

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Rafael de Campos

SUSPENSÕES DA REPRESENTAÇÃO:

o ensaio, a alteridade e a questão do “outro” em *Congo* (1972), *O Tigre e a Gazela* (1976) e
Mato Eles? (1982)

Dissertação de mestrado

Porto Alegre
2024

Rafael de Campos

SUSPENSÕES DA REPRESENTAÇÃO:

o ensaio, a alteridade e a questão do “outro” em *Congo* (1972), *O Tigre e a Gazela* (1976) e *Mato Eles?* (1982)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Linha de pesquisa: Culturas, política e significação

Orientador: Prof. Dr. Fabrício Lopes da Silveira

Porto Alegre
2024

CIP - Catalogação na Publicação

de Campos, Rafael
Suspensões da Representação: o ensaio, a alteridade
e a questão do "outro" em Congo (1972), O Tigre e a
Gazela (1976) e Mato Eles? (1982) / Rafael de Campos.
-- 2024.
153 f.
Orientador: Fabrício Lopes da Silveira.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação,
Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. Cinema brasileiro. 2. filme-ensaio. 3.
alteridade. 4. representação. I. da Silveira, Fabrício
Lopes, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação

ATA PARA ASSINATURA Nº 03/2024

Programa de Pós-Graduação em Comunicação
COMUNICAÇÃO - Mestrado Acadêmico
Ata de defesa de Dissertação

Aluno: Rafael de Campos, com ingresso em 04/02/2022

Título: **Suspensões da Representação: o ensaio, a alteridade e a questão do "Outro" em Congo (1972), O Tigre e a Gazela (1976) e Mato Eles? (1982)**

Orientador: Prof. Dr. Fabrício Lopes da Silveira

Data: 08/02/2024

Horário: 15:00

Local: Teleconferência

Banca Examinadora	Origem
Nisia Martins Do Rosario	UFRGS
Bruno Bueno Pinto Leites	UFRGS
Jamer Guterres de Mello	UAM

Porto Alegre, 08 de fevereiro de 2024

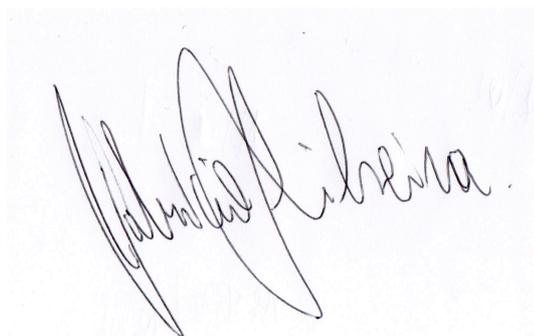
Membros	Assinatura	Conceito	Indicação de Voto de Louvor
Nisia Martins Do Rosario	(Participação por teleconferência)	A	_____
Bruno Bueno Pinto Leites	(Participação por teleconferência)	A	_____
Jamer Guterres de Mello	(Participação por teleconferência)	A	_____

Conceito Geral da Banca: (A) Correções solicitadas: (X) Sim () Não

Indicação de Voto de Louvor: () Sim (X) Não

Observação: Esta Ata não pode ser considerada como instrumento final do processo de concessão de título ao aluno.

Rafael de Campos
Aluno

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Antonio Ribeiro', written on a light-colored background.

Orientador

Programa de Pós-Graduação em Comunicação
R. Ramiro Barcelos, 2705 Prédio 22201 - Bairro Santana - Telefone 33085116
Porto Alegre - RS

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha mãe e meu pai, Cleci e Roberto, por todo o apoio ao longo desses tantos anos, que começaram muito antes de meu ingresso no mestrado. O amor, o carinho e a confiança que vocês dedicam a mim são inestimáveis. Obrigado por me ensinarem tanto.

À Ariana, minha companheira de tudo, agradeço por me dar o privilégio de ter sua presença nos momentos mais difíceis e de poder celebrar contigo nos mais felizes. Sua companhia tornou todo este processo mais leve e agradável, assim como tem tornado toda a minha vida.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, agradeço a disponibilização da vaga e da estrutura que possibilitaram o desenvolvimento deste projeto. Agradeço também a todo o corpo docente da universidade, em especial ao meu orientador, Prof. Dr. Fabrício Lopes da Silveira, por compartilhar comigo seus conhecimentos e contribuir para a qualidade deste trabalho. Aos membros do núcleo de pesquisa Corporalidades, agradeço pelas ricas sugestões e colaborações. Agradeço também a todos os demais funcionários da universidade, que tornam possível a existência dessa instituição tão necessária, ajudando a manter vivo o pensamento científico.

À CAPES, agradeço pela bolsa de estudos que tornou possível minha dedicação exclusiva à pesquisa ao longo dos últimos dois anos, e que, junto com o CNPQ, tanto tem feito pela ciência brasileira. Impossível não mencionar também o papel do atual governo federal, pelo importante reajuste no valor das bolsas de pós-graduação, que se encontravam em desfasagem há mais de uma década.

RESUMO

Este trabalho visa uma análise de três curta-metragens brasileiros com a intenção de entender como estes filmes mobilizam elementos ensaísticos para exercerem um tipo de representação do “outro” – outra cultura, gênero, classe social ou modo de existência -, e como essas representações relacionam-se com o conceito de alteridade. Os filmes em questão são *Congo* (1972), dirigido por Arthur Omar, *O Tigre e a Gazela* (1976), dirigido por Aloysio Raulino e *Mato Eles?* (1982), dirigido por Sérgio Bianchi. Partiremos de um olhar acerca dos principais teóricos do ensaio literário e do filme-ensaio, para assim compreendermos as nuances contidas nesta forma tão enigmática e melhor entendermos como elas se manifestam nos filmes analisados. Adorno (2003), Lukács (1974) e Bense (2017) serão as principais fontes entre os teóricos literários. Sobre o ensaio fílmico, partiremos de uma divisão entre a teoria inicial e a teoria contemporânea, passando por nomes como Richter (2017), Astruc (2017), Bazin (2017), Rascaroli (2017), Corrigan (2015) Almeida (2015; 2018) e Teixeira (2022). O pensamento em torno da problemática da representação do outro no cinema terá um percurso inicial pelas reflexões de Didi-Huberman (2014; 2015) que nos auxiliará na introdução deste tema a partir de suas ideias de subexposição e superexposição. A partir disso, adentraremos na questão do cinema com Shohat e Stam (2006), que trarão aspectos mais históricos sobre o desenvolvimento de uma forma de representação hegemônica, de um controle de circulação de imagens e das propostas estéticas alternativas a esse *status quo*. Jean Claude Bernardet (2003) e Trinh T. Minh-ha (1990) trarão compreensões complementares acerca de críticas a algumas dessas alternativas, que mais adiante serão ecoadas por Arthur Omar (1997). Todos esses percursos serão importantes pois, ao passarmos para uma análise do conceito de alteridade de Emanuel Levinas (1980; 2010), poderemos perceber diversas semelhanças entre o pensamento do filósofo franco-lituano e dos demais autores e autoras abordadas. A partir de então, ficarão mais claros os conceitos levinasianos de instrumentalização do Outro, posse, violência do rosto, assimetria do encontro e interlocução, importantes para entendermos como se dá a relação de alteridade nos filmes analisados. Em *Congo*, identificaremos um ensaísmo que visa uma desconstrução discursiva, ao passo que a relação de alteridade se dá mais na evidenciação da relação de assimetria e na interlocução que estabelece com o espectador; *O Tigre e a Gazela* apresenta um ensaísmo meditativo-improvisado e uma tentativa de estabelecimento de um corpo-a-corpo com o “outro” por meio de uma interlocução corporal e visual, ao passo que *Mato Eles?* coloca em jogo um ensaísmo irônico e uma alteridade “às avessas”, que inverte a lógica representacional e traz um forte componente autorreflexivo e metalinguístico.

Palavras-chave: alteridade; cinema brasileiro; filme-ensaio; representação; outro.

ABSTRACT

This work establishes an analysis of three Brazilian short films with the intention of understanding how these films mobilize essayistic elements to represent the “other” – another culture, gender, social class or mode of existence -, and how these representations are related to the concept of otherness. The films in question are *Congo* (1972), directed by Arthur Omar, *O Tigre e a Gazela* (1976), directed by Aloysio Raulino and *Mato Eles?* (1982), directed by Sérgio Bianchi. We will start with a look at the main theorists of the literary essay and the film essay, in order to understand the nuances contained in this enigmatic form and better understand how they manifest themselves in the films analyzed. Adorno (2003), Lukács (1974), and Bense (2017) will be the main sources among literary theorists. Regarding the film essay, we will start from a division between early theory and contemporary theory, going through names such as Richter (2017), Astruc (2017), Bazin (2017), Rascaroli (2017), Corrigan (2015) Almeida (2015; 2018).) and Teixeira (2022). The thought surrounding the issue of representing the other in cinema will initially follow the reflections of Didi-Huberman (2014; 2015) who will help us introduce this theme based on his ideas of underexposure and overexposure. From this, we will delve into the works of Shohat and Stam (2006), who will bring more historical aspects about the development of a form of hegemonic representation, control of the circulation of images and alternative aesthetic proposals to this status quo. Jean Claude Bernardet (2003) and Trinh T. Minh-ha (1990) will bring complementary understanding about criticisms of some of these alternatives, which will later be echoed by Arthur Omar (1997). All of these paths will be important because, when we move on to an analysis of Emanuel Levinas (1980; 2010) concept of otherness, we will be able to notice several similarities between the thought of the Franco-Lithuanian philosopher and the other authors discussed. From then on, Levinasian concepts of instrumentalization of the Other, possession, violence of the face, asymmetry of encounter and interlocution became clearer, which are important for understanding how the otherness is developed in the films that we will later analyze. In *Congo*, we will identify an essayistic thought that aims at a discursive deconstruction, while the relationship of otherness occurs more in the disclosure of the relationship of asymmetry and in the dialogue it establishes with the spectator; *O Tigre e a Gazela* presents a meditative-improvised essay and an attempt to establish relationship with the other through bodily and visual interlocution, while *Mato Eles?* brings into the game an ironic essayism and an “inverted” otherness, which inverts the representational logic and brings a strong self-reflexive and metalinguistic component.

Keywords: Brazilian cinema; essay film; representation; Other; otherness.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - CONGADA - ALFREDO VOLPI, 1940. COMPOSIÇÃO COM 88 AZULEJOS.....	71
FIGURA 2 - CARTELAS COM CONJUNÇÕES ADITIVAS EM CONGO.....	72
FIGURA 3 - CARTELAS DESCRITIVAS DE CONGO	72
FIGURA 4 - CARTELAS OPOSITIVAS DE CONGO.....	72
FIGURA 5 - ALGUNS DOS POUCOS PLANOS EXTERNOS DE CONGO	78
FIGURA 6 - ALGUNS DOS POUCOS PLANOS COM PESSOAS EM CONGO	79
FIGURA 7 - O ENIGMÁTICO PLANO-SEQUÊNCIA COM OS GAROTOS NO CURRAL	79
FIGURA 8 - FOTOGRAFIAS E FRAMES UTILIZADOS EM CONGO.....	82
FIGURA 9 - A ARTICULAÇÃO DE PLANOS COM AS CARTELAS REFERENTES A GIL VICENTE.....	86
FIGURA 10 - O QUESTIONAMENTO DE CONGO.....	89
FIGURA 11 - O PLANO INICIAL DE O TIGRE E A GAZELA	96
FIGURA 12 - AS PRIMEIRAS PESSOAS A SEREM MOSTRADAS EM O TIGRE E A GAZELA	98
FIGURA 13 - A MULHER QUE CANTA EM O TIGRE E A GAZELA	100
FIGURA 14 - OS MOVIMENTOS DA MULHER QUE CANTA E DA PASSISTA EM O TIGRE E A GAZELA.....	102
FIGURA 15 - INTERAÇÃO VISUAL ENTRE A CÂMERA E O "OUTRO" EM O TIGRE E A GAZELA.....	103
FIGURA 16 - FORMA MAIS ESTÁTICA DE INTERAÇÃO VISUAL EM O TIGRE E A GAZELA	104
FIGURA 17 - INTERAÇÃO COM A DUPLA DE AMIGOS EM O TIGRE E A GAZELA	106
FIGURA 18 - INTERAÇÃO VISUAL-CORPORAL ENTRE A CÂMERA E O "OUTRO"	109
FIGURA 19 - A RELAÇÃO MAIS DISTANTE COM O "OUTRO" EM O TIGRE E A GAZELA.....	113
FIGURA 20 - A CENA DO FILME DE HERZOG, DESCRITA POR JOSÉ CARLOS AVELLAR.....	119
FIGURA 21 - A ENTREVISTA COM DOM ALBANO CAVALLIN EM MATO ELES?	119
FIGURA 22 - A SUCESSÃO DE ENTREVISTAS EM MATO ELES?.....	121
FIGURA 23 - A TRANSIÇÃO DA AULA DO PROFESSOR PARA O PRIMEIRO FILME-DENTRO-DO-FILME EM MATO ELES?	123
FIGURA 24 - O USO DAS CIFRAS EM MATO ELES?	126
FIGURA 25 - OS CRÉDITOS FINAIS DE MATO EELES?	127
FIGURA 26 - ENQUADRAMENTO DO ÚLTIMO XETÁ EM MATO ELES?.....	133
FIGURA 27 - ENTREVISTAS COM OS KAINGANGS EM MATO ELES?	135
FIGURA 28 - A HISTÓRICA FALA DO CACIQUE KAINGANG EM MATO ELES?	136
FIGURA 29 - UM DOS MOMENTOS METALINGÜÍSTICOS DE MATO ELES?	138

SUMÁRIO

Sumário

1. Introdução	9
1.1 Sobre o corpus fílmico.....	14
1.2 Estratégia Metodológica.....	15
2. Do ensaio literário ao ensaio audiovisual	17
2.1. De Montaigne a Adorno	17
2.2. Cinema, Pensamento, Ensaio.....	28
2.2.1 Os primeiros teóricos (1940-1960)	29
2.2.2 A teoria contemporânea do filme-ensaio	33
2.2.3 Duas palavras sobre a primeira pessoa do singular.....	38
3. Relações Entre Ensaio, Cinema, Representação e Alteridade	44
3.1 Subexposição, superexposição e estereótipos	45
3.2 O cinema e a representação do outro	48
3.2.1 A Representação do outro no curta-documental brasileiro (1960-1970).....	54
3.2.2 A propósito da hierarquia e do discurso no cinema documental	57
3.3 Sobre o conceito de alteridade.....	62
3.4 Considerações preliminares.....	66
4. Congo	69
4.1 Arthur Omar e o <i>Congo</i>	69
4.2 Ensaísmo e desconstrução formal	82
4.3 O Outro em <i>Congo</i>	87
4.4 É possível pensar na ideia de alteridade em <i>Congo</i> ?.....	91
5. O Tigre e a Gazela.....	94
5.1 Ensaísmo, meditação e improviso	107
5.2 A respeito de uma “interlocução visual-corporal”	110
6. Mato Eles?	115
6.1 Um ensaísmo irônico.....	126
6.2 Uma alteridade às avessas?	131
Considerações Finais	139
Referências.....	146
Filmes analisados.....	151
Filmes mencionados	151

1. Introdução

A presente pesquisa surge em função de diversos questionamentos que a forma ensaística no cinema me apresentou ao longo dos anos. O fato de já ter trabalhado com o conceito de representação em meu TCC de graduação – no qual analisei a representação da juventude chinesa em dois filmes – pode ter sido um fator inconsciente que contribuiu para a formulação desta problemática, que trata, basicamente, de uma análise acerca da representação do “outro” em três curta-metragens brasileiros de não-ficção que empreendem uma forma ensaística. Por “outro”, pode-se entender aqui toda e qualquer cultura, etnia, raça, classe social ou forma de existência que se distanciam daquelas de origem do cineasta que se propõe a representá-la por meio do audiovisual.

Porém, como veremos nas páginas a seguir, não se trata de uma questão de reiteração da noção de “local de fala”, nem de uma análise de discursos fílmicos do ponto de vista das ideias de “politicamente correto” ou incorreto. Talvez o principal aspecto que tenha me chamado atenção em um momento inicial seja o fato de que alguns autores e autoras, ao longo da história, tenderam a considerar determinadas formas de representação audiovisual como “prejudiciais” para aqueles que são representados, mesmo quando as intenções dos cineastas são explicitamente de cooperação ou denúncia de determinada situação vivenciada pelo outro. Eu queria entender o que poderia haver de problemático ou questionável naquelas representações, quais as nuances dessas relações entre cineastas e pessoas representadas, e, afinal, quais seriam as alternativas a essas formas de representação. O fato de que muitas dessas alternativas - se é que podemos chamar assim - pareciam se assemelhar a alguns preceitos da teoria do ensaio foi um dos principais elos para a constituição do tema deste trabalho.

Mas é claro que o percurso até o estabelecimento da relação entre esses referenciais foi um tanto incerto e com idas e vindas teóricas e metodológicas. É importante mencionar o trabalho do estadunidense Jonathan Crary, cujas reflexões não chegaram a ser mobilizadas de modo direto, mas seus trabalhos geraram grande influência sobre esta pesquisa e, inicialmente, possuíam um papel de maior destaque dentre os referenciais. Penso que a inspiração para a seleção de três obras bastante distintas entre si, cujos lançamentos perpassam cerca de uma década e que nos revelam diversos aspectos de seu tempo foi algo que encontrei justamente na obra mais densa de Crary, *Suspensões da Percepção* (2013), livro que possui uma estrutura que certamente influenciou no planejamento inicial de meu trabalho. Por isso, há uma clara homenagem a esta obra de Crary no título do projeto, mas também em sua metodologia, de modo geral.

A ideia de colocar as representações cinematográficas “em suspenso” surge aqui como uma metáfora para aquilo que se pretende fazer a respeito das representações dos filmes analisados: colocá-las em evidência e a partir de então poder lançar um olhar privilegiado e atento a suas nuances, detalhes e particularidades para enfim delinear seus modos de funcionamento. Mais do que uma mera homenagem ao trabalho de Crary, a ideia de suspender as representações delinea de modo bastante apropriado a proposta metodológica deste trabalho.

Ademais, acredito que tenha sido justamente no momento em que me debruçava sobre um dos mais primordiais referentes do ensaísmo - Theodor Adorno (2003) em seu texto “*O Ensaio como Forma*” - que comecei a identificar algumas relações entre os teóricos do ensaio literário, do filme-ensaio e os interesses de três filme-ensaístas brasileiros que lidavam com a problemática acerca da representação do “outro” no cinema. Não só as noções de Adorno (2003), mas também de Georg Lukács (1974) sobre o conceito de ensaio esclareceram para mim as principais características desta forma de abordagem/atitude metodológica: o ensaio como um “radicalismo não-radical” (Adorno, 2003, p. 25), no sentido de abster-se tanto a uma rigidez metodológica obtusa - que para Adorno era uma das marcas mais negativas do positivismo europeu do século XX - e uma recusa à construção de argumentos fechados, totalizantes, sobre determinado tema.

Tais características mostravam-se pertinentes à problemática, tendo em vista que, quando falamos sobre representação cinematográfica - em especial a representação de um povo ou forma de existência diferente/distante do realizador - seria justamente a estereotipação, o apelo ao exotismo e a imposição de um discurso fechado sobre determinada cultura os fatores considerados mais questionáveis por determinados autores e autoras. O entendimento de Lukács (1974) sobre os ensaios como sendo “poemas intelectuais”, capazes de tensionar questões estéticas e científicas por meio de uma estrutura que preza mais pela exposição da construção de um argumento, bem como da evidenciação de seu caráter criativo/subjetivo do que na apresentação de um “veredito” absoluto, também se mostram em consonância com a problemática.

A partir desse primeiro entendimento acerca da teoria do ensaio, passei a pensar nesta forma como uma possibilidade alternativa de abordagem cinematográfica. Uma abordagem de representação que, ao invés de propor um discurso fechado sobre seus temas, proponha a exposição de um processo de pensamento acerca de determinado assunto; que ao invés de ter como prerrogativa encerrar o argumento em si mesmo, tenha como objetivo principal um convite a uma reflexão ampla, que pressuponha a busca por outras fontes de informação e

formas de conhecimento. Assim, o próximo passo para a elaboração desta pesquisa constituía uma busca por referências que teorizaram sobre as consequências do discurso totalizante sobre culturas não-hegemônicas e cineastas que, de alguma forma, haviam empreendido uma linguagem ensaística em seus filmes a fim de não só questionarem os modos de representação convencionais, mas também de propor novas possibilidades de representação cinematográfica, instituindo experimentos por meio do ensaísmo fílmico.

Notadamente, podem-se perceber relações entre essas características do ensaio e algumas das ideias de Georges Didi-Huberman em sua série *O Olho da História*. Um bom indício inicial dessas relações pode ser aquilo que o historiador de arte francês declara em *Pueblos Expuestos, Pueblos Figurantes* (2014), quando fala da questão da representação de povos e culturas marginalizadas ao longo da história. Ao deparar-se com a progressiva recorrência desse tema não apenas em filmes, mas na arte contemporânea em geral, Didi-Huberman propõe um questionamento: estariam essas representações - em grande parte estereotipadas e produzidas por terceiros, pessoas alheias às culturas que se propõem a representar - sobrepondo-se a esses povos, construindo uma imagem totalizante sobre eles? Para Didi-Huberman, tais representações contribuem para a construção de uma memória bastante questionável, pois baseada em vereditos construídos a partir de discursos fechados e que impõem uma hierarquia de ponto de vista: a do realizador sobre aqueles que servem como “objeto” de sua representação. Ademais, o grande problema aqui não seria necessariamente a natureza dessa relação - pois pode-se pensar que seria impossível evitar essa relação hierárquica, afinal, o simples porte dos dispositivos de registro já constitui, automaticamente, uma relação de poder. A questão, na verdade, reside no fato de que a linguagem documental mais convencional tenderia a ocultar essa relação, estabelecendo um modo de relação alienante, pois propõe-se a falsear aquilo que há de mais fundamental em um tipo de cinema que busca a representação de outrem, ou seja, uma intrínseca relação de poder.

A questão dessa hierarquização de ponto de vista, bem como do caráter fechado presente na linguagem mais convencional empregada em filmes de não-ficção, é um tema discutido por diversos cineastas - todos eles relacionados com o ensaísmo fílmico em suas teorizações: o italiano Pier Paolo Pasolini aproxima-se da abordagem ensaística com seu conceito de empirismo herege (1982)¹, uma abordagem na qual propõe uma forma de resistência à homogeneização cultural e à padronização da linguagem; já a vietnamita Trinh T.

¹ Vale ressaltar que o presente trabalho não é o primeiro a estabelecer essa relação entre o empirismo herege de Pasolini e o ensaísmo; Francisco Elinaldo Teixeira (2002), por exemplo, propõe uma aproximação entre as características tanto do pensamento quanto da prática fílmica de Pasolini com a teoria do filme-ensaio.

Minh-ha desenvolve o conceito de “falar junto/perto” (*Speak nearby*) (1990), em contraposição a uma noção de “falar por”, “falar no lugar de”, algo bastante recorrente no cinema de não-ficção hegemônico; o brasileiro Arthur Omar, por sua vez, ao versar sobre a ideia de um “antidocumentário” (1997), estabelece uma provocação a respeito do *modus operandi* documental, afirmando que a linguagem do cinema de não-ficção estaria completamente pautada pela linguagem do cinema de ficção comercial, e portanto seria necessário propor uma nova forma de abordagem sobre os temas de não-ficção, ou seja, novas formas de aproximação cinematográfica acerca dos temas da realidade.

O principal elemento a unir essas questões levantadas por Pasolini, Minh-ha e Omar é certo tipo de inquietação a respeito do ocultamento nas relações de hierarquia que é gerado pela linguagem documental convencional e da subjugação da linguagem documental à linguagem do cinema ficcional e comercial hegemônico. Mas falar sobre um tipo de abordagem que se coloca contra a estereotipação e a imposição de discursos, uma abordagem que pretenda se contrapor à construção de imagens totalizantes, parece nos remeter a outro conceito, o de alteridade. Pensamos aqui em alteridade por considerar que tais preocupações, tanto se relacionadas a projetos estéticos quanto a projetos científicos, parecem envolver, em algum de seus estágios de desenvolvimento, certa preocupação em relação ao modo de abordagem acerca de seu tema, preocupação que consideramos aqui um primeiro indício de um estabelecimento de alteridade.

O filósofo lituano Emmanuel Levinas (1980) traz um entendimento acerca da noção de alteridade que parece bastante consonante à problemática de nosso trabalho. Para Levinas (1980), a noção de ética não pode ser pensada sem se levar em consideração a noção de alteridade, que para o autor refere-se à experiência do “Outro” como um ser separado e distinto de nós mesmos, com uma subjetividade e singularidade próprias. Levinas dirá que o Outro não é um dado codificável, um rastro objetivo esperando por uma tipificação/descrição, o que parece bastante próximo às prerrogativas dos autores que expomos há pouco. Outra possível aproximação entre o pensamento de Levinas e o ensaísmo é a questão da assimetria: Levinas considera a relação com o outro como algo necessariamente assimétrico, que não pode ser reduzido a uma relação de igualdade, o que parece dialogar com as noções de Trinh T. Minh-ha e Arthur Omar sobre a relação do cineasta com aqueles que se propõem a abordar em filme. A partir disso, estabelecemos a problemática central de nossa pesquisa: como o cinema, por meio da utilização de uma linguagem ensaística, pode contribuir para a construção de representações alternativas e a construção de novas formas de conhecimento audiovisual a respeito do “outro”, de algo que está alheio à sua formação e vivência cultural cotidiana.

Contudo, é importante ressaltar que este trabalho não visa o estabelecimento de uma crítica total e absoluta contra o cinema comercial - seja de ficção ou não-ficção -, muito menos eleger o cinema ensaístico como uma forma privilegiada por definição para tratar da representação do Outro, e tampouco a instituição de uma espécie de “manual de boas práticas representacionais”. O que se busca aqui é entender melhor as críticas a esse tipo de cinema mais hegemônico e entender como os filme-ensaios e demais propostas alternativas possam vir a funcionar em diálogo com as formas clássicas, sem jamais propor a ideia de uma “superação total” do cinema comercial.

Parte-se aqui do pressuposto de que não só o cinema hegemônico/comercial, como qualquer forma ensaística, experimental e alternativa em geral pode acabar resultando em representações das mais variadas, tendo em vista que o que mais importa, no fim, é o modo como os cineastas empreendem essas diferentes formas de abordagem e estabelecem suas relações com os outros. É verdade que em boa parte dos textos selecionados pode haver o estabelecimento de uma certa tensão entre antagonismos formais, mas entendo esses jogos retóricos mais como estratégias para a reverberação de um pensamento que, no mais das vezes, será um pensamento absolutamente marginal. Portanto, a intenção na escolha destas obras está ligada mais às capacidades de análise identificadas nestes autores e autoras, bem como no auxílio para o estabelecimento de certos pontos, do que no fato de concordar em absoluto com tudo aquilo que é colocado.

Enfim, a etapa seguinte a este primeiro ponto passava necessariamente pela definição de um *corpus* fílmico que desse conta dessas questões, articulando essas problemáticas por meio de uma forma ensaística. Claro que isso ainda é algo bastante amplo, e o horizonte de filmes que poderiam ser mobilizados para essa análise era gigantesco, mas ao mesmo tempo eu também tinha a vontade de manter esta análise no cinema brasileiro. A sensação de que o conceito de filme-ensaio não era muito difundido no Brasil, apesar de notar uma prática bastante significativa dessa forma no cinema nacional nas últimas décadas, foi um fator bastante significativo. É claro que a partir do momento em que passei a estudar mais a fundo esse tema no Brasil, pude perceber que já havia um número significativo de estudiosos e estudiosas em nosso território, mas ainda é difícil afirmar que este seja um tópico “batido”, encerrado, ou mesmo fortemente discutido entre os estudos de cinema no país.

1.1 Sobre o corpus fílmico

Jean Claude Bernardet (2003) aponta a segunda metade da década de 1960 no Brasil como o momento em que certo “modelo sociológico” de documentário dá lugar a outras propostas de não-ficção, que tendiam a um questionamento do modelo hegemônico anterior e empreendiam discussões sobre a sociedade brasileira e sobre a linguagem cinematográfica. É a partir deste recorte que iniciamos nossa busca por filmes de realizadores brasileiros que tenham empreendido algum tipo de reflexão ensaística sobre a realização fílmica e sobre modos alternativos de representação do “outro”. O filme *Congo* (1972), de Arthur Omar, surge aqui como uma das primeiras e ainda hoje mais originais propostas de reconfiguração da linguagem documental.

Neste curta-metragem de 12 minutos, Omar empreende uma representação nada convencional a respeito de um importante símbolo da cultura afro-brasileira: as congadas. Trabalhando com diversas experimentações de linguagem a fim de embaralhar as expectativas mais comuns que um espectador pode ter a respeito de um filme de não-ficção, Omar desconstrói alguns dos principais elementos da linguagem documental convencional. Mas o mais interessante aqui é o modo como o diretor demarca a sua posição de cineasta em relação a um evento alheio à suas vivências: o filme transforma-se de “um filme sobre as congadas” para algo como “as incongruências e ruídos intransponíveis entre o intelectual da metrópole frente ao evento cultural regional”, evidenciando a impossibilidade de adequação harmônica entre uma intelectualidade obtusa que esteja demasiado alheia à realidade imediata. Vale ressaltar ainda que, para além de sua realização artística, Omar também produziu pensamento teórico escrito, que será analisado neste estudo.

Ainda na década de 1970, ganha destaque a obra de um cineasta que, por meio de uma série de curta-metragens de não ficção, empreende uma reflexão bastante diversificada sobre algumas das mais urgentes doenças da sociedade brasileira – a fome, o racismo, a pobreza, a desigualdade – mas sem se deixar levar pela facilidade de um olhar paternalista. Será principalmente em *O Tigre e a Gazela* (1977) que Aloysio Raulino articulará de modo mais inventivo os elementos ensaísticos, resultando não apenas em um estudo sobre a linguagem cinematográfica, mas também propondo maneiras diferentes de abordar questões sociais por meio do cinema. Se no filme de Arthur Omar os interesses primordiais eram o questionamento do estatuto do cineasta como agente produtor de conhecimento e a subversão das características canônicas do documentário, Raulino concentra-se em uma tentativa de resolução formal dessas

preocupações, propondo um modo de representação que aposta no corpo-a-corpo entre o cineasta e o povo.

Em *O Tigre e a Gazela*, a experiência pública – o encontro com as pessoas filmadas nas ruas de São Paulo – é articulada com uma espécie de experiência subjetiva que faz referência ao tipo de subjetividade intelectualizada na concepção de Omar: são os textos do psiquiatra, filósofo e ativista político martinicano Frantz Fanon (1925-1961) que permeiam o filme em *voice over*. Também é de destaque a obra do escritor brasileiro Lima Barreto, cuja passagem de seu *Diário Íntimo* serve de inspiração para o nome do filme. Mas essa intelectualidade absorvida por Raulino, que constitui seus processos de subjetivação, não é ironizada nem tão fortemente questionada quanto em *Congo*. Raulino tenta estabelecer uma abordagem mais próxima de seu tema, encontrando outras estratégias de evidenciação da hierarquia cinematográfica.

Seis anos depois do lançamento do filme de Raulino, o Festival de Cinema de Gramado premia Sérgio Bianchi como o melhor diretor de curta-metragem por *Mato Eles?*, lançado em 1982. O filme acompanha uma situação insólita vivida por indígenas de três diferentes etnias do sudoeste do Paraná: a FUNAI, órgão que deveria proteger seus direitos, construíra uma serraria dentro de sua reserva e transformara os próprios indígenas em funcionários da empresa. Além de destruírem significativamente os recursos naturais do território, a serraria ainda os mantinha em uma situação precária. A abordagem de Bianchi sobre a situação chama atenção principalmente por distanciar-se dos tradicionais métodos de representação de indígenas no cinema de não ficção, evitando o apelo ao exotismo - inclusive ironizando filmes que o faziam - mas também recusando uma posição professoral ou paternalista. Diferente dos filmes de Omar e Raulino, *Mato Eles?* parece estar mais próximo daquilo que autores como Catalá (2012) tem apontado como um “giro subjetivo” no cinema. Ainda que exista sim a articulação de uma subjetividade autoral em *Congo* e *O Tigre e a Gazela*, no filme de Bianchi isso se dá de modo mais explícito, com o autor inserindo sua voz e presença corporal de maneira ainda mais clara, expondo também o próprio conflito entre sua subjetividade e a subjetividade daqueles a que se propõe representar.

1.2 Estratégia Metodológica

Esta pesquisa será dividida em três grandes partes. Nas duas primeiras, correspondentes aos capítulos 2 e 3, buscaremos esclarecer os principais conceitos presentes na formulação de nossa problemática. Em primeiro lugar, por meio de uma pesquisa bibliográfica e da exposição

de diferentes correntes de pensamento, será feita, no capítulo 2, uma exploração acerca das transformações e modulações do conceito de ensaio e filme-ensaio ao longo do tempo. Iniciaremos na teorização do ensaio literário para só então passarmos para a teoria do ensaio fílmico, visto que o ensaio é um termo que se origina na literatura, e acredito que muitos destes estudiosos – não só Adorno e Lukács, mas também Max Bense e Vilém Flusser – possuem *insights* que contribuem significativamente para a discussão desta pesquisa. Acredito também que um olhar mais aprofundado às diversas conceituações do ensaio é um componente bastante importante para que os elementos ensaísticos sejam evidenciados e mais facilmente identificados nos filmes a serem analisados posteriormente, bem como para entender o que estes filmes produzem de pensamento acerca do ensaísmo.

No capítulo seguinte, o pensamento de Didi-Huberman nos auxiliará no estabelecimento histórico das discussões acerca da representação do outro na arte, que passará então por alguns redirecionamentos até o cinema brasileiro: passando por Shohat e Stam, Trinh T. Minh-ha e chegando a Jean Claude Bernardet e Arthur Omar. Todos esses referenciais serão importantes na construção de um entendimento sobre como e por que a representação do “outro” torna-se uma problemática na teoria e na prática do cinema, além de apresentar algumas das alternativas que passam a surgir. A parte final deste capítulo será dedicada a um mergulho no pensamento de Emmanuel Levinas, em especial em seu conceito de alteridade, que nos auxiliará a pensar os modos de representação dos filmes estudados aqui e nos modos de relação estabelecidos por Omar, Raulino e Bianchi com as pessoas que se propõem a representar.

A terceira parte desta pesquisa diz respeito às análises fílmicas. Cada um dos três filmes será analisado em um capítulo próprio, o que não significa que não serão propostos confrontamentos entre eles, tanto nos capítulos individuais quanto nas considerações finais. A concepção metodológica da análise seguirá uma linha próxima àquela de Gabriela de Almeida (2015, p. 25), que consiste, principalmente, em quatro principais pontos: a) assistir repetidamente aos filmes analisados; b) seleção de trechos que mostrem-se ilustrativos das questões que estão sendo debatidas aqui; c) pesquisa e leitura de bibliografia específica sobre os filmes a serem analisados, isto é, análises prévias que já tenham sido feitas sobre eles e que possam contribuir para o entendimento de alguns aspectos; d) confronto dos filmes com referências bibliográficas relacionadas à problemática - aquelas que já trabalhamos nos capítulos 2 e 3.

