pensas saber sobre algo, menos sabes, efetivamente.⁴*

O filme inicia-se precisamente, como já mencionado, com a tomada de decisão do engenheiro de som, em responder a uma chamada do amigo realizador de cinema. O trajeto da viagem entre a Alemanha e Lisboa é feito de carro, percorrendo quilómetros por autoestradas e estradas regionais. Neste percurso são as estações de rádio que dão ao espetador nota dos países que atravessa, no decurso do qual adianta, em monólogo:

Há algum tempo que não viajava de carro. Agora vê-se que a Europa é um lugar pequeno. As línguas mudam, a música muda, as notícias são diferentes, mas...a paisagem fala a mesma língua e conta estórias dum velho continente cheio de guerra

⁴ Transcrição livre da autora do discurso de Wim Wenders em testemunho para a câmara no documentário produzido para a SIC “Histórias de Lisboa. *Making of*” disponibilizado com o DVD do filme.

*e paz. Sabe bem guiar sem pensar em nada, passar aqui e ali por estórias e pelo fantasma da história. Esta é a minha terra natal, o meu país.*⁵

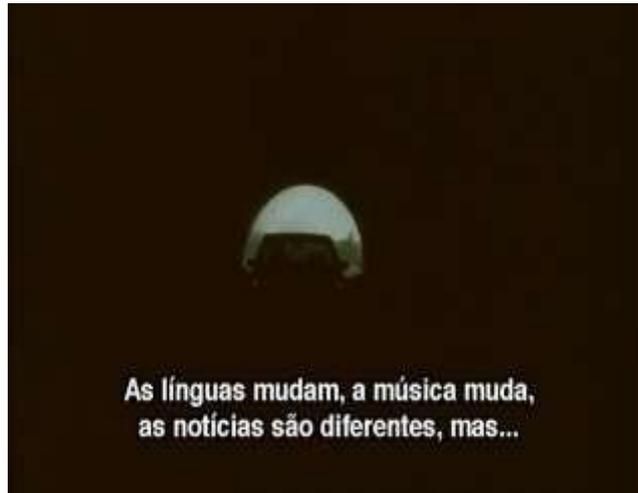


Fig.2 - Phillip Winter, engenheiro de som, a caminho de Lisboa...
(fotograma do filme)

A possibilidade de acompanharmos parte desta viagem através das imagens que o filme nos proporciona, a par dos discursos que constituem uma reflexão sobre a caminhada, permite-nos compreender por que é que os não-lugares autoestradas nos “roubam identidade”, esvaziadas que estão de pertença, não fora a sinalética nas diferentes línguas e a sonoridade capturada pelas ondas de rádio, seriam apenas lugares de passagem, elos de ligação entre territórios que acabam por refletir isso mesmo: uma “Europa [que] é um lugar pequeno”.

É só depois de mais de setenta minutos do filme se iniciar, que ouvimos a personagem realizador Friedrich Monroe dizer, em tom desesperado e na primeira pessoa:

*Apontar uma câmara é como apontar uma arma e cada vez que a aponte, senti-me como se a vida estivesse a escoar das coisas. E eu filmava e filmava, mas a cada rodar da manivela, a cidade recuava mais e mais, afastando-se mais e mais como o Gato Sorridente, da Alice. NADA! Estava a tornar-se insustentável. Desmoralizou-me imenso. Foi aí que te pedi que viesses [a Phillip Winter, amigo e engenheiro de som]. E durante algum tempo vivi a ilusão de que o SOM podia resolver tudo, que os teus microfones poderiam arrancar as minhas imagens à sua escuridão [realce nosso]. Mas é escusado. É tudo escusado, Winter! Escusado.*⁶

E continua:

Mas há uma maneira e estou a trabalhá-la. Ouve. Uma imagem que não foi vista não pode vender nada. É pura, e por conseguinte, verdadeira e bela. Numa palavra: é inocente. Enquanto nenhum olhar a contaminar, permanece em unísono com o mundo. Se não for vista, a imagem e o objeto que esta representa, permanecem juntos. Sim, é apenas quando olhamos para a imagem, que a coisa...que ela contém...morre. E cá está, Winter, a minha "biblioteca das imagens jamais vistas" [a câmara aponta para uma grande quantidade de caixas de bobines de filmes, organizadamente

⁵ Transcrição livre da autora do discurso do ator personagem engenheiro de som. ⁶ Transcrição da autora do discurso do ator personagem realizador de cinema.

amontoadas! **Todas estas imagens foram filmadas sem intervenção do olhar humano** [realce nosso]. *Ninguém as viu enquanto foram gravadas, e ninguém as visionou depois. Filmei-as todas nas minhas costas!* **Estas imagens mostram a cidade como ela é e não como eu desejaria que fosse**⁶ [realce nosso].