Para além disso, os capítulos de cada um dos filmes analisados serão subdivididos em si, a fim de facilitar a análise: iniciaremos com uma análise mais linear das obras, abordando a progressão narrativa, estrutural e discursiva. Em seguida, analisaremos aquilo que há de

ensaístico em *Congo*, *O Tigre e a Gazela* e *Mato Eles?*, buscando entender quais as particularidades dos diferentes modos de ensaísmo empreendidos aqui. Por fim, abordaremos especificamente como se dá a questão da representação do outro e da alteridade em cada um dos filmes, tendo em vista os elementos ensaísticos em jogo em cada obra e os referenciais desenvolvidos no capítulo 3. É importante ressaltar também que as análises fílmicas, ainda que dispostas em capítulos diferentes, apresentam-se de modo linear: a análise de *Congo* será feita em relação aos referenciais teóricos desenvolvidos nos capítulos anteriores; porém, a análise de *O Tigre e a Gazela* já contará com confrontamentos em relação à análise anterior de *Congo*, assim como a análise de *Mato Eles?* apresentará confrontamentos com as duas análises anteriores. Dessa forma, as análises fílmicas aqui se dão de forma linear e cumulativa, pois o capítulo analítico de cada um dos filmes será desenvolvido de acordo com o capítulo anterior. Por isso, para se ter uma compreensão mais clara das análises, é recomendada a leitura sequencial dos capítulos 4, 5 e 6 – não que seja absolutamente impossível compreender a análise de *Mato Eles?* sem ter lido a de *Congo*, por exemplo, mas a leitura linear nesta parte do trabalho certamente facilitará a fruição do leitor.

2. Do ensaio literário ao ensaio audiovisual

O termo “filme-ensaio”, ainda que venha sendo utilizado com mais frequência nas últimas décadas, parece muito mais obscuro e menos estabelecido do que termos como documentário, ficção ou filme experimental, principalmente entre o público mais alheio aos estudos cinematográficos. Por isso, buscaremos inicialmente esclarecer o conceito de filme-ensaio que empregaremos no trabalho, tendo em vista sua difícil caracterização. No entanto, antes de nos debruçarmos sobre ele, é essencial que nos dediquemos ao conceito de “ensaio”. Partimos do pressuposto de que o conceito de “filme” é algo amplamente reconhecido, mas a palavra “ensaio” tem sido utilizada, ao longo da história, de forma ampla e com diferentes intenções, e, portanto, propomos inicialmente um resgate histórico a respeito das circunstâncias em que este termo literário passa ao território do cinema, além de evidenciar a que tipo de ensaio estamos nos referindo quando falamos de filme-ensaios.

2.1. De Montaigne a Adorno

A monumental obra do pensador francês Michel de Montaigne (1533-1593), “*Ensaaios*”, é amplamente referenciada como fundadora da forma ensaística. Como nos mostra Corrigan (2015), o movimento inovador de Montaigne foi publicar um livro a respeito de temas diversos,

sem uma linha unificadora específica entre eles, excetuando o fato de que se relacionam com suas experiências pessoais e, o que talvez tenha gerado mais sobressaltos na época, a questão da forma: seus ensaios afastam-se tanto da rigidez da linguagem formal acadêmica quanto do virtuosismo da linguagem poética, assumindo expressões e padrões da linguagem corriqueira. Além disso, boa parte de seus textos não seguem estruturas específicas de desenvolvimento convencionais, permitindo-se a desvios temáticos, devaneios e digressões. Mas o ponto central na obra de Montaigne é sua capacidade de articulação de uma subjetividade muito diferente daquela vista nos até então já conhecidos sermões religiosos, cartas e diários íntimos – as outras formas literárias que também se diferenciavam das linguagens acadêmica e literária/poética. Essa subjetividade é perpassada pela experiência pública de um modo bastante particular, o qual o estadunidense Timothy Corrigan, um dos mais influentes teóricos do filme-ensaio, chamará de “eu ensaístico”:

(...) esses ensaios descrevem um vínculo entre uma vida pessoal e os acontecimentos circundantes dessa vida na França do século XVI e (...) testemunham não apenas as constantes mudanças e os ajustes de uma mente enquanto ela se submete à experiência, mas também a transformação do eu ensaístico como parte desse processo. (Corrigan, 2015, p. 17).

Essas características da obra de Montaigne como primeiro exemplar de ensaio nos permite algumas considerações iniciais daquilo que faz parte ou não da ideia de ensaio que pretendemos abordar neste trabalho. Em primeiro lugar, temos a figura de um “eu ensaístico”, como referido à obra de Montaigne, sendo o elemento central na compreensão de Corrigan acerca do ensaio, e é algo que estará presente na grande maioria dos autores, tanto entre os teóricos do ensaio quanto entre os próprios ensaístas: o fato de que um ensaio concentra em si uma ideia de subjetividade em tensão com uma experiência pública, e que essa tensão é o que dará forma à enunciação ensaística. Essa instância narradora mais subjetiva será entendida de diferentes maneiras e sofrerá alguns tensionamentos quando entrarmos na noção de filme-ensaio, mas é importante notar como essa ideia surge já nas prováveis origens da prática. Outro ponto que tende a se repetir é a dificuldade de encaixar estes textos em um gênero específico ou mesmo de definir o ensaio como um gênero fechado, tendo em vista a multiplicidade de formas que o ensaístico pode assumir.

Corrigan (2015) cita o irlandês Richard Steele e o inglês Joseph Addison como exemplos de ensaístas influenciados pela obra de Montaigne, mas poderíamos citar inúmeros outros pensadores, tendo em vista que o ensaio, ao longo dos séculos, passou a adquirir certo peso entre filósofos, políticos e economistas, muito em função de seu aspecto mais despojado,

com certa acessibilidade a um público não iniciado nos jargões acadêmicos. Mas o que parece ter chamado mais a atenção desses pensadores foi o caráter experimental do ensaio. Obras como “*Ensaio Sobre o Entendimento Humano*”, de John Locke (1632-1704), atestam a característica de tentativa presente no ensaio, ou seja: fazer um ensaio sobre determinado assunto seria, acima de tudo, experimentar sobre um tema, empreender tentativas de compreensão aliando a subjetividade do autor em conjunto com suas experiências, tanto de contato com o tema quanto de articulação de seus saberes a respeito do tema. Tudo isso sendo formalmente absorvido pelo texto, pela forma da obra.

A compreensão do filósofo alemão Max Bense acerca do ensaio nos ajuda a entender melhor esta noção de tentativa. Bense (2017), em um texto originalmente publicado em 1948 e intitulado “*On the Essay and its Prose*” (de acordo com a edição traduzida e consultada neste trabalho), começa refletindo sobre as diferenças fundamentais entre a prosa e a poesia, com o intuito de encontrar o lugar do ensaio no mundo literário. Ele entende que a poesia estaria mais próxima de uma concepção criativa, que, por sua vez, demandaria questões da ordem do estético. Já a prosa seria uma atividade mais próxima de uma noção de persuasão, o que mobilizaria demandas e problemáticas do terreno da ética. Sendo assim haveria, nesse caso, dois estágios literários: o estágio estético da criação e o estágio ético da persuasão. Mas o ponto de interesse principal de Bense está na forma literária, bem como nas correlações entre o criativo e o persuasivo. Ao perceber em alguns textos de escritores como G. E. Lessing, Andre Gide e Søren Kierkegaard, entre outros, um profundo poder de persuasão articulado com forte capacidade criativa, características que seriam acentuadas por meio de certa performance textual, uma transformação na forma prosaica, Bense elabora uma espécie de mapeamento do ensaio, que estaria na fronteira entre o criativo e o persuasivo, em algum lugar entre a poesia e a prosa. Mais do que isso, o ensaio funcionaria como uma expressão própria dessa fronteira:

O ensaio é um tipo de prosa, mas não é um fragmento no sentido dos fragmentos pascalianos, e não é uma peça épica no sentido do épico stendhaliano. O ensaio revela uma lacuna, uma realidade representacional completamente autônoma e, portanto, é ela própria uma realidade literária. (Bense, 2017, p. 52).²

Dois pontos revelam-se importantes nesta passagem de Bense. Primeiro, vemos mais uma vez sendo atestada a característica incerta em relação a gêneros presente no ensaio, que, mesmo sendo prosa, não se insere no mesmo panteão das diversas formas de prosa tradicionais.

² Tradução minha. Original: “The essay is a type of prose, but it is not a fragment in the sense of Pascal-esque fragments, and it is not an epic piece in the sense of Stendhal-esque epic. The essay reveals a gap, a completely autonomous representational reality, and therefore is itself a literary reality.”

Esta dificuldade de definição também pode ser entendida como uma habilidade de “entrecruzamento de fronteiras”, como uma natureza intrinsecamente heterogênea do ensaio. O segundo ponto é em relação à “lacuna” mencionada por Bense, a qual o ensaio teria a capacidade de revelar. Trataremos disso mais adiante quando abordarmos o pensamento de Laura Rascaroli (2017) sobre o filme-ensaio, cuja argumentação gira em torno do entendimento de que a essência do pensamento construído nos ensaios audiovisuais estaria no modo disjuntivo da montagem, que construiria seu pensamento por meio de lacunas/interstícios. A ideia de lacuna também estará presente no pensamento de Arthur Omar (1997) e sua ideia de “antidocumentário” e “projetos de não-saber”. No momento, é importante frisar que Bense refere-se à lacuna no sentido especulativo do ensaio, cuja própria existência revelaria uma lacuna entre os modos de representação literária tradicionais - algo que também será importante para nossa pesquisa quando abordarmos a representação ensaística.

Bense (2017) ainda nos lembra que, em alemão, a palavra ensaio pode significar “tentativa” ou “experimento”. Isso nos parece bastante esclarecedor, pois ajuda a compreender o caráter experimental dos textos ensaísticos, bem como o apreço que muitos filósofos e demais pensadores³ passam a ter com esta forma a partir de sua popularização, como no já referido texto de Locke. A ideia de se “experimentar” com determinado tema, de empreender tentativas de compreensão e relações a partir de diferentes abordagens é algo que parece ter agradado uma série de autores, que se utilizaram da forma ensaística a fim de aproximarem-se de seus objetos de pesquisa de maneira mais escrutinadora e sem a necessidade de exercerem um juízo absoluto sobre eles. Mas Bense vai além e estabelece uma interessante analogia entre este caráter experimental da escrita ensaística e a ciência experimental, mais especificamente a física.

Na física experimental, faz-se uma pergunta à natureza, espera-se uma resposta, examina-se a resposta e quantifica-se. A física teórica descreve a natureza demonstrando analiticamente, axiomáticamente e dedutivamente seus princípios derivados da necessidade matemática. Assim, o ensaio se distingue de um tratado. Aquele que escreve ensaisticamente; que compõe algo experimentalmente; que vira seu assunto para um lado e para o outro, questiona, toca, inspeciona e reflete sobre ele minuciosamente; que o aborda de diferentes ângulos e coleta o que vê em sua mente e formula em palavras o que seu tópico revela nas condições estabelecidas pela escrita. (Bense, 2017, p. 52).⁴

³ Poderiam ser citados inúmeros exemplos, mas as obras de Roland Barthes e Vilém Flusser, para ficarmos em autores do século XX, parecem exemplares deste tipo de empreendimento intelectual.

⁴ Tradução minha. Original: “In experimental physics, so as to stay true to our example, one asks nature a question, expects an answer, scrutinizes the answer, and quantifies it; theoretical physics describes nature by demonstrating analytically, axiomatically, and deductively its principles stemming from mathematical necessity. Thus the essay distinguishes itself from a treatise. He who writes essayistically; who composes something experimentally; who turns his subject this way and that, questions, touches, inspects, and reflects upon it thoroughly; who approaches

Assim, o experimental da escrita ensaística consistiria na “construção de condições” nas quais determinado tópico poderia ser analisado literariamente, isto é, uma certa condição da abordagem ensaística do autor. Bense (2017) aponta que “isso nos permite ver que o caráter do ensaio não é definido pela forma literária em que é composto, mas sim o conteúdo, o tema que é tratado, “aparece ensaístico porque aparece sob condições.” (2017, p.53), ou seja, mais do que uma preocupação primordial com a forma literária, o ensaísta teria uma preocupação com o modo de tratamento, com a forma de abordagem sobre o tema.

Ademais, além de uma boa síntese da metodologia contida na prática ensaística, o excerto acima nos traz uma primeira menção clara à diferença do ensaio em relação aos tratados. Uma das principais características que pretendemos prezar no modo ensaístico de produção é justamente o seu caráter alheio às definições totalizantes, como as de um tratado, e Bense traz não só esta distinção, como também uma analogia com os métodos da física experimental em relação à física teórica. A descrição de Bense sobre o método ensaístico também reforça a ideia de que a recusa do ensaio às conclusões não significa uma falta de rigor, mas sim diferentes intenções para com seus temas e objetos de interesse. Bense segue seu texto relacionando o ensaio à certa essência crítica do intelecto humano. Ao refletir sobre o aspecto crítico da obra de grande parte dos ensaístas mais reconhecidos de seu tempo, aponta que o ensaio viria para suprir essa demanda por experimentação proveniente da mente humana, como uma expressão de um espírito crítico.

Bense também esboça uma nova reconfiguração binária dentro da fronteira entre a prosa e a poesia, no interior do campo ensaístico. O autor fala em uma possível divisão entre ensaios estéticos - que seriam voltados a um caráter intuitivo, mais propenso às digressões - e os ensaios sofisticados - que estariam mais próximos da lógica (área de atuação do próprio Bense) e seriam estes os que, de fato, denotariam uma propensão ao pensamento racional das ciências experimentais. Ainda que não o faça explicitamente, Bense parece tentar estabelecer uma espécie de juízo de valor a fim de prezar certa tradição ensaística sobre outra, o que não nos interessa neste trabalho. Tentativas de segmentação do formato ensaístico surgiram aos montes ao longo da história, pois muitos daqueles que se dedicaram à sua teorização tentaram algo neste sentido a fim de facilitar sua compreensão, como um biólogo separando animais em diferentes espécies e subespécies para melhor estudá-los.

it from different angles, and collects what he sees in his mind's eye, and formulates in words what his topic reveals under the conditions established by writing.”

O escritor inglês Aldous Huxley, em texto originalmente publicado em 1960 - um prefácio a uma coletânea de ensaios de sua autoria - também propõe uma segmentação da forma ensaística, mas que chama atenção pelas nuances da prática que coloca em evidência. Para Huxley (2017), o ensaio movimentar-se-ia entre três diferentes polos: o polo pessoal-autobiográfico, o polo objetivo-factual e o polo abstrato-universal. Suas descrições de cada um deles mantêm-se tão simples e precisas quanto suas nomeações: o primeiro polo diz respeito aos ensaios de caráter mais pessoal, cuja reflexão autobiográfica predomina sobre o olhar ensaístico. Esses ensaístas constroem suas obras a partir de anedotas e situações, mais interessados no teor simbólico do que factual/objetivo de seus pontos de partida. O segundo polo descreve os ensaístas em que o caráter autobiográfico não é tão explicitamente exposto na forma, que procuram manter uma estrutura mais ortodoxa e menos propensa a digressões na exposição dos fatos e argumentos, preocupados com a reflexão acerca de informações factuais do mundo objetivo: “Sua arte consiste em expor, julgar e tirar conclusões gerais dos dados relevantes.” (Huxley, 2017, p. 84). Já o terceiro polo refere-se aos ensaístas que trabalham a partir de altas abstrações, cujas formulações afastam-se tanto de um caráter pessoal quanto das preocupações para com o universo objetivo dos “fatos concretos”. Vale ressaltar que a segmentação de Huxley não exclui necessariamente a de Bense, se levarmos em conta não só a pluralidade de ensaios existentes, mas também o fato de que os interesses dos autores nas propostas de segmentação parecem partir de premissas distintas. Dessa forma, é possível que existam ensaios pessoais-abstratos ou objetivos-estéticos, e acreditamos que seus modos de compreensão podem vir a ser úteis para a aproximação de diferentes obras ensaísticas.

É fato também que a segmentação de Huxley abre maior espaço para um entrecruzamento de fronteiras. Para o escritor inglês, a maior parte dos ensaístas mantinham-se em apenas um polo, ou no máximo esforçavam-se para mobilizar os preceitos de dois polos, mas os grandes ensaístas, aqueles de maior destaque e mais raros no mundo literário, seriam justamente aqueles que conseguiam articular um pouco de cada um desses polos, movendo-se livremente entre o pessoal, o objetivo e o abstrato. O próprio Corrigan (2015) baseia-se na divisão tripolar de Huxley para desenvolver seu entendimento sobre a evolução do ensaio “desde Montaigne até Marker” (subtítulo de seu livro sobre o filme-ensaio). Corrigan prefere pensar a partir de uma variação dos três polos de Huxley, mas como um único polo não-separável.

Outro ponto importante a se notar é que, enquanto Max Bense relaciona o ensaio à crítica e Aldous Huxley (2017) a “um meio em que se pode falar quase tudo sobre quase qualquer coisa” (p. 83), o filósofo tcheco Vilém Flusser (2022) relaciona-o à provocação

intelectual. Flusser, além de um grande ensaísta, também teorizou sobre sua própria atividade, e quando o fez, não deixou de detectar nesta prática algo que parece intrínseco de sua própria argumentação. Para o filósofo tcheco, uma das características fundamentais do ensaio reside na sua natureza enigmática, na medida em que jamais almeja abordar um tema de forma definitiva ou de bastar-se a si mesmo para encerrar um assunto. Semelhante a qualquer expressão artística, o ensaio pode, de fato, evocar emoção, entreter, informar e produzir pensamento, porém seu objetivo primordial seria instigar a busca por novos estudos, fontes e perspectivas, daí seu caráter provocativo, no sentido de provocar curiosidade e outros sentimentos possíveis. Flusser é também outro autor a trazer os tratados como o ponto de oposição ao ensaio:

Esse é o perigo do ensaio, mas é também a sua beleza. O ensaio não é a articulação de um pensamento apenas, mas de um pensamento como ponta de lança de uma existência empenhada. (...) Por isso, o ensaio não resolve, como faz o tratado, o seu assunto. Não explica o seu assunto, e nesse sentido não informa os seus leitores. Pelo contrário, transforma o seu assunto em enigma. Implica-se no assunto, e implica nele os seus leitores. Esse é o seu atrativo. (Flusser, 2022, s. p.).

Ou seja, de um lado temos os tratados e sua propensão às explicações, resoluções, definições, enfim, uma tendência ao encerramento. De outro, temos os ensaios e sua propensão às digressões, ao inesperado, com sua tendência à abertura. Enquanto o redator do tratado mantém certa distância de seu tema, buscando demarcar uma fronteira entre sua subjetividade e o assunto, como se fossem dois elementos necessariamente incompatíveis e separados, o ensaísta imbrica-se no assunto, assumindo deliberadamente a presença de seus processos de subjetivação na abordagem do tema⁵. Sobre isso, é curioso notar que a própria noção de Flusser acerca do conceito de “política” parece bastante próxima dessa definição do ensaístico, como que evidenciando o caráter intrinsecamente político dos ensaios. Flusser dirá que “a política é a distinção entre um espaço privado e um espaço público, um *oikos* e uma *ágora*” (Flusser, 1990), justamente aquilo que os ensaios buscam atingir, uma articulação entre a experiência pública e a experiência privada.

Para o filósofo húngaro György Lukács (1974), o ensaio é uma forma de arte, mas que estaria separada de todas as outras por algumas características em particular. Em texto publicado originalmente em 1910 intitulado “*On the Nature and Form of the Essay*”, Lukács parte de uma reflexão sobre dois pontos que chamam sua atenção no ensaio: o teor crítico - tal

⁵ De toda forma, não se quer aqui fazer uma denúncia ou estabelecer uma negação absoluta dos tratados. Percebe-se que muito daquilo que o ensaísmo tem a oferecer parece estar ligado à sua possibilidade de diálogo com essas outras formas antagônicas, contribuindo para uma diversificação do pensamento.

como Max Bense - e a questão da forma. Lukács reconhece nos ensaios uma propensão a um tipo de crítica mais voltada para a especulação científica, afirmando que a prática ensaística constituiria uma espécie de busca pela verdade. No entanto, essa busca ensaística passaria também pelo terreno da poesia, articulando assim dois diferentes universos intelectuais que acarretaria não no encontro de uma idealizada verdade, mas dando forma a determinado aspecto da vida, trazendo-o à luz. É por isso que Lukács aponta os ensaios como “poemas intelectuais”, pois estariam suspensos numa tensão entre arte e ciência. Forma e intencionalidade misturam-se e friccionam-se nesta articulação que fundamenta o ensaio.

Mas um dos pontos mais importantes levantados por Lukács acerca dos ensaios é em relação ao julgamento. Devido à sua natureza crítica, os ensaios estariam bastante propensos a um caráter julgador e à expressão de juízos de valor. No entanto, Lukács percebe que os verdadeiros ensaios não se definem pelo fato de julgar, mas sim no processo. Ou seja, mais importante que a expressão de determinado juízo, o que define um ensaio é o fato de estar baseado no processo de construção de um argumento, o caminho percorrido em determinada investigação, que pode ou não dar forma a um juízo. O que menos importa é a imposição de um veredito, mas sim a exposição de um processo de pensamento que mobiliza arte e ciência. Isso também está relacionado com a questão da forma ensaística, que Lukács vê como fragmentária e fluida, permitindo ao ensaísta o trânsito entre diferentes perspectivas e abordagens, o questionamento de ideias estabelecidas e a apresentação de argumentos provisórios

Quase cinquenta anos depois desse texto de Lukács, o filósofo alemão Theodor Adorno publica aquele que pode ser considerado um dos mais importantes textos acerca do ensaio. Não apenas pelos valiosos *insights* - que certamente estão relacionados com o já considerável desenvolvimento do pensamento ensaístico até então - mas também pelo teor político de seu texto. Quando publica “*O Ensaio Como Forma*”, em 1958, Adorno (2003) estava preocupado com o alastramento e o monopólio do positivismo no pensamento europeu. Dessa forma, o ensaio surgia, para Adorno, como uma das mais interessantes formas de combate a essa forma de pensamento que ele considerava por demais dogmática, permeada por uma demasiada ânsia por objetividade e aquilo que define como “purismo científico” (p. 18). Adorno, no entanto, contrapõe-se ao positivismo não apenas por preferências metodológicas ou estéticas, mas sim por considerar que este movimento colaborava com a padronização e uniformidade de pensamento nas ciências. A forma ensaística, até então, era considerada uma forma “menor” pelo meio acadêmico hegemônico europeu, e Adorno pretendia, a partir deste texto, contribuir para a sua retomada.

Um dos apontamentos mais famosos de Adorno acerca do ensaio é em relação às particularidades de sua forma, pautado na noção de Lukács a respeito de sua natureza fragmentária: “o ensaio é radical em seu não-radicalismo, ao abster-se de qualquer redução a um princípio e ao acentuar, em seu caráter fragmentário, o parcial diante do total” (Adorno, 2003, p. 25). “Radical não-radicalismo” pois essa radicalidade do ensaio está muito mais em sua maneira inovadora de articulação do pensamento, no questionamento acerca dos pressupostos e das maneiras mais pragmáticas do fazer científico do que na exposição de um posicionamento ou argumento efetivamente radical. Esse caráter questionador é explorado mais detalhadamente ao afirmar que o ensaio é uma forma de “protesto” aos quatro preceitos fundamentais do método cartesiano. O filósofo francês René Descartes (1996), originalmente no século XVII, determinou os quatro princípios que deveriam nortear o pensamento científico, sendo um dos marcos fundadores da ciência ocidental moderna. Para Adorno (2003, p. 31), o ensaio tem por essência um caráter contrário a esses princípios ou regras, que explica da seguinte forma:

- 1) A primeira regra de Descartes diz respeito à evidência científica. O filósofo francês defende que o cientista deve manter-se em questionamento constante até encontrar ideias, noções e/ou evidências que sejam indubitáveis, tão claras e distintas que não possam ser negadas. Adorno, porém, defende que o ensaio propõe uma maneira diferente de relação dos cientistas para com as evidências.

O ensaio não apenas negligencia a certeza indubitável, como também renuncia ao ideal dessa certeza. Torna-se verdadeiro pela marcha de seu pensamento, que o leva para além de si mesmo, e não pela obsessão em buscar seus fundamentos como se fossem tesouros enterrados. (Adorno, 2003, p. 30).

Esta é uma proposta bastante esclarecedora a respeito do ensaísmo, pois nos dá uma ideia mais bem definida sobre a aproximação do ensaísta sobre seu objeto de pesquisa, que mesmo sendo algo consensualmente claro, estará sujeito a questionamentos. Mas isso não quer dizer que o ensaísmo negue por completo a noção de verdade, a existência de fatos históricos ou não possa fazer afirmações: pelo contrário, significa que o ensaísta busca ir em direção destas verdades por meio da própria práxis ensaística, que além da observação e da intuição irá requerer também um percurso intelectual e empírico.

- 2) A segunda regra cartesiana refere-se à decomposição do objeto de pesquisa, que deveria ser dividido em tantas partes quanto possível para melhor estudá-lo. No entanto, Adorno compreende que os objetos de estudo, por meio do viés ensaístico, resistem à tal decomposição, partindo de uma ideia diferente em relação à reciprocidade entre o todo e seus elementos:

A totalidade não deve ser hipostasiada como algo primordial, mas tampouco se deve hipostasiar os produtos da análise, os elementos. Diante de ambos, o ensaio se orienta pela ideia de uma ação recíproca, que a rigor não tolera nem a questão dos elementos nem a dos elementares. Os momentos não devem ser desenvolvidos puramente a partir do todo, nem o todo a partir dos momentos. (Adorno, 2003, pp. 31-32).

Adorno parece aqui questionar também o caráter de segurança do método cartesiano em relação à tal decomposição, problematizando mais uma vez a relação do cientista com o objeto de estudo.

- 3) A terceira regra cartesiana constitui a organização ascendente, isto é, os elementos em jogo na pesquisa, bem como seus referenciais, devem ser organizados de modo crescente em complexidade. Para Adorno, isso contradiz fortemente a forma ensaística que tende, pelo contrário, a partir justamente do mais complexo.

Essa postergação do conhecimento serve apenas para impedi-lo. Contrapondo-se ao *convenu* da inteligibilidade, da representação da verdade como um conjunto de efeitos, o ensaio obriga a pensar a coisa, desde o primeiro passo, com a complexidade que lhe é própria, tornando-se um corretivo daquele primitivismo obtuso que acompanha a *ratio* corrente.” (Adorno, 2003, pp. 32-33)

Adorno, portanto, entende esta regra como um reflexo de certo “pedantismo maduro” (2003, p. 32) que impõe não só uma rasa hierarquização científica, como até mesmo uma má compreensão acerca dos objetos, destituindo-os de sua intrínseca complexidade.

- 4) A quarta regra de Descartes é a enumeração: deve-se fazer enumerações extensivas a respeito dos elementos, junto de revisões constantes a fim de assegurar que não haverá omissões e esquecimentos. Adorno ressalta que os preceitos dessa regra são recorrentemente utilizados a fim de acusar a forma ensaística de não ser capaz de levar seus objetos à exaustão, de explorá-los ao máximo, e ressalta que esta regra, na prática, é usada como modo de assegurar que o objeto de estudo possa ser apresentado em um sistema de deduções contínuas, o qual Adorno questiona fortemente.

A exigência de continuidade na condução do pensamento tende a prejudicar a coerência do objeto, sua harmonia própria. A exposição continuada estaria em contradição com o caráter antagônico da coisa, enquanto não determinasse a continuidade como sendo, ao mesmo tempo, uma descontinuidade. No ensaio como forma, o que se anuncia de modo inconsciente e distante da teoria é a necessidade de anular, mesmo no procedimento concreto do espírito, as pretensões de completude e de continuidade, já teoricamente superadas. (Adorno, 2003, p. 34).

Fica claro, a partir deste último ponto, outro elemento bastante importante para o ensaísmo compreendido por Adorno: a descontinuidade. Para o pensador alemão, a descontinuidade é um elemento essencial do ensaio, pois é justamente ela que determina sua estruturação e auxilia na própria compreensão desta estrutura. Além disso, é por meio da assimilação dessa descontinuidade que o ensaio consegue aproximar-se da fragmentação natural da realidade:

É inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido. O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada. A harmonia uníssona da ordem lógica dissimula a essência antagônica daquilo sobre o que se impõe” (Adorno, 2003, p. 35).

A atitude antissistemática do ensaio resulta em uma forma de exposição fragmentária que se mostra contrária ao sistema cartesiano, que pressupõe a continuidade de pensamento ao estipular certa harmonia aos intrínsecos aos objetos. Adorno, aqui, parece questionar esse caráter harmônico, afirmando certa essência antagônica que deve ser explorada. Esse afastamento de certa rigidez metodológica é o que dá sentido à autonomia de método que, para Adorno, seria a marca do ensaio. Isso levará o autor a afirmar que, no ensaio, há um procedimento “metodicamente sem método” (2003, p. 30) e que sua “lei mais profunda é a heresia” (2003, p. 45). Ambas essas noções fazem coro à ideia de Max Bense sobre a liberdade ensaística não significar falta de rigor, mas uma maneira diferente de impor um método sobre um tema.

Até aqui, foi possível percorrer o pensamento de alguns dos principais teóricos do ensaio e reunir ideias bastante esclarecedoras sobre esta forma. Fica evidente que muitas características tendem a se repetir, constituindo assim os elementos fundamentais da forma ensaística: o caráter fugidio do ensaio, avesso à classificações tradicionais de forma e gênero; formas fragmentárias, fluidas, que fogem às regras metodológicas cartesianas; um trânsito constante entre as fronteiras de ciência e arte, prosa e poesia; recusa à busca por um veredito totalizante acerca de seus temas em prol da exposição de um processo de pensamento que dá

forma à determinado aspecto da vida; o caráter de provisoriedade, tentativa e tendência à abertura, ao contrário dos tratados; a articulação entre experiência pública e experiência privada na forma da obra, denotando a assimilação deliberada do viés subjetivo (o que não significa, necessariamente, o uso da primeira pessoa).

Esclarecemos aqui os elementos do ensaio literário pelo fato de que foi justamente na literatura que o ensaio teve sua origem, e é com a literatura que o ensaio fílmico possui maior relação. No entanto, como nos lembra Corrigan (2015), as características mais fundamentais do ensaísmo tendem a estar presentes independentemente da forma de arte que o colocar em prática, mas é claro que sua absorção resultará em particularidades relacionadas a cada área artística. Portanto, a seguir passaremos ao território do cinema, a fim de explicitar o pensamento dos principais teóricos do filme-ensaio e entender como o ensaísmo tem sido apreendido pelo cinema.

2.2. Cinema, Pensamento, Ensaio

Se anteriormente apontamos a obra de Michel de Montaigne como a pioneira do ensaio literário, tal apontamento torna-se mais complexo no domínio cinematográfico. Não há um consenso forte o bastante acerca daquela que seria a primeira obra ensaística do cinema, e os apontamentos variam não apenas entre possíveis autores e filmes pioneiros, mas também entre épocas bastante distintas: se alguns teóricos apontam *Carta da Sibéria* (1957), de Chris Marker ou *Viagem à Itália* (1954), de Roberto Rossellini, ambos da década de 1950, há aqueles que apontam para filmes de décadas muito distintas como a de 1920 ou de 1960. De toda forma, como evidencia Almeida (2018), todas as atribuições de pioneirismo do ensaio no cinema passam por uma questão primordial: a representação do pensamento e de ideias complexas por meio de sons e imagens.

No mesmo texto, a autora também propõe uma pertinente divisão entre duas fases da teoria do filme-ensaio, sendo elas: A) a primeira, a partir da década de 1940 e até meados da década de 1950, com autores como Richter, Astruc, Bazin e Burch, que seriam os primeiros teóricos a utilizar e relacionarem o termo ensaio aos filmes, e para os quais era importante refletir acerca de uma vocação ainda em descoberta no cinema, trazendo a tona “o potencial cinematográfico de exposição de ideias, formulações intelectuais e pensamento”, e B) a segunda, relativa aos autores mais contemporâneos, que partem de um contexto no qual a vocação referida pelos autores anteriores já é algo conhecido, isto é, já se tem conhecimento da manifestação do ensaio na forma de diversos filmes, e busca-se, então, compreendê-los nas

suas mais diversas formas. A seguir, trataremos de alguns dos principais autores de cada uma dessas vertentes.

2.2.1 Os primeiros teóricos (1940-1960)

O primeiro filme-ensaio da história pode ser algo difícil de definir, mas parece haver certo consenso acerca do fato de que o primeiro texto a mencionar a ideia de um “filme-ensaio”, sobre a possibilidade de realização de um ensaio fílmico ou a mera relação entre o ensaísmo a o cinema, é de autoria do artista alemão Hans Richter. No ano de 1940, Richter, que além de pintor também atuava como cineasta, publica um texto no qual parte de uma reflexão acerca do cinema documental e sua capacidade de dar forma a uma “substância intelectual”. Richter (2017) diferencia dois tipos de documentários em relação aos seus temas: primeiro, há aqueles que seriam os mais convencionais, que tratam de lugares, pessoas ou objetos específicos, concretos, cuja realização poderia ser baseada puramente na representação audiovisual de seus temas, visto que poderiam ser facilmente representados visual e sonoramente. No entanto, Richter aponta outra categoria, aquela que mais lhe interessa, que é a de filmes que pretendem tratar de ideias e conceitos mais abstratos, elementos presentes na realidade, mas que não podem ser representados audiovisualmente, pelo menos não de maneira direta como um objeto, pessoa ou lugar. “Esses tópicos são sem dúvida interessantes e valem a pena ser mostrados — mas são representáveis?”⁶ (Richter, 2017, p. 91)

Para Richter, os filmes de cineastas como Alberto Cavalcanti, Basil Wright e John Grierson (além dos filmes de sua própria autoria, como *Inflation* (1927)) possibilitam uma resposta afirmativa a este questionamento. O cineasta alemão identifica a essas obras, de autores geralmente relacionados aos primórdios do cinema documental, uma característica básica em comum, que mais tarde viria a permear boa parte do pensamento acerca do ensaísmo no cinema: representar pensamentos, ideias, formas imateriais na tela de cinema. Não por acaso que Richter decide referir-se a esse tipo de filme como filme-ensaios, que ele conceitua da seguinte maneira:

O filme-ensaio, em sua tentativa de tornar visível o mundo invisível da imaginação, pensamentos e ideias, pode recorrer a um reservatório incomparavelmente maior de meios expressivos do que o filme documental puro. Uma vez que no filme-ensaio o cineasta não está limitado pela representação de fenômenos externos e pelas restrições

⁶ Tradução minha. Original: “These topics are doubtlessly interesting and worth showing— but are they representable?”

de sequências cronológicas, mas, ao contrário, tem que recrutar material de todos os lugares, o cineasta pode saltar livremente no espaço e no tempo.⁷ (Richter, 2017, p. 91).

A posição de Richter parece ainda muito calcada em uma subespecificação a partir do cinema documental, como se este fosse o único capaz de trabalhar sobre pensamentos complexos. É perceptível também o caráter especulativo do texto de Richter, preocupado em uma reflexão acerca do futuro do cinema documental - e parece ter uma visão bastante otimista em relação a isso⁸. De toda forma, este curto texto destaca-se como uma importante peça histórica, pois vemos aqui uma compreensão bastante madura acerca do ensaio no cinema, já que mobiliza diversos aspectos do ensaio literário e dá conta de boa parte do que pode ser visto em autores contemporâneos: o caráter de “tentativa” do filme-ensaio; a capacidade - ou, ao menos, uma busca em direção a isso - de tornar pensamentos e ideias representáveis não apenas por meio da palavra, mas também por meio da articulação entre sons e imagens; uma maior liberdade formal e estética em comparação com os gêneros mais convencionais; a vocação do filme-ensaio em tratar de temas que fogem às possibilidades formais do documentário convencional. Richter finaliza seu texto com uma bela reflexão sobre o possível objetivo deste tipo de cinema, de “penetrar profundamente na paisagem mental de nosso tempo.”⁹ (Richter, 2017, p. 92)

O crítico de cinema francês Alexandre Astruc, cerca de oito anos depois, publica um texto bastante parecido com o de Richter. Astruc também se dedica a uma meditação acerca do futuro do cinema, e essa meditação, assim como a de Richter, passa pela questão da expressão de pensamentos e ideias por meio de sons e imagens. “O cinema poderá ou não se tornar um meio de expressão de qualquer pensamento humano? Será possível dizer, em filme, o que foi dito ao longo dos séculos nas telas das pinturas ou nas páginas dos romances?”¹⁰ (Astruc, 2017, p. 93). O crítico de cinema francês compara o cinema à outras formas de arte, como a literatura,

⁷ Tradução minha. Original: “The essay film, in its attempt to make the invisible world of imagination, thoughts, and ideas visible, can draw from an incomparably larger reservoir of expressive means than can the pure documentary film. Since in the essay film the filmmaker is not bound by the depiction of external phenomena and the constraints of chronological sequences, but, on the contrary, has to enlist material from everywhere, the filmmaker can bounce around freely in space and time.”

⁸ Visão esta que, anos mais tarde, viria a se confirmar, tendo em vista a forte proliferação de filme-ensaístas, principalmente a partir da década de 1950.

⁹ Tradução minha. Original: “to be able to reach deep into the mindscape of our time.”

¹⁰ Tradução minha. Original: “Will cinema or will it not be able to become a medium to express any human thought? In other words: Will it be possible to say, one day, on film, what has been said through the centuries on the canvases of paintings or on the pages of novels.”

a música, o teatro e a pintura, alegando que todas estas continham artistas que, muito mais do que o domínio de suas técnicas, possuíam um poder de expressão de diversas questões fundamentais da existência humana, tal como os grandes filósofos de seu tempo. O cinema, para Astruc, até aquele momento ainda não havia desenvolvido a mesma maturidade¹¹ que estas outras formas de arte na expressão e representação de pensamentos, e atribui isso a uma variedade de fatores, além da questão da “juventude” do cinema.

Em tom parecido ao de Richter, Astruc critica a maior parte dos filmes realizados até então por sua preocupação primordial com o entretenimento e o lucro, em função de sua intrínseca relação com a questão econômica e tecnológica. “Os verdadeiros cineastas são os produtores. Não há obras completas de Hitchcock ou Wyler; elas são de Selznick ou Zanuck¹²” (Astruc, 2017, p. 94). Astruc parece incomodado com certo potencial de expressão que estaria sendo “desperdiçado” no cinema, ainda que perceba inúmeros méritos em diversos cineastas de seu tempo. O crítico de cinema francês questiona o fato de que, no cinema, até então os temas mais complexos eram tratados apenas indiretamente, com suas narrativas envolvidas em uma espécie de “disfarce” estético, que seria necessário para atingir um público maior devido às inerentes questões econômicas envolvidas. Astruc acredita que a virada da década de 1940 para 1950 denota uma importante transição no cinema, que estaria passando por uma crise. Ele aponta que o advento da televisão poderá ser positivo para o cinema, libertando-o de seu até então intrínseco dever para com o entretenimento, e que os avanços tecnológicos seguiriam influenciando na estética e no modo de produção. Astruc, assim, formula sua premonitória intuição sobre um suposto ‘futuro ensaístico’ para o cinema:

O cinema que está nascendo estará muito mais próximo de um livro do que de uma performance; sua linguagem será a do ensaio, poética, dramática e dialética ao mesmo tempo. (...) O cinema só tem futuro se a câmera acabar substituindo a caneta: por isso digo que sua linguagem não é a da ficção ou da reportagem, mas a do ensaio. Ou,

¹¹ Mas é claro que, em relação a isso, podemos manter um certo questionamento. Estudos como os de Elsaesser (1990) argumentam que mesmos os filmes realizados nos primórdios do cinema continham em si sofisticações e complexidades que os tornavam muito mais do que formas “primitivas” de cinema. Isso sem falarmos nas diversas obras realizadas ao longo das primeiras quatro décadas do século XX - os próprios cineastas soviéticos, que não apenas propuseram obras que trabalham com pensamentos mais abstratos, como também teorizaram sobre a prática. E isso se estende aos mais variados gêneros e formatos: o próprio Elsaesser (2000) empreende uma ampla análise sobre o filme de ficção científica *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, revelando o alto grau de complexidade, pensamento e erudição contido na obra, que surge aqui como um entre os inúmeros exemplos que poderíamos citar. Astruc, inclusive, demonstrará essa estar ciente dessas questões ao longo de seu texto - ele não seria um dos principais críticos de cinema de seu tempo se, afinal, não amasse esta forma de arte em suas variadas configurações - mas estes esclarecimentos se fazem necessários a fim de evitar possíveis mal-entendidos.

¹² Tradução minha. Original: “The real filmmakers are the producers. There are no complete works of Hitchcock or Wyler; there are those of David Selznick or Darryl Zanuck.”

alternativamente, romperá com a ditadura da fotografia e da representação fiel da realidade. E, finalmente, se tornará um caminho para o abstrato.¹³ (Astruc, 2017, pp. 95-96).

Mais livre em relação ao modo de tratamento de seus temas - bem como da própria escolha desses temas - o cinema tornar-se-ia, então, uma forma de expressão capaz de dar conta dos temas mais complexos da existência humana, tal como já o faziam as outras formas de arte, mas de um modo completamente diferente devido às suas particularidades formais. Astruc aponta também certa tendência à incorporação da subjetividade entre os cineastas, "o cineasta falará 'eu' como o romancista ou o poeta" (Astruc, 2017, p. 96), algo que se confirmará não só nos filmes ensaísticos, como também em variações do documentário e da ficção. Sua ideia de que as fronteiras entre um cinema profissional e um cinema amador seriam cada vez mais tênues também chama atenção pelo caráter premonitório, visto que não só o filme-ensaio viria assumir uma estética mais "caseira", mas mesmo diversas vertentes estéticas passariam a utilizar-se de um distanciamento em relação à estética comumente vista como "profissional".

Essas inquietações de Astruc sobre as possibilidades expressivas do cinema fazem coro às de Richter, e é interessante notar como os eventos dos anos seguintes ao texto do francês parecem confirmar vários de seus apontamentos - ainda que em medida relativamente tímida. Um texto de outro crítico francês, André Bazin, nos ajuda a compreender melhor este contexto, mantendo-nos no domínio do filme-ensaio. Em 1958, portanto dez anos depois do texto de Alexandre Astruc, Bazin publica um texto a respeito do primeiro longa-metragem daquele que viria a ser considerado por muitos teóricos o primeiro filme-ensaísta da história, e por todos, um dos mais importantes: o francês Chris Marker. O filme em questão é *Carta da Sibéria*, lançado em 1957, responsável por chamar a atenção de Bazin (2017), que afirma ser uma obra inteiramente nova no cinema documental, que não possuiria absolutamente nenhum precedente na história cinematográfica.

Bazin ressalta que, naquele momento, vários filmes produzidos por ocidentais a respeito da Sibéria haviam sido lançados, mas que o filme de Marker destacava-se dos demais, definindo-o como "um ensaio documentado em filme" (Bazin, 2017, p. 103). Para Bazin, o inovador em *Carta da Sibéria* é sua relação com as imagens, cuja articulação no filme não se dava de maneira convencional: cada plano correspondia muito mais àquilo que era falado em *voice over* do que à imagem precedente, como acontecia na montagem mais ortodoxa. Bazin

¹³ Tradução minha. Original: "The cinema that is being born will be much closer to a book than a performance; its language will be that of the essay, poetic, dramatic, and dialectic all at once. (...) Cinema has a future only if the camera eventually replaces the pen: that is why I say that its language is not that of fiction or news reports, but that of the essay. Or, alternatively, it will tear itself away from the dictatorship of photography and the faithful representation of reality. And, finally, it will become a pathway toward the abstract."

chega a afirmar que o primordial em *Carta da Sibéria* não é a imagem, mas sim a “inteligência”, isto é, o pensamento que se desenrola na tela. Essa maneira de relacionar som e imagem, de atribuir importância a ambos em pé de igualdade - ou mesmo de inverter a lógica mais comum, em alguns momentos atribuindo mais importância ao som -, foi chamado por Bazin de “montagem horizontal”: “Aqui, uma dada imagem não se refere à que a precedeu ou à que se seguirá, mas sim, lateralmente, de alguma forma, ao que é dito.” (Bazin, 2017, p. 103). Bazin identifica um “fluxo de inteligência” nessa relação que se dá do som para as imagens e vice-versa. Este tipo de relação será bastante explorado em filmes futuros, experimentando também com sons que não necessariamente expressam um texto literário como no filme de Marker, mas também música, ruídos etc.

Esses textos de Richter, Astruc e Bazin nos ajudam a perceber o quanto a questão da representação/expressão de pensamentos complexos audiovisualmente era o ponto central das reflexões dos primeiros teóricos a relacionar o ensaio com o cinema. No entanto, algo fica evidente nestes textos: não temos ainda nenhuma tentativa de conceituação mais específica do filme-ensaio, tal como tivemos com os teóricos do ensaio literário que vimos anteriormente. O que temos aqui são as primeiras menções a essa possibilidade, bem como Almeida (2015, 2018) identifica em seu texto.

2.2.2 A teoria contemporânea do filme-ensaio

Parece ter sido a partir da década de 1950 que as experiências acerca da vocação ensaística do cinema passaram a se desenvolver de maneira mais significativa. Só na França teremos, além de Marker, Jean Luc-Godard, Jean Rouch, Alain Resnais e Agnès Varda, entre muitos outros cineastas que passam a produzir filmes relacionados com a questão da representação do pensamento e de ideias e conceitos mais complexos. Consequentemente, a teoria que se faz a partir de então está interessada mais em uma tentativa de compreensão daquilo que foi realizado em termos de pensamento cinematográfico do que de especulação e questionamento sobre as possibilidades ensaísticas do cinema.

Um dos autores da atualidade a que Almeida (2018) se refere é o crítico de cinema estadunidense Phillip Lopate. Em texto originalmente publicado em 1992, Lopate (2017) procura estabelecer uma posição bastante clara em relação à sua concepção sobre o filme-ensaio, e institui cinco pontos que seriam essenciais para um filme ser considerado ensaístico, envolvendo em especial a questão da palavra. Para Lopate (2017), um texto incorporado ao filme seria algo fundamental para a constituição do ensaísmo em um filme; do contrário,

poderia até haver reflexão ou meditação sobre determinado assunto, mas não de forma efetivamente ensaística. “Embora um ensaio deva refletir ou meditar, nem todas as sensibilidades meditativas são ensaísticas.” (Lopate, 2017, p. 109). Esta posição de Lopate é bastante proveitosa para uma reflexão acerca deste específico ponto no ensaísmo audiovisual.

Tendo a concordar com Lopate quando ele afirma que “nem todas as sensibilidades meditativas são ensaísticas”, mas questiono fortemente essa necessidade de um texto para a instituição do ensaístico em um filme. Para Lopate, é necessária a incorporação de um texto falado, por meio de legendas ou em intertítulos para um filme poder ser considerado um filme-ensaio, pois o autor não concorda com a possibilidade de que um “fluxo de sons e imagens” possa acarretar pensamento ensaístico. Neste ponto, penso que a noção expressa por Almeida (2018), também comentando o texto de Lopate, auxilia no esclarecimento de minha posição acerca deste elemento: a autora observa que o Lopate desconsidera a já intrinsecamente presente instância enunciativa dos filmes, instância esta que não necessariamente precisa estar presente de forma explícita na obra, como por exemplo em um texto. “Lopate considera necessária a presença do texto em sentido estrito, de preferência através de um narrador, como se o ensaio fílmico tivesse que funcionar como uma espécie de monólogo interior para a exposição de conceitos e ideias.” (Almeida, 2018, p. 98).

A compreensão que o cineasta alemão Harun Farocki apresenta a respeito da subjetividade fílmica também parece pertinente para explicitarmos aqui essa noção de instância narradora. Ao comentar uma afirmação bastante categórica do escritor alemão Robert Musil acerca da demarcação da expressão da subjetividade ensaística na literatura, Farocki mostra-se cético sobre a necessidade de tal demarcação quando partimos para o ensaísmo audiovisual. “Também acredito que deve haver um “eu” que fala através de um filme. Mas isso não quer dizer que precisa ser o “eu” de um homem ou de uma mulher que fez o filme. É antes o “eu” da construção do filme.”¹⁴ (Farocki, 2017, p. 303). Farocki entende haver uma instância narradora presente na própria construção do filme como forma expressiva e na qual a enunciação seria bastante diferente daquela que temos na literatura, por exemplo.

Além disso, a definição de Lopate sobre articulação de elementos no filme como um mero “fluxo de imagens” não me parece precisa o bastante. Tal definição dá a entender que todas as técnicas de montagem e métodos de enquadramento, fotografia e cor podem ser resumidos à ideia de um simples fluxo de imagens. Isso sem falar nas questões de edição e

¹⁴ Tradução minha. Original: I also believe that there must be an “I” that speaks through a film. But this does not have to be the “I” of a man or a woman who made the film. It is rather the “I” of the film construction.

mixagem de som, que parecem esquecidas de sua capacidade de gerar pensamento caso não venham a inserir um texto falado. Mas Lopate vai além e ressalta que não é qualquer tipo de texto inserido no filme que o fará um ensaio. O autor usa como exemplo o filme *Lost, Lost, Lost* (1976), do lituano Jonas Mekas, como um exemplo de grande filme que, apesar de suas diversas qualidades e o fato de possuir um texto narrado por quase toda a sua extensão, não poderia ser considerado um filme-ensaio. De toda forma, o próprio Lopate (2017) reconhece o grau de polêmica contido em sua afirmação, e essa necessidade de texto será contraposta não apenas por Almeida (2018), mas por diversos outros autores. Michael Renov (2004), por exemplo, considera o próprio *Lost, Lost, Lost* de Jonas Mekas como um marco no cinema ensaístico, enquanto Corrigan (2015) cita este filme como um dos principais exemplos de uma das subcategorias que cria para os filme-ensaios, neste caso, a de “diários ensaísticos”¹⁵.

Ademais, o trabalho do estadunidense Timothy Corrigan (2015) também é bastante reconhecido entre a teoria contemporânea. Primeiramente, o autor identifica o filme-ensaio entre algum lugar em uma fronteira entre o filme experimental e o documentário, podendo assumir também formas ficcionais - algo que parece constituir certo consenso entre a maior parte dos teóricos contemporâneos do ensaio¹⁶. Para Corrigan, o essencial na fundamentação de um filme-ensaio seria a articulação entre a experiência pública e a experiência privada, mas a noção de subjetividade surgida aí difere da noção de Lopate. A presença de certa pessoalidade, de uma de uma voz e visão subjetivas são sim consideradas essenciais por Corrigan, mas suas formas de representação podem ir muito além da mera reprodução textual:

O ensaístico é mais interessante não tanto na maneira como privilegia a expressão e a subjetividade pessoais, mas, antes, na maneira como perturba e complica essa própria noção de *expressividade* e sua relação com a *experiência*, a segunda pedra angular do ensaístico. (...) a expressividade ensaística descreve uma sujeição de um eu instrumental ou expressivo a um domínio público como uma forma de experiência que continuamente testa e desfaz os limites e capacidades desse eu por meio dessa experiência. (Corrigan, 2015, p. 21 - itálicos do autor).

Em outras palavras, a possibilidade do ensaio de ir além da mera representação da subjetividade convencional, de colocar em jogo a própria noção de subjetividade, seria justamente um de seus principais méritos. Além disso, fica claro que a própria representação

¹⁵ No mesmo livro, Corrigan (2015) propõe cinco variações dentro desta forma fílmica, cinco diferentes modos ensaísticos: as entrevistas ou retratos ensaísticos, os ensaios de viagem, os diários ensaísticos, os ensaios editoriais ou políticos e os ensaios refrativos.

¹⁶ Tanto Catalá (2014) quanto Weinrichter (2007) mostram-se em consonância com essa noção. Teixeira propõe o ensaio como um quarto domínio do cinema, e sua noção de “passagem” funciona como uma espécie de desenvolvimento ou complexificação dessa ideia de um “entre” que o ensaio audiovisual constituiria em relação aos demais gêneros cinematográficos.

por imagens nos traz uma nova possibilidade de articulação dessa subjetividade, podendo retrabalhar a própria noção de “voz e visão pessoais” e, aquilo que fica ainda mais em destaque no pensamento de Corrigan, a noção de experiência. O conceito de “experiência” estaria presente no ensaio de diversas formas - não só a partir da ideia de experiência pública e experiência privada, como também o próprio caráter experimental da práxis ensaística - e seria fundamental para se compreender os tipos de expressividade que surgem a partir dela. Dessa forma, a noção de um “eu ensaístico” seria muito mais ampla do que aquelas representadas textualmente pela primeira pessoa do singular. Como bem finaliza o autor, “A expressão ensaística, assim, exige a perda do eu e o repensar e refazer do eu.” (Corrigan, 2015, p. 21).

A partir disso, poderíamos chegar a uma noção mais definidora de filme-ensaio, como uma expressão da fricção entre subjetividade e experiências públicas, resultando na representação cinematográfica do pensamento - seja em imagens, sons, textos - que surge a partir daí. Mas nos agrada, em especial, uma definição aparentemente menos ambiciosa levantada por Corrigan (2015) parafraseando o já mencionado Lukács (1974), que parece resumir a essência do ensaísmo audiovisual: a noção de que “todos os ensaios são ‘pensamentos ocasionados por...’” (Corrigan, 2015, p. 27). Consideramos que esta ideia seja proveitosa tanto para diferenciarmos os filme-ensaios de outros gêneros e formas fílmicas quanto para instituímos mais claramente aquilo que a realização de um ensaio significa na aproximação de determinado objeto - sua metodologia - e na realização ensaística - a sua práxis. A ideia de “pensamentos ocasionados por...” nos remete ao caráter subjetivo do ensaio, pois evidencia a passagem de pensamento constante entre a subjetividade do ensaísta e sua experiência com determinado objeto - aquele que lhe causará determinados pensamentos que serão expostos na obra. No caso do cinema, tais pensamentos serão não necessariamente textuais, mas, acima de tudo, audiovisuais. Esta ideia também nos ajuda a ter uma primeira compreensão sobre uma forma de abordagem, uma metodologia ensaística, na qual o autor parte de sua experiência com o objeto, e não a partir de uma metodologia pré-determinada, para realizar o seu trabalho.

Algo que nos ajuda a compreender essa noção de geração de pensamento por meio de imagens é um conceito cunhado pelo estadunidense Noel Burch. Ao analisar os filmes *Hôtel des Invalides* (1952) e *Le Sang des Bêtes* (1949), ambos do cineasta francês Georges Franju, Burch (1973) propõe o termo “forma meditação” para se referir a filmes de não-ficção como estes que, ao invés de apresentarem um panorama objetivo e claro de determinado aspecto da realidade, apostam na expressão de conflitos de ideias. Para Burch, esses conflitos de ideias estão presentes na forma dos filmes, e tal conflito resulta em uma estrutura, nesse caso, dialética. Em *Le Sang des Bêtes*, por exemplo, Franju contrapõe violentas imagens de animais

sendo mortos em abatedouros com imagens da vida cotidiana em Paris; já em *Hôtel des Invalides*, o contraponto é entre som e imagem: somos guiados por museus, monumentos e demais reminiscências aparentemente gloriosas de um passado militar, enquanto uma narração em *voice over* ironiza os horrores e absurdos da guerra. Burch argumenta que estes filmes articulariam pensamento por meio deste conflito entre dois elementos, entre tese e antítese, como uma operação dialética por excelência. Este é apenas um exemplo bastante inicial, e ainda que alguns autores relacionem o conceito de “forma meditação” de Burch ao filme-ensaio, nossa intenção aqui é apenas introduzir um exemplo de geração de pensamento não-verbal, ou ao menos não explícito de forma puramente textual, por meio do cinema.

Laura Rascaroli (2017), por sua vez, vai além e propõe uma noção um pouco mais complexa. Partindo dessa noção de dialética levantada por Burch, a autora se dedica a uma análise sobre os mecanismos de geração de pensamento no filme-ensaio, e sugere a noção de disjunção: seria por meio de uma prática disjuntiva que o filme-ensaio geraria pensamento, criando espaços intermediários entre os elementos em jogo no filme:

minha hipótese é que a disjunção dialética que está na base da forma ensaística cria no filme espaços intermediários que devem ser levados em consideração, na medida em que são centrais para o funcionamento do filme-ensaio. É esse espaço intermediário que exige investigação.¹⁷ (Rascaroli, 2017, p. 8).

Rascaroli mobiliza o conceito de “interstício”, do filósofo francês Gilles Deleuze (1989), a fim de precisar sua noção de espaços intermediários. Para Deleuze, a noção de interstício é fundamental para sua concepção de “imagem-tempo”, pois estabelece uma cisão sobre o modo convencional de articulação de imagens pela montagem: passamos da ideia de uma associação de imagens, no qual o sentido tende a ser construído de modo linear a partir de uma noção de causa e efeito entre os elementos, para a noção de uma disjunção entre imagens, em que temos modos não-lineares e livres associações complexificando as articulações entre as imagens. Portanto, pensar em um espaço “entre” as imagens significa considerar a dialética do conflito de ideias de um modo alternativo, não necessariamente por um choque entre as imagens, mas antes naquilo que se dá na fronteira dessas articulações, entre as ideias e elementos mobilizados. É curioso também que essa noção de disjunção e interstícios está fortemente ligada à noção de ensaio preconizada por Adorno, que, como vimos anteriormente, considera a descontinuidade como um dos pontos mais essenciais do ensaio.

¹⁷ Tradução Minha. Original: “My hypothesis is that the dialectical disjunction that is at the basis of the essay form creates in film in-between spaces that must be accounted for, inasmuch as they are central to the essay film’s functioning. It is this in-betweenness that calls for investigation.”

Todas essas noções de ensaísmo no cinema que trouxemos até aqui parecem nos remeter a uma ideia de experimentação. O fator disruptivo e antissistemático do ensaio, em conjunto com seu aparente distanciamento em relação à linearidade do cinema narrativo tende a nos aproximar de um tipo de cinema mais preocupado com a experimentação formal. Como já mencionamos acima, o próprio termo ensaio está relacionado à ideia de tentativa e experimento, então é natural que surjam tais aproximações. Sobre isso, consideramos pertinente a colocação de Francisco Elinaldo Teixeira, quando afirma que “todo ensaio é experimental, mas nem todo experimental é ensaístico” (Teixeira, 2022, p. 64). Não entraremos aqui no mérito de definição do conceito de cinema experimental, mas essa afirmação de Teixeira nos ajuda a compreender certa gênese do filme-ensaio: a experimentação é algo intrínseco de todo filme-ensaio, mas não uma “experimentação pela experimentação”, que se basta por si mesma; no filme-ensaio, a experimentação atua em conjunto, faz parte do discurso ensaístico.

É bastante esclarecedora também a ideia de “passagens” proposta pelo autor, que aponta a possibilidade de se pensar os filmes a partir de diálogos e entrecruzamentos entre os gêneros. “Na noção de passagem estão implicados abertura, transição, deslocamento, criação de linhas de fuga.” (Teixeira, 2022, p. 63). O autor parte do pressuposto de que, ao longo da história, essas noções de gênero se desenvolvem de maneira não linear, apresentando variações e tendências pontuais que podem apontar ora para um lado, ora para outro. O filme-ensaio, tanto por ser uma das definições mais recentes (ao menos em comparação com as três definições mais convencionais de gêneros cinematográficos), quanto pela própria natureza fugidia e de difícil caracterização do conceito de ensaísmo, constituiria então uma das formas em cuja noção de passagem se apresentaria de maneira mais pertinente.

2.2.3 Duas palavras sobre a primeira pessoa do singular

Por mais polêmicas e complexificações que uma noção muito idealista acerca do conceito de “subjetividade” pode gerar, parece difícil fugir desta questão ao tratarmos de ensaio/filme-ensaio. Como vimos, desde os primeiros praticantes do ensaio na literatura, passando por seus primeiros teóricos e chegando finalmente ao terreno do audiovisual, fica claro que a questão das experiências pessoais e dos processos de subjetivação dos autores ganham um grande destaque na forma ensaística, fazendo com que diversos estudiosos tenham concentrado suas análises sobre este aspecto. Os modos pelos quais essas subjetivações materializam-se nas obras chega até a ganhar um *status* determinante para alguns autores, como

o já referido Phillip Lopate, que só considera ensaísticos os filmes que tragam em si um texto ensaístico do próprio autor, seja pela narração em *off*, seja pelas cartelas. O curioso é que, apesar de muitos dos filmes mencionados entre as primeiras experiências ensaísticas não serem necessariamente definidos pela presença explícita da voz ou corpo do autor, uma certa tendência recente, tanto prática quanto teórica, parece estar indo em outra direção. No Brasil, em especial, os principais diretores e diretoras cujos filmes vêm sendo considerados ensaísticos nas últimas décadas mostram-se consonantes a esta tendência. Sandra Kogut (*Um Passaporte Húngaro*, 2001), Kiko Goifman (*33*, 2002), João Moreira Salles (*Santiago*, 2007; *No Intenso Agora*, 2017) e Petra Costa (*Elena*, 2012; *Democracia em Vertigem*, 2019) são alguns dos exemplos mais conhecidos, todos marcados por um acentuado uso de narrações em *off* expressando textos na primeira pessoa do singular.

Em setembro de 2023, me deparei com uma situação curiosa a respeito desta questão, e que, apesar de já ter tratado brevemente sobre isso nas páginas anteriores, fez com que eu sentisse a necessidade de esclarecer alguns pontos de modo mais incisivo. O caso aconteceu durante minha participação no 46º congresso da INTERCOM, em Belo Horizonte, na qual apresentei parte de minha pesquisa sobre o filme *O Tigre e a Gazela*. O fragmento inicial da apresentação era uma sistematização dos principais elementos do ensaio e do filme-ensaio - como um resumo do que foi feito até aqui, nas páginas anteriores - e, mais adiante, eu demonstrava quais desses elementos estavam presentes no filme de Raulino. Após as apresentações, houve uma rodada de debate na qual duas visões antagônicas sobre a questão da subjetividade no filme-ensaio se manifestaram.

Primeiro, um jovem pesquisador mostrou-se surpreso com o fato de eu considerar *O Tigre e a Gazela* um filme-ensaio. “Eu até entendo que ele pode conter os pontos que você nos mostrou aqui, mas eu não vejo a manifestação da subjetividade do autor neste filme”, foi mais ou menos o que ele falou. Em seguida, me sugeriu a leitura de um artigo mais recente de Timothy Corrigan, no qual o autor estadunidense faria uma revisão de suas posições acerca das definições de filme-ensaio, e que eu deveria ler para tornar mais precisa a minha utilização do termo - ou melhor, até mesmo evitar seu uso ao me referir ao filme de Raulino. Segundo o jovem pesquisador, Corrigan teria cunhado novos termos para definir de modo mais exato aquilo que é ou não é um filme-ensaio, e questionou o fato de eu utilizar essa definição para *O Tigre e a Gazela*. Partindo dessas novas definições, o filme de Raulino só poderia, no máximo, ser um “protoensaio”, conter em si alguns elementos ensaísticos, mas seria incorreto referir-se a ele como um “filme-ensaio”, pois não haveria ali, efetivamente, a materialização da subjetividade do autor.

Mesmo já estando familiarizado com posições parecidas acerca do ensaísmo, me senti surpreso com essas colocações. Para mim, *O Tigre e a Gazela* é talvez um dos filmes mais “pessoais” de Raulino, e não conseguia entender como seria possível não identificar essas marcas de processos de subjetivação naquele filme. Contudo, logo comecei a compreender aquelas colocações ao saber que o pesquisador em questão estudava justamente o cinema de Cristiano Burlan, cujos filmes,¹⁸ assim como os dos cineastas citados acima, são fortemente permeados pelo uso de textos na primeira pessoa do singular. Sendo assim, toda sua concepção acerca do conceito de “ensaio” passava diretamente por este elemento, como se a única maneira de as experiências subjetivas dos cineastas serem expressas nos filmes fosse por meio de voz, texto ou presença física.

Mas o mais interessante aconteceu logo a seguir. A pergunta seguinte foi feita por outro jovem pesquisador, também estudioso do ensaio fílmico, que me sugeriu outro artigo recente: dessa vez, a autoria era de Laura Rascaroli, que, também em um movimento de revisão de posições antigas, propunha “uma noção mais ampla acerca do conceito de ensaio”. Pelo tom de sua fala, ele claramente havia se sentido incomodado com as colocações do pesquisador anterior, e fez questão de trazer uma posição antagônica. Naquele momento, minha resposta foi mais no sentido de deixar claro que minha intenção não era a de “cravar” se os filmes que eu estudo são filme-ensaios. Expliquei que, para mim, tal discussão até interessa do ponto de vista de um pesquisador curioso sobre todos os aspectos do assunto, mas, para este trabalho em especial, isso não tinha uma importância primordial. “Minha intenção é, tão somente, entender o que são elementos ensaísticos, quais estão presentes nos filmes que analiso, como se manifestam e, a partir disso, vislumbrar como eles se relacionam com a representação do outro. Se ao final eles serão, de acordo com determinados autores, protoensaios, semiensaios ou ensaios por inteiro, pouco importa”, é o que eu teria dito, caso minha aptidão para a oralidade fosse satisfatória, mas minha resposta procurou ir neste sentido.

De toda forma, nos dias seguintes não pude deixar de procurar os textos sugeridos para conferir se, lendo-os, eu poderia alterar minhas concepções. Infelizmente, não consegui localizar o tal artigo de Timothy Corrigan, e até o momento permaneço sem conhecer as supostas posições mais restritas deste importante pesquisador. No entanto, a leitura do artigo de Laura Rascaroli mostrou-se bastante proveitosa e complementar aos seus trabalhos anteriores. Em *Unfolding Borders: For a Semiotics of Essayistic Border Images* (2022),

¹⁸ Poderíamos destacar aqui os filmes como *Mataram meu irmão* (2013), *Elegia de um Crime* (2018), em que o autor parte de trágicas experiências pessoais relacionadas a seu irmão e sua mãe, utilizando fortemente a primeira pessoa do singular nas narrações.

Rascaroli debruça-se sobre filme-ensaios que lidam com a questão das fronteiras, propondo ao final a noção de filme-ensaio como um “pensamento limítrofe”. A autora entende que os três filme-ensaios analisados no artigo - *Alpi* (2011), *Havarie* (2016) e *The Great Wall* (2015) - diferenciam-se de outras formas fílmicas no tratamento da questão das fronteiras por não buscarem meramente representá-las ou esboçar narrativas sobre elas, “mas sim em performá-las, desdobrá-las e teorizá-las” (Rascaroli, 2002, p. 46)¹⁹. A autora irá identificar, em cada um desses filmes, estratégias para o desenvolvimento de formas de pensar acerca da questão da fronteira, e todas elas serão definidas por distanciarem-se dos métodos mais convencionais que tendem a ser colocados em prática - até mesmo em outros filme-ensaios.

Em *Alpi* (2001), por exemplo, o uso da técnica de *parallax* é visto como uma forma de refletir acerca do simbolismo nacionalista e cultural que os alpes manifestam. Imagens captadas em diferentes países que fazem fronteira com a região dos alpes - ou mesmo de um resort inspirado nesta temática e localizado em um super *shopping* de Dubai - mostram cientistas, turistas, políticos, jornalistas e esportistas exibindo uma espécie de panorama geral acerca das funcionalidades, valores e representações desta região, tornando a noção de fronteira, do “lá e aqui”, um tanto nebulosa. O interessante aqui é que este filme não possui nenhum tipo de comentário verbal, pois seu modo de reflexão é totalmente desenvolvido por meio das técnicas de manipulação da *parallax* e da montagem, que dificultam o discernimento em relação à localidade exata das imagens. Já em *Havarie* (2016) e em *The Great Wall* (2015), o comentário verbal existe, mas em ambos os casos se distanciam fortemente da ideia de um diretor-ensaísta expondo seus pensamentos diretamente em forma de texto. No primeiro, que trata do resgate de um bote salva-vidas com refugiados argelinos à deriva no mediterrâneo, ouvimos uma miscelânea de depoimentos, que vão desde entrevistas com os sobreviventes, passando por tripulantes das embarcações e aeronaves envolvidos no resgate, até sons de notícias de rádios de diferentes países de toda a Europa. No segundo, a narração em *off* expõe passagens em alemão do conto “*A Grande Muralha da China*”, de Franz Kafka, enquanto vemos imagens das fronteiras altamente militarizadas dos EUA.

Fica claro que a autora se distancia fortemente de uma visão de ensaio pautada pela presença da voz do autor em forma de texto, e mais ainda da necessidade de eleição de um

¹⁹ Tradução minha. Original: “but rather to perform it, to unfold it, and to theorize it.”

Vale ressaltar que Rascaroli menciona as noções de “dobra” e “desdobra” a partir do pensamento de Gilles Deleuze (1991), mais uma vez demonstrando seus fortes laços com o pensamento do filósofo francês. No subcapítulo anterior, o conceito de “interstício” que a autora utilizava para se referir ao pensamento lacunar dos filme-ensaios também era baseado nas reflexões de Deleuze.

único fator determinante. Nos três filmes que ela analisa, a montagem parece ser um elemento importante na manifestação dos processos de subjetivação de seus autores, mas ainda assim ela não é colocada como um aspecto único. No entanto, talvez a lição mais importante que Rascaroli nos traga neste trabalho é em relação ao modo de complexificação da análise: ao invés de meramente “aplicar” determinadas noções acerca do ensaio em certos filmes, a autora parte de aspectos próprios das obras para então se perguntar o que os próprios filmes produzem de pensamento acerca do ensaio, chegando nesta interessante noção de “pensamento limítrofe”. Mas apesar de este novo trabalho de Rascaroli mostrar-se bastante rico e proveitoso para minha análise, eu ainda sentia a necessidade de trazer outras noções que tratassem especificamente da questão da subjetividade no filme-ensaio. Curiosamente, logo me deparei com o trabalho de dois pesquisadores brasileiros que se mostraram interessados a respeito deste aspecto.

Primeiramente, Mateus Araújo (2013) propõe a noção de “ensaísmo dos outros” ou “ensaísmo compartilhado” para se referir ao modo dos cineastas Jean-Marie Straub e Danielle Huillet imprimirem seus processos de subjetivação em alguns de seus filmes. Partindo de uma noção de que o filme-ensaio seria uma forma de argumentação audiovisual - mais do que narração -, o autor irá investigar como esses agenciamentos argumentativos se dão em cinco dos filmes realizados pelo casal. São eles: *Introdução à ‘música de acompanhamento para uma cena de filme’ de Arnold Schoenberg* (1972), *Fortini/Cani* (1976), *Trop tôt, trop tard* (1981), *Cézanne – dialogue avec Joachim Gasquet (Les éditions Bernheim-Jeune)* (1989) e *Uma visita ao Louvre* (2006). Um dos pontos-chave nesta análise é o fato de que os Straub partem, em todos estes filmes, de textos de teor argumentativo que inspiram seus filmes, que surgirão ou nos próprios títulos, ou por meio de cartelas e narrações *in* ou *off*.