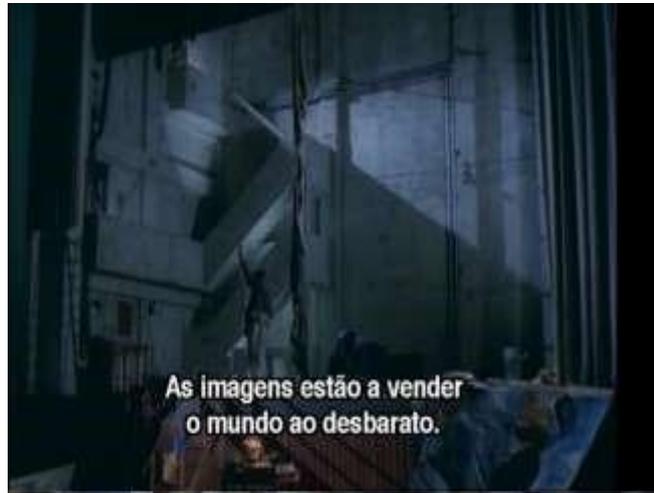


Fig.3: Friedrich Monroe, o realizador em desabafo (fotograma do filme)

Não-lugar, como o define Augé (2012: 69), quer dizer « *Se um lugar se pode definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode definir-se nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não-lugar.* »



Fig.4 - Phillip Winter, engenheiro de som, a caminho de Lisboa... (fotograma do filme)

Para Augé, a « [...] *sobremodernidade é produtora de não-lugares, quer dizer, de espaços que não são eles próprios lugares antropológicos e que [...] não integram os lugares antigos[...]* ». E ainda, que « *os não-lugares criam contratualidade solitária.* » (op. cit.: 82) e dependem da relação que o indivíduo tem com esse espaço. Se entendermos por sobremodernidade o tempo em que vivemos, podemos estender o conceito de não-lugar, a outros espaços em que nos movimentamos e que agora se alargam aos ambientes virtuais e, neste âmbito, ao imaginário individual e coletivo e a novas identidades (como

⁶ Transcrição livre da autora do discurso do ator personagem realizador de cinema.

acontece, por exemplo, na plataforma *Second Life* onde o utilizador cria personagens em ambiente virtual e tridimensional, à imagem do que acontece na vida real).

Pensemos a preocupação do realizador-personagem em filmar sem a intervenção do olhar humano: será esta sua recolha de imagens, também ela, uma não-filmagem, que produzirá um não-filme⁷, feito (contrariamente) de lugares com história, como a baixa lisboeta? Ou, constituirá este registo em não-filme, uma recolha arbitrária da vivência de lugares carregados de história, apenas isso mesmo, um registo, contrariando o conceito ora enunciado de não-lugar? Estas questões ficaram, em sede de filme, por responder, na medida em que o realizador-personagem e o cineasta não se entenderam relativamente ao desfecho desta parte da estória, tendo deixado o engenheiro de som concluir a montagem da recolha de imagens efetuada sob o olhar humano. Que desfecho para as imagens recolhidas em não-filme, a que a personagem realizador chama “*my library of the unknown*” que, segundo a sua perspetiva, mostram a cidade como é, não como se gostaria que fosse... qual olhar condicionante do realizador?

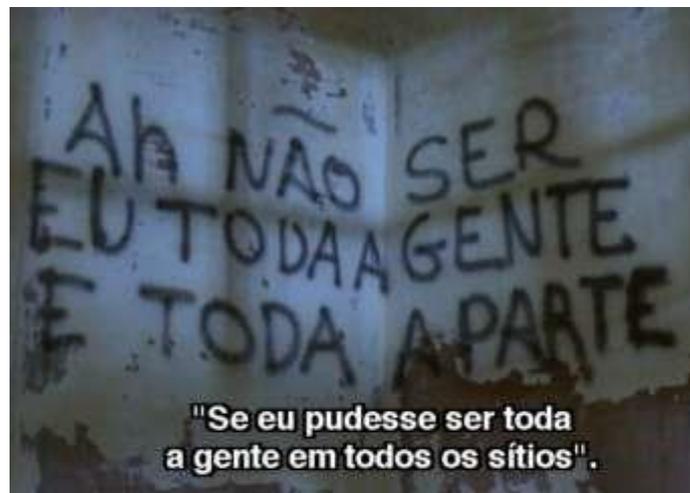


Fig. 5 - A parede do quarto do realizador Friedrich Monroe (fotograma do filme)

Pontuámos esta reflexão com fotogramas do filme, em que alguns dos textos e pensamentos aqui realçados se encontram ilustrados e os territórios de ninguém, carregados de significado. Esta reflexão fará tão mais sentido quanto nos lembrarmos que um filme, como o conhecemos, conta com o olhar do realizador que, de alguma forma, filtrou e trabalhou, a informação outrora “pura e virgem”. Em *Lisbon Story. Viagem a Lisboa*, Wenders quis-nos dizer que apesar do tempo que permanecemos num lugar, não nos podemos afirmar conhecedores daquele lugar, mas de aspetos daquele lugar, como neste caso o foram as sonoridades, altamente privilegiadas no seu registo, dentro e fora de portas, nas ruas de Lisboa e nas ruínas do Palácio Belmonte e do Cinema Paris. Claramente não se poderá também ser “toda a gente em todos os sítios!”, tal como “Pessoa [não] significa ninguém, em português”, mas sim...alguém! Neste trabalho, Wim Wenders e a pretexto de Lisboa, mostra-nos como o filme pode ser simultaneamente lúdico e didático, obrigando o espetador a refletir sobre o papel do realizador, como responsável por lhe levar um outro olhar sobre a sociedade e o mundo que o rodeia: com um não-filme, não o conseguiria da mesma forma.

⁷ Filmar sem o olhar humano resulta num não-filme, na medida em que ao olhar se atribui o ónus da seleção das imagens, das ações nos espaços com história, dos lugares com identidade.

Bibliografia de referência

Augé, M. (2012) [1992]. *Não-lugares. Introdução a uma antropologia da
sobremodernidade*. Lisboa: Letra Livre.

Aumont, J. & Marie, M. (2013) [2004]. *A Análise do Filme*. Lisboa, Texto & Grafia.

Filmografia

Wim Wenders (dir.), *Lisbon Story. Viagem a Lisboa*, [1994] 2003, 100 min.

Grotesque happiness. Otredad y mito en el videoclip de los noventa

Pau Pascual GALBIS¹

Universidade da Madeira, Portugal

pau.galbis@staff.uma.pt

Resumen: El texto genéricamente indaga sobre la alteridad somática en los vídeos musicales de la década de los noventa bajo un prisma antropológico, buscando semejanzas entre la poética del ritual, estética, cultura y arte audiovisual. Cuerpos grotescos asociados al mito y que subyacen latentes en ciertas producciones musicales. Por último analiza al videoclip *Happiness in slavery* (1992) de Nine Inch Nails dirigido por Jon Reiss, como modelo del estudio desarrollado.

Palabras clave: Cuerpo-grotesco, mito, vídeo musical, estética, noventa, Nine Inch Nails

Abstract: *The article is about investigation on the somatic otherness of the 90's music videos under the prism of anthropology. It looks for similarities between the poetics of ritual, aesthetics, culture and audiovisual art. It highlights the grotesque bodies associated with myth that are hidden in certain musical productions. Happiness in slavery (1992) a music video of Nine Inch Nails directed by Jon Reiss is analysed as a developed model study.*

Keywords: *Grotesc-body, myth, music video, aesthetics, 90's, Nine Inch Nails*

El vídeo musical es un campo abonado para la expresión mitopoética, en una época de quiebra de certidumbres, basado en una poesía oral que trata de estados del alma y de las pasiones.
(Pérez-Yarza, 1997:178)

Introducción

En efecto, el vídeo musical recurre como bien describe Pérez-Yarza, a una auténtica exuberancia de motivos míticos y elementos poéticos en sus producciones; - sobre todo a las sobrevenidas en los noventa con la irrupción del *grunge* y el *rock metal-industrial* norteamericanos, a más de la importante escena *electrónica* europea. Al mismo tiempo que el videoclip contiene símbolos y significados estructurados de manera irracional en desorden, más próximos a la condición humana y al imaginario del ritual. Por ende toda esta fuerza dramática de sucesos irregulares y portentos, son contiguas a la enunciación sobre el mito de Lévi-Strauss:

En un mito todo puede suceder; parecería que la sucesión de los acontecimientos no está subordinada a ninguna regla de lógica o de continuidad. Todo sujeto puede tener cualquier predicado; toda relación concebible es posible (1987:85)