O que chama a atenção de Araújo é o fato de os filmes do casal apresentarem tantos dos aspectos comuns ao ensaio fílmico (em especial seu teor argumentativo) mas quase nunca revelarem textos dos próprios autores na primeira pessoa do singular, algo que era comum na maior parte dos cineastas identificados com esta forma fílmica, como Godard, Varda, Kluge, Marker e outros. Araújo (2013, p. 116) chega até a mencionar que Jean Marie Straub e Danielle Huillet reprovavam o uso deste elemento nos filmes destes cineastas, mostrando-se incomodados com a proliferação desta prática. Frases dos próprios cineastas até aparecem em alguns filmes (como em *Introdução...*), mas não chegam a ganhar destaque ou se imporem sobre os textos de terceiros. No mais das vezes, os textos em questão serão lidos ou pelos próprios escritores - como no caso de Franco Fortini no filme *Fortini/Cani* -, ou pelos próprios cineastas ou por terceiros chamados especialmente para fazer a narração. Dessa forma, os filmes ensaísticos de Straub e Huillet seriam definidos por um rearranjo das argumentações

literárias dentro da forma fílmica; os argumentos ainda partiriam de outros autores, e o papel dos cineastas constituiria em uma nova articulação desses argumentos junto aos elementos fílmicos e demais referências. É daí que surge a noção de “ensaísmo dos outros”.

Assim, o [ensaísmo] dos Straub se apresenta à primeira vista como um ensaísmo dos outros. Ele consiste em escolher textos alheios, selecionar seus trechos, condensá-los, encontrar o modo mais preciso de tratá-los, lê-los ou dizê-los, e de inseri-los numa articulação argumentativa entre as imagens e os sons. Nesta escolha e nesta maneira argumentativa de tratar os textos alheios escolhidos é que se manifestam suas posições estéticas e políticas, sua relação com o mundo, e não numa série de opiniões ou pensamentos que os filmes enunciariam sob a forma de comentários, reflexões, evocações, associações de ideias ou pequenos relatos. (Araújo, 2013, p. 116).

No entanto, se são os próprios cineastas que empreendem as articulações das argumentações literárias em uma forma fílmica ensaística, não seriam também, os próprios cineastas, ensaístas - ou, tão somente, filma-ensaístas? Pensando nesta questão, o autor mais adiante propõe uma breve reformulação de seu conceito, falando em um “ensaísmo compartilhado” (Araújo, 2013, p. 117): enquanto a argumentação parte de algum “outro”, geralmente em forma literária, o reordenamento audiovisual fica por conta dos cineastas. A análise de Araújo mostra-se pertinente à discussão das possibilidades de materialização dos processos de subjetivação dos autores no filme-ensaio, pois os cinco filmes dos Straub estudados em seu texto apresentam uma variedade significativa de formas. Ademais, seu trabalho nos interessa aqui pois os três filmes que serão analisados nos capítulos finais desta dissertação apresentam semelhanças aos trabalhos do casal no que se refere ao ponto de partida argumentativo: *Congo* dialoga com textos de Arthur Ramos, Câmara Cascudo e Mário de Andrade; *O Tigre e a Gazela*, com textos de Frantz Fanon, e *Mato Eles?* se diz (nos créditos finais) baseado em um livro do pesquisador Jacó César Piccoli. É claro que há diferenças gigantescas entre os procedimentos de Straub e Huillet e os destes três cineastas, mas o modo pelo qual Araújo compreende este tipo de ensaísmo fílmico que parte de textos de terceiros parece também interessante para olharmos a estes outros filmes.

Por fim, há um conceito um pouco mais recente de Elinaldo Teixeira que propõe uma maneira complementar de enxergar essa prática. O autor fala de uma invocação de “intercessores subjetivos” ou “figuras estéticas que potencializam a passagem das sensações entre uns e outros” (Teixeira, 2022, p. 148). O curioso a respeito dessa visão de Teixeira é o fato de o autor já relacionar este ato de invocação com a articulação entre a experiência pública e a exp. privada, como se esse contato prévio com a referência argumentativa já constituísse em si mesmo aquela fricção que dá vida ao ensaio. Além disso, o modo como o cineasta

trabalha essas referências no filme surgiria então como uma expansão dessa fricção, transformando também o próprio sujeito da enunciação: "Em tal modo de presença, uma espécie de terceira pessoa opera a condução dos processos de pensamento, desdobrando ao mesmo tempo um outro de si e um outro como alteridade radical que remete propriamente ao domínio público, momento em que a relação eu-mundo se intensifica e se expande" (Teixeira, 2022, p. 143).

Até o momento, vimos que o conceito de ensaio parece se complexificar quando passamos ao terreno do audiovisual. Isso acontece devido ao fato de que variações tanto no gênero documental quanto no ficcional e experimental parecem muitas vezes confundir-se com o ensaístico, levantando até mesmo o questionamento sobre a real existência de um gênero ou forma ensaística no cinema. A própria pertinência em relação a essa denominação também parece ser questionada, fazendo-nos pensar no ensaio mais como uma possível variação dentro dos gêneros convencionais do que como um gênero ou formato em si. No entanto, vimos que alguns autores identificam elementos importantes que poderiam ser apontados como fundamentais para a identificação do ensaísmo no cinema, e por isso essa denominação mantém-se como um modo de identificar uma série de elementos em filmes muito diferentes entre si.

3. Relações Entre Ensaio, Cinema, Representação e Alteridade

Neste capítulo, vamos desenvolver a problemática pincelada na introdução: a questão da representação do outro no cinema. Começaremos pelo pensamento de Didi-Huberman, que nos ajudará a entender algumas das principais questões acerca das representações, e aquilo que o autor entende como superexposição e subexposição. Em seguida, Ella Shohat e Robert Stam trazem um panorama histórico para nos mostrar de modo mais concreto como foi se construindo o cenário que desemboca nas preocupações de Didi-Huberman. Jean-Claude Bernardet será importante para sintetizar a discussão, trazendo-a para o Brasil em um contexto próximo ao dos filmes que abordaremos. A seguir, os pensamentos de Trinh T. Minh-ha e Arthur Omar servirão como completamente à algumas das colocações esboçadas por Bernardet. Entendemos, também, que tanto o pensamento de Minh-ha quanto o de Omar constituem preocupações acerca do conceito de alteridade em relação aos sujeitos filmados. Por fim, vamos desenvolver a problemática acerca da alteridade. Abordaremos o conceito de alteridade de Emmanuel Levinas, buscando entender como sua noção poderia ser interpretada

no cinema de não-ficção ensaístico e como poderia auxiliar-nos em uma análise da representação do outro empreendida nos filmes que analisaremos a seguir.

3.1 Subexposição, superexposição e estereótipos

O historiador de arte francês Georges Didi-Huberman inicia seu livro *Pueblos Expuestos, Pueblos Figurantes* (2014) com um questionamento bastante oportuno: o fato de que, justamente na “era das mídias”, a questão da representação dos povos e culturas marginalizados, distantes dos centros hegemônicos de poder, estaria longe daquilo que poderíamos considerar como o ideal. Para Didi-Huberman, as tecnologias de produção e reprodução de informação teriam um enorme potencial de contribuição na integração entre os povos, bem como na possibilidade de gerar empatia entre diferentes culturas, nos tornando mais “visíveis uns para os outros” (Didi-Huberman, 2014, p. 11). No entanto, o que estaríamos de fato presenciando não iria muito além de uma mera superexposição de rostos, corpos e lugares, em representações na maioria das vezes permeada por vieses comerciais e mais preocupadas na exploração de conteúdos com potencial de gerar um interesse mais voltado às demandas da indústria do entretenimento: exotismo, estereótipos e concepções rasas acerca de diferentes culturas constituiriam o modelo hegemônico de tais representações culturais e artísticas.

Assim, Didi-Huberman reconhece que há de fato um crescimento nas representações artísticas de povos que, no decorrer dos séculos, foram considerados “figurantes” pelos detentores do poder. Isso teria ocorrido em especial nos últimos cinquenta anos, fazendo de tais povos, bem como suas culturas, o tema de diversos documentários e demais produções televisivas e cinematográficas, o que seria impensável em outras épocas. Mas o autor observa que o mero crescimento no número dessas representações não configura, necessariamente, algo benéfico, e aponta possíveis consequências sociopolíticas sobre a naturalização desse modo de produção e consumo: essas representações rasas e estereotipadas estariam tendendo a se tornarem as imagens hegemônicas, oficiais desses povos, culturas e modos de existência. Assim, o autor afirma:

Os povos são expostos pelo fato de serem ameaçados, justamente, em suas representações - política, estética - e até, como tantas vezes acontece, em suas próprias existências. Os povos estão sempre expostos a desaparecer. (...) Os povos estão expostos ao desaparecimento porque estão subexpostos à sombra de suas representações censuradas ou, talvez, mas com um resultado equivalente,

superexpostos à luz de suas representações espetacularizadas.²⁰ (Didi-Huberman, 2014, pp. 11-14).

As analogias que Didi-Huberman faz entre exposição, subexposição e desaparecimento torna sua colocação ainda mais didática. Assim como uma imagem fotográfica ou cinematográfica que, superexposta (demasiada quantidade de luz penetra o sensor) perde informações imagéticas que por sua vez tornam-se clarões incognoscíveis, as “imagens” - compreendidas aqui como algo além das imagens, como suas representações de modo mais amplo - desses povos, ao enfrentarem essa recente profusão de exposições, acabam como que eclipsadas pelas representações rasas e estereotipadas das quais fala o autor, fazendo com que sua cultura e modos de existência passem a ter como referência essas novas maneiras de exposição. Essas representações sobrepõem-se a esses povos, fortalecendo a facilidade do estereótipo como o lugar-comum do entendimento geral acerca de sua cultura.

Com a subexposição, acontece o contrário no sentido físico (pouca informação luminosa passa para o sensor), mas o resultado imagético é quase análogo: ao invés de um clarão, temos um espaço escuro, mas que também omite as informações de tonalidade e textura da imagem. Didi-Huberman compara uma sombra escurecedora à censura, à omissão em relação às vozes desses povos que não possuem nem mesmo o direito de se autoafirmar imageticamente perante o mundo. Assim, temos uma problemática de dois lados enfrentada por esses povos: de um lado, o emudecimento, uma sombra que omite e cala ao mesmo tempo; de outro, a imposição de uma saturação estereotipada, uma “luz cega” que não é tão melhor do que a sombra: “Os povos expostos à reiteração estereotipada das imagens são também povos expostos ao desaparecimento”²¹ (Didi-Huberman, 2014, p. 14). Mas é importante nos atentarmos a essa palavra em específico a que Didi-Huberman tanto fala, o estereótipo, para melhor evidenciarmos as suas nuances. Nesse caso, nos parece bastante precisa a definição do acadêmico indiano Homi K. Bhabha (1998) sobre o conceito de estereótipo. Bhabha pontua que o estereótipo nem sempre é uma mentira, e que, portanto, o problema de sua reiteração não seria uma questão de omissão deliberada da verdade. O problema do estereótipo reside em seu caráter simplificador:

²⁰ Tradução minha. Original [da edição argentina]: “Los pueblos están expuestos por el hecho de estar amenazados, justamente, en su representacion - política, estética, - e incluso, como sucede con demasiada frecuencia, en su existencia misma. Los pueblos están siempre expuestos a desaparecer. (...) Los pueblos están expuestos a desaparecer porque están subexpuestos a la sombra de sus puestas bajo la censura o, a lo mejor, pero con un resultado equivalente, sobreexpuestos a la luz de sus puestas en espectáculo.”

²¹ Tradução minha. Original: “Los pueblos expuestos a la reiteración estereotipada de las imágenes son también pueblos expuestos a desaparecer.”

O estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite), constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais. (Bhabha, 1998, p. 117).

Tal caráter simplificador, portanto, é problemático pois constitui uma fixação, uma unidade de representação que impede a articulação com outras noções, outras propostas imagéticas. O estereótipo, assim, coloca-se como um dos elementos mais representativos de uma forma de solução totalizante, criação de imagens unas, fixas, que não permitem variações e que se constituem como pontos encerrados em si mesmas. Isso também nos lembra aquilo que o próprio Didi-Huberman, em *Falenas*, nos fala a respeito dessa insistência ocidental na construção de sentidos fixos a respeito das imagens. "O ocidente teria privilegiado as formas fixas, facilmente pensáveis na sua idealidade, em detrimento das formas comoventes, tão difíceis de apreender nas suas durações concretas, nas suas mudanças, nos seus anacronismos e metamorfoses" (Didi-Huberman, 2015, p. 16). Uma das grandes consequências desse comportamento em relação às imagens seria o estabelecimento de uma relação demasiado obtusa com o conhecimento, destituindo o diálogo e a possibilidade de transformação constante tanto dos objetos quanto da própria noção de conhecimento. Tal modo de raciocínio tenderia a impor entendimentos fixos e pré-estabelecidos, e tenderia também à simplificação, tal como os estereótipos, tendo em vista as transformações no conhecimento. Por isso que o historiador de arte entenderá que, em relação às imagens, essa forma de abordagem constitui uma espécie de morte: "Um conhecimento sem erro, ou seja, sem errância, não existe senão mediante a condição da morte do seu objeto" (Didi-Huberman, 2015, p. 13).

É interessante notar que um dos elementos dessa questão levantada por Didi-Huberman parece ressoar algumas das principais inquietações daqueles primeiros teóricos do filme-ensaio. Enquanto Alexandre Astruc e Hans Richter mostravam-se insatisfeitos com certo potencial que estaria sendo desperdiçado pelo cinema, clamando por um cinema de pensamento, Didi-Huberman parece questionar o potencial não só do cinema, mas das novas mídias em geral. De toda forma, em ambos os casos é possível perceber certa reivindicação pela superação das simplificações, bem como uma vontade de perseguir novas formas de representação.

3.2 O cinema e a representação do outro

Algumas noções desenvolvidas em conjunto por Ella Shohat e Robert Stam no livro “*Crítica da Imagem Eurocêntrica*” (2006) parecem se encaixar bem em nossa discussão, pois tratam de uma problemática próxima a levantada por Didi-Huberman, mas trazendo-a especificamente para o terreno do cinema. A premissa de Shohat e Stam é de que o cinema (sendo tratado inicialmente de forma geral, mas mais adiante de modo mais preciso, tanto no sentido geográfico quanto formal) teria absorvido um modo de representação das culturas e povos não-hegemônicos muito própria de uma visão das sociedades economicamente hegemônicas: "o cinema, como nova técnica, disseminou uma construção da história e uma concepção dos 'povos' marcada pela centralidade e superioridade da civilização europeia, herança que ele próprio, cinema, podia potencializar" (Shohat e Stam, 2006, p. 14)

O problema, neste caso, seria em dois blocos: primeiro, o fato de que esse modo de visão foi tornando-se um modelo, um modo naturalizado de se representar o outro que constitui não apenas uma estética, mas todo um modo de pensar que se apresentaria como uma espécie de paradigma representacional. Segundo, o fato de que esse modo de pensar e representar tenderia a transparecer alguns vieses de discurso muito próprios do eurocentrismo, que os autores entendem aqui como tendo uma “base ideológica comum ao colonialismo, o imperialismo e o discurso racista” (Shohat e Stam, 2006, p. 21). Em contraponto a isso, propõe-se a noção de “multiculturalismo”. No entanto, antes de prosseguir com este conceito, parece necessário um pequeno parêntese a fim de esclarecer a forma como é entendido, nem *Crítica da Imagem Eurocêntrica*, o conceito de “eurocêntrico.”

Para Shohat e Stam, o eurocentrismo é um “resíduo discursivo ou sedimentação do colonialismo, processo através do qual os poderes europeus atingiram posições de hegemonia econômica, militar, política e cultural na maior parte da Ásia, África e Américas” (Shohat e Stam, 2006, p. 40). No entanto, a autora e o autor não se esquecem que pelo menos partir do século XIX essas hegemonias não permaneceram entre as potências europeias, e transportaram-se em parte para países em que o processo colonial ou não ocorreu ou constituiu um processo de desintegração para os povos nativos, mas não para a população branca colonial - este último sendo o caso de EUA, Canadá e Austrália, cujo processo de colonização também ficou conhecido como colônia de povoamento, no qual as potências imperialistas buscavam desenvolvê-las e integrá-las política e economicamente. O contraponto a isso seriam as colônias de exploração, nas quais a intenção primordial era a exploração dos recursos em prol

da potência colonial que a subjugava - o caso de toda a África, América do Sul e Central, entre outros.

Os países pertencentes à primeira categoria, conseqüentemente, assumem diversos valores culturais provenientes dos colonos europeus, além de passarem a integrar aquilo que o geógrafo Alfred Sauvy (apud Stam e Shohat, 2006 p. 55) define como o “primeiro mundo” - os países economicamente desenvolvidos. Stam e Shohat admitem as inúmeras contradições contidas na divisão de Sauvy, e que esta é na verdade uma grande simplificação.²² No entanto, a própria existência dessa divisão, bem como a forma pela qual ela foi absorvida pelos países do chamado primeiro mundo, ajudam a compreender as relações de poder no mundo contemporâneo. A definição do terceiro mundo apresentada pelos autores parece representativa deste aspecto: “O terceiro mundo é composto pelas nações e ‘minorias’ colonizadas, neocolonizadas ou descolonizadas cujas desvantagens estruturais foram formadas pelo processo colonial e por uma divisão internacional do trabalho injusta” (Stam e Shohat, 2006, p. 56).

Os EUA, sendo a colônia que adquiriu mais poder militar e político fora da Europa, surge como uma espécie de extensão da mentalidade colonial e imperialista da grande potência que o colonizou - o Império Britânico. Ainda que os EUA jamais tenham de fato colonizado outra nação, seu modo de atuação na geopolítica mundial, principalmente a partir do fim da segunda guerra mundial, tendeu a imprimir um ponto de vista imperialista na medida em que, assim como os antigos impérios europeus, buscaram uma espécie de subjugação do terceiro mundo em benefício próprio. Uma das maneiras pela qual os EUA desenvolveram esta política foi por meio justamente do cinema e da publicidade, pelos quais passa a não só divulgar e promover um estilo de vida e ideologia próprias, mas também a refletir os valores culturais eurocêntricos nas representações acerca dos povos do terceiro mundo. É por isso que os autores chegam a afirmar que “nos estudos cinematográficos, outro nome para eurocentrismo é *hollywoodianismo*²³ (Shohat e Stam, 2006, p. 65). Portanto, este termo não diz respeito apenas a um limite geográfico, mas a um modo de pensar que coloca as tradições de bases europeias no centro do mundo, construindo uma naturalização acerca da noção de que este seria um modelo “correto” de encarar a realidade. Achamos necessário fazer essa ressalva a fim de

²² Stam e Shohat também abordam a divisão binária “ocidente” e “oriente”, que é muitas vezes preconizada por certos setores políticos a fim de prezar por uma certa superioridade moral e cultural do ocidente. Stam e Shohat também revelam algumas das contradições deste termo, que possui tantos problemas quanto a divisão de Sauvy de um mundo em três blocos ou quatro blocos, pois mesmo dentro de cada bloco ou hemisfério poderá haver particularidades e contradições.

²³ Importante ressaltar que os autores afirmam isso em tom crítico, deixando claro que isso é, assim, como os demais conceitos de eurocentrismo e colonialismo, uma simplificação que contém diversas contradições inerentes.

amenizar possíveis confusões que a relação entre a noção de “eurocêntrico” e um filme de fora da Europa pudesse causar.

No entanto, há que se ater a um ponto importante: a intenção dos autores não é, de forma nenhuma, construir um “vilão” a ser combatido. Não é uma questão de se colocar contra os europeus, os americanos ou a tradição ocidental judaico-cristã-capitalista em geral, mas sim de criticar o eurocentrismo como uma perspectiva única e paradigmática de todos os significados, como o centro de gravidade do mundo, uma "realidade ontológica do mundo" (Shohat e Stam, 2006, p. 20). Shohat e Stam também não se colocam nem totalmente contra o cinema produzido nesses países nem totalmente favoráveis a tudo aquilo que é produzido nos países mais pobres: há um reconhecimento de que este caráter eurocêntrico pode estar presente em um filme produzido em qualquer local do mundo, e que nada impede que um europeu ou estadunidense produza uma obra sem este viés. Mesmo os exemplos de cinema clássico que reproduzem um forte viés eurocêntrico - como alguns faroestes estadunidenses da década de 1950 - não são negados totalmente, e sim reconhecidos como obras dotadas de diversos méritos artísticos e importância histórica. A questão é muito mais de chamar atenção sobre a naturalização e supremacia desse modo de representar no cinema, e entender como isso afeta as relações culturais no cotidiano.

O último ponto de ressalva já nos auxilia no prosseguimento das discussões. Shohat e Stam mencionam os EUA não como uma forma de se colocarem contrários ao seu cinema, mas porque foi o cinema estadunidense aquele que mais se alastrou mundialmente no século passado, e que segue até os dias de hoje dominando as salas de exibição e as ofertas dos principais serviços de *streaming* no “terceiro mundo”. Para além dos diversos méritos estéticos, narrativos e técnicos do cinema estadunidense, muito desse monopólio foi construído graças a um sistema de controle de circulação das imagens - que teria beneficiado também os cinemas europeus, não só pelo inerente eurocentrismo contido nas narrativas estadunidenses, mas porque as potências europeias também participaram desse sistema. Stam e Shohat nos mostram como o eurocentrismo foi espalhado pelo mundo por meio também do cinema, muito embora os cinemas produzidos nos EUA e na Europa correspondessem a pouco mais do que um terço da produção cinematográfica mundial.

O domínio dos mercados e a inserção do cinema no processo de produção simbólica industrializada alimentam o cultivo da autoestima e o poder efetivo de exportação de imagens, separando, num primeiro momento, os que produzem e os que, pelo consumo, eram mais ou menos assimilados a uma ordem social, sejam os imigrantes dentro dos próprios países do hemisfério norte, sejam os povos distantes. Claro que a história do cinema compõe um percurso já secular em que os focos de produção se

multiplicaram e essa assimetria tão radical foi abalada, numa alteração substancial dos termos do jogo. Ao longo do século XX, foram criados outros centros igualmente fortes, notadamente na Ásia, mas nenhum com a mesma capacidade de disseminação e controle da circulação das imagens e representações em escala planetária, sendo clara a presença, mais do que residual, de uma polarização que muito deve a essa herança do século passado. (Shohat e Stam, 2006, p. 15).

O controle de circulação de imagens, bem como o eurocentrismo inerente às potências hegemônicas, seriam dois dos principais fatores que ajudariam a explicar a naturalização do modelo de visão eurocêntrica no cinema. Como alternativa, Stam e Shohat sugerem a noção de multiculturalismo, que funciona como uma chamada à consciência sobre as diversidades culturais existentes em praticamente todas as localidades do mundo, consciência que não só reconhece as diferenças locais, como as contradições de discursos como o eurocentrismo ou aqueles que prezam a valorização de noções binárias, e.g. ocidente x oriente ou norte-global x sul-global²⁴. Também clama, e isso é importante para nossa pesquisa, por uma admissão das limitações inerentes a todo e qualquer discurso a respeito do “outro”. Ou seja, para os autores, prezar por um multiculturalismo em detrimento do eurocentrismo seria uma forma de combater um dogmatismo estético e político sem simplesmente trocá-lo por outro.

Boa parte das análises de Shohat e Stam concentram-se em filmes de ficção, tanto dos Estados Unidos e da Europa quanto de países considerados marginalizados economicamente - sobretudo Argentina, Brasil e Índia²⁵. Mas os autores também abordam, ainda que rapidamente, a questão da representação do outro no cinema de não-ficção, e sua perspectiva histórica ajuda a delimitar o foco de nossa discussão. É interessante que os autores introduzam esta questão ao fazerem referência a outro termo de divisão cultural-geográfica, o quarto mundo: "são os povos chamados 'nativos', 'tribais' ou 'nações primitivas', ou seja, descendentes dos habitantes originais dos territórios tomados pela conquista ou ocupação estrangeira." (Shohat e Stam, 2006, p. 67). Estes povos estariam sujeitos à uma representação totalizante de si não só a partir dos olhares do primeiro mundo, mas mesmo de cineastas do próprio terceiro mundo, que, enfatizam os autores, não estão alheios à possibilidade de reprodução dos discursos eurocêntricos.

²⁴ Contudo, o não o fazem sem mencionar algumas “vantagens” que essas divisões poderiam apresentar para os povos oprimidos, representando uma chamada à consciência em relação à dominação global. A questão aqui é mais de se ater ao quão enganosas essas divisões podem ser, visto que existem países ricos e pobres em todas as regiões, assim como complexidades muito maiores no seio de cada uma das nações.

²⁵ E é importante o movimento da autora e do autor de trazerem exemplos “positivos” do cinema dos países hegemônicos e “questionáveis” do cinema dos países mais pobres, reforçando a noção de que não querem estabelecer um determinismo anti-Europa ou anti-EUA, nem se colocarem inocentemente a favor de tudo aquilo que é produzido fora do sistema dominante.

Foi justamente sobre os povos do “quarto mundo” que boa parte dos primeiros filmes etnográficos se debruçaram: “Nos antigos filmes etnográficos, por exemplo, vozes confiantes e “científicas” falavam a ‘verdade’ sobre os povos nativos, impossibilitados de replicar (Shohat e Stam, 2006, p. 67). Dois pontos se destacam nessa curta passagem: primeiro, a questão das “vozes confiantes”. Os autores referem-se aqui a um dos mais recorrentes recursos de linguagem utilizados em filmes documentais, o *voice-over*/narração em *off*, que em geral tem uma função tanto descritiva quanto explicativa, e que ao longo do tempo foi adquirindo um teor de credibilidade. Na maioria das vezes composta por uma voz masculina adulta, com tom calmo e confiante, a narração em *off* no cinema documental clássico tende a desempenhar o papel de estabelecer o discurso de forma mais clara e didática, assegurando não só a crença no discurso, como também a consolidação de uma visão de mundo.

O segundo ponto de destaque na passagem anterior diz respeito à impossibilidade dos povos do quarto mundo de “replicar”. É provável que a questão seja colocada desta forma devido ao fato de que estes povos, ao menos na época dos primeiros documentários etnográficos, não possuíam acesso aos meios de produção cinematográficos. No decorrer dos anos, diversos projetos com o intuito de difusão de uma “mídia indígena” foram surgindo, a fim de familiarizar os indígenas com os aparatos audiovisuais e estimulá-los a produzir seus próprios filmes. Shohat e Stam mencionam diversas iniciativas como essa ao redor do mundo, mas destaca-se o projeto Vídeo nas Aldeias, elaborado por indigenistas e antropólogos como Vincent Carelli e Virgínia Valadão. A partir de iniciativas como esta, diversos cineastas indígenas foram se formando: poderíamos citar aqui os trabalhos de Divino Tserewahú (*Waiá Rini, O Poder do Sonho*, 2001), Zezinho Yube (*Bimi, Shu Ikaya*, 2018), Maricá e Takumã Kuikuro (*Nguné Eliü - O dia em que a lua menstruou*, 2004) entre tantos outros. Para além da iniciativa de Carelli e Valadão, essa prática parece ter se intensificado em aldeias indígenas nas últimas décadas, e o festival Forumdoc.bh - festival do filme documentário e etnográfico de Belo Horizonte e Fórum de Antropologia e Cinema - é um exemplo bastante representativo dessas mudanças. Na edição de 2023, por exemplo, houve uma mostra de filmes realizados por indígenas das etnias Krahô, Tupinambá, Kuikuro, Kaiabi e Guarani, dando uma pequena demonstração da diversidade de filmes sendo realizados por indígenas²⁶.

De toda forma, ainda existe um forte obstáculo de controle de circulação de imagens que dificulta a divulgação e circulação destes filmes em circuitos mais amplos, fazendo com

²⁶ A lista com a ficha técnica dos filmes pode ser encontrada em: <<https://www.forumdoc.org.br/mostras/mostra-a-camera-e-a-flecha-a-camera-e-a-cesta-cinemas-kraho-tupinamba-kuikuro-kaiabi-e-guarani>> acessado em 06 de janeiro de 2014.

que essa noção de “não poder replicar” dialogue com as preocupações acerca do desaparecimento ou da “subexposição” tal como referido por Didi-Huberman anteriormente. Mesmo que na atualidade os povos indígenas e demais culturas estigmatizadas venham construindo seu espaço no audiovisual, ainda há uma grande dificuldade para estes filmes adquirirem espaços significativos nos circuitos de distribuição, revelando também algumas nuances do controle de circulação de imagens na atualidade. Mesmos os canais de exibição considerados mais acessíveis - como o *Youtube* e as redes sociais - funcionam segundo a lógica dos algoritmos, que podem facilitar ou dificultar a repercussão de determinado conteúdo de acordo com as intenções da própria plataforma.

Voltando às discussões de Shohat e Stam, aqueles primeiros filmes considerados etnográficos também possuem seus méritos estéticos, técnicos e narrativos, e não se quer aqui negá-los ou desprezá-los por completo. Foram filmes que estabeleceram um importante marco na história do cinema, e de certa forma também inspiraram os novos movimentos de inflexão que surgiram a seguir. Para além destes filmes iniciais, Shohat e Stam (2006, p. 67) nos mostram como, principalmente a partir da década de 1960, passam a surgir movimentos alternativos no cinema não-ficcional, que propõem modos contra hegemônicos de representação do outro. Inspirados também pelos novos desenvolvimentos na área da antropologia - que via então a difusão do estruturalismo de Claude Lévi-Strauss - cineastas como Jean Rouch e Jorge Sanjinés apresentavam uma maior preocupação em relação ao seu discurso, mais atentos no modo de representar culturas diferentes das suas e conscientes da limitação da narrativa cinematográfica.

Essa modéstia por parte dos cineastas têm aparecido em uma série de documentários e filmes experimentais que descartam o antigo elitismo do modelo pedagógico e etnográfico em favor de uma aquiescência pelo relativo, pelo plural e contingente, com artistas experimentando uma saudável ‘dúvida’ sobre sua capacidade de falar ‘pelo’ outro. As novas produções buscam uma “prática participativa”, (...) e uma ‘filmagem interativa’. (Shohat e Stam, 2006, p. 67-68).

Essa dicotomia entre uma forma mais clássica de representar, à maneira de Robert Flaherty, e as formas alternativas que passam a surgir na década de 1960, não deve ser entendida como absoluta. São modos de abordar a questão da representação não-ficcional no cinema formam as bases para boa parte daquilo que surgiria nos anos seguintes. Os três curtas que analisaremos neste trabalho, por exemplo, constituem-se como propostas de rompimento não só ao modelo clássico, “pedagógico” de documentário, mas também de questionamento a alguns pontos importantes que surgiram nestas vertentes da década de 1960, em especial na questão da representação do outro. Essa “dúvida sobre a capacidade de falar pelo outro” que

os autores afirmam é algo importante e que se manterá nos filmes que analisamos na pesquisa - tanto que, coincidentemente, Stam e Shohat citam *Congo* (1972) e *Mato Eles?* (1982) como exemplos de filmes que exercem esse tipo de “modéstia”, mas é importante ressaltar que esses filmes, bem como muitos outros, também questionarão um certo idealismo exagerado contido nestes filmes.

3.2.1 A Representação do outro no curta-documental brasileiro (1960-1970)

Um livro que pode nos ajudar a trazer a discussão para o contexto brasileiro e uma época mais próxima dos filmes analisados nesta pesquisa é “*Cineastas e Imagens do Povo*” (2003), de Jean Claude-Bernardet. Trata-se de uma empreitada bastante original: Bernardet analisa diversos curta-metragens documentais das décadas de 1960 e 1970 realizados no Brasil, interessado principalmente em uma nova tendência no documentário brasileiro que se relaciona, justamente, com essas vertentes alternativas mencionadas por Shohat e Stam. Bernardet identifica um ponto de inflexão a partir do início da década de 1960 no cinema brasileiro, período em que aquilo que o autor chama de “documentário sociológico” - filmes de cineastas socialmente engajados e preocupados em registrar e denunciar questões como a fome, a pobreza e manifestações culturais populares - passa a dar lugar a experiências estéticas que, embora mantivessem um interesse pelo social, propunham uma espécie de cisão estético-formal com o modelo anterior.

A maior parte dos filmes analisados por Bernardet dedica-se não necessariamente a povos do “quarto mundo”, mas a temas referentes à classe operária - condições de vida e trabalho, greves, reivindicações, a vida dos trabalhadores fora do ambiente de trabalho - e questões sociais - manifestações culturais e religiosas estigmatizadas ou não-hegemônicas. O detalhe é que os realizadores destes filmes são sempre alguém vindo de fora, ou seja, todos estes temas constituem o “outro” para aquele que filma, bem como aquele que filma é o “outro” em relação às pessoas filmadas: distâncias culturais, econômicas e sociais, e será justamente no modo de lidar com este ponto que a principal crítica de Bernardet surgirá. Munidos de um forte humanismo, estes cineastas não queriam que seus filmes transformassem o “outro” em uma espécie de objeto científico, e apostam em uma tentativa de borrar essa barreira entre o eu e o outro, que se dá principalmente de duas formas: filmes que tentarão constituir-se como “a voz do povo”, isto é, o cineasta, em um movimento de colocar seu filme “à disposição” das pessoas filmadas espera ter como resultado uma fidedigna representação daquilo que o povo quer falar - lembrando aquilo que Shohat e Stam falavam sobre “contribuir com o outro em um

espaço comum” (2006, p. 68) - ou então colocando os próprios aparatos de realização à disposição das pessoas filmadas, como no caso do filme *Jardim Nova Bahia* (1971), de Aloysio Raulino.

As intenções contidas nestes filmes são certamente louváveis, e mesmo os resultados obtidos por muitos destes filmes foram de grande importância histórica, não apenas para o cinema brasileiro. São filmes que trouxeram para debate questões importantes relacionadas às questões operárias, buscaram combater a intolerância religiosa e constituem uma ideia de cinema como ferramenta de intervenção social. Portanto, a crítica que Bernardet faz ao projeto destes cineastas, e que iremos expor a seguir, não deve ser entendida aqui como uma negação total a estes filmes. Pelo contrário, até mesmo discordamos de algumas das ressalvas de Bernardet, mas consideramos certos *insights* do autor como pertinentes para ajudar a entender melhor a forma como os filmes que iremos analisar mais adiante se diferenciam não só do modelo “pedagógico”²⁷, mas também desta nova vertente sessentista.

Logo no início de suas reflexões, Bernardet especifica sua maior ressalva em relação ao projeto de parte dos cineastas que ele irá analisar: tornar seus filmes a “voz do povo”. O autor afirma que esta empreitada é utópica e não se consuma de fato nos filmes, que só poderiam funcionar como uma representação do encontro entre o cineasta e o povo, mas nunca a voz, de fato, do outro: “As imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão, e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre cineastas e o povo.” (Bernardet, 2003, p. 9). Assim, o autor busca entender “quem era o dono do discurso” (Bernardet, 2003, p. 13) nesses filmes, em análises que em grande parte das vezes se concentra em destrinchar quem possui o discurso nessas obras, e como essas falas são incorporadas pelos filmes e articuladas com as demais vozes presentes.