¹ Realizador, Doctor en Artes Visuales e Intermedia por la Universitat Politècnica de València ha dado clases como profesor de vídeo en la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas UNICACH (México). <http://pausigma.com>

Por tanto la esencia del vídeo musical se asemeja al desconcierto semántico del mito y al ímpetu de la poesía. A diferencia de la narrativa cinematográfica, en el clip musical se alteran los ejes, los encuadres, el punto de vista y la focalización y tampoco es necesario un desarrollo lineal ni un orden cronológico o espacial de secuencias. El anclaje básico son los labios, instrumentos, gestos de los músicos, la misma melodía u otros elementos dispares. Asimismo podríamos considerar al videoclip como un ente híbrido disciplinar de complejos signos audiovisuales entrelazados y autónomos.

Por otra parte expresamos a la categoría de la otredad como la condición de ser otro o contemporáneamente como lo grotesco, pues podemos precisarla como puramente visual y esta presente en un espacio donde se conciben nuestras obsesiones y angustias, a la vez que nos recuerda también nuestra mortalidad. Además, y según John Ruskin a diferencia del ornamento expresa significado, se compromete con el mundo y siempre va más allá de los límites haciendo preguntas. De hecho en los noventa surge una predilección por esta misma estética de la otredad y la abyección, muy acentuada en los medios de masas e incluso en el mismo arte contemporáneo. Por consiguiente y como bien expresa la psicóloga Bruchon-Schweitzer en esa misma década: « *Surge el tiempo de los monstruos y despellejados. [...] El cuerpo se ha convertido en un medio que se integra en el proceso narrativo de la obra de arte* » (1992: 67); es decir, el cuerpo forma parte del desarrollo y constitución de la obra de arte de manera firme y autónoma. Recordemos a lo sumo que ese mismo proceso intelectual se origina por la intensa práctica suscitada por el *performance* en los años sesenta en los Estados Unidos y en Europa. Del mismo modo Christoph Grunenberg certifica que en los años ochenta y noventa, la monstruosidad se escribe sobre el cuerpo humano de una manera asombrosa mediante la tecnología en todas sus vertientes y formas. Igualmente, Vicente SánchezBiosca – e influido por Frederic Jameson y Patrick Baudry –, comenta acerca del intenso empleo del cuerpo en estado de alteridad en los medios audiovisuales de los noventa, y de que cómo se convierte a su vez en un instrumento sujeto a forzamientos y violencias médicas, biológicas, robóticas, genéticas, alimentarias, estéticas, etc. Además de que el autor los define, en relación al psicoanálisis como *cuerpos despedazados*, ciertamente con un lectura crítica, negativa y caótica. Sin embargo, y según mi opinión, esas mismas violencias orgánicas sobrevenidas en tales específicas producciones, a parte de explorar la multiplicidad y división somática de manera desordenada, impugnan filosóficamente a las otras imágenes normativas de cuerpos ideales y perfectos proyectados por el progreso de las ciencias médicas aplicadas, la propaganda televisiva neoliberal, la cirugía plástica, la industria del deporte y los programas dietéticos incluidos. En definitiva imágenes corrompidas, pero reflexivas y necesarias, que son como una creación cultural de nuestra sociedad, en donde incorporamos nuestros miedos, deseos, ansiedades y fantasías. Por este motivo, y según Jeffrey Jerome Cohen cada pueblo en concreto, es responsable de la construcción de sus propias monstruosidades, cuestionando lo que hasta ahora en nuestra sociedad era considerado como lo normal.

Corpus monstrum

En relación específica a los monstruos sobrevenidos en el vídeo musical y cine, manifestar que tienen que ver más con los miedos ancestrales del ser humano y de sus diversificados contextos sociales. Por tanto se considera que tanto el cinematógrafo como el vídeo, aplicados ambos a las características teratológicas, son los medios artísticos más dotados para la representación de lo horrible, ignominioso y terrorífico del sujeto. No obstante, el lenguaje empleado en cada género, contexto cultural, y proyecto, determinará

el grado de monstruosidad y alcance epistémico dirigido a un público determinado. Evidentemente las producciones sobre la presencia de lo grotesco y en donde se halla una sólida figuración narrativa y una puesta en escena natural, tendrá naturalmente una identificación y realidad cultural con el espectador mucho mayor, que por supuesto las producciones con estructuras abstractas, -sin guión literario, ni historia lineal-, más sensoriales o conceptuales. En consecuencia, el espectador cuando vaya a presenciar estas obras videográficas de contenido siniestro, verá ante todo y en cada una de ellas el reflejo de su propio inconsciente reprimido, representado por formas abominables de diferentes aspectos, actos, procedencias, espacios y tiempos que obedecen al contenido determinado que cada una tengan. Consecuentemente, y siguiendo a Ivan Butler, se puede exponer que el cine – como también el vídeo musical – poseen ambos medios una especial destreza para la formación fantástica de lo monstruoso, así como también mediante la cámara de vídeo se puede penetrar bajo la capa de lo aparentemente normal y de conducir al espectador hacia su interior mediante el uso del primer plano y de su efecto hipnótico. Aunque el vídeo musical, normalmente se contemple en la televisión, el ciberespacio o en otros medios, tiene en común con el cine y con otros géneros audiovisuales, en ser los más valorados y conseguidos para la representación de lo portentoso; es decir, de la expresión de formas monstruosas insondables del inconsciente reprimido del espectador. Por lo tanto y gracias en parte a esta condición onírica que tan sutilmente conjuga formas fantasmales corpóreas y fantasías inconscientes, el cine como todas – las obras audiovisuales definidas según el concepto de Christian Metz –, han estado asociadas con las sensaciones que provoca el terror prácticamente desde sus inicios. De igual forma la representación de las corporeidades en los vídeos musicales, comúnmente realizan el papel de espejo social, reflejando a veces una parte reprimida e artística, u otras veces más, proyectando cuerpos estereotipados, de claro objetivo mercantil y consumista.

En la historia del arte la obra encasillada en el terreno de lo terrorífico es la única que oscila entre la cotidianeidad y lo inconcebible. En lo cotidiano están presentes los códigos lingüísticos y sociales accesibles para todos. Sin embargo y a causa de la ruptura de esos mismos códigos estables se produce lo extraordinario. Noción semejante a la concepción nietzscheana de lo dionisiaco; es decir, de aquello que se esconde tras lo apolíneo, ordenado y diáfano. Entonces lo dionisiaco se puntualiza como el caos primitivo, lo inestable y atávico; a consecuencia de esto, y según manifiesta Eugenio Trías, lo dionisiaco sería como un certero análisis nietzscheano, una sombra prohibida pero actuante, como la tragedia, siempre sentida a la vez como tentación y como amenaza, ese más allá interior. Al mismo tiempo que convierte lo feo y disarmonico en un atrayente placer estético. Respecto a la obra filosófica *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (Nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música, 1872) de Friedrich Nietzsche, resaltar el contraste entre el elemento claro y estable, lo apolíneo; en oposición a las fuerzas instintivas y oscuras, lo dionisiaco. Así pues para Nietzsche, lo dionisiaco forma la matriz común del mito y de la música, como también la misma música y la expresión gestual son las dos formas de comunicación instintiva, que actúan de una manera refleja, siendo los principales mediadores en la expresión de sentimientos.

[...] todo período que haya producido en abundancia canciones populares ha sido a la vez agitado de manera fortísima por corrientes dionisiacas, a las que siempre hemos de considerar sustrato y presupuesto de la canción popular. (Nietzsche, 1996: 68)

Por tanto la música popular simboliza diferentes aspectos de gozo y desagrado. Efectivamente, en el vídeo musical está presente ese espíritu dionisiaco e inserto en los conciertos, como también en el exceso del público, en la gestualidad de los músicos, e

inclusive en aquellos vídeos en los que no aparecen ni músicos ni instrumentos musicales de ningún tipo. Justamente en los años noventa, se distinguen algunos videoclips que optan en su formalismo estético y en su lenguaje expresivo, por estas formas dionisiacas, para desarrollar una valoración de lo feo, lo malo y lo deforme, que muestran una disconformidad con la manera habitual que la sociedad tiene de ver y evaluar al mundo que les rodea. Desde otro presupuesto Lévi-Strauss, glosa acerca de que la música actúa simultáneamente sobre el espíritu y sobre los sentidos, al mismo tiempo que sacude a la vez las ideas y las emociones. Por lo tanto no se trata de buscar una lógica racional y exacta en el vídeo musical basada en una metodología semióticacinematográfica, en todo caso, es la de averiguar la función y conexión de sus códigos en el aparente desorden mágico-mítico de su estructura.