Entre os filmes que serão aqui abordados, Bernardet analisa somente *Congo*, de Arthur Omar, e deixaremos suas reflexões acerca deste filme para nos auxiliar no capítulo que dedicamos a ele. No entanto, o autor analisa três filmes de Aloysio Raulino, sendo o cineasta com mais filmes analisados no livro. O fato de Raulino ter praticamente toda a sua obra composta por curta-metragens - a única exceção é o longa *Noites Paraguayas*, de 1982 - e ter

²⁷ Vale ressaltar também que não se busca aqui desenhar o modelo pedagógico ou os primeiros filmes etnográficos como “vilões” da forma fílmica, muito menos que todos os filmes realizados segundo estes rótulos deveriam ser condenáveis. Pelo contrário, consideramos que esta forma de realização, que ainda hoje constitui a mais difundida e praticada, também possui suas importâncias sociais e méritos estéticos. Além disso, como pretendemos especificar mais adiante, consideramos também que muito da importância dos filme-ensaios se dá justamente no diálogo com essas formas mais difundidas de realização fílmica.

como grande tema de abordagem justamente a relação entre o cineasta e o povo²⁸, evidenciam que a recorrência de sua obra no livro de Bernardet, e também nossa opção de o abordar neste trabalho, não é uma simples coincidência.

O Tigre e a Gazela (1976) não chega a figurar entre os filmes abordados por Bernardet, mas nos parece especialmente concernente a esta pesquisa as análises que o autor faz de *Tarumã* (1975) e *Jardim Nova Bahia* (1971)²⁹. Em um capítulo intitulado, justamente, “a voz do outro”, Bernardet destaca o esforço de Raulino na tentativa de não só dar voz a esse outro, mas também de evitar a sobreposição de sua voz à voz do outro. Se em *Tarumã* (filme composto de um monólogo de uma mulher que interrompe a filmagem original e fala sobre as más condições de vida dos camponeses da região) Bernardet identifica o movimento de colocar o filme à disposição da mulher documentada, dando preferência ao depoimento em detrimento da entrevista³⁰, em *Jardim Nova Bahia* (filme em que Raulino concede sua câmera a Deutrudes, um migrante baiano vivendo em São Paulo) o autor aponta "o ponto de tensão máximo a que chega a problemática relação cineasta/outro" (Bernardet, 2006, p.128).

Mas o autor mantém-se um tanto quanto cético quanto às intenções dos filmes de Raulino. Sobre *Tarumã*, Bernardet afirma que é efetuado todo um esforço no sentido de reduzir a linguagem cinematográfica ao mínimo, fazendo até uma analogia com o conceito de “poesia menos”, de Haroldo de Campos, a fim de colocar o filme totalmente à disposição da mulher que fala à câmera, mas que no final, o olhar e a condução do monólogo terminam sendo do próprio cineasta. Sobre *Jardim Nova Bahia*, a crítica é parecida: mesmo concedendo sua câmera a Deutrudes, o modo de articulação dos sons e das imagens continuaria sendo do próprio Raulino. Até mesmo nas sequências filmadas por Deutrudes impera o toque do diretor do filme, que determina o modo como essas imagens irão aparecer no filme:

Que Deutrudes segurava a câmera, não há dúvida, mas em que medida ele filmava? Quem selecionou e ordenou os planos, quem determinou sua duração, não foi Deutrudes, mas o autor do filme. Quem decidiu a faixa sonora: permanência do ruído da câmera, reforçando a sua presença e a ideia do fazer, entrada da música no decorrer do plano da mendiga e seu prosseguimento até o fim da sequência? O autor. (Bernardet, 2003, p. 131).

²⁸ Tanto que o tema da tese de Victor Guimarães (2019), até o momento a única tese de doutorado focada na obra deste diretor, trata justamente dessa relação nos filmes de Raulino.

²⁹ O outro filme de Raulino analisado por Bernardet é *O Porto de Santos* (1978).

³⁰ Para Bernardet (2003), a diferença é que no depoimento deixa-se a pessoa falar mais livremente, enquanto na entrevista tenta-se direcionar a fala do entrevistado/depoente. O que é curioso, pois, mesmo assim, mais adiante Bernardet entenderá que, independente da escolha por depoimento ou entrevista, foi o diretor quem conduziu o monólogo da mulher documentada, ainda que de modo mais sutil.

Não iremos entrar no mérito das críticas de Bernardet, mas nos interessa aqui dois pontos principais que ele ajuda a levantar: primeiro, em relação à própria obra de Raulino. Logo após *Tarumã*, o filme seguinte do diretor será justamente *O Tigre e a Gazela*, e, como iremos mostrar mais adiante, é possível vislumbrar certo percurso no pensamento de Raulino em relação a representação do outro por meio destes três filmes. Enquanto em *Tarumã* e *Jardim Nova Bahia* Raulino concentra-se em experimentações de possibilidades de aproximação do povo, preocupado em evitar a sobreposição de sua voz em relação a voz do outro, em *O Tigre e a Gazela* o diretor parece ir em outra direção, tematizando a própria relação cineasta-povo e assumindo-se mais explicitamente como o dono do discurso. O segundo ponto que nos interessa nessas reflexões de Bernardet é relacionado ao caráter de sua ressalva. O autor parece questionar um ponto também abordado por outros autores, e que parece ser central para as narrativas ensaísticas - ao menos para aquelas que analisaremos aqui: a questão da relação de hierarquia entre o cineasta e o outro.

3.2.2 A propósito da hierarquia e do discurso no cinema documental

Um das autoras que mais consistentemente tratou da questão da hierarquia e da natureza do discurso no cinema documental foi a cineasta e pesquisadora vietnamita Trin T. Minh-ha (1990; 1991). Fortemente crítica do modelo clássico ou pedagógico, a autora afirma que todo empreendimento documental contém em si uma relação hierárquica, pois o cineasta será sempre o portador do discurso final, quem decide o que e como será mostrado no filme, tendo o poder de decisão sobre a representação - o que está, em grande parte, próximo ao pensamento de Bernardet esboçado há pouco. A principal ressalva do crítico belga-brasileiro parece ir justamente de encontro a uma ideia de que os cineastas analisados por ele pareciam buscar a superação dessa relação de hierarquia, quando na verdade isso seria algo inatingível no cinema.

Mas para Minh-ha, a simples existência desta relação de hierarquia não seria o problema, mas sim o modo como tanto a linguagem documental clássica quanto algumas vertentes alternativas tendem a lidar com ela: na primeira, ocultando-a, dando a entender que o discurso fílmico seria, de fato, a realidade, que o cineasta seria apenas um agente de registro dos fatos, ao invés de um construtor de sentidos e noções de realidade. Dentre as vertentes alternativas criticadas por Minh-ha, há uma que a cineasta identifica como “cinema antropológico”. A vietnamita não chega a citar nomes, mas critica um tipo de cinema que, por utilizar-se de métodos supostamente acadêmicos, aspiraria a uma posição superior ao demais

documentários por conter em si a noção de cientificidade, ao que Minh-ha parece, no mínimo, possuir grande ressalvas.

No entanto, Minh-ha critica algumas falas do francês Jean Rouch, que pode ser um bom exemplo que poderíamos trazer acerca deste tipo de cinema antropológico com forte ligação acadêmica. Takemoto & Otsuka (2014, p. 51) nos trazem um paralelo daquilo que o cineasta francês chamou de “antropologia compartilhada”. Rouch propunha um método que consistia em, ao final dos trabalhos, revelar aos povos estudados e filmados por ele aquilo que fora feito. A partir de então, seria feita uma reflexão em conjunto com esses povos, que poderiam opinar e “participar” desta antropologia. Para Takemoto & Otsuka, o problema contido aí seria a presença de uma “assimetria não confessada” - ou até, poderíamos acrescentar, não percebida - na prática de Rouch, pois não há neste procedimento uma real inversão dos processos. O “outro” continua sendo o outro, o estudado, e o antropólogo não perde seu *status*. Ou seja, é como se os povos estudados por Rouch tivessem a chance de fazer uma antropologia de si mesmos, mas sempre a partir da antropologia já concebida por Rouch, e em momento algum fizessem uma antropologia do cineasta. A hierarquia, ao fim e ao cabo, segue intocada, e, mais ainda, camuflada.

Ou seja, Minh-ha critica tanto o modelo clássico ou “pedagógico”, no qual a relação de hierarquia entre o cineasta e o outro é ocultada, quanto o modelo alternativo/antropológico, no qual busca-se superar tal hierarquia e estabelecer uma relação de igualdade entre o cineasta e o outro. A autora, então, propõe uma terceira via teórico-metodológica, na qual busca-se evitar tanto o cientificismo totalizante do modelo clássico quanto o idealismo utópico do modelo alternativo. Definido pela autora como *speak nearby* (falar perto/junto) (Minh-ha, 1990) ela estabelece sua proposta para contrapor-se à ideia de “falar por”, que acredita ser um dos problemas contidos no documentário convencional. A grande diferença dessa proposta seria a opção em explicitar a relação de hierarquia entre o cineasta e o outro, ao invés de ocultá-la ou tentar superá-la, além da recusa em buscar definições acerca dos povos e culturas documentados, movimento que a cineasta consideraria como demasiado “totalizante”.

Em um texto originalmente publicado na década de 1970 e intitulado “*O Antidocumentário, provisoriamente*” (1997), Arthur Omar, em um tom de manifesto, estabelece as suas principais críticas aos modos de produção mais recorrentes no documentário e também reflete sobre a realização de seu filme *Congo*, que para ele funcionou como uma espécie de rascunho prático para lidar com estas questões. Nos parece pertinente trazer suas reflexões aqui pois elas tendem a dialogar com o pensamento de Minh-ha, Bernardet, Didi-

Huberman e Shohat-Stam. Aquilo que Omar afirma em relação à questão da emissão do discurso relaciona-se diretamente com as críticas de Bernardet e a reflexão de Minh-ha acima:

Todo documentário é obra de antiquário. Por mais atual e atuante que seja seu tema, o documentário é um passe de mágica que coloca seu objeto numa perspectiva, muito clara e circunscrita, a mesma que um antiquário tem à mão para se exercer como tal sobre sua matéria. Um vaqueiro não é o autor de um documentário, nenhum documentário é a fala de um vaqueiro, por mais que se focalize o vaqueiro e se o faça falar. O problema é de emissão (e, em última instância, de omissão). Quem emite? (Omar, 1997, p. 10).

A analogia que Omar estabelece aqui nos ajuda a compreender o enfoque também de Minh-ha de Bernardet: não se trata de uma discussão ontológica a respeito do fato de existir ou não uma realidade objetiva, mas uma afirmação do fato de que os filmes não assumem o status daquilo que retratam. Ou seja, não há aqui uma defesa de que não existam fatos históricos ou que seja impossível acessá-los, ou então de que a realidade seria algo relativo. Na verdade, há uma reiteração do caráter de construção artística a que todo documentário está sujeito: um documentário sobre determinado fato histórico será sempre uma visão sobre aquele fato histórico, e não uma reencarnação dele.

Além da relação de hierarquia, Minh-ha e Omar também abordam a questão da natureza do discurso no documentário. A vietnamita acredita que, na linguagem documental clássica, haveria uma preocupação em estabelecer afirmações, definir as culturas abordadas, o que poderia contribuir para uma espécie de apagamento totalizante dessas culturas, que teriam reiterados e lembrados apenas as representações mais estereotipantes. Para Minh-ha, isso seria problemático porque estas narrativas estabeleceriam com o espectador uma relação de “discurso de autoridade”, como se o documentário fosse capaz de bastar-se em si mesmo, de encerrar em si temas tão complexos. Minh-ha acredita que esta atitude do cineasta frente ao seu tema leva ao fechamento do discurso, direcionando o filme para uma a uma objetividade que ela considera dogmática.

Em um movimento próximo ao de Stam e Shohat, Trinh Minh-ha e Omar também abordam a problemática de uma tradição documentarista hegemônica que se impõe como detentora de um ideal de verdade cinematográfica e da produção do real. Eles não chegam a utilizar o termo eurocêntrico ou posicionar sua crítica em alguma cinematografia específica - ainda que Omar pareça se referir em especial ao cinema estadunidense -, mas parecem direcionar suas críticas ao modo hegemônico de cinema documental, o modo clássico ou “pedagógico. Este cenário de hegemonia é visto como problemático tanto por Minh-ha quanto Omar pois, além de envelopar as possibilidades de realização documental dentro de um sistema preconcebido de regras que limitam as inovações formais e temáticas, haveria a imposição de

um conceito único de realidade. Assim, as representações fílmicas da realidade só seriam tomadas como tais a partir de um único ponto de vista, de uma única cosmologia/compreensão acerca do real: “Em um mundo completamente catalogado, o cinema é muitas vezes reificado em um corpus de tradições. Por um lado, a verdade é produzida, induzida e estendida de acordo com o regime no poder. Por outro lado, a verdade está entre todos os regimes de verdade.”³¹ (Minh-ha, 1990, p. 1). Omar, por sua vez, observa que não é a mera hegemonia do cinema de ficção comercial que constitui o problema, mas seu domínio sobre todas as formas de representações, que, mesmo com propostas distintas, partem dele para expressar-se.

Isso torna-se importante pois relaciona-se com a questão da natureza do discurso fílmico, que poderia ser “aberto” ou “fechado”. Enquanto a tradição clássica propõe um discurso que tende ao fechamento, instituindo sua noção de verdade acerca de seu tema, as propostas de Omar e Minh-ha tenderiam à abertura do discurso, a uma recusa em estabelecer definições absolutas sobre seus temas. Uma das principais obras em que Minh-ha coloca essas questões tanto de hierarquia quanto de um discurso “aberto” em prática é no filme *Reassemblage: From the Firelight to the Screen*, filmado no Senegal em 1981. Neste média-metragem de 40 minutos, vemos diversas imagens de uma tribo senegalesa em diferentes afazeres cotidianos, bem como de paisagens da região. O filme é composto por uma montagem que incorpora diversos modos de enquadramento diferentes daqueles que se costuma visualizar em documentários de caráter mais explicativo. Em relação ao som, momentos com o uso da música tribal senegalesa são alternados com momentos de silêncio absoluto e de narração da própria realizadora, causando certo choque devido às transições sonoras abruptas. Nestes textos, no entanto, em momento algum a cineasta se propõe a descrever as imagens e sons do filme, e sua fala possui um caráter muito mais reflexivo e subjetivo, discorrendo a respeito das dificuldades de se representar uma cultura diferente da sua sem impor a sua visão sobre os outros.

Em uma *masterclass* de 2016, a cineasta fala sobre seu processo de realização em *Reassemblage*, tendo filmado no país africano por conta do período em que viveu lá devido a seu trabalho como etnomusicóloga. Minh-ha discute o fato de partilhar com os senegaleses um passado colonial, e por isso era muito importante para ela evitar o modo de realização fílmica que imprimisse uma relação de poder. Portanto, era importante para Minh-ha a ideia de “falar perto” do povo senegalês por meio de seu filme. Gustavo Soranz (2013) ressalta a capacidade

³¹ Tradução minha. Original: “In a completely catalogued world, cinema is often reified into a corpus of traditions. On the one hand, truth is produced, induced, and extended according to the regime in power. On the other, truth lies in between all regimes of truth.”

do filme de desconstrução da linguagem convencional do cinema etnográfico e que, justamente por isso, contém grandes contribuições para o fazer antropológico, propondo novas maneiras de relação com o conhecimento. Em outro texto, Soranz (2015) ainda destaca como o filme de Minh-ha empreende uma espécie de meta-antropologia, mostrando como esta disciplina pode falar muito mais sobre as culturas que a exercem do que sobre as culturas que pretendem descrever.

Já Arthur Omar irá propor um modelo transitório de abordagem, uma alternativa ao documentário clássico hegemônico e às tendências antropológicas da década de sessenta. Sua proposta, também em certo tom de provocação, será nomeada como antidocumentário:

poderiam surgir, num período de transição, espécies de antidocumentários, que se relacionariam com seu tema de um modo mais fluido e constituiriam objetos em aberto para o espectador manipular e refletir. O antidocumentário procuraria se deixar fecundar pelo tema, construindo-se numa combinação livre de seus elementos. (Omar, 1997, p. 5).

Esta ideia de “um filme que se deixa fecundar pelo tema” parece semelhante à noção de um documentário autoconsciente de sua própria artificialidade, que Minh-ha tratará em seu texto. Para Minh-ha, é imprescindível desvencilhar-se do ideal de representação pura da realidade e incorporar os elementos artificiais contidos na realização fílmica:

Um documentário consciente de seu próprio artifício é aquele que permanece sensível ao fluxo entre fato e ficção. Não funciona para ocultar ou excluir o que é normalizado como 'não factual', pois entende a dependência mútua do realismo e da 'artificialidade' no processo de filmagem. Reconhece a necessidade de compor (sobre) a vida vivendo-a ou fazendo-a.³² (Minh-ha, 1990, p. 89).

Em entrevista, Omar (2012) fala sobre seus filmes como “projetos de não-saber”: ao invés de criar um saber absoluto sobre seu tema, Omar busca desconstruir a noção de saber a respeito daquilo que ele retrata, e que o “produto final” nunca é o filme por si só. Por isso, como referido em “*O Antidocumentário, provisoriamente*”, Omar descreve seu filme *Congo* (1972) como “um filme em branco”, uma obra a continuar sendo construída mesmo depois da recepção fílmica, e que seria a sua contribuição inicial para os desenvolvimentos destas questões no cinema. Minh-ha parece concordar com esse modo de exploração fílmica, e, em outra entrevista (Minh-ha, 2022), a cineasta define seu método como uma maneira política de

³² Tradução minha. Original: A documentary aware of its own artifice is one that remains sensitive to the flow between fact and fiction. It does not work to conceal or exclude what is normalized as "non-factual," for it understands the mutual dependence of realism and "artificiality" in the process of filmmaking. It recognizes the necessity of composing (on) life in living it or making it.

abordar um tema, sem focar nos indivíduos, mas “nas forças e elementos que se apresentam ao filme”.

É possível perceber que tanto Omar quanto Minh-ha escrevem em um tom de manifesto, e as críticas que estabelecem aos modos de realização fílmica que diferem dos seus podem soar um tanto quanto extremas. O modo como eles estabelecem a relação filme-espectador parece ir em uma direção que vê os espectadores de forma um tanto passiva. Se por um lado eles clamam por complexidade e por filmes que não subestimem seus espectadores, por outro eles entendem o cinema clássico com um tipo de cinema que consegue manipular facilmente seus espectadores. Por isso, ressaltamos que não buscamos aqui negar essas outras formas fílmicas. Mobilizamos os pensamentos destes autores pelo fato de que seus escritos contribuem para nossa discussão, além de serem dois exemplos de filme-ensaístas que também se dedicaram a escrever sobre suas práticas. Além disso, não se quer tentar aqui construir uma imagem do filme-ensaísmo como um modelo perfeito por definição para tratar da representação do outro. Pelo contrário, qualquer forma documental, independente do rótulo em que se encaixe - seja ela clássica, pedagógica, etnográfica, alternativa, antropológica, ensaística, experimental - pode resultar em abordagens adequadas ou inadequadas de representação, e o que irá definir isso não será, tão simplesmente, sua forma ou estética de modo isolado. Nosso foco recai aqui sobre o ensaísmo tão somente por ser este o nosso tema de pesquisa. Ademais, essas discussões que os autores trazem sobre a relação de hierarquia e da natureza do discurso no cinema são importantes pois servem como ponto de entrada para o tópico a seguir, no qual discutiremos o conceito de alteridade.

3.3 Sobre o conceito de alteridade

Até o momento, neste capítulo, tratamos de alguns textos de autores que desenvolvem reflexões relacionadas à representação do outro. Entendemos que, em cada um desses textos, é possível perceber uma preocupação primordial no modo como essas representações afetam aquele que é representado. Mas não como o representado é afetado no momento da espectralidade - como ele se vê ou verá no filme - e sim como a espectralidade “geral” tenderá a reagir a ela, em especial a longo prazo. Em outras palavras, a questão é mais como certos retratos de determinadas culturas, classes, povos (que na maior parte dessas análises envolvem aqueles que estão em situação de desvantagem econômica, social e/ou política)

teriam o poder de fixar certas imagens, compreensões, definições que poderiam vir a ser, de alguma forma, prejudiciais a esses povos.

É claro que este exercício de reflexão possui suas fragilidades. Não há como saber de que maneira um contingente incontável de pessoas, das mais diversas culturas, irá reagir a determinada obra. Ao menos, não com precisão. Tal exercício mantém-se no terreno da interpretação, relativamente próximo da teoria especulativa. Ainda assim, podemos considerar esta uma preocupação justa e pertinente para o nosso tempo, tendo em vista o papel cada vez mais determinante que as imagens, e conseqüentemente as representações, exercem em nosso cotidiano, muito em função da proliferação das telas e da interconectividade. Neste contexto, povos em situação de vulnerabilidade política, econômica e social, culturas não-hegemônicas e estigmatizadas, enfim, aqueles que em geral compõem o quadro dos representados, do “outro” no cinema, encontram-se em uma situação ainda mais delicada. Mas nem sempre é fácil compreender a situação enfrentada por estes povos. Para tanto, é necessário o esforço de imaginar-se no lugar desses povos, considerando tudo o que essas representações podem significar. É necessário um esforço de alteridade.

Um dos principais pensadores de referência acerca do conceito de alteridade é Emmanuel Levinas. De acordo com o dicionário de filosofia de Stanford (Bergo, 2019), o filósofo franco-lituano é reconhecido principalmente por sua tentativa de mudança de paradigma na filosofia: partindo de seus estudos de Heidegger, que propunha a ontologia como o ponto de partida do pensamento filosófico - algo que influenciaria a maior parte da filosofia ocidental desde então -, Levinas propõe a ética como a “primeira filosofia”. No entanto, o mais importante aqui é que sua ética é uma ética da alteridade, na qual o Outro tem um papel fundamental, pois é ele (eles, elas, elxs, enfim, a alteridade) que dá forma ao Eu – ou o Mesmo, como costume colocar Levinas. Ou seja, Levinas não só se distancia da ideia de um Ser provido de uma moral pré-concebida ou uma subjetividade absolutamente alheia ao seu entorno. Para Levinas, as relações com o Outro são determinantes na formação do Mesmo.

Em dissertação defendida recentemente, Bruno Carboni (2020) levanta um ponto importante. O pesquisador fala sobre essa ideia a princípio inusitada de se pensar o cinema em conjunto de Levinas, pois este filósofo nunca escreveu diretamente sobre o assunto. Mais do que isso, quando Levinas aborda a questão da relação de encontro, da relação com o Outro, está falando especificamente da relação presencial, do encontro corpo-a-corpo entre o Mesmo e o Outro. Sendo assim, é possível questionar-se se faria sentido pensar o cinema ao lado de Levinas. No entanto, Carboni (pp. 21, 38) nos mostra como tal empreitada já foi realizada por diversos autores, explicitando que este não é um movimento tão novo, ainda que precise ser

feito com algumas ressalvas. Articulando reflexões de diversos autores que tratam da relação entre fruição de imagens, afeto e percepção sensorial - como Ranciére, Baudrillard, Mersch, entre outros - Carboni chega à conclusão de que, de fato, a relação de alteridade como entendida por Levinas é um tanto diferente daquela entre espectador e imagem, mas ainda assim poderia haver uma sensibilização próxima, se levarmos em conta os “ecos” da memória inconsciente do espectador. A natureza fenomenológica da recepção espectral, bem como o caráter de engendramento artístico que as imagens cinematográficas mobilizam, seriam os fatores determinantes para a manifestações destes ecos:

(...) é possível que um eco deste “trauma”, produzido no sujeito pelos diversos encontros de alteridade já vivenciados por ele, e carregados em sua memória inconsciente, possa emergir no contato com as imagens através de uma experiência, fruto dos diversos procedimentos articulados pelo artista no interior de uma obra (Carboni, 2020, p. 39).

Além disso, ainda que nossa pesquisa envolva em certa medida a relação entre filme e espectador - os possíveis desdobramentos das representações no sentido político-social -, um ponto muito importante é a relação cineasta-outro, relação que se dá, via de regra, presencialmente. O que analisaremos nos filmes seria o resultado desse corpo-a-corpo, do qual não temos acesso absoluto, mas que pode expressar algumas nuances do momento de encontro nas imagens e sons gerados. Ademais, nossa intenção aqui é suscitar o pensamento de Levinas como um auxílio no esclarecimento do conceito de alteridade, para mostrar como ele pode ter relações com os outros textos que trouxemos aqui. Não pretendemos, com isso, “aplicar” seu pensamento aos filmes, mas sim manter as reflexões de Levinas como um ponto de diálogo. Há pelo menos três pontos que consideramos fundamentais na filosofia de Levinas e que merecem destaque por dialogarem com este projeto. São eles: o reconhecimento do Outro, a ideia de encontro e a distinção entre totalidade e infinito, que surge como uma espécie de síntese de sua ética da alteridade.

Para Levinas (1980) o reconhecimento do Outro diz respeito à noção de que a alteridade é justamente o fator que impede uma redução do Outro ao idêntico, ao Mesmo. O filósofo acredita que a operação inconsciente de buscar entrever no Outro uma cultura, comportamento, valores iguais aos de si pode ser problemática, pois a frustração em não encontrar no Outro uma espécie de espelho do Mesmo pode gerar a rejeição. Por isso, a alteridade para Levinas funciona como um princípio de diferença: exercer a alteridade começaria por exercer esse reconhecimento do outro como um ser diverso e complexo em si. Tendo vivido de perto a terrível experiência do holocausto - Levinas era judeu e teve grande parte de sua família

assassinada pelos nazistas na década de 1940 -, o filósofo desenvolve toda a base de seu pensamento a partir de uma ética que visa o consentimento entre as diferenças.

Mas Levinas não resume o conceito de alteridade a um mero exercício de compreensão do outro. Não é uma questão de não se poder compreender o Outro. O filósofo apenas observa que o conceito de compreender, visto de determinada maneira, pode ser problemático, pois pode indicar a ideia de encerramento, a qual Levinas relaciona à totalidade, que abre caminho para o julgamento. Portanto, a relação de alteridade por excelência vai além da noção de compreensão, pois é transcendental - em outras palavras, vai em direção ao infinito, o oposto da totalidade. Aqui fica claro também o viés cristão da filosofia de Levinas.

Nossa relação com ele consiste certamente em querer compreendê-lo, mas esta relação excede a compreensão. Não só porque o conhecimento de outrem exige, além da curiosidade, também simpatia ou amor, maneiras de ser distintas da contemplação impassível. Mas também porque, na nossa relação com outrem, este não nos afeta a partir de um conceito. Ele é ente e conta como tal (Levinas, 2010, p. 27).

É importante lembrar também o caráter do encontro, que para Levinas é o local da alteridade. E o encontro supõe, ao menos, dois elementos: o diálogo e a mirada, em especial ao rosto do Outro. O diálogo surge aqui como uma analogia para a sociabilidade, para o estabelecimento de uma relação de interlocução. É por isso que Levinas dirá que as relações de compreensão e interlocução se confundem: não há como indicar uma ordem aqui, pois a tentativa de compreensão só pode ter início a partir do diálogo.

Outrem não é primeiro objeto de compreensão e, depois, interlocutor. As duas relações confundem-se. (...) Compreender uma pessoa é já falar-lhe. Pôr a existência de outrem, deixando-a ser, é já ter aceito essa existência, tê-la tomado em consideração. Trata-se de perceber a função da linguagem não como subordinada à consciência que se toma da presença de outrem, mas como condição desta 'tomada de consciência' (Levinas, 2010, p. 28).

Já a respeito do rosto, Levinas (1980) indicará que ele não pode ser entendido como um mero dado codificável. O rosto do Outro representa não apenas sua face, mas serve aqui como a expressão mais intensa de sua individualidade. O rosto é o símbolo de uma parte de seu espírito, uma indicação do transcendente. E sendo o transcendente algo que excede a compreensão, entende-se que o rosto contém em si o infinito. "O rosto está presente na sua recusa de ser conteúdo. Neste sentido, não poderá ser compreendido, isto é, englobado. Nem visto, nem tocado - porque na sensação visual ou tátil, a identidade do eu implica a alteridade do objeto que precisamente se torna conteúdo." (Levinas, 1980, p. 173).

Esse esforço de Levinas em enfatizar a impossibilidade de compreensão absoluta do Outro nos leva ao seu conceito de posse, que surge aqui quase como um sinônimo da negação. O filósofo entende a catalogação/conteudismo acerca do Outro como um ato utilitarista, que visa a compreensão com objetivos puramente instrumentais: “A posse é o modo pelo qual um ente, embora existindo, é parcialmente negado. Não se trata apenas do fato de o ente ser instrumento e utensílio - quer dizer, meio; ele é também fim - consumível, é alimento e, no gozo, se oferece, se dá, depende de mim” (Levinas, 2010, p. 31). Essa tentativa de posse, a instrumentalização do rosto do outro seria, assim, entendida por Levinas como um ato de violência.

O contraponto à noção de posse, que tende à totalidade, seria o encontro, o local por excelência da alteridade, que tende ao infinito, ao transcendental. No entanto, Levinas (1980) observa que o encontro é sempre assimétrico. Sendo o rosto do Outro algo único e resistente à objetivação, nunca se está em relação de igualdade absoluta entre o Mesmo e o Outro. Essa assimetria implica uma responsabilidade ética unilateral. Levinas argumenta que o Mesmo tem uma responsabilidade incondicional em relação ao Outro, uma responsabilidade que não pode ser equiparada a qualquer tipo de reciprocidade: um dos fundamentos da ética da alteridade de Levinas pressupõe que a alteridade deve ser exercida pelo Mesmo sem a especulação prévia de um tratamento recíproco do Outro. A responsabilidade ética é, portanto, uma resposta a um apelo que não pode ser totalmente apreendido, resultando em uma assimetria na relação.

3.4 Considerações preliminares

Antes de passarmos para a análise dos filmes, nos parece pertinente efetuar uma breve, porém crítica, conjunção acerca dos principais conceitos que desenvolvemos nas últimas páginas e que parecem dialogar entre si. Em primeiro lugar, é notável a recorrência de um certo binarismo entremeado em diversos autores que abordamos acima. Desde os teóricos do ensaio até a filosofia de Emmanuel Levinas, percebe-se uma tendência em construir uma imagem a respeito daquilo que seria o contrário do que se está tentando pregar, a fim de auxiliar na elaboração de suas virtudes. Uma das opções mais recorrentes entre alguns destes autores é a divisão entre abertura e fechamento, no que diz respeito à natureza do discurso. Adorno, por exemplo, coloca os ensaios - representantes da recusa em seguir regras pré-concebidas, na liberdade de enunciação - ao pensamento positivista, que seria mais rígido, de caráter objetivo e, para Adorno, dogmático. De modo parecido, Lukács prezava os ensaios em sua característica de recusa à conclusão, de estarem mais propensos às digressões e interessados no

desenvolvimento e exposição de um processo de pensamento. Max Bense elabora uma distinção entre a física teórica - mais fechada - e a física experimental, com a qual faz uma analogia com os ensaios. Enquanto a física teórica dedica-se a descrever a natureza, aproximando-se de um tratado, a física experimental é descrita por Bense como uma relação de interlocução com a natureza.

Didi-Huberman, ao falar sobre as “representações rasas e estereotipadas”, parece condenar justamente certo fascínio por definições que venham a se tornar imagens fixas, aproximando-se do conceito de estereótipo de Bhabha. Mais do que isso, Didi-Huberman também considera uma postura que tende ao “fechamento” no modo de se relacionar com as imagens é algo prejudicial, que levaria àquilo que ele chama de morte do objeto de estudo, neste caso as imagens. O autor menciona a tradição do pensamento ocidental como propensa às formas fixas, o que poderia acarretar na impossibilidade de se perceber as “metamorfozes” e anacronismos presentes no mundo. Assim, Didi-Huberman propõe um pensamento que abarque errâncias e uma abertura às transformações.

Trin T. Minh-ha, por sua vez, questionará o modelo clássico de documentário por imprimir definições totalizantes acerca de seus temas, bem como em construir uma ideia bastante fechada acerca da noção de realidade. Grande parte de seu projeto teórico-prático passa pela proposição de uma recusa a uma significação absoluta, elaborando filmes que busquem expressar os elementos de um momento de encontro, mas sem definir, descrever ou objetificar aqueles com quem se relaciona cinematograficamente. O modo como Arthur Omar nomeia seus filmes - projetos de não-saber - também parece relacionar-se com estas noções: seus filmes não pretendem exercer o papel de informação acerca de seu tema, mas muito mais imbricar-se nele, ou em suas palavras, “deixar-se fecundar pelo tema”. Shohat e Stam, acerca dos primeiros filmes etnográficos, colocam a questão de forma parecida, dizendo que estes buscavam definir de modo “pedagógico” seus temas, em contraponto às novas vertentes, que buscavam evitar essa atitude. Por fim, a divisão binária em Levinas fica ainda mais evidente, desde o título de sua principal obra: *Totalidade e Infinito* (1980). A primeira sendo relacionada à tentativa de posse, que nada mais é do que a objetificação do Outro, a instrumentalização de um conhecimento acerca do outro que não visa a alteridade, mas sim um julgamento fixo, fechado. Já o infinito diz respeito ao transcendental, à alteridade propriamente dita, que excede à compreensão, e por isso não há como ser de outra maneira, senão “aberta”.

Também podemos entender a alteridade, tal como colocada por Levinas, como uma experiência de tentativa, um exercício de reconhecimento das diferenças, que jamais será igual de um encontro para o outro, tendo em vista a singularidade dos seres, a singularidade de cada

rosto. Essa ideia de experiência, de uma tentativa como um salto no infinito, também é próxima da definição de Max Bense do ensaio, que nos lembra que a própria etimologia da palavra está ligada à tentativa e experimentação. Os filmes tais como propostos por Omar e Minh-ha também parecem manter em si um caráter experimental, tendo em vista que se recusam a seguir métodos pré-estabelecidos do gênero documental que poderiam auxiliar na previsão de certos procedimentos no momento da realização fílmica. Ainda que, é bom ressaltar, todo empreendimento de caráter documental/não-ficção compreenda em si a necessidade de lidar com imprevistos. De certa forma, o cinema documental, tanto o clássico quanto o alternativo ou o ensaístico possuem um grau de tentativa e experimentação, pois a previsibilidade de resultado tende a ser muito menor do que a da ficção. O caráter de “enigma” contido nos ensaios, tal como referido por Flusser, ajuda a descrever essa imprevisibilidade da experiência. A questão entrecruzamento de fronteiras também é mobilizada por alguns autores. A maior parte deles, é a dos teóricos do ensaio, que entendem nesta forma a possibilidade não só de flutuação, mas de imbricamento entre elementos de gêneros distintos. É isso que Huxley falará do ensaio literário e que será ecoado por Corrigan acerca dos filme-ensaios. O encontro, para Levinas, também consiste em um entrecruzamento de fronteiras: da totalidade ao infinito, e entre o diálogo e a mirada do rosto do Outro, que confundem-se no momento do encontro e geram a interlocução.

Por fim, parece importante também evidenciar a questão da relação de hierarquia. Bernardet e Minh-ha são aqueles que de maneira mais contundente abordam este tema, enfatizando que a relação entre o cineasta e o outro será sempre assimétrica: há uma hierarquia, uma relação de poder entre o cineasta - portador do discurso, quem decide o que e como será articulado no filme - e o Outro, de quem se está falando. Ambos se posicionam em relação à necessidade de se explicitar essa relação, mostrar claramente a relação de poder em jogo. A partir disso, é difícil não lembrar daquilo que Levinas fala da relação de encontro, afirmando que esta será, também, sempre assimétrica e irrecíproca. O princípio da diferença contido na ética da alteridade de Levinas reforça essa noção de relação de poder em disputa, que deve ser evidenciada para que assim as diferenças sejam respeitadas, ao invés de negadas e ocultadas. Não queremos com isto afirmar que o ensaio seria a forma perfeita por definição para tratar da representação do Outro. Ensaístas também podem incorrer de forma inadequada, assim como adeptos dos sistemas clássicos de representação também podem, perfeitamente, agir de maneira absolutamente adequada. A questão aqui é propor esses diálogos entre teóricos de diferentes áreas que esboçam preocupações em comum a partir de conceitos aparentemente em conexão. Além disso, os elementos que destacamos neste subcapítulo também serão fundamentais ao

retomarmos a questão da análise fílmica a seguir, nos auxiliando a compreender como os três curta-metragens aqui abordados empreendem uma representação do Outro por meio de uma linguagem ensaística.

4. Congo

Este será o capítulo em que analisaremos mais detalhadamente o curta-metragem *Congo* (1972), dirigido por Arthur Omar. Os parágrafos iniciais serão dedicados a uma breve contextualização acerca do diretor e sobre os aspectos mais básicos do filme: explicitaremos sua temática, como se constitui sua forma fílmica e suas principais particularidades. Em seguida, nos dedicamos a esboçar como se dá, em *Congo*, a manifestação de três pontos centrais desta pesquisa: os elementos ensaísticos, a representação do outro e a alteridade, tendo como referência os conceitos desenvolvidos nos capítulos anteriores. Nos dois capítulos posteriores, em que serão analisados os filmes *O Tigre e a Gazela* e *Mato Eles?*, será seguida a mesma lógica.

4.1 Arthur Omar e o *Congo*

O trabalho artístico de Arthur Omar (Poços de Caldas, 1948) vai muito além de seus filmes. Entre seu trabalho mais recente, realizado no século XXI, Omar lançou até o momento apenas dois filmes - *Folia no Morro* (2008) e *Alquimia da Velocidade* (2012) - e tem trabalhado principalmente com exposições de fotografias e instalações audiovisuais multimídia. De toda forma, as experimentações sobre linguagem e expressão artística, bem como reflexões sobre a memória, o papel do intelectual e do artista na sociedade, os entrecruzamentos de formas e a cultura popular brasileira vem permeando a sua obra desde os primórdios de sua atuação, que se inicia na década de 1970. Sempre atento às transformações tecnológicas, mas também às principais discussões que mobilizam o meio artístico, Omar manteve-se ativo intelectualmente não apenas com suas obras, mas também por meio de reflexões escritas - como no já referido texto analisado no capítulo 3 - ou por meio de entrevistas, palestras e participações em debates acerca de sua obra ou da arte em geral.

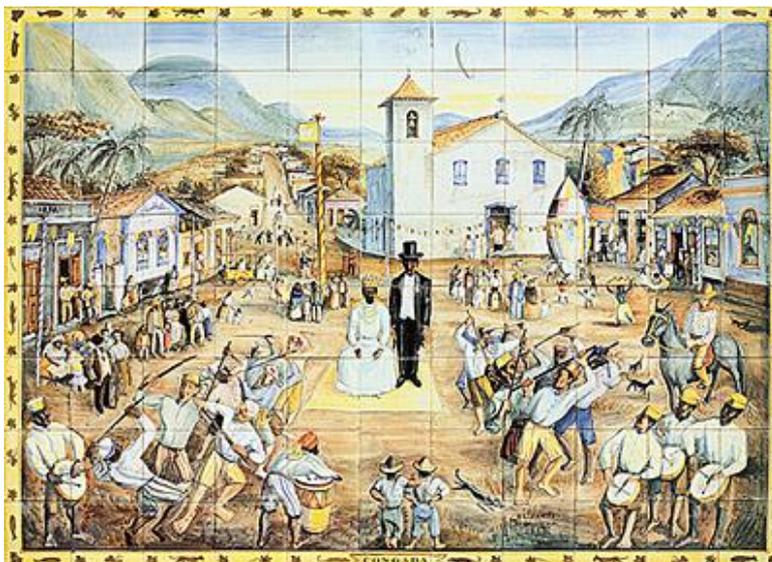
Desde seus primeiros filmes, no entanto, Omar revela-se um artista cujas reflexões formais estão sempre buscando o nível da experimentação e das tentativas de ir em direção a territórios estéticos inexplorados. Como bem resume Sobrinho, “Arthur Omar é um construtor e um tradutor de imagens místicas, míticas, profanas, engajadas, abstratas, sensuais e desconcertantes. Imagens imantadas de radicalidade e de experimentação em torno da natureza

e da cultura.” (Sobrinho, 2016, p. 2). Kaminski (2020), por sua vez, observa como os trabalhos de Omar (falando aqui especificamente de sua obra cinematográfica) evitam a obviedade tanto temática quanto formal, por meio de articulações de linguagens complexas que constituem reflexões sobre temas importantes da sociedade brasileira e também dos próprios meios de produção da arte, como em uma autoanálise. O filme *Congo*, é importante ressaltar, surge justamente em um contexto de reflexões e experimentações de Omar acerca da relação entre cinema, documentário e realidade. Como explica em “*O Antidocumentário, provisoriamente*” (1997), o autor parte de uma inquietação acerca do caráter do filme documental:

Um filme é um objeto. Navega dentro da cultura, e esta lhe rege as entradas e saídas, as marés. (...) Todo documentário, por ser, antes de mais nada, um objeto cultural, tem, como questão fundamental de existência, não a cultura que serve de conteúdo para seu exercício, mas a existência como objeto dentro de uma cultura que lhe dá origem. Aí está a formulação do problema que levou CONGO a ser trabalhado. (Omar, 1997, p. 11).

Portanto, o filme como um objeto cultural, uma construção acerca de determinado aspecto de uma dada cultura é o que interessa a Omar. O autor lança-se não apenas por um interesse pelas congadas, pela cultura afro-brasileira ou pela linguagem documental, mas, acima de tudo, por um interesse pela fricção entre esses dois pontos: o tema do filme e seu autor, a obra que se serve do real e o real que serve de conteúdo à obra. E isso fica muito claro na própria forma de *Congo*: ao longo de seus pouco mais de doze minutos de duração, este curta-metragem pouco informa, de fato, sobre as congadas. De acordo com Ramos (2007, p. 31), este evento do folclore brasileiro, que também podem ser referidos como “autos dos congos”, possui origem na região da África central, principalmente onde hoje são localizados a Angola e o Congo. Trata-se de representações teatrais populares que surgiram com o intuito de retratar as disputas entre monarquias e reinos africanos, e mais tarde também passaram a representar as lutas dos povos africanos contra os colonos europeus invasores.

Figura 1 - Congada - Alfredo Volpi, 1940. Composição com 88 azulejos.

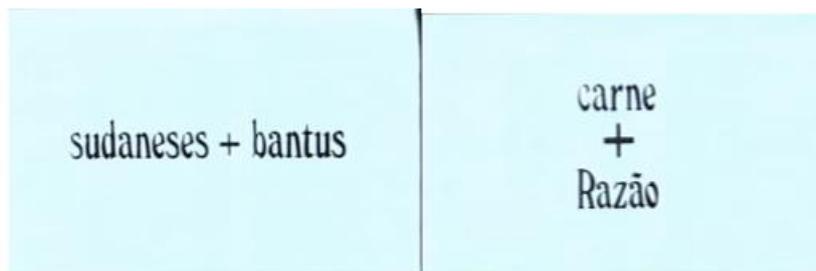


Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2934/congada>

Contudo, é provável que o elemento que mais chame atenção do espectador seja a estrutura do filme, que se diferencia em muito do que se poderia esperar de um documentário convencional a respeito das congadas: o filme de Omar não mostra nenhuma imagem nem som deste evento popular, e o que mais vemos na tela ao longo da projeção são cartelas de letreiros. Como bem observa Bernardet (2003, p. 109-110), o filme possui, no total, 148 planos; destes, 114 são letreiros, e os 34 que restam podem ser divididos em 2 tipos: aqueles filmados de fato pela equipe do cineasta em locação - 24 planos - e aqueles que se constituem de fotografias fixas e *frames* de outras obras.

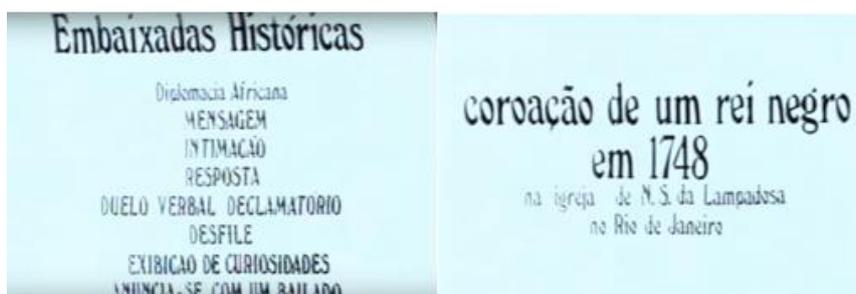
Mas de que se trata, afinal, esta profusão de letreiros? Omar pode até não mostrar as congadas audiovisualmente, mas insere nas cartelas elementos representativos daquilo que se poderia entender como as origens desta manifestação, com informações e até mesmo dados retirados da literatura historiográfica. No entanto, a maior parte destas cartelas faz isso de modo fragmentado, afastando-se daquilo que se poderia esperar de um texto efetivamente informativo, gerando uma certa frustração na expectativa de adquirir conhecimento acerca das congadas. As cartelas passam a revelar termos, frases, combinações e/ou oposições entre palavras que parecem formar uma espécie de quebra-cabeças, como nos exemplos abaixo.

Figura 2 - Cartelas com conjunções aditivas em Congo



Fonte: *Congo*, Arthur Omar, 1972.

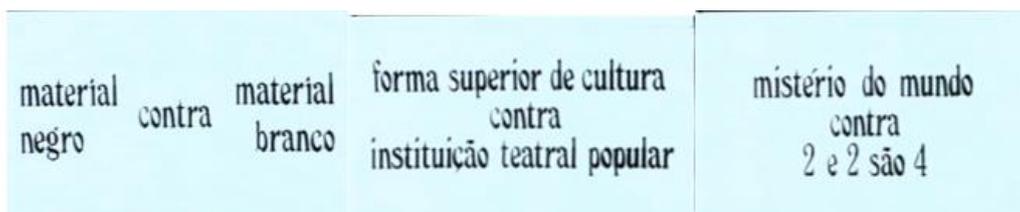
Figura 3 - Cartelas descritivas de Congo



Fonte: *Congo*, Arthur Omar, 1972.

Belasalma (2019, p. 31-32) aprofunda ainda mais a sistematização dos planos a partir da divisão de Bernardet, e classifica os três tipos de cartelas que aparecem no filme de acordo com sua recorrência: as de menor número seriam aquelas que apresentam conjunções aditivas, propondo uma somatória entre dois termos (Figura 2). Em seguida, temos aquelas de caráter mais descritivo (Figuras 3), que variam entre a exposição de um acontecimento e a reunião de diversas palavras ou mesmo um termo solitário. Em terceiro, e certamente as de maior número, seriam aquelas que propõem uma oposição entre elementos (Figura 4).

Figura 4 - Cartelas opositivas de Congo



Fonte: *Congo*, Arthur Omar, 1972.

Boa parte dos termos que Omar insere nas cartelas são retirados de obras literárias que serviram de referência para o filme. Aos 2'05'', um dos planos finais dos créditos informa os

autores nos quais o filme se baseou: Mario de Andrade, Arthur Ramos, Câmara Cascudo, nesta ordem, mas sem informar os livros específicos que foram consultados. Belasalma (2019, pp. 42-44), além de identificar quais são essas obras, também identifica algumas alterações realizadas por Omar sobre trechos que cita no filme. Só no livro *O folclore negro do Brasil*, em que Arthur Ramos trata bastante a respeito das congadas, a autora encontra diversos trechos que Omar citou na íntegra ou com algumas sutis modificações. De Arthur Ramos, em especial, Omar não apenas inseriu trechos nas cartelas, como também os citou em forma de narração em *off*: nos dois únicos momentos de *voice over* do filme, em que ouvimos uma menina narrar demonstrações do que seriam episódios representados nas congadas, Belasalma reconhece serem trechos do mesmo livro de Arthur Ramos, sobre os quais Omar exerceu pequenas mudanças. Estes dois momentos estão entre os mais comentados a respeito do filme, pois Omar já demonstra aqui sua intenção crítica aos códigos de representação do documentário.

O viés atípico deste procedimento não está na sutil manipulação do texto referencial, mas sim pela escolha do narrador: ao invés de uma voz masculina e adulta, que expressaria em tom didático e confiante o conteúdo, como é feito em muitos documentários convencionais (ou mesmo em diversos filme-ensaios, principalmente das últimas décadas) para representar uma espécie de “voz da razão”, temos aqui uma voz feminina e infantil. Esta voz surge em três momentos no filme, e no primeiro, próximo da metade, é possível até mesmo perceber o direcionamento do diretor à menina - “vamos lá” - para que comece a falar. Para Sobrinho (2016), esse procedimento ajuda a explicitar a desconstrução de Omar sobre os códigos usuais da linguagem documental hegemônica, e age também de modo um tanto quanto irônico sobre ela, questionando o caráter de credibilidade que a tradicional voz masculina adulta tende a receber nos filmes documentais.

Mas debruçamo-nos de momento sobre os planos iniciais de *Congo*. Do início do filme até 2’13’’, quando terminam os créditos iniciais, temos uma espécie de prólogo que estabelece o tom do modo de exposição de seu tema. O plano inicial de *Congo* é uma cartela em branco sobre a qual surge, por cerca de alguns quadros, o título “Congo”, processo que repete-se por quatro vezes, como que piscando. Simplesmente “Congo”, e não “congadas” ou “autos dos congos”. O próprio título do filme já traz em si um aspecto enigmático, que é ecoado pelo segundo plano: um primeiro-plano de uma canaleta que despeja um fluxo contínuo de água, enquanto ao fundo percebemos alguns galhos que balançam sob o vento. Para Belasalma (2019, p. 18), este plano, em articulação com a palavra Congo, pode remeter diretamente a um imaginário colonial e escravocrata: primeiro, a menção a um país colonizado por Portugal, que dele escravizou milhões de cidadãos, e em seguida, uma canaleta que remeteria ao típico uso

de moinhos d'água em fazendas escravocratas. Esta percepção nos parece pertinente, mas acreditamos que tal plano também pode ser entendido de outra maneira, não necessariamente excludente desta, mas talvez até complementar: o fluxo contínuo e abundante de água como uma analogia para um fluxo contínuo e abundante de noções, elementos, ideias acerca das congadas, como que um “aviso” sobre aquilo que o filme será nos próximos minutos. A ideia de um fluxo contínuo de pensamentos nos lembra a noção de Corrigan acerca dos filme-ensaios, que trouxemos anteriormente: “pensamentos ocasionados por...”. Neste caso, um fluxo contínuo de pensamentos fragmentados, por vezes desconexos, ocasionados por uma reflexão sobre relação entre o cineasta e seu tema - que aqui vem a ser as congadas, mas que servem quase que como um pretexto para abordar temas como a escravidão e o apagamento das culturas populares afro-brasileiras.

Após o plano da canaleta, temos a sucessão de três cartelas: “Teatro popular no Brasil”, “Autos dos Congos”, “Congada” - como se, aos poucos, fosse se chegando à noção de congada, àquilo que seria o tema do filme e sobre o qual se aprofundaria de forma mais informacional no decorrer da película, fosse este um documentário clássico. Então, temos uma cartela em branco por cerca de 1 segundo, e logo em seguida uma sucessão de outras cinco: “dramas burlesco-trágicos”, “material negro conta material branco”, “elementos ameríndios”, “sudaneses + bantus”, “negro aproveita autos populares dos colonizadores”. Ou seja, após chegar ao termo, à congada, chega-se a algumas possíveis características desta manifestação cultural, mas como será no restante do filme, essas características são jogadas fragmentariamente na tela.

O plano seguinte é uma panorâmica em que vemos a fachada da fazenda na qual os 24 planos filmados de *Congo* são captados. Nesta fachada, vemos o nome “Conceição do Pinheiro” e, logo abaixo, a data de 1880. Trata-se de uma fazenda localizada no município de Duas Barras, no interior do estado do Rio de Janeiro, estado em que, junto com Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Mato Grosso e São Paulo ocorrem tradicionalmente as festas das congadas. Em site do *Instituto Cidade Viva*,³³ é possível acessar o inventário da fazenda, que contém diversas fotografias do local. A partir delas, pode-se constatar que as demais imagens do filme foram de fato filmadas dentro da referida fazenda e nos arredores da região. Além de localizar-se em um estado tradicional das congadas, a escolha por esta fazenda contém outro simbolismo bastante evidente: a relação com o passado colonial português e com a escravatura.

³³ Disponível em: < <http://www.institutocidadeviva.org.br/inventarios/?p=1186> > acessado em 22 de dezembro de 2023.

A arquitetura colonial portuguesa é evidente na fachada, e será destacada em outros planos do local. Vemos construções que lembram muito - e de fato foram, como é dito no referido inventário - senzalas, fazendo com que seja absolutamente plausível imaginar que manifestações das congadas possam ter não só acontecido, mas também se originado em uma fazenda como esta.

Depois da fachada, sucedem-se quatro cartelas de tom fragmentário-descritivo como as anteriores. Então, vemos um plano com duas partes de uma engrenagem jogadas ao chão, provavelmente enferrujadas e inutilizadas há muito tempo. O plano seguinte mostra uma estátua do que parece ser um padre jesuíta, que tem os braços levantados para o céu e segura uma cruz em sua mão direita (os conflitos entre o cristianismo e as religiões de matriz africana serão tópicos importantes das supostas origens das congadas). Após a cartela “coroação de monarcas na África”, vemos um plano difícil de identificar se trata-se de uma pintura em uma das paredes da fazenda ou uma imagem em algum livro, em que são representadas protuberâncias que lembram tanto pequenas embarcações quanto barbatanas de tubarões saindo do mar. Seguem-se então mais cinco cartelas fragmentário-descritivas, e enfim entra o título do filme e os créditos iniciais, entre eles a cartela informando as fontes bibliográficas do filme. Mas o último plano deste “prólogo” também merece ser mencionado: trata-se de uma cartela praticamente toda em branco, com exceção da frase escrita na parte inferior do plano, em fonte consideravelmente menor do que as demais cartelas, onde lê-se “um filme em branco”. O próprio Omar falou a respeito dessa frase no seu já mencionado texto:

Frase de caráter programático, encerra toda a plataforma estrutural do filme, rege-lhe a composição, explica a surpresa, e nos conduz à análise diferencial do documentário acadêmico e seus ecos no corpo do CONGO. É um filme em branco porque, no lugar onde o filme tradicional mostra, ele censura, o vazio surge na tela, e as palavras conceptualizam uma imagem possível ou pretensa. Ele censura, compondo com palavras. Há poucas imagens cinematográficas no filme. A maioria de seus planos é composta de letreiros. Uma torrente de letreiros (Omar, 1997, p. 6).

Para Sobrinho (2016) a opção de Omar por essa “torrente de letreiros” possui um caráter de provocação e ironia, pois seria o modo pelo qual o autor encontrou para enfatizar a tensão entre seu “conhecimento livresco” X a realidade vivida, a histórias e as raízes da congada e a mediação entre o filme e o real - ou então “mistério do mundo x 2 e 2 são 4”, um dos letreiros do filme. O autor também aponta que Omar, ao optar por essa mediação literária, empreende um gesto de negação à noção baziniana de “restituição do mundo pela câmera cinematográfica”. Assim, o filme e o tema andam lado a lado, mas sem nunca se fundirem, relembrando a própria noção de Omar a respeito de “andar ao lado do tema”: em uma *live*

realizada pelo portal da escola de comunicação da UFRJ (Omar, 2021), Omar declara que seus filmes constituem “projetos de não-saber”, pois sua intenção não é, necessariamente, informar tal qual um livro de história ou mesmo muitos documentários convencionais. Isso se dá, segundo Omar, porque ele não articula seu filme para abordar determinado tema, mas sim para “andar ao lado dele”. Em outra entrevista, desta vez para o Itaú Cultural (Omar, 2011), o cineasta fala sobre o tema servir sempre como um “veículo” para sua obra, sendo algo exterior ao filme, mas que anda lado a lado com ele.

Essas duas colocações do cineasta brasileiro também parecem remeter à ideia do “filme em branco”. Ou seja, ao invés de relacionar convencionalmente os termos expostos nas cartelas e partir para seus significados e correlações prováveis, o filme opta por um mergulho nas entrelinhas, que aqui podem ser entendidas com as entrelinhas da História. A noção de um conhecimento intelectual acadêmico sobre o evento popular parece ser colocada sob escrutínio da mesma forma que as representações populares são analisadas por este tipo de conhecimento, em uma espécie de meta-análise tanto da posição do cineasta e artista quanto da posição do pesquisador e formador de conhecimento.

Quanto à banda sonora do prólogo, ela mostra-se bastante vasta, e nestes poucos mais de dois minutos temos uma boa demonstração do repertório de sons que permeiam o filme. Além de efeitos sonoros e ruídos diversos - até mesmo sussurros - lembrando músicas atonais, é possível perceber uma grande variedade de percussões, instrumentos de sopro, corda e também canto, além de música clássica, orquestra, ópera e *jazz*. De toda forma, nenhum som dentre este manancial de exemplos constitui-se de fato como músicas típicas das congadas, assim como as imagens captadas também não o fazem, e estes diferentes sons e ritmos articulam-se com momentos de absoluto silêncio, onde a única coisa que ouvimos da banda sonora é um som de ambiência. Os momentos silenciosos surgem abruptamente, causando um efeito disruptivo que tende a chamar a atenção do espectador, muito em função do fato de não se relacionarem, necessariamente, com as imagens, constituindo uma operação de montagem vertical (Eisenstein, 2002). A tese de dissertação de Maria Guiomar Ramos (1995), que trata justamente do espaço sonoro da obra cinematográfica de Arthur Omar, destaca este caráter de indefinição da trilha, que quase sempre funciona como contraponto às imagens. Devido a essa incompatibilidade entre som e imagem, há um efeito de disputa pela atenção do espectador, que dificilmente terá uma fruição convencional dos elementos em jogo no filme.

Há diversos momentos ilustrativos desse efeito no filme. Por exemplo, nos dois trechos do filme em que há o *voice over* da menina (o primeiro de 5' até 5'48'', o segundo de 8'20'' até 8'51'') que lê descrições de um auto dos congos, vemos imagens que, além de nada ou

pouco servirem de ilustração para a narração, ainda atuam no sentido de dificultar a sua apreensão. Em alguns momentos vemos imagens de um templo cristão da fazenda, mostrando diversos objetos que remetem à simbologia cristã, servindo assim muito mais como contraponto ao relato. Em outros momentos passam cartelas que se sucedem de modo demasiado rápido, dificultando sua leitura e ainda disputando a percepção do espectador com a narração em *off*. Outro momento que poderia servir de exemplo é aquele que se dá a partir de 3'27''. Vemos uma panorâmica circular em *contra-plongé* de uma das salas da casa grande da fazenda. O percurso da câmera nos permite observar, além de retratos e demais ornamentos espalhados pelas paredes, alguns brasões com os seguintes escritos: “indústria”, “poesia”, “pintura”, “amor”, “pátria”, “música”, “glória”, “deus”, “fidelidade”, “jurisprudência”, “agricultura” e “medicina”. Aos 3'44'' começa a tocar uma música que, como bem percebido por Belasalma (2019, p. 37), trata-se de *O cara moglie*, de autoria do italiano Ivan Della Mea. Canção de 1966, composta e lançada em meio a um movimento que ficou conhecido como *Nuova Canzone Politica Italiana*, está diretamente relacionado às lutas da classe operária da Itália dos anos 1960. A letra constitui-se de um verdadeiro chamado à luta pela liberdade. A relação de contraponto aqui, após conhecer essas particularidades da música, parece clara: de um lado, as imagens que nos mostram os elementos que formam a base da estrutura social escravocrata da qual pertenciam a fazenda. Do outro, a música que, ainda que composta e lançada em um contexto sociocultural totalmente distinto, contém em si uma simbologia muito clara: o clamor absolutamente emancipatório pela liberdade.

Os primeiros letreiros do filme após o prólogo constituem-se principalmente de breves frases históricas sobre as origens da congada, falando em especial sobre a Rainha Ginga, importante figura histórica na resistência africana contra o colonialismo português. Isto é importante pois este trecho - de 2'07'' até 3'02'' - é provavelmente aquele que se mostra o mais “pedagógico” no filme. Os textos descrevem, em tom bastante didático e sintético, como a futura soberana do Reino de Matamba aceita converter-se ao catolicismo português - mudando seu nome para Ana de Sousa -, para então colocar em jogo seu plano de resistência. Após este trecho, volta o uso de diversas frases e jogos de palavras enigmáticos, propondo interações dialéticas: “partido do rei contra partido do embaixador”, “poder absoluto contra dissolução dos laços”, “*dramatis personae* contra pessoa jurídica”, “tese contra antítese”, “luxúria contra astronomia”, entre outros. Por vezes, há também um tipo de sumário com diversas palavras que podem ser consideradas como palavras-chave do evento histórico. Também são mostrados, no filme, algumas imagens externas nas quais se pode ver um pouco das redondezas, que revelam uma paisagem rural montanhosa, alguns dos animais presentes na

fazenda, suas demais construções além da casa grande, como os currais e as senzalas, e, muito rapidamente, vemos de relance alguns trabalhadores e crianças no local.

Figura 5 - Alguns dos poucos planos externos de Congo



Fonte: *Congo*, Arthur Omar, 1972.

Pessoas, de fato, só aparecerão em sete planos, sendo quatro deles filmados e os outros três fotografias ou frames, constituindo apenas 74 segundos de tempo de tela. O primeiro desses planos trata-se de um close de um jovem rapaz, que veste um chapéu de palha e olha fixamente para a câmera. Este é também o primeiro plano após o prólogo do filme, sucedendo a cartela do “filme em branco”, e é o único plano em movimento do filme em que podemos enxergar claramente o rosto de uma pessoa - nos outros momentos em que isso for possível, serão exibidas fotografias ou *frames*. Enquanto vemos o rapaz, a banda sonora permanece em silêncio absoluto.

O segundo plano contendo pessoas só surgirá mais de três minutos depois, e seu modo de figuração é bastante diferente: passamos de um *close* para um plano geral, no qual vemos cerca de três crianças correndo de um lado para o outro sobre um dos alpendres da fazenda. A distância da qual o plano foi filmado, aliada à baixa resolução da cópia a que tive acesso, dificultam a visualização e quase impossibilita discernir que há pessoas na imagem. É provável que o movimento frenético da brincadeira seja o fator que permita perceber a presença de pessoas na imagem. Quando este plano aparece, estamos ouvindo a parte final do primeiro *voice over* proferido pela menina, que preenche a banda sonora da metade da duração do plano; em seguida, ouvimos uma música com instrumentos de corda e algumas percussões, lembrando uma milonga

Figura 6 - Alguns dos poucos planos com pessoas em Congo



Fonte: *Congo*, Arthur Omar, 1972.

O plano com a presença de pessoas e duração mais longa em *Congo* surge aos 9'02'' e termina em 9'32''. Ao longo desses 30 segundos, a câmera faz uma panorâmica para acompanhar dois garotos de cerca de 10 a 12 anos caminhando por um curral quase em ruínas, enquanto ouvimos sons de vozes sussurrantes. O aspecto decadente da construção, junto do acompanhamento sonoro sombrio, faz com que Belasalma (2019, p. 37) relacione essas crianças a fantasmas, espectros do passado que rondam o local. Contudo, não podemos nos esquecer dos elementos com os quais este plano é articulado no filme, que parecem complexificar as possibilidades de entendimento: ele surge logo após a segunda narração em *off* da menina, que termina comentando acerca da resistência que as coletividades africanas teriam apresentado à fé católica, mesmo com a imposição religiosa da colonização europeia mantida por séculos, e a cartela “dança de imitação contra dança de retribuição”. Para além de fantasmas, os garotos caminhando pelas ruínas do curral também parecem fazer alusão a uma atividade sendo feita às escondidas - os sussurros, suas passagens por entre as ruínas que os escondem - até finalmente revelarem-se ao final do plano, com as vestimentas brancas que os destacam da paisagem esmaecida pelo p&b pouco contrastado da fotografia.

Figura 7 - O enigmático plano-sequência com os garotos no curral



Fonte: *Congo*, Arthur Omar, 1972.

O quarto e último plano em movimento que nos mostra uma pessoa será mencionado apenas a título de registro: trata-se de uma panorâmica aos 10'41'' que mostra, por cerca de dois segundos, as pernas de uma pessoa de costas, vestindo botas e calças jeans, provavelmente um trabalhador da fazenda. O plano em si mostra mais os porcos ao redor da pessoa do que ela mesma, mas, curiosamente, este talvez seja o único plano em movimento do filme em que vemos um adulto ao invés de uma criança. Restam, então, três planos que mostram pessoas, duas fotografias e um frame de outra obra. Em uma das fotografias, aos 11'22'', vemos duas crianças sorrindo em direção à câmera e um homem ao fundo, que também olha para a câmera.

É possível perceber que há mais pessoas na cena, mas não aparecem no enquadramento revelado. O plano surge logo após uma cartela contendo o escrito “*kinoglaz*”, termo que ficou conhecido devido ao cineasta soviético Dziga Vertov, que nomeou assim seu projeto e ideal em relação ao aparato cinematográfico. Vertov, em consonância com o momento de entusiasmo com as industrializações levadas a cabo na URSS da década de 1920 e com o progresso científico de seu tempo, via no cinema a possibilidade de expressar artisticamente as particularidades dessa nova era, mas também concebia com isso um certo ideal acerca da revelação das “verdades”. *Kinoglaz*, ou “cine-olho”, seria o modo como Vertov referia-se a este ideal de um cinema capaz de lutar por um deciframento das verdades do mundo em seus famosos manifestos:

Por ‘Cine-Olho’ entenda-se ‘o que o olho não vê’, // como o microscópio e o telescópio do tempo // como o negativo do tempo // como a possibilidade de ver sem fronteiras ou distâncias, // como o comando a distância de um aparelho de tomadas de cena (...). ‘Cine-Olho’: possibilidade de tornar visível o invisível, de iluminar a escuridão, de desmascarar o que está mascarado, de transformar o que é encenado em não encenado, de fazer da mentira a verdade. (Vertov, 2018, pp. 240-241).

Pode parecer estranho, à primeira vista, perceber em um filme como *Congo* uma citação direta a um projeto que parece idealizar uma busca pela verdade, visto que este é um filme que procura questionar, justamente, filmes que buscavam este ideal. No entanto, é importante notar que a verdade da qual falava Vertov diferencia-se em muito da noção de verdade almejada pelos documentaristas clássicos criticados por Omar. Nos filmes de Vertov - *Cine-Olho* (1924), *Um Homem Com Uma Câmera* (1929) - a representação do mundo é bastante trabalhada na montagem e em relação aos demais elementos fílmicos, ganhando contornos que poderiam ser considerados criticamente como “formalistas” por adeptos mais ferrenhos do dualismo realismo X formalismo. A frase final do excerto acima, “de fazer da mentira a verdade”, surge como um bom exemplo para acentuar o fato de que o projeto de Vertov não se constitui de uma crença tão inocente no “real” quanto pode parecer a princípio. E talvez seja justamente a noção

de “tornar visível o invisível”, de buscar um sentido de “desmascarar o que está mascarado” que desperta em Omar um interesse na obra vertoviana.

Outra fotografia articulada no filme surge aos 11’33’’. Nela, vemos dois homens com trajes aparentemente rurais, ambos de chapéu. Trata-se de um frame/fotograma do filme *Os Inconfidentes* (1972) de Joaquim Pedro de Andrade, como observado por Bernardet (2003, p. 114). Para o crítico, a opção de Omar em incluir uma citação a outro filme brasileiro lançado no mesmo ano de Congo parece estar relacionada às outras citações que o filme faz por meio das cartelas - “Gil Vicente”, “Kinoglaz” -, mas também propõe um questionamento acerca de duas possibilidades: primeiro, de que o Omar veria em *Os Inconfidentes* uma materialização fílmica da impossibilidade da representação - devido a sua representação bastante estilizada de um evento histórico - e assim como uma obra conexas à *Congo*, e essa citação seria “positiva”. A segunda possibilidade seria que Omar coloca-se em posição de contrariedade ao filme, pelo simples fato de este filme acreditar na possibilidade de representação histórica - ainda que estilizada - resultando então em uma citação “negativa” do filme.

No entanto, a pesquisa mais recente de Belasalma (2019, pp. 13-14) revela que Omar era um grande admirador do filme de Joaquim Pedro de Andrade. Ao longo de 1972, ano de lançamento tanto de *Os Inconfidentes* quanto de *Congo*, Omar escreveria ao menos duas críticas bastante elogiosas a respeito deste filme em sua coluna no jornal carioca Correio da Manhã. Para Omar, *Os Inconfidentes* seria um modo exemplar de abordagem cinematográfica da história que evita a tentativa de construir um discurso fixo e dogmático - que para o autor seria representativo do que ele chama de “cinema tradicional”. A citação que Belasalma utiliza, retirada de uma das críticas de Omar no jornal, parece representativa também de seu modo de encarar a representação da cultura e da história em Congo:

Para se fazer um filme histórico é preciso refletir sobre as leis do modo de significação do filme. E verificar como se pode produzir e figurar a História naquele discurso. Para tanto é preciso romper com a cena realista - expressiva - narrativa - representativa do cinema tradicional, que se fundamenta justamente no ocultamento dos modos de produção dos significados dessa cena, com o objetivo de criar a ilusão de um espaço “realista” que se substituiria ao real, imitando-o. (Omar, apud Belasalma, 2019, p. 13).

Assim, a opção de Omar por citar diretamente o filme de Joaquim Pedro de Andrade, justamente na obra em que propõe uma reflexão sobre o caráter da representação, parece nos comunicar dois pontos: primeiro, que Omar não só cita *Os Inconfidentes* de forma positiva, respondendo o questionamento de Bernardet, como o considera uma forma exemplar de abordagem histórica. Em segundo lugar, podemos pensar que, conseqüentemente, Omar não

está nos comunicando, por meio de Congo, uma simples negação absoluta da representação, mas muito mais colocando o tema em debate de modo mais incisivo.

A última vez em que veremos pessoas em *Congo* será no antepenúltimo plano, uma fotografia inserida aos 12'01''. Nela, vemos quatro pessoas negras adultas, um homem e duas mulheres. Mais uma vemos, nada sabemos de modo direto sobre essas pessoas, algo que intrigou Bernardet, que também refletiu acerca destes planos de pessoas e das construções da fazenda em suas possíveis relações com as congadas e demais representações populares afro-brasileiras:

Possivelmente sejam guardiães de tradições culturais esse belo rapaz que vemos em primeiro plano logo após os créditos do filme, essa família de negros que vemos em foto fixa diante de uma casa, num plano que precede imediatamente o letreiro: 'Fizeram os negros teatro no Brasil?'. Mas, se forem, os vemos fora dessa atividade (Bernardet, 2003, p. 110).

Figura 8 - Fotografias e frames utilizados em Congo



Fonte: *Congo*, Arthur Omar, 1972.

As pessoas em *Congo* parecem ter um papel parecido ao das próprias cartelas. Os escritos e jogos de palavras enigmáticos nos trazem lampejos acerca das origens e construções históricas e acadêmicas do evento, são alguns dos elementos constituintes da existência de um teatro popular negro no Brasil. Mas este teatro é feito por pessoas, os elementos imprescindíveis em sua origem e manutenção de sua existência. Aqui, as pessoas surgem como essa outra parte, como o ponto a ser alcançado, mas o modo rarefeito de suas aparições, sua não-identificação apontam para uma impossibilidade de alcance, como se o elo que as liga àquele modo de acesso do cineasta à sua cultura estivesse faltante, há uma lacuna entre esses dois pontos. O filme de Omar, à sua maneira, busca revelar e trazer à tona esta lacuna.