Las correspondientes producciones en búsqueda de la alteración y la desviación, se repiten con profusión en los videoclips de esta época, y no están alejados de lo que, a través de los tiempos se ha dado en llamar el estilo grotesco. Uno de sus rasgos característicos sería según Mijail Bajtin, la degradación, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto. Igualmente acrecentar que la palabra grotesco viene de la palabra italiana *grotta* (gruta) y significa originariamente adorno caprichoso de bichos, quimeras y follajes, también su origen etimológico expresa cosificación, extravagancia y ridículo, pero sobre todo animalización y un desbordamiento liminar del ser humano. Por lo demás, como lo grotesco es un fenómeno cultural, fusiona cuestiones éticas y estéticas. Y lo que es más importante, lo grotesco se entiende mejor como algo que crea significado al dar un salto, llevándonos hacia un terreno desconocido, conflictivo. Al conceptualizar lo grotesco de esta manera, unimos la antropología cultural con la historia del arte y la estética. A lo sumo John Ruskin define a la expresión grotesca en términos de vacío o salto, e insistió en su dimensión ética. Así pues, el funcionamiento más profundo de la imagen grotesca se manifiesta a través de sus cambios -intertextuales-, lo cotidiano se convierte en extraño o cambia inesperadamente hacia otra cosa. En el ámbito moderno de la estética y la historia del arte, lo grotesco suele describirse en términos negativos, es decir, por lo que no es. Desfigurado, desordenado, deforme, deformado, e informe, y con otro léxico externo a las Bellas Artes, como abyecto, extraño y carnavalesco. Entonces, para aprender el imaginario de lo grotesco es esencial entenderlo como algo que juega (Connelly, 2015: 32). Un juego de mutaciones y sorpresas que siempre representan a un estado de cambio, rompiendo lo que sabemos y mezclándolo con lo desconocido. En consecuencia su atributo visual más notable sería el fluido. Un ser líquido en transición y a medias, sensible a su época histórica y a su particularidad cultural. Además Judith Halberstam, ha precisado desde otros contextos, que ciertos protagonistas anómalos, mixtos e inconcebibles de esos vídeos clips, derivan en cierta manera de las realidades económicas, los cambios demográficos y la desintegración de los papeles tradicionales de los roles de los géneros de las sociedades post-industriales. Por tanto, los monstruos que nos amenazan y aterrorizan en diferentes medios de comunicación, nunca forman un bloque único, siempre son una disolución de etnias, clases y géneros.

Aseverar que la mayoría de los videoclips con la alocución monstruosa y producidos en la década de los noventa, pertenecen en su mayoría a filmaciones de conciertos en directo y a discográficas de autores/bandas independientes muy inaccesibles para el gran público en general, estas peculiaridades se deben a motivos tecnológicos y económicos. Sin embargo destacan en esta clasificación, las bandas conocidas de *rock metal industrial* norteamericanas, Nine Inch Nails y Marilyn Manson, por ser ante todo impulsoras de un tipo de producciones estéticas singulares y ser asimismo modelos representativos de lo grotesco disertado en este texto. A lo sumo añadir también como ejemplo – y sin ser muy exhaustivo –, a otras bandas musicales como Die Krupps, White Zombie, Hanzel und

Gretyl, Covenant, The Shamen, Front Line Assembly, Ministry, Obituary, KMFDM, Prick, Filter, Skinny Puppy, Primus, Nephilim, Front 242, The Sister of Mercy, Prong, Underworld, The Orb, Matmos, Nosferatu, Nitzer Ebb y Fear Factory, entre otras. Por ende grupos que pertenecen a subculturas musicales populares heterogéneas, como son las derivaciones musicales de la ecléctica electrónica – del *dark ambient* al *digital hardcore* – y del ultra-rock mestizo más exaltado – del *metalcore* hasta el *death metal*. Por otra parte hay otra categorización de la otredad corporal con otros autores y formaciones más famosas y populares, en las cuáles algunos de sus clips poseen un cierto grado teratológico desvelado. Resaltar asimismo a Radiohead, The Cure, The Cranberries, Foo Fighters, Soundgarden, Rammstein, David Bowie, Tricky, Pixies, Beck, Korn, Offspring, Daft Punk, The Chemical Brothers, Depeche Mode, Orbital, Beastie Boys, entre otros músicos.

***Happiness in slavery* (1992) de Nine Inch Nails, videoclip dirigido por Jon Reiss**

Un ejemplo a esta propuesta disertada, sería el vídeo musical de Nine Inch Nails, *Happiness in slavery* (La felicidad en la esclavitud, 1992) dirigido por Jon Reiss. Una producción de ambientación tétrica con artefactos industriales de torturas, que nos evocan a las mazmorras de la Inquisición castellana medieval, pero de manera fabril, mecánica y postmoderna. El trabajo trata básicamente de las acciones automáticas, sádicas y violentas promovidas por las oscuras máquinas al cuerpo desnudo del *performer* y artista, Bob Flanagan, hasta su total destrucción. Todo el videoclip sucede como un proceso de un ritual esotérico e impregnado de un contenido cristiano y perverso. En este caso la voluntaria muerte del protagonista es iniciada por el deseo masoquista hacia el dolor y placer. Este amarga pulsión esta a su vez asociada con la sarcástica y nihilista letra de Trent Reznor – compositor y vocalista de la banda Nine Inch Nails –, que a groso modo trata sobre la paradoja libertad del individuo, ante una sociedad decepcionante y opresora. Describe por lo demás, una ingenua felicidad (*happiness*), originada por una dócil e ignorante sociedad de consumo norteamericana (*slavery* / esclavitud) que conduce a un control intencionado de las masas dirigido por el poder. Juntamente en el clip, se reformula el progreso científico representado por los automatismos oxidados sanguinarios y los interpreta como elementos salvajes y nocivos. Además en este vídeo musical, según expresa Carlos Arenas, se manifiesta el impacto de la obra de H. R Giger, y se constituye como paradigma del tecno-erotismo, a la par de presentar una relación de mecánica, sexo y tormento con la penetración y destrucción del cuerpo humano desde la óptica pornográfica. De esta manera el artista suizo Giger, inaugura e impulsa el estilo gótico cibernético, que es seguido por Clive Barker con su film *Hellraiser* (1987) – de intenso horror sadomasoquista – y continuado en los noventa con los clips de estas formaciones musicales contemporáneas de *rock metal industrial* y/o *american gothic*. En el film *Hellraiser* transcurre un discurso moralizante acerca de las prohibiciones y castigos referidos al cubo dimensional de los cenobitas, muy acorde con la conciencia reprimida judeocristiana occidental. En el caso de que alguien infrinja la regla de no tocar dicho cubo sagrado, el castigo es ejecutado por unos verdugos infernales mediante una desgarradora manera que entremezcla el sufrimiento con el éxtasis.

Por otra parte desde la noción del mito en *Happiness in slavery*, vemos representado claramente una tortura humana que deriva como una especie de sacrificio ritual, como los acaecidos en las ofrendas otorgadas en Tenochtitlán a la deidad mesoamericana de *Xipec Tótec*, (Nuestro señor el desollado en náhuatl); en donde la piel, el deseo y la sangre se mezclaban en un todo místico. Esta práctica se realizaba en honor a la fiesta *Nahui Ollin*,

es decir, a la conmemoración del Quinto Sol. Así pues se practicaba una guerra sagrada con el objetivo principal del sacrificio de sus participantes, en los que se desollaban sus pieles y luego se vestían con ellas tanto el sacerdote supremo – representado como *Xipe Tótec* – como sus devotos. De esta manera se celebraba a la siembra como el ciclo agrícola más importante del cultivo del maíz. En general para los pueblos mexicas, la tierra-madre y según su calendario astronómico, necesita del cuerpo humano junto con sus secreciones – preferiblemente en forma de sacrificio –, para retroalimentarse y ejercer con normalidad los ciclos del maíz – alimento imprescindible – pues para estas culturas todos los individuos en su totalidad son considerados como maíz y pertenecientes a la tierra-madre, lugar divino de origen y ocaso. Igualmente el investigador Eduard Seler consideró al dios *Xipe Totéc* como un numen de la primavera, e interpretó el desollamiento característico de su fiesta como una expresión simbólica de la renovación vegetal. (González González, 2011: 16). En relación al deseo y a la connotación sádica, es interesante advertir que en estos tipos de sacrificios en honor a *Xipe Tótec* se realizaban también entre los nobles mexicas otros tipos de actos de menor intensidad, consistentes en pequeñas mutilaciones, perforaciones y cortes en las orejas, manos, nariz, brazos, boca y especialmente en sus propios genitales. Ejecuciones crueles y agresivas, a la par también expuestas al actor Flanagan en el vídeo musical de Jon Reiss; en especial recordar el estiramiento y aguzamiento de su pene y testículos.