4.2 Ensaísmo e desconstrução formal

Congo é provavelmente um dos curta-metragens brasileiros da década de 1970 que mais se analisou academicamente. Naturalmente, em muitas destas análises surgiram propostas ou ao menos reflexões acerca de definições possíveis para este enigmático filme. É claro que o

documentário acaba surgindo como o mais recorrente termo, mas sempre acompanhado de alguma ressalva, que tende a mencionar seu caráter nada ortodoxo. Belasalma fala de “documental-experimental” (2019), p.5), noção próxima à de Maria Guiomar Ramos (1995), um modo bastante coerente de se entender o cinema de Omar: é fato que em *Congo* e em boa parte de sua obra há elementos documentais, um “lastro documental” (Belasalma, 2019, p.) que nunca é seguido à risca, sempre acompanhado por um forte viés de experimentação com som e imagem. Mas o caráter “ensaístico” também já fora vislumbrado na obra de Omar por alguns autores.

Kaminski (2020), embora não falando diretamente de *Congo*, percebe algo de ensaístico no trabalho cinematográfico do artista mineiro. O trabalho da autora visa uma reflexão acerca da possibilidade de os filmes de Omar produzirem pensamento (no caso de seu trabalho, sobre a violência no Brasil) e por isso chega na noção de filme-ensaio, os filmes mais comumente relacionados a este aspecto, tal como mostramos no capítulo 2. Mas um dos principais trabalhos a relacionar especificamente o filme *Congo* ao ensaio parece ser o artigo de Cristian Borges (2012). Parafraseando o título do texto de Omar, em “*O antiensaio, provisoriamente*”, Borges elabora uma aproximação entre as noções desenvolvidas por Omar - tanto no texto “*O antidocumentário...*” quanto no filme *Congo* - e os aspectos do ensaio-fílmico.

Ora, o que prega e pratica Omar em *Congo* é tão somente o ensaísmo no cinema: este filme é a prova cabal de que é possível refletir através do cinema, fazendo um filme (se) pensar – e com ele seu espectador. Pois, longe de se tratar de uma ficção ou mesmo de um retrato documental, *Congo* nada mais é que uma reflexão em camadas (“metodicamente sem método”) acerca, entre outras coisas, da própria ação (até certo ponto, inviável) de se fazer um filme. (Borges, 2012, p. 8)

Mas Borges não chega a empreender aqui uma análise mais detalhada acerca de *Congo*, evidenciando quais seriam os aspectos formais do filme que poderiam ser entendidos como ensaísticos. Ainda assim, um trecho do próprio trabalho de Borges nos ajuda a iniciar nossos apontamentos: ao trazer a ideia de Max Bense sobre o caráter experimental da escrita ensaística, enfatizando o modo como a forma do ensaio tende a manter uma relação de constante articulação com seu tema - noção que já discutimos aqui no capítulo 2 - Borges chega à compreensão de que:

percebe-se no gesto ensaístico uma ênfase na suspensão, vista aqui como crise, desvio, ruptura. Como, se para serem pensadas, as coisas deveriam ter seu movimento natural, seu fluxo interrompido, a fim de serem ‘pesadas’ ou analisadas atentamente, e postas em relação com outras coisas, de maneira inusitada, descolada, insólita, dentro dessa suspensão (Borges, 2012, pp. 3-4).

Essa ideia de suspender o tema, de “interrompê-lo”, parece enfim muito próxima àquilo que Omar realiza em *Congo*: a relação entre o intelectual branco urbano com a manifestação cultural popular afro-brasileira - eis o tema central do filme, e não simplesmente as congadas - é suspensa em diversos níveis, para assim ser colocada sob análise. Omar suspende a representação das congadas, suspende o estabelecimento de uma relação com aqueles que dela participam, coloca em suspensão o “saber livresco” acerca da cultura popular e da história, assim como o faz com os elementos do documentário clássico e com aspectos de seu próprio repertório individual. O resultado, no filme, é uma ampla articulação entre todos estes elementos, o que expõe claramente um processo de pensamento. Tal noção parece muito próxima a um dos principais aspectos do ensaio referidos por Lukács: a recusa em propor uma conclusão a respeito de seu tema e, ao invés disso, concentrar-se muito mais na exposição do percurso intelectual do autor, bem como de sua relação com o tema. Os dois planos finais parecem reforçar essa recusa à conclusão: após uma cartela que pergunta “Fizeram os negros teatro no Brasil”, vemos um plano no qual dois cachorros copulam, como que em um movimento quase irônico de impossibilidade de instituir uma definição.

Em relação às proposições de Adorno, os aspectos ensaísticos em *Congo* parecem bem evidentes: fica clara a liberdade formal da qual o autor utilizou-se, recusando-se e questionando as convenções da linguagem documental clássica. Já falamos sobre a forma como o filme ironiza a credibilidade da chamada “voz de Deus” da narração em *off*, mas poderíamos mencionar diversos outros elementos: a ausência de entrevistas ou qualquer tipo de depoimento, a descontinuidade da montagem, os contrapontos som x imagem. Ademais, aos 6’59” há um plano aparentemente banal que também agrega a essas desconstruções formais do filme: vemos um *close* de um monte de feno por quatro segundos, então há um rápido *zoom out* que não revela nada além de uma porta entreaberta da construção em que o feno se encontra; após oito segundos, temos um *zoom in* que nos leva de volta ao enquadramento do *close* inicial. Este plano também foi objeto das reflexões de Bernardet:

O feno (...) é magnificado pelo rigor e pela segurança do insistente efeito ótico e pela música, a ponto de tornar solene um monte de feno. A relação entre o fasto dos recursos retóricos e a insipidez do objeto a que se aplicam nos surpreende e desorienta, pois tentamos captar a razão de apresentação tão enfática do feno. E a razão talvez seja essa, de não haver razão e de nos fazer sentir a linguagem girar sobre si mesma (Bernardet, 2003, p. 114).

O crítico identifica aí quase uma brincadeira formal do filme com seu espectador, mas também é importante nos atentarmos para o simbolismo deste recurso: o *zoom*, com sua característica de ênfase dos objetos, pode ser entendido também como outro recurso

retórico bastante utilizado pelo cinema a fim de reiterar discursos, talvez fazendo até uma aproximação ao cinema naturalista de ficção - devido à articulação com a música de orquestra - para voltar aqui às comparações que fazia Omar entre o cinema documental e o cinema de ficção comercial em “*O Antidocumentário , provisoriamente*”. Talvez seja possível pensar nessa estrutura formal de *Congo*, na sua articulação entre cartelas-imagens-sons, como um “radicalismo não-radical”, pois apesar da arrojada experimentação, ainda assim é possível apreender um discurso, ou ao menos perceber elementos constituintes de uma profunda reflexão em movimento.

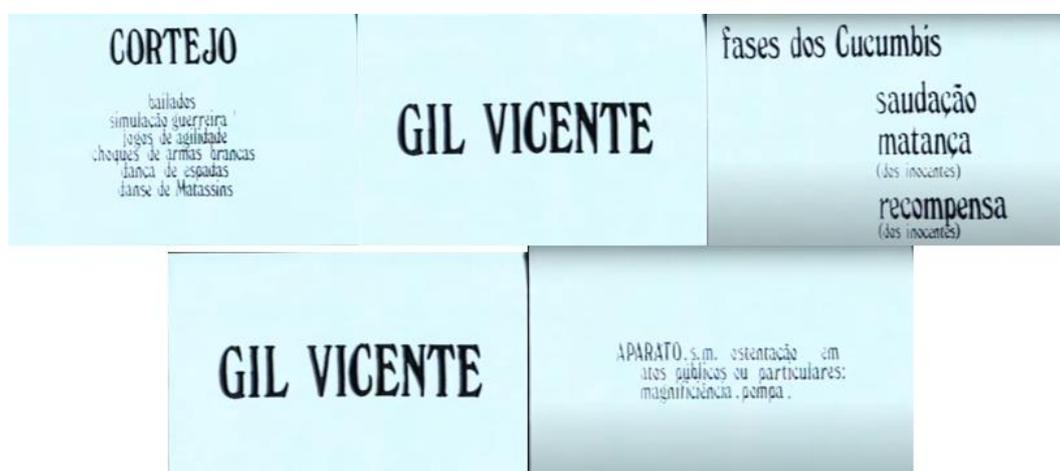
No entanto, esse movimento de Omar ainda gera alguns questionamentos. Belasalma (2019, p. 34) identifica em *Congo* uma certa “pulsão didática” muito conveniente a todo e qualquer filme de não-ficção, o que estabeleceria uma contradição: o filme se propõe a criticar uma corrente documental que considera demasiado pedagógica, a criar um “projeto de não-saber”, mas ainda assim incorreria no didatismo. De fato, em alguns momentos de *Congo*, percebem-se uma maior inclinação às explicações históricas. Talvez o principal e mais significativo deles seja de 2’27” até 3’02”, logo após o prólogo, quando as cartelas se dedicam a expor sobre as origens da Rainha Ginga, um dos principais motivos dos autos dos congos. É durante este trecho que vemos as cartelas com maior número de caracteres, chegando a serem pequenos parágrafos de tom descritivo. Outro momento de “pulsão didática” poderia ser visto nos já mencionados voice overs proferidos pela menina, que de toda forma expõem trechos explicativos sobre as congadas. Não há como negar que há em *Congo* a presença de um certo didatismo, mas tendemos a discordar do como como Belasalma (2019) os compreende. Nos parece mais plausível entender estes momentos de didatismo como uma exposição do modo didático de representação, como um ato de colocar este modo de pensamento em suspensão. Não nos parece que Omar esteja buscando simplesmente ser explicativo e nos contar sobre as congadas nestes momentos, mas sim que este didatismo funciona como uma espécie de “isca”, uma provocação sobre a expectativa do espectador de ter este momento, de ver o filme documentário como um objeto de saber, para então frustrar e questionar essa expectativa. Portanto, a inserção de tais momentos didáticos é necessária pois o questionamento de Omar em *Congo* opera no interior da forma fílmica, e não apenas como um discurso diretamente dado.

Outra noção interessante trazida por Belasalma (2019, p. 47), e com esta tendemos a concordar, é relativa a um “teor lacunar da exposição” presente em *Congo*. O fato de o filme não conjugar seus elementos de modo direto e horizontal - no sentido da montagem - geraria lacunas que só poderiam ser preenchidas pelo espectador que mantiver uma relação

intelectualmente ativa com o filme, buscando compreender seus enigmas, quase como em um jogo. Tal noção nos remete diretamente àquilo que Laura Rascaroli fala sobre o que é, para ela, um elemento fundamental dos filme-ensaios: o fato de construírem seus pensamentos por meio de espaços intermediários, interstícios, ou, se preferirmos, lacunas. Para Rascaroli, são esses “espaços entre” construídos pelos filmes, e não necessariamente o choque entre os sons e imagens, que merecem uma atenção especial nos filme-ensaios. E *Congo* surge aqui como um exemplo de filme que estabelece essas lacunas deliberadamente, pois sua montagem define-se por uma prática absolutamente disjuntiva. Há disjunção entre as cartelas e os sons, entre os sons e as imagens captadas, e mesmo entre os próprios sons e entre as cartelas e as imagens em si - os elementos parecem não necessariamente repelirem uns aos outros, mas surgirem de modo fragmentário, com significativos espaços entre si.

Um exemplo lacunar que ocorre em alguns momentos no filme, e que ajuda a explicitar outro fator ensaístico de *Congo*, é em relação às referências próprias de Omar, seu repertório pessoal inserido no filme. Aqueles que mais se destacam são as cartelas “Gil Vicente”, “Kinoglaz” e o frame de *Os Inconfidentes*. É claro que podemos estabelecer relações entre estes três elementos e o tema do filme, mas, acima de tudo, estes parecem ser indícios da experiência privada e dos processos de subjetivação de Omar, representantes de seu repertório intelectual que, diferente de Arthur Ramos, Câmara Cascudo e Mário de Andrade, não fazem referência direta às congadas. A cartela referente a Gil Vicente aparece duas vezes, como na sucessão exemplificada abaixo:

Figura 9 - A articulação de planos com as cartelas referentes a Gil Vicente



Fonte: *Congo*, Arthur Omar, 1972

Não se quer dizer com isso que não há a possibilidade de relação entre esses elementos, mas sim que é evidente o caráter lacunar de sua justaposição. A mesma situação parece acontecer com os planos que sucedem e precedem o de “kinoglaz”, mas isso se dá de forma um pouco diferente em relação ao frame-citação de *Os Inconfidentes*. A cartela que o antecede contém o dizer “o filme contra história classe ‘A’”, o que faz bastante sentido após termos conhecimento dos textos de Omar sobre o filme, prezando especificamente o modo como ele se contrapõe a esta “história classe A”. No entanto, chama atenção que, justamente neste momento, em que a articulação com a cartela precedente faria todo o sentido, temos uma espécie de vácuo entre eles. Após o plano da cartela sair da tela, e antes de vermos o frame de *Os Inconfidentes*, temos cerca de 1 segundo de uma tela preta, uma ausência total de elementos. Uma lacuna?

De toda forma, estes três elementos podem ser vistos como exemplos da experiência privada intelectual de Omar, constituintes de seus processos de subjetivação. Aliás, como já referido anteriormente, o único momento em que a pessoa de Omar se materializa de modo mais direto em tela é no início do primeiro *voice over*, quando o ouvimos pedir para a menina iniciar as narrações. Poderíamos considerar também o plano da figura 12 em que o rapaz encara a câmera, por nos trazer a ideia de uma instância narradora, mas ainda sim de modo talvez até mais sutil do que no *off*. Relembrando a definição de Corrigan acerca dos filme-ensaios, vêm à mente aquilo que o autor fala sobre a articulação entre a experiência pública e a experiência privada do autor, inserida no tema e na forma fílmica. Em relação ao tema, isso parece mais do que evidente, e falaremos mais sobre isso no subcapítulo a seguir. Mas em relação à forma, essa articulação se dá desta forma: os elementos de sua experiência intelectual privada surgem de modo lacunar junto aos demais elementos do tema. Mas Omar não realiza entrevistas no filme, quase não mostra pessoas, não filma a representação dos autos dos congos. A experiência pública, o contato com as congadas, é alçada ao centro da discussão justamente pela sua ausência, pela lacuna gerada por sua falta. E parece ser exatamente isso que desejava Omar em *Congo*. Isso é interessante pois surge como uma das principais lições que o filme de Omar nos dá sobre o ensaísmo, revelando um modo bastante particular de articulação entre a experiência pública e a experiência privada.

4.3 O Outro em *Congo*

A relação entre o cineasta e o outro, a reflexão sobre a separação entre o conhecimento acadêmico urbano e o conhecimento popular ancestral sendo transformada em forma fílmica.

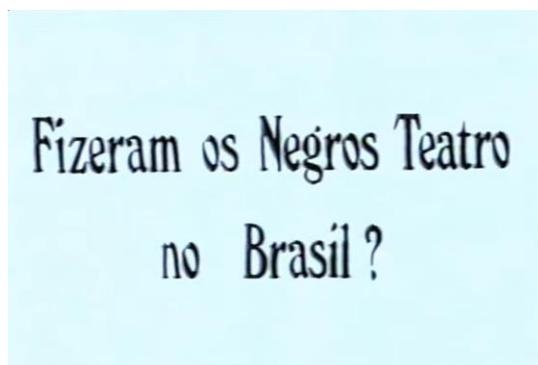
Este que talvez seja o cerne de *Congo*, seu ponto de partida e de chegada, fora bem percebido tanto por Belasalma (2019) quanto por Bernardet (2003), Sobrinho (2016) e Borges (2012). Portanto, não é nenhuma novidade a afirmação de que *Congo* se recusa a representar as congadas e em contraponto nos mostra apenas indícios de um saber acadêmico sobre elas. Mas que tipo de relação com o outro é constituída a partir disso? Ou, ainda, parece até mesmo pertinente questionar que, afinal, é o “outro” em *Congo*, o que parece bastante relacionado a uma das percepções iniciais de Bernardet (2003, pp. 110-111) sobre o filme:

O que sobra da congada são as informações que nos fornecem os letrados, tiradas, a dar fé aos créditos, de obras de antropologia de Arthur Ramos, Câmara Cascudo e Mário de Andrade, e são textos deste último que lê, em *off*, a voz hesitante de uma criança. Está claro que da congada só saberemos o que nos dizem os livros. Nós não fazemos a congada, ela não é nossa produção cultural, não a modificamos, ela não nos modifica. Falar da congada seria necessariamente assumir a voz do saber que torna objeto aquilo de que fala, seria privar o outro da possibilidade de ser sujeito. Nós, alfabetizados, universitários, urbanos, brancos, mantemos com a congada uma relação de exterioridade que será radicalmente e provocadoramente expressada pela supressão total de sua representação. (Bernardet, 2003 pp. 110-111)

Sobre isso, Belasalma (2019, p. 28) aponta uma pertinente observação, afirmando que Omar até se recusa a representar os autos dos congos audiovisualmente, mas de toda forma acaba abordando suas origens históricas, ainda que de maneira pouco usual. Os autores que Omar utiliza como referência para as cartelas do filme trazem um conhecimento histórico sobre o evento, então não seria correto afirmar que não há absolutamente nenhum tipo de representação. Além disso, *Congo* faria uma exposição, por meio de suas cartelas, dos elementos de uma espécie de ontologia dialética das congadas, principalmente por sua predileção pelas cartelas e demais elementos de teor contrapontual. Isso dialoga com a ressalva que fizemos anteriormente, sobre o filme mobilizar estes conhecimentos históricos deliberadamente com o propósito lacunar, mas essa observação da autora nos lembra outro ponto importante. Como vimos no subcapítulo anterior, o Outro em *Congo* parece assumir um aspecto um tanto abstrato, pois não se trata apenas das congadas: o filme também aborda, em certa medida, a escravidão, as tentativas de apagamento da cultura popular afro-brasileira, uma certa ascendência escravocrata da “história classe A”, devido ao seu pertencimento às classes dominantes. Ou seja, mesmo o Outro em *Congo* é constituído por uma aparência fragmentária e propensa à digressão, o que seria também outra característica ensaística. Ademais, tendo em vista o modo como Omar preza *Os Inconfidentes*, fica claro que o autor não pretende se colocar contra todo e qualquer tipo de representação do “outro”: o que está em jogo aqui é muito mais uma questão de forma do que meramente conteúdo.

O penúltimo plano de *Congo* parece acentuar o caráter abstrato do Outro no filme, pois remete a algo que vai além das congadas, ainda que esteja relacionado a elas. Trata-se da cartela que questiona sobre a realização de teatro pelos negros no Brasil. Como bem apontado por Belasalma (2019, p. 44) a cartela é provavelmente inspirada pelo título de uma conferência ministrada pelo teatrólogo pernambucano Samuel Campelo em 1934. A autora identifica o título da conferência em uma nota de rodapé da obra de Arthur Ramos consultada e referenciada por Omar. De acordo com Magela (2017), Campelo destacou-se não só por sua atuação como produtor de peças teatrais, mas também por seu papel de historiador e cronista do teatro negro, popular e sobretudo nordestino. O autor salienta ainda a importância do viés contra hegemônico dos escritos de Campelo: “Campelo é considerado o desbravador do caminho seguido posteriormente por diferentes artistas e grupos no que se refere ao objetivo de estabelecer uma ligação entre as bases do chamado teatro moderno e os valores culturais do Nordeste” (Magela, (2017, p. 75).

Figura 10 - O questionamento de Congo



Fonte: *Congo*, Arthur Omar, 1972

Não foi possível ter acesso ao referido trabalho de Campelo na íntegra, mas, segundo Gomes (2008, p. 91), “Campelo procurou analisar que através dos autos da fé os negros participaram da formação cultural do Brasil, além de terem realizado peças teatrais.” É possível que Campelo, portanto, tenha abordado também as congadas, mas seu pensamento parece abordar um contexto ainda mais amplo, bem como o de Omar ao utilizar esta citação. Um bom exemplo disso é que, no momento de realização de *Congo*, o *Teatro Experimental do Negro* (TEN), fundado por Abdias do Nascimento, já era atuante e reconhecido há décadas, ainda que tenha deixado de funcionar de modo institucional ao longo da década de 1960. Portanto, a pergunta de tom provocativo feita por Campelo em 1934 parece ganhar novos contornos no ano de realização de *Congo*, momento em que tais experiências já deveriam ter recebido seu devido reconhecimento.

Por ser inserida em um filme como *Congo*, a reflexão de Campelo chama atenção também para esta problemática no cinema, mas Omar parece simplesmente ignorá-la. Quer dizer, e quanto à pergunta “Fizeram os negros cinema no Brasil?”, não seria também pertinente, ainda mais considerando o posicionamento tão crítico do filme? Quando olhamos para o contexto do cinema brasileiro da segunda metade do século XX, quantos cineastas negros eram de fato reconhecidos e celebrados? Omar parece bastante preocupado com o Outro no sentido de não contribuir para com o seu desaparecimento, mas não menciona a predominância branca entre as posições de poder na cinematografia brasileira. O que fica estranho nesta omissão é que Omar critica fortemente o modo como os brancos representam e apropriam-se das manifestações afro-brasileiras por meio da linguagem documental convencional, construindo verdades totalizantes e dogmáticas a seu respeito, mas parece não conseguir imaginar um cenário no qual os próprios cineastas negros representam seus povos e sua cultura. Ou seja, as atitudes dos cineastas brancos em relação à cultura popular afro-brasileira seria algo a ser debatido e criticado, mas acaba se esquecendo da questão da subrepresentatividade de pessoas negras entre os postos de comando do cinema brasileiro.

De toda forma, *Congo* parece estabelecer um verdadeiro ponto de inflexão no cinema de não-ficção brasileiro. Por mais que existam omissões e contradições latentes, o filme de Arthur Omar figura como um dos primeiros a colocar em debate a relação do cineasta com o Outro, a questionar seu modo de discurso. O próprio Bernardet (2003, p. 111) destaca o pioneirismo de *Congo* em posicionar-se contrário a todo um modelo de representação estabelecido que tendia a ocultar o discurso do realizador, chamando atenção justamente ao papel do realizador como o “sujeito” no filme. Este cinema ao qual *Congo* se contrapõe seria, nas palavras de Bernardet, um cinema que tomaria o Outro como objeto, algo que o filme de Omar se recusa a fazer. Bernardet afirma até mesmo, e tendemos a concordar, que o tema do filme não é exatamente a congada, mas sim a relação de mediação entre o conhecimento livresco do cineasta e a manifestação cultural. No entanto, para o crítico, haveria uma contradição forte neste empreendimento, a qual Belasalma (2019) parece concordar. Para Bernardet (2003, p. 118) o preço que *Congo* paga para evitar transformar o Outro em objeto é a sua anulação, tornando sujeito apenas o próprio cineasta. Tal atitude só poderia desembocar na desaparecimento do Outro. *Congo* estaria trocando a objetificação pela desaparecimento.

Belasalma (2019, p. 49) constata um “regime de infrarrepresentação” em *Congo*, devido a sua recusa em mostrar evidência audiovisuais das congadas. A partir disso, o filme de Omar constituiria uma reprodução justamente daquilo que ele pretende criticar, i.e., o desaparecimento das manifestações populares afro-brasileiras.

Constituir imagens dos congos sob esse regime de infrarrepresentação, não mostrar suas evidências, portanto, não seria reiterar seu ocultamento imposto pela cultura hegemônica? Omar não estaria reproduzindo o apagamento dessas manifestações que, desse modo, continuarão invisíveis? Não estaria ele reproduzindo o olhar hierarquizado da abordagem do “modelo sociológico”? (...) Se por um lado a radicalidade formal de seu filme questiona o *status quo* da representação e da apreensão estética, por outro corre o risco de endossar uma ideologia hegemônica e cair na própria crítica que tece aos documentaristas do cinema direto. (Belasalma, 2019, p. 49)

O ponto sobre o qual tendemos a discordar aqui diz respeito ao que essa recusa de *Congo* tende a reiterar. Acreditamos que essa “infrarrepresentação” nos diz algo, ela comunica uma crítica, de modo muito diferente e nada paralelo ao modo de representação clássico que o filme critica. Essa recusa representacional de *Congo* constrói uma lacuna, que fica tão evidente e deslocada que parece difícil tomá-la de modo tão literal como Belasalma e Bernardet apontam. A ausência das evidências audiovisuais das congadas parece muito mais representar formalmente a sua situação no cinema hegemônico, provocar o modelo sociológico que Omar tanto critica, do que efetivamente contribuir para seu desaparecimento. É importante lembrar aqui a posição de Omar em relação ao papel do documentário no cenário cultural nacional. O cineasta se mostra preocupado sobre como o modo de abordagem de determinado filme pode influenciar em obras posteriores: “um filme documentário, ao escolher seu objeto, é responsável pelo modo com que esse objeto poderá agir sobre a cultura, isto é, como esse objeto poderá se transformar em meio de produção para outras obras. (Omar, 1997, p. 16).

Para nós, tal preocupação apenas reitera o fato de que *Congo* surge não como um tratado acerca da relação entre o cineasta e seu tema, mas sim com a intenção de ser uma reflexão especulativa inicial acerca da problemática. Shohat e Stam (2006, p. 69) mencionam *Congo* como um exemplo de filme que “ridiculariza” a própria a ideia de um intelectual branco forasteiro fazer um filme sobre uma manifestação cultural afro-brasileira. O caráter provocativo do filme de Omar é evidente, mas nos parece que a ideia aqui vai muito além de uma simples ridicularização: há uma vontade de colocar a questão do Outro no cinema em debate, de tentar trazer à consciência as problemáticas contidas neste gesto.

4.4 É possível pensar na ideia de alteridade em *Congo*?

Tendo em vista as características que desenvolvemos acerca do conceito de alteridade no capítulo 3, parece difícil, em um primeiro momento, encontrar suas reverberações em *Congo*. Seria possível pensar na noção de construção de alteridade em um filme que, em resumo, não entra em interlocução direta com o Outro? Haveria alguma maneira de pensar em

‘construção’ em um filme que parece buscar, por meio de sua estrutura formal e discursiva, uma desconstrução? Faria sentido, afinal, relacionar a recusa à representação do Outro com um gesto de alteridade?

À primeira vista, talvez pareça mais plausível entender *Congo* como um filme próximo às preocupações de Didi-Huberman e Trinh T. Minh-ha. Tanto o historiador de arte francês quanto a cineasta vietnamita explicitam suas preocupações com a possibilidade de desaparecimento das culturas não-hegemônicas. Relembrando brevemente, Didi-Huberman chama atenção para a superexposição desses povos em representações rasas e estereotipadas, que estariam mais preocupadas em gerar apelo comercial ao explorar o exotismo do Outro; Minh-ha, por sua vez, aborda as nuances de hierarquia e relações de poder entre o cineasta e o Outro.

Em relação à alteridade, então, um primeiro aspecto que poderíamos apontar em *Congo* seria a exposição da assimetria: se Levinas fala em uma relação de alteridade como sempre assimétrica e irrecíproca, Omar faz questão de trazer as relações de poder em relação ao domínio da “voz” no documentário de modo bastante explícito. No entanto, isto ainda parece pouco para pensarmos em uma relação de alteridade: teríamos mais uma tomada de consciência em relação às possibilidades de instrumentalização e posse do Outro, mas ainda não necessariamente o estabelecimento da relação de alteridade, por mais que o filme insista fortemente na necessidade de um olhar diferenciado ao Outro.

Estas parecem ser as principais preocupações refletidas em *Congo*, ao menos se pensarmos na questão da relação com o Outro. O filme evita o que poderia ser uma representação rasa e estereotipada das congadas, dá destaque para a relação de hierarquia existente no cinema, não apenas evitando sua ocultação, mas principalmente se assumindo como, de fato, o dono do discurso. Assim, *Congo* se aproximaria da ética da alteridade de Levinas mais por evitar o empreendimento de uma “violência do rosto” do que por exercer, efetivamente, um gesto de alteridade. A lógica da “infrarrepresentação” colocada em prática em *Congo* ajudaria a “conter” uma possível atitude de posse e instrumentalização do rosto do outro (de acordo com os conceitos Levinas), mas não seria capaz de construir efetivamente uma relação de alteridade entre o Mesmo e o Outro. Assim, a alteridade aqui funcionaria mais pela negação da violência do que pela interlocução ética com o Outro. Enfim, o “gesto de alteridade” de *Congo* se dá em um nível distinto e do modo talvez mais abstrato: o cineasta teria feito o exercício de se colocar no lugar do Outro, compreendido em parte sua situação, se mostrado solidário e a favor de uma mudança de paradigma, tornando isso o tema de seu filme.

Mas talvez a ideia de um “gesto de alteridade” pudesse ser expandida aqui ao reavaliarmos aquilo que pode ser visto como o Outro no filme: tendo em vista que *Congo* torna a noção de “Outro” um tanto abstrata - por não abordar um tema apenas, não especificar de fato a sua interlocução - não seria o Outro aqui o espectador? Ou, ao menos, não poderia o espectador ser considerado como um dentre esses vários “outros” dentro da digressão ensaística do filme? Belasalma (2019, p. 48), por exemplo, afirma que o movimento dialético do filme se daria não em seu interior, na articulação entre seus elementos, mas sim na relação de espectadorialidade que estabelece: “seu terceiro movimento não se dá no filme, mas sim no espectador: a síntese seria a formulação intelectual daquele que assiste ao filme.” O gesto de alteridade surgiria, então, por meio dessa interlocução direta com o espectador, pela qual se nega a lhe entregar uma imagem da “violência”, no sentido levinasiano do termo, ou fazê-lo consumir a instrumentalização do rosto do Outro. De toda forma, ainda assim parece difícil antever isto como um gesto efetivo, mas entender o espectador dentro desta noção de “Outro” surge como um elemento importante para se compreender mais a fundo as preocupações do filme e de seu diretor.

Teríamos, portanto, de maneira mais consistente, dois movimentos: o primeiro, de recusa à “violência”, à “posse”, tais como entendidas por Levinas. Em *Congo*, Omar busca não só evitar a instrumentalização do rosto do Outro, mas também denunciar/evidenciar a relação de posse que a ocultação da relação de hierarquia no cinema pode estabelecer. Em segundo lugar, as opções temáticas do filme, bem como a forma pela qual Omar as articula, engendrariam um “esforço de alteridade”, no sentido de destacar e colocar em debate uma situação entendida como prejudicial ao Outro - como se o próprio tema do filme fosse o ato de pensar nas consequências negativas que um filme pode trazer àqueles que tem sua cultura representada por alguém absolutamente alheio.

Congo nasce, então, como um rascunho, uma maneira de Omar colocar em prática as suas reflexões a respeito da realização de um filme de não-ficção sobre uma cultura distante da sua. Talvez não seria mesmo possível para “um filme em branco” articular de fato um gesto efetivo de alteridade, e seu papel acaba se definindo justamente pela inserção da problemática no debate cinematográfico. O modo pelo qual ela seria absorvida pelos filmes de não ficção dos próximos anos é que interessa ao cineasta, e veremos a seguir dois exemplos de filmes que parecem buscar um gesto mais efetivo de alteridade em relação ao Outro, mas ainda assim em diálogo com as preocupações estabelecidas de modo pioneiro por Arthur Omar.

5. O Tigre e a Gazela

É recente o reconhecimento da obra de Aloysio Raulino (Rio de Janeiro, 1947 - São Paulo, 2013) como diretor. Até há poucos anos era possível ter a sensação de que seu trabalho como diretor de cinema havia sido um tanto quanto eclipsado pela sua atuação como diretor de fotografia³⁴. Tal situação é até compreensível, tendo em vista a bela carreira de Raulino nesta função - trabalhando em importantes filmes da cinematografia brasileira, como em *O Prisioneiro da Grade de Ferro*, de Paulo Sacramento, ou em *Serras da Desordem*, de Andrea Tonacci - e também pelo fato de que, ao longo de sua atuação como diretor, Raulino só viria a dirigir um longa-metragem (*Noites Paraguayas*, de 1982), fazendo com que seu trabalho autoral se resumia, majoritariamente, a curta-metragens. Porém, em 2019, seria justamente essa parte da carreira de Raulino que passaria a ganhar destaque: naquele ano, a ABRACCINE – Associação Brasileira de Críticos de Cinema – elegeu os 100 melhores curta-metragens brasileiros da história, e Aloysio Raulino foi o cineasta com o maior número de filmes na lista: 5, incluindo aquele que o cineasta dirige em 1976, intitulado “*O Tigre e a Gazela*”³⁵.

Neste curta-metragem de pouco mais de 14 minutos de duração, Raulino intercala imagens de pessoas que encontra pelas ruas da cidade de São Paulo com textos de Frantz Fanon e Aimé Césaire, além da música de Luiz Melodia, Milton Nascimento e Joseph Haydn, a fim de empreender uma reflexão com teor semelhante à de Arthur Omar em *Congo*: as relações entre a arte e o povo, ou, mais especificamente, entre os artistas e intelectuais e sua relação com o povo. Victor Guimarães, em tese de doutorado acerca da obra de Aloysio Raulino defendida em 2019, destaca *O Tigre e a Gazela* como um dos mais contundentes exercícios de “figuração do povo”³⁶ na obra de Raulino. Esta noção é interessante pois uma das características que mais chamam atenção nesse filme, principalmente se o compararmos com *Congo*, é a questão das imagens: embora também apresente cartelas com textos e uma boa

³⁴ Uma das poucas e primeiras exceções talvez seja o festival mineiro Forumdoc.bh, que em 2013 realizou não só uma bela homenagem ao trabalho de Raulino, com uma retrospectiva dos filmes que dirigiu, mas também publicou em seu catálogo diversos ensaios sobre a obra de Raulino como diretor - ensaios estes que serão, em parte, utilizados como referência no presente trabalho.

³⁵ Este filme ficou na posição 45º da lista. Os outros filmes de Raulino incluídos foram *O Porto de Santos*, em 40º, *Jardim Nova Bahia*, em 57º, *Lacrimosa* (co-dirigido com Luna Alkalay) em 64º e *Teremos infância* (1974), em 78º. Lista disponível em <https://abraccine.org/2019/05/05/ilha-das-flores-e-eleito-o-melhor-curta-metragem-brasileiro-de-todos-os-tempos/> acessado em 05 de janeiro de 2024.

³⁶ Guimarães, ao longo de toda sua tese, trabalha com o conceito de figuração/figuratividade, baseado principalmente na obra Eric Auerbach, para estudar a questão da figuração do povo no cinema de Aloysio Raulino em comparação com outros filmes latino-americanos.

quantidade de trechos de livros narrados em *voice over*, *O Tigre e a Gazela* mostra diversos rostos e corpos, em um movimento bastante diferente em relação ao do filme de Arthur Omar.

A primeira imagem do filme, logo após uma cartela informativa a respeito de Frantz Fanon - algo que já nos dá uma pista de que foram seus textos que inspiraram Raulino na realização deste filme - é bastante enigmática: sobre um fundo branco superexposto, quase ofuscante, vemos em primeiro plano um par de óculos redondos que é repetidamente limpo com o auxílio de um pequeno lenço. O plano dura cerca de 40 segundos e, enquanto isso, ouvimos uma narração em *voice over*, proferida por José Luiz França:

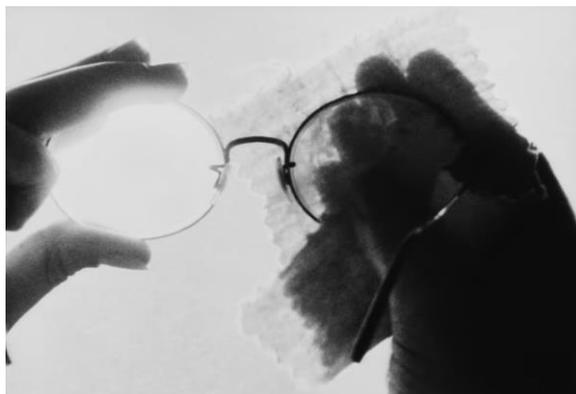
Porque se dão conta de que estão na iminência de naufragar, de perder-se, portanto, para seu povo, esses homens obstinam-se, com o coração cheio de fúria e o cérebro ardente, em retomar contato com a seiva mais antiga, mais pré-colonial de seu povo. O cálculo, os silêncios insólitos, as segundas intenções, o espírito subterrâneo, o segredo, tudo isso o intelectual vai abandonando à medida que imerge no povo. Aceita desnudar-se para melhor exibir a história de seu corpo". (Raulino, 1976, 0'41''- 1'14'')

Como bem percebe Guimarães (2019, pp. 293-294), este trecho é uma espécie de colagem, uma junção de trechos do livro *Os Condenados da Morte* (1968), de Frantz Fanon. Mas não se trata de uma composição textual comum, como costuma-se fazer em textos acadêmicos, quando omite-se algumas frases ou parágrafos para sintetizar um único fluxo de pensamento em uma mesma citação: Raulino recorta trechos curtos de partes muito distintas do livro, com centenas de páginas de distância entre elas, interessado não só no conteúdo dessas frases, mas principalmente na composição - ou "vibração", como coloca Guimarães - poética do trecho, em uma atitude de ressignificação e reapropriação da obra de Fanon. Contudo, fica claro neste breve prólogo o seu papel de introduzir a temática sobre a qual o filme irá se debruçar.

Um par de óculos pode tender a ser interpretado como um símbolo da intelectualidade acadêmica, ao menos se considerarmos aqui um certo estereótipo hegemônico acerca do acadêmico e dos setores intelectuais em geral. Mas um par de óculos também faz referência direta ao olhar, e o ato de limpar as lentes enquanto ouvimos a narração fanoniana que versa sobre um desejo do intelectual de efetuar uma "imersão no povo" nos transporta para uma ideia de necessidade de limpeza, de ajustamento do instrumento de visão para efetivar tal empreitada. A imersão no povo só poderia ser concretizada mediante uma alteração no olhar. Contudo, o horizonte de um branco superexposto e enigmático parece avisar que a realidade não é tão simples assim, que mesmo ajustando o instrumento de visão ele talvez não seja o bastante para entrever as nuances do social, para mergulhar de fato no povo. O fato de os óculos entrarem e saírem de quadro repetidas vezes parece reiterar a frustração de não se conseguir vislumbrar

nada além da brancura, a despeito das inúmeras tentativas de limpar o instrumento, que se mostra em vão.

Figura 11 - O plano inicial de *O Tigre e a Gazela*



Fonte: *O Tigre e a Gazela*, Aloysio Raulino, 1976

É interessante observar como que a partir deste prólogo podemos vislumbrar alguns diálogos com *Congo*. Primeiro, com o plano da canaleta que analisamos anteriormente, que aparece no prólogo de *Congo*: se no filme de Omar aquilo nos remete ao índice de um fluxo de pensamentos mais abstratos que está por vir, aqui a limpeza dos óculos parece indicar um esforço para se alcançar uma visualidade mais concreta, ainda que a brancura do fundo ressalte, em tom de autoconsciência do cineasta, a complexidade da empreitada. Em segundo lugar, temos o ato de alterar as referências bibliográficas utilizadas. Se Omar faz pequenas alterações nos trechos de Ramos, Mario de Andrade e Câmara Cascudo e insere pequenos excertos de modo avulso e fragmentário nas cartelas, Raulino exerce “colagens” sobre os textos de Fanon, misturando frases e palavras que não possuíam ligação direta no original. Ambos os cineastas já atuam como montadores desde este estágio inicial, fazendo com que a autoria e subjetividade na seleção das referências seja expandida a um nível de ação sobre elas que não são apenas ressignificadas pelo contexto do filme, mas também retrabalhadas antes de serem absorvidas como elementos fílmicos. Por fim, fica clara a afinidade de preocupações contida na temática dos filmes. Não encontramos menções de Raulino à obra de Omar, mas não parece exagero pensar que havia um reconhecimento mútuo, tendo em vista que ambos faziam parte do setor artístico e cinematográfico do eixo Rio-São Paulo em uma mesma época.

Após esse plano inicial, entra uma nova cartela preta, com uma epígrafe contendo curta citação do escritor Lima Barreto, em que se pode perceber a inspiração para o título do filme: “Eu a olhava com o meu olhar pardo, em que há o tigre e a gazela. - Lima Barreto, Diário

Íntimo”³⁷. Jair Fonseca (2013, p. 136) vê nesta epígrafe uma analogia para a relação dialética de olhares entre aquele que filma e aquele que é filmado: o cineasta tanto captura quanto é capturado, a noção de caçador e presa é dissolvida, misturada. Em tom complementar, Guimarães (2019) propõe uma analogia entre a imagem criada pela epígrafe e o próprio ato de Raulino em sair às ruas para filmar:

A animalidade dupla do olhar do amante, que conjuga o espírito do caçador e o da caça, a expectativa do ataque e a espera da fuga, poderia ser invocada para pensar cada plano de *O Tigre e a Gazela*. Na rua, a câmera de Raulino é ágil e matreira, sempre no aguardo do bote certo, ao mesmo tempo em que se deixa levar, lânguida, atraída pelos olhares envolventes dos sujeitos que atravessam o campo. (Guimarães, 2019, p. 305).

Entendida assim, a opção por este título dá mais um indício da autoconsciência de Raulino em sua ação. Como uma autocrítica irônica do autor ao imaginar-se na pele de um predador - o cineasta - à espreita de suas presas - o povo, as imagens do povo, as imagens do Outro. Mas também é o próprio cineasta uma presa, ao menos no modo como Raulino age durante as filmagens: ele próprio é quem irá operar a câmera e filmar esses desconhecidos de frente, encarando-os e sendo por eles encarado - tanto que, para Luis Mello (2013, pp. 146-148), a câmera atua como uma extensão do corpo de Raulino em seus filmes, em especial n’*O Tigre*. Após a epígrafe, entram os créditos iniciais.

Finalmente, vemos as primeiras imagens de pessoas reveladas pelo filme: um homem, aparentando cerca de 30 anos de idade, em primeiro plano. Ele tem em seu colo uma criança de, no máximo, 5 anos, escorada em seu ombro e, portanto, de costas para a câmera. É possível inferir que o homem olha diretamente para a câmera, mas a sombra de seu chapéu mantém toda a parte superior do seu nariz subexposta. Já aqui fica evidente o altíssimo contraste do preto e branco da fotografia de *O Tigre e a Gazela*, que faz com que a diferença de tonalidade de pele entre o homem e a criança - pai e filho? jamais saberemos ao certo - fiquem ainda mais acentuadas. Esta opção estética acaba tendo consequências diretas no modo de fruição do espectador, pois é mais um elemento a chamar atenção, e cria uma interessante dinâmica com a característica mais marcante dos enquadramentos, que aludem a uma ideia de retratos em

³⁷ Trecho do *Diário Íntimo*, de Lima Barreto, no qual é encontrada a menção que dá nome ao filme: “Nessa tarde, eu, com vinte e seis anos, e ela, com vinte e quatro, ainda muito lembrada da vida antiga, conversamos, das seis e meia às dez horas, inocentemente, e creio que saí com os pés unguados de nardo, mal enxugados pelos seus lindos cabelos. Eu a olhava com o meu olhar pardo, em que há o tigre e a gazela, de quando em quando, e ela, sempre, constantemente, me envolvia com o seu olhar azul, macio e sereno, que lhe iluminava o sorriso de afeto, eterno e constante, espécie de riso da natureza fecunda e amável por uma manhã límpida e suave de maio, quando as flores desabrocham para frutos futuros”. (Barreto, pp. 127-128, 1953)

movimento. A expectativa pelo caráter convidativo que retratos costumam ter, bem como seu poder de revelar nuances de alguma pessoa em uma única imagem - como o fazem os mais talentosos retratistas - é aqui suspensa por uma tonalidade que constrói um cenário no qual “Não há qualquer possibilidade de trânsito suave entre o branco quase estourado e o preto profundo.” (Scansani, 2018, p. 211). Como veremos mais adiante, não é este o único elemento que o filme utiliza a fim de desconstituir a expectativa mais convencional acerca dos retratos.

Ainda serão articulados mais dois planos dessas mesmas pessoas, de diferentes ângulos, onde podemos finalmente ver melhor ambos os seus rostos, ambos olhando diretamente para a câmera. No segundo plano, quase um *close-up* do rosto do homem, há um movimento de câmera que guia nosso olhar até uma de suas mãos, que segura as costas da criança. Enquanto vemos a sucessão desses três planos, ouvimos outra narração em *off*, desta vez de fragmentos de uma peça do dramaturgo martinicano Aimé Césaire, intitulada *E os cães deixaram de ladrar* (1975). Além de Césaire ser compatriota de Fanon, a peça é citada em *Os Condenados da Terra*. O trecho presente no filme provém de uma das falas do protagonista da peça, “o rebelde”, que discute com sua mãe sobre os meios necessários para a conquista da libertação do povo africano. Enquanto o filho está convencido da necessidade do uso da violência contra os colonizadores, a mãe tenta dissuadi-lo e convencê-lo de valores humanistas. No filme, são omitidas as falas da mãe e narradas apenas as do filho, mas com algumas modificações em relação ao texto original:

Meu coração, tu não me livrarás de minhas lembranças. Meu nome: ofensivo. Meu prenome: humilhado. Meu estado: revoltado. Minha idade: a idade da pedra. Minha raça: a raça abatida. Minha religião... Mas não sois vós que a preparareis com vosso desarmamento. Sou eu com minha revolta e meus pobres punhos cerrados e minha cabeça hirsuta. (Raulino, 1976, 1'57'' - 2'25'').

Figura 12 - As primeiras pessoas a serem mostradas em *O Tigre e a Gazela*



Fonte: *O Tigre e a Gazela*, Aloysio Raulino, 1976

Estes primeiros planos, sons e textos estabelecem a tônica que irá reger *O Tigre e a Gazela*: a relação entre o intelectual e o povo surge como o núcleo das preocupações de Raulino, mas,

como um bom ensaio, suas reflexões não se encerram nesta premissa. Pelo contrário, é partindo desta reflexão que Raulino irá deparar-se com diversas outras, que acabam por incorporar-se também à forma do filme, principalmente os efeitos do colonialismo e da escravidão na sociedade brasileira, resultando não apenas em pobreza, mas também em um racismo estrutural que permeia os mais diversos estratos da sociedade. O ato de “mergulhar no povo”, tal qual a citação inicial de Frantz Fanon, é buscado aqui por Raulino tanto formal quanto esteticamente: se em *Congo* Arthur Omar aposta na omissão audiovisual daquele que seria a princípio o seu tema central, que é substituído pela própria reflexão acerca das limitações da linguagem documental, Raulino empreende uma tentativa de articulação, de criação de uma expressão cinematográfica que distancie-se tanto da omissão proposta por Omar quanto da exposição do documentário de modelo clássico.

Na sequência, vemos uma nova cartela, com um novo trecho retirado do livro de Fanon. Dessa vez, o texto aborda mais especificamente o colonialismo e seus efeitos sobre os povos oprimidos, enfatizando seu poder de desfiguração e deformação das culturas a ele subordinadas: “Ao colonialismo não basta encerrar o povo em suas malhas, esvaziar o cérebro colonizado de toda forma e todo conteúdo. Por uma espécie de perversão da lógica, ele se orienta para o passado do povo oprimido, deforma-o, desfigura-o, aniquila-o.” (Fanon, apud. Raulino, 1976, 2’ 27’’ – 2’ 46’’). Esta cartela terá um papel fundamental pois é sucedida por um dos planos mais conhecidos do filme: em um plano-sequência de quase dois minutos, uma mulher negra, de aparentemente 60 anos, dança e canta a plenos pulmões em uma rua, provavelmente do centro de São Paulo, rodeada de crianças curiosas. A mulher gira, levanta os braços e ignora os risos à sua volta, chegando até mesmo a pedir silêncio em dado momento, para não ser interrompida. A música que a mulher canta é um samba intitulado *Salve a Princesa Isabel*. De acordo com a Biblioteca Luso-Brasileira³⁸, esta música foi lançada em 1947, e é de autoria do chamado *Trio de Ouro*, formado pelos músicos Paquito, Luis Soberano e Abel Ferreira. O trecho cantando pela mulher é o seguinte:

Salve a Princesa Isabel / Deu liberdade à cor / Todo negro pode ser doutor / Deputado, senador / Não há mais preconceito de cor / Quando a Princesa Isabel / Deu liberdade à cor / Todo negro pode ser sinhô / Deputado, senador / Não há mais preconceito de cor / Todo negro pode ser sinhô / Deputado, senador / Não há mais preconceito de cor. (Raulino, 1976, 2’ 45’’ - 4’ 11’’).

³⁸ <<https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/34463>> acessado em 02 de janeiro de 2024.

Figura 13 - A mulher que canta em *O Tigre e a Gazela*



Fonte: *O Tigre e a Gazela*, Aloysio Raulino, 1976

Difícil não ser tocado afetivamente por esse plano, que pode ocasionar os mais diversos sentimentos ao longo de seus quase dois minutos de duração. A letra do samba expressa um otimismo que chega a soar irônico ou mesmo absurdo quando pensamos que, mesmo após quase meio século, esta definitivamente não é a realidade do povo negro, nem no Brasil, nem em nenhum outro lugar do mundo, pois o “preconceito de cor” ainda insiste em se fazer presente. O fato de ser uma mulher negra a cantar, provavelmente nascida no início do século XX - pouquíssimo tempo após a abolição da escravidão (oficial) no Brasil -, agrega inúmeros outros níveis de interpretação. Guimarães (2019), por exemplo, chama atenção para a justaposição que o filme opera entre este plano e a cartela fanoniana anterior. Para o autor, tal operação de montagem nos permite, por meio de uma operação dialética, relacionar aquilo que Fanon nos ensina sobre o colonialismo e a ação da mulher:

A ode conciliatória à Princesa Isabel é uma deturpação violenta do passado, que usurpa a história de luta do povo negro no Brasil em prol de um elogio ao ato de benevolência da realeza em 1888 e de uma visão do presente como tempo de paz e igualdade de oportunidades em que o racismo não mais existe e o conflito social brasileiro foi resolvido. Que seja uma mulher negra a entoar o canto é um detalhe que acentua a perversidade do processo histórico. (Guimarães, 2019, p. 322).

Mas o filme não encerraria sua reflexão aí, pois essa mulher surgirá novamente, em um novo plano sequência já mais próximo do final do filme, de 9’36’’ até 10’43’’. Agora, a cartela que antecede o plano-sequência, também proveniente de Fanon, possui um conteúdo diferente, versando a respeito da derrocada do inimigo colonizador e do êxito da luta anticolonial, em um tom consideravelmente mais esperançoso.

O Inimigo imagina perseguir-nos, mas nós encontramos sempre um meio de nos colocarmos em sua retaguarda, golpeando-o no momento mesmo em que ele crê que estamos liquidados. A partir de então nós é que o perseguimos. Apesar de toda a sua técnica e de sua potência de fogo, o inimigo dá a impressão de chafurdar e desaparecer na lama. Nós cantamos, cantamos. (Raulino, 1976, 9’13’’ - 9’33’’).

A mulher continua a dançar e fazer gestos parecidos aos do plano anterior, ainda sendo observada por olhares curiosos dos demais transeuntes, mas canta outra música: o *Hino da Independência*, escrito por Evaristo da Veiga. “Já raiou a liberdade no horizonte do Brasil / Brava gente / Brasileira / Ou ficar, ficar a pátria livre / ou morrer pelo Brasil”. No primeiro momento, o texto revelador das crueldades colonialistas parecia acentuar a figura da mulher negra cantando uma música que afirma o fim do “preconceito de cor”. A ausência de informações sobre a mulher torna difícil qualquer afirmação em relação a suas intenções ao cantar o samba - pois o próprio ato de cantá-la pode de certa forma surgir como um ato de questionamento irônico das afirmações da música. De toda forma, a sensação que se tem ao analisar o jogo entre a imagem e o texto tende a nos levar para a impressão de crítica não só ao colonialismo, mas também da cristalização de uma mentalidade colonialista em meio a população. No segundo momento, o texto com caráter mais esperançoso faz um curioso jogo com o *Hino da Independência*, pois a própria relação entre um elemento símbolo do nacionalismo militar e outro do anticolonialismo gera um forte contraste, mas que soam até mesmo orgânicos aqui. Como se *O Tigre e a Gazela* sugerisse que a independência real e uma pátria unida de fato só seriam possíveis mediante uma conscientização da necessidade de expurgar a mentalidade colonizada e o racismo estrutural proveniente dela.

Além disso, poderíamos observar que ambas as canções constituem importantes símbolos culturais consonantes ao projeto de construção de uma identidade nacional brasileira no período da ditadura militar (1964-1985). O samba “*Salve a Princesa Isabel*” pode ser compreendido como indício de uma tentativa de conciliação histórica preconizada pelo estado militar, em uma busca por união nacional através de uma política de relativização tanto do passado escravista quanto do racismo estrutural presente na sociedade - o fato de que este samba data de um período anterior ao da ditadura militar e seguia em voga na década de 1970 apenas reforça essa impressão. Já o *Hino da Independência*, além da óbvia referência à emancipação nacional, também parece remontar, principalmente em seu refrão (Ou ficar a Pátria livre / Ou morrer pelo Brasil) os valores de luta pela pátria, fortemente presentes no nacionalismo militar. É como se a cantora efetuasse uma apropriação ressignificante desses símbolos por meio de sua voz, mas também por meio de sua gestualidade, assim como pelo espaço, registrado e construído pela câmera de Raulino, que operam uma espécie de desconstrução destes símbolos.

A crueza do som direto que, surpreendentemente, parece não captar nenhum som além da voz da mulher, mesmo cantando no meio da rua, acentua seu impacto. O fato de estes planos constituírem os únicos momentos de *O Tigre* em que há som direto também chama atenção.

Para Mello (2013), o gesto libertador da mulher ao cantar e dançar seriam suficientes para superar uma suposta ironia contida no momento devido às letras, e pelo corpo e pela voz ela tomaria com propriedade as canções – poderíamos acrescentar que o fato de o plano seguinte a este ser o de uma passista de escola de samba, cujo imponente vestido lembra aqueles das famosas alas das baianas, torna esta impressão ainda mais forte. O modo como este corte é feito chama atenção: primeiro, o corte no som direto para o silêncio acontece ainda no plano da mulher, bem ao final, e quando passamos para o plano da passista, esse silêncio persiste por alguns segundos, até entrar a música de Milton Nascimento; segundo, é interessante observar como os movimentos giratórios da passista parecem rimar com o da mulher: o gesto libertador da dança em uma quadra de escola de samba rodeada de foliões e alegria é equivalente ao efetuado no meio da rua, sob olhares curiosos, jocosos e julgadores.

Figura 14 - Os movimentos da mulher que canta e da passista em *O Tigre e a Gazela*



Fonte: *O Tigre e a Gazela*, Aloysio Raulino, 1976

Se este é o único momento com som direto no filme, é porque nos demais há uma articulação entre dois elementos: o silêncio e a música, principalmente MPB, mas também clássica/instrumental. O repertório de gêneros e ruídos não é tão extenso quanto aquele mobilizado por Omar em *Congo*, mas a trilha sonora de *O Tigre* chama atenção de um modo especial. Bernardet (2013, p. 132), destaca o uso da música extra diegética como uma das principais marcas do cinema de Raulino, pois seu modo de inseri-las no filme surpreende o espectador e “desperta reflexão filosófica e provoca expansão poética”. A surpresa a que Bernardet se refere também pode ser relacionada à articulação com os momentos de silêncio, que em *O Tigre* são diversos, fazendo com que as inserções de música ganhem destaque pelo

contraste. Mas a articulação com as imagens também merece destaque, pois a música parece desempenhar mais de uma função.

Em cenas como a que se passa de 4'12'' até 6' 35'', uma das sequências mais longas do curta, a música parece exercer a função mais convencional de comentário às imagens, de soma ao significado. Vemos dezenas, talvez centenas de pessoas em uma estação de trem, boa parte delas com vestimentas simples, de pele negra e carregando enormes malas e sacolas que parecem bastante pesadas. Há também crianças de colo sendo carregadas, muitos idosos e adolescentes que ajudam os demais a carregar as bagagens. A música Joseph Haydn que ouvimos durante a sucessão desses planos parece acentuar um estado de espírito melancólico latente nas expressões dessas pessoas, que Guimarães (2019) relaciona a um dos muitos fluxos de migrantes que chegam ao estado de São Paulo.

Esta sequência é muito importante pois será nela que veremos a primeira interação mais “improvisada” de Raulino com os transeuntes. É verdade que nos primeiros planos com pessoas do filme há uma clara interação, com o homem e a criança olhando fixamente para a câmera, mas suas poses sugerem uma certa encenação - ainda que mínima - anterior, uma parada específica para a câmera, como se Raulino já os tivesse abordado antes de filmá-los. Agora, neste plano que se inicia aos 5'29'', Raulino parece ainda não ter entrado em contato com o senhor idoso que fuma escorado em uma parede. O senhor, ao perceber a câmera, tira o cigarro da boca e começa a rir enquanto expira a fumaça. O sorriso tem um quê de timidez, e a olhada para o lado enquanto retoma o cigarro à boca parece confirmar essa impressão. Ele sorri mais um pouco, alguém passa em frente ao enquadramento e o senhor segue encarando a câmera, mas agora seriamente.

Figura 15 - Interação visual entre a câmera e o "outro" em O Tigre e a Gazela



Fonte: *O Tigre e a Gazela*, Aloysio Raulino, 1976

A diferença entre esse tipo de interação mais espontânea e aquele mais “planejado”, como o pai com o filho no início do filme, é novamente evidenciada aos 7'19''. Raulino enquadra agora outro senhor idoso, que tem pele negra retinta, acentuada pelo alto contraste da

fotografia, e veste um terno e um chapéu de cores claras. A câmera aparenta estar bem mais próxima agora, mostrando o senhor em primeiro-plano, que olha fixa e seriamente em direção à lente. É possível perceber algumas pessoas passando ao fundo, mas é provável que isso só venha à tona ao reassistir o filme algumas vezes, dado o destaque angariado pelo olhar hipnotizante do senhor. O efeito aqui é semelhante àquele que relacionamos aos três planos iniciais de pai e filho: o enquadramento tende a remeter mais fortemente a uma ideia de “retrato”, mas o contraste da fotografia impede aquele tipo de fruição mais amena. É como se Raulino revelasse uma maior tensão neste tipo de interação do que naquelas mais espontâneas, a respeito das quais teremos mais dois exemplos no decorrer do filme.

Figura 16 - Forma mais estática de interação visual em O Tigre e a Gazela



Fonte: *O Tigre e a Gazela*, Aloysio Raulino, 1976

Voltando à questão da música, há outros momentos do filme, como na longa sequência final, de 10' 43'' até 14' 11'', em que a música extra diegética parece ter uma função diferente e que acentua a reflexão filosófica de que fala Bernardet. Trata-se de um momento em que Raulino, de câmera em punho, acompanha o desfile de uma escola de samba. Filmando muito próximo - em alguns momentos temos a impressão de que o diretor entra em meio a quadra -, Raulino parece sambar junto dos passistas e foliões, efetuando movimentos de câmera que buscam acompanhar o ritmo e o estado de espírito daquele momento de manifesto êxtase. Porém, chama atenção a opção pela banda sonora aqui: ao invés de manter o som direto da ocasião, ou então inserir sons de uma bateria de escola de samba ou mesmo um samba-enredo - atitudes que acentuariam um caráter mais naturalista para a sequência - Raulino opta pela música *Pablo nº2 (Festa)*, que altera completamente a fruição da sequência. A música aqui adquire o papel de resignificação, pois “re-alegoriza o que 'na realidade' já é alegórico” (Fonseca, 2013, p. 138).

Mas há ainda uma terceira forma de uso da música extra diegética n’*O Tigre*, que provavelmente seja aquela que ganha maior destaque no filme. De 7’54’’ até 9’ 20’’ ouvimos a música “*Salve Linda Canção Sem Esperança*”, de Luiz Melodia.

Entre canções que ouvi, entre notícias que li. Entre risadas fiquei, na claridade esperei. Você não veio, medo ou receio? ah-ah. Trajes bonitos modernos, um colorido convida, no afagar de outro humano, eu sei bem sei fui traído! Mas tudo é beleza, mais vale a franqueza, ah-ah... Eu comunico, não peço. Espero que neste universo alguém lhe queira como eu. Faço de mim o que posso, e de vocês qualquer troço pra resolver quando se enganam. Entre canções que ouvi, entre notícias que li, entre risadas fiquei, na claridade esperei! Você não veio, medo ou receio? ah ah. Trajes bonitos modernos: um colorido convida. No afagar de outro humano... (Luiz Melodia, apud. Raulino, 1976, 7’54’’ - 9’ 20’’).

A música é inserida a partir do último plano de uma sequência de três, na qual Raulino filma dois jovens sentados em uma mureta, um mais jovem, cabelos curtos e com a pele mais escura, o outro um pouco mais velho, com a pele mais clara, cabelos até os ombros e vestindo um chapéu. Esta interação lembra aquela que mencionamos acima com o senhor idoso na estação, mas aqui é mais duradoura. O primeiro plano consiste nos dois jovens sentados lado a lado, muito próximos um do outro. Percebendo que são filmados, eles sorriem, desviam o olhar, o mais velho fala alguma coisa e ambos caem na gargalhada, o mais jovem chega a inclinar-se para trás e depois dá dois tapinhas no braço no amigo, e ambos voltam a encarar a câmera. Aqui, a música de Luiz Melodia ainda não foi inserida, e ouvimos uma narração de outro trecho do livro de Fanon, que já havia começado um pouco antes:

Seu olhar não me fulmina, não me imobiliza mais. Sua voz não me petrifica. Não me perturbo mais em sua presença. Na verdade, eu o contrario. Eu sonho que dou um salto, que nado, que corro, que subo. Sonho que estouro na gargalhada. Que transponho o rio com uma pernada. Que sou perseguido por bandos de veículos que não me pegam nunca. (Raulino, 1976, 7’24’’ – 7’52’’).

Em seguida, vemos um primeiro-plano do garoto mais jovem, que conversa e sorri com o amigo, sem olhar para a câmera. O terceiro e último plano da sequência mostra o garoto mais velho, agora com o chapéu baixado até cobrir os próprios olhos, que sorri e fala mais alguma coisa, acentuando o momento de afinidade jocosa com aquele que filma. Começa então a tocar a música de Luiz Melodia, o rapaz mais jovem, que estava fora de quadro, se aproxima do amigo e Raulino ajusta o enquadramento.

Figura 17 - Interação com a dupla de amigos em *O Tigre e a Gazela*



Fonte: *O Tigre e a Gazela*, Aloysio Raulino, 1976

Há então um corte abrupto para outro plano, semelhante a este: outros dois jovens amigos negros, lado a lado, dessa vez em pé, trocando olhares com a câmera de Raulino. Em tom parecido com a dupla anterior, eles também fazem comentários que não conseguimos compreender e sorriem. O rapaz da direita tenta a todo momento manter a pose, enquanto o da esquerda, mais jocoso, parece querer brincar com o olhar de Raulino: ele ameaça sair de enquadramento, finge um desmaio, ao passo que seu companheiro o retém para perto de si ou o impede de cair, sempre sorrindo, às vezes desviando o olhar. Raulino começa a aproximar a câmera, e neste momento o rapaz da esquerda levanta os dois dedos em sinal de “V”. A câmera vai se aproximar até perder totalmente o foco, e então há um corte para uma nova cartela fanoniana, que reproduzimos anteriormente e trata das lutas coloniais em tom mais esperançoso.

Há um corte da música para o silêncio absoluto enquanto a cartela ainda está aparecendo. O plano seguinte será o segundo da mulher que canta no meio da rua, cantando agora o Hino da Independência, que mencionamos anteriormente. Difícil encontrar uma definição exata para o papel da música de Luiz Melodia nesta sequência, e é provável que não exista um papel apenas. Ainda assim, chama atenção como ela parece exercer a função de transição no estado de espírito do discurso do filme: passamos de um momento inicial mais melancólico para uma metade final esperançosa que terá seu ápice no momento epifânico da sequência final da escola de samba. O tom das cartelas fanonianas também parecem seguir nesta mesma direção.

Ainda sobre as interações com as duas duplas de jovens e com o senhor idoso, elas mostram-se representativas do segundo aspecto do cinema de Raulino que Bernardet (2013) destaca: a forma como o diretor teria introduzido uma certa “subversão do tempo” no cinema documental brasileiro, por preferir o trabalho com planos mais longos de modo improvisado, sem um planejamento exato acerca do papel da “espera” em seus planos. E nota-se que n’*O Tigre* Raulino trabalha com diferentes registros mesmo nos planos mais longos: há planos mais

estáticos, como aqueles da mulher que canta e do senhor idoso na estação, há o *travelling* frontal acompanhado de *zoom in*, como no plano da segunda dupla de amigos, e há o improviso, a dança, como nos planos da sequência final no sambódromo. Mas essas interações entre o cineasta e o povo por meio do olhar da câmera também se relacionam com o terceiro aspecto que Bernardet (2013) destaca acerca do trabalho de Raulino, que, como não poderia deixar de ser, é justamente a relação filmante-pessoa filmada.

5.1 Ensaísmo, meditação e improviso

Até aqui, é possível perceber que o ensaísmo n’*O Tigre* possui algumas semelhanças com o de *Congo*. O modo como ambos os cineastas imprimem suas experiências privadas, por meio de alterações em suas referências literárias, que surgem já transformadas no contexto do filme (e que a partir daí sofrerão novas ressignificações, devido à articulação com os demais elementos dos filmes); o uso do som - direto, ruído e trilha sonora - como um elemento de potencial reflexivo - tanto se pensarmos nos sons em si quanto entre sons e imagens; a opção por evitar a materialização de suas subjetividades de modo mais explícito, i.e., voz e imagem do cineasta (com exceção do discretíssimo momento em que ouvimos Omar gritando “vamos lá” para a menina iniciar sua narração), além, é claro, das características mais aparentes: liberdade de enunciação formal, recusa às regras do documentário clássico, fragmentação discursiva e recusa à conclusão.

Talvez pudéssemos considerar a primeira grande diferença entre os filmes como o fato de *O Tigre* mostrar muito mais pessoas do que cartelas de textos, mas até nisso há nuances. Pois enquanto Belasalma (2019) falava de uma infrarrepresentação em *Congo*, Guimarães (2019, p. 308) aponta uma “economia figurativa” n’*O Tigre*. Se comparado com outros filmes da carreira de Raulino, e ainda mais com os documentários de outros cineastas da época, *O Tigre e a Gazela* também pode ser entendido como um filme que revela pouco. A figura humana é certamente mais presente aqui do que no filme de Omar, mas está envolta de uma camada de mistério. Talvez seja justamente por essa semelhança sutil que o termo “disjuntivo”, que já havia sido mencionado para se referir a *Congo*, também surja com significativa recorrência em textos sobre *O Tigre*. Guimarães (2019, p. 303) fala de uma “fricção disjuntiva” efetuada pela montagem do filme, ao passo que Fonseca (2013, p. 138) entende que a montagem vertical do filme constrói uma “alegoria disjuntiva”. Novamente, chegamos na noção rascaroliana de uma montagem ensaística que constrói seu pensamento por meio de

interstícios: uma montagem vertical, disjuntiva e que visa a exposição de lacunas a partir das quais o filme constrói seu pensamento.

Mas apesar dessa semelhança no caráter disjuntivo, não há como negar que há flagrantes diferenças na montagem dos filmes, ainda que ambas possam ser consideradas “verticais” segundo a noção eisensteiniana (2002). Isso se dá muito em função do próprio caráter dos planos, que n’*O Tigre* tendem a ter uma duração bem maior do que em *Congo*, a despeito de a diferença de minutagem ser de pouco mais de 2 minutos. Há um termo que tanto Guimarães (2019) quanto João Dumans (2013) usam para se referir ao filme de Raulino que pode auxiliar esta análise: a meditação. O primeiro fala em “meditação ensaística” (Guimarães, 2019, p. 294) para se referir ao filme no geral, e de um “distanciamento meditativo” (Guimarães, 2019, p. 303) para descrever o modo de relação do filme com o povo. Já Dumans (2013, p. 182) define o estilo de Raulino em *Lacrimosa* (1970) e em *O Tigre e a Gazela* como uma “meditação no improviso”. A partir disso, fica difícil não lembrarmos do que falava Noel Burch (2008) sobre o conceito de “filmes-meditação”, que o autor cunha justamente para se referir a filmes que ele considerava ensaísticos e que se diferenciavam dos documentários clássicos por elaborarem uma dialética meditativa entre seus elementos, ao invés de simplesmente expô-los.

Mas, para além disso, a fala de Dumans acima nos remete a outro termo que ainda não havia aparecido por aqui, e que parece se relacionar bastante com a noção de ensaísmo e ajudar a explicar as particularidades desse “ensaio meditativo” praticado por Raulino. Trata-se da ideia de improviso, que Dumans (2013, p. 185) emprega para se referir ao modo como Raulino atua com sua câmera durante as filmagens: “Destacam-se nos filmes de Raulino a agilidade e espontaneidade do fazer, de modo que o corpo a corpo do fotógrafo com a realidade não exclui, mas prevalece sobre a forma ensaística mais intelectual”. Filmes de não-ficção tendem a ser mais propensos ao acaso, fazendo com que o controle daquilo que será filmado seja menor do que nos filmes ficcionais. Mas Raulino parece ser o tipo de cineasta que busca trabalhar justamente sobre essa situação de acaso, assumindo essa “espontaneidade do fazer” de que fala Dumans em seu encontro com o Outro. Se anteriormente falamos de dois dos três aspectos que Bernardet, em seu texto de 2013, aponta como as marcas do cinema de Raulino - falamos do uso da música e da temporalidade dos planos - o terceiro é justamente a relação com o Outro, com as pessoas filmadas, o que está diretamente relacionado a essa questão meditativa dos planos.

Isso é bastante representativo não só de *O Tigre*, ao pensarmos nas interações improvisadas com as duas duplas de amigos, com o senhor idoso na estação e na sequência

final da escola de samba, mas também no já referido *Tarumã*, que é um filme que se abre ao acaso e ao improviso, e em boa parte da filmografia de Raulino. O próprio diretor, em entrevista, fala sobre essa marca em seu trabalho. Ao ser perguntado sobre a imprevisibilidade da relação entre cineasta-pessoa filmada, Raulino afirma ser necessário uma certa agilidade para lidar com as situações, mas que seria justamente essa natureza imprevisível que atribuiria humanidade às imagens. Para o diretor, é preferível abrir mão da excelência técnica em prol daquilo que seria a essência do filme, segundo sua visão: "Se você impuser *a priori* a sua necessidade de o que você chama de excelência técnica, muitas vezes isso vai acontecer em detrimento de uma outra virtude, digamos assim, de uma outra qualidade que seria a vida latente