Del mismo modo resaltar también, que *Happiness in slavery* de Nine Inch Nails, está sumamente inspirado en la imaginería sensual e industrial de la película *Tetsuo* (El hombre de hierro, 1989) del director japonés Shinya Tsukamoto, en la que se revisa la figura del *cyborg* como entidad sintética de elementos orgánicos que pueden absorber objetos de carne y metal deconstruyendo su cuerpo. En la película *Tetsuo* así como en el mismo videoclip, se revelan la naturaleza siniestra de las máquinas, como ejemplos visionarios de las complejas relaciones entre cuerpo-mente y cuerpo-máquina. Además de crearse actividades monstruosas en las que se agrede al cuerpo y se despedaza como si se odiara. Agregar igualmente que en esta producción audiovisual al igual que el film *Tetsuo* tienen unos componentes culturales destacados que enlazan con la tradición del movimiento artístico nipón *Ero-Guro* (erótico y grotesco en japonés), originarios de la era Taisho, con autores como Edogawa Ranpo, Suehiro Maruo, Toshio Saeki y Takato Yamamoto, entre otros. Aunque podríamos manifestar que desde la era Meiji con Katsushika Hokusai a la cabeza, se evidencian este tipo de temáticas voluptuosas y bestiales en muchas piezas. En particular mencionar que este movimiento tenía como principal propósito cuestionar los tabúes de la sociedad reaccionaria japonesa de entre guerras, mediante una sexualidad libre, desbordante y alternativa, con elementos de otredad que en ocasiones derivaban del folklore de los *yokais* – monstruos y seres sobrenaturales dispares.

Consideraciones finales

En conclusión es de notable interés el empleo de una metodología proveniente de la antropología cultural para establecer y esclarecer con mayor intensidad los signos polisémicos acontecidos en los vídeos musicales, y ser ante todo una herramienta disciplinar que ayude y complemente a otros saberes, como por ejemplo la crítica cinematográfica, historia del arte, estética, psicología, sociología y psicoanálisis, entre otros. Por su parte Gillo Dorfles, reconoce el valor de nuevas formas expresivas -en este caso el videoclip musical estaría incluido-, que regeneren el mito degradado, quizás por el uso diferente que den de él o por crear nuevos universos fantásticos y mitopoéticos. En relación a los cuerpos grotescos que se acontecen en los medios audiovisuales en general en la década de los noventa, resaltar que gracias a su ambigüedad, fantasía, juego,

visualidad y densidad ética nos dan otros sentidos e conceptualizaciones sobre la audio-imagen en movimiento, pues interactúan con otros temas sociales divergentes que trasciendan al pensamiento e indican finitud existencial. En el modelo dado del videoclip *Happiness in slavery* (1992) de la banda Nine Inch Nails realizado por Jon Reiss; en síntesis acentuar que es un sumario de actividades sadomasoquistas que inducen a un cuerpo dócil y desnudo, víctima de unos autómatas grotescos. Metáfora de una sociedad de control que manipula a sus débiles ciudadanos, al mismo tiempo que en el vídeo musical se sugieren conexiones interculturales y prácticas artísticas heterogéneas que enriquecen el significado global.

Bibliografía de referencia

- Bruchon-Schweitzer, M. (1992). *Psicología del cuerpo*. Barcelona: Herder.
- Cohen, J. J. (1996). *Monster Theory*. Minneapolis: Minnesota Press.
- Connelly, F. S. (2015). *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales, La imagen en juego*. Madrid: Editorial Machado
- González González, C. J. (2011). *Xipec Tótec, Guerra y regeneración del maíz en la religión mexicana*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, FCE.
- Grunenberg, C. (1997). *Gothic, Transmutation of horror in late twentieth Century art*, The Institute of Contemporary Art of Boston. Massachusetts: MIT Press
- Lévi-Strauss, C. (1987). *Mito y significado*. Madrid: Alianza
- Nietzsche, F. (1996). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza
- Pérez-Yarza, M. (1997). *El placer de lo trágico, Semiosis del vídeo-rock en los 90*, Tesis presentada en la Facultad de Ciencias Sociales y de la Información, Dpto. de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Leioa, Universidad del País Vasco
- Sánchez-Biosca, V. (1995). *Una cultura de la fragmentación; Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. Valencia: Textos-Filmoteca Valenciana.
- Trías, E. (2001). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Ariel

Filmografía / Videografía

- Happiness in slavery* de Nine Inch Nails, Jon Reiss, dir. (Interscope, 1992), [videoclip].
- Tetsuo*, Shinya Tsukamoto, dir. (Kaijyu Theatres, 1989) [filme]
- Hellraiser*, Clive Barker, dir. (Film Futures, 1987) [filme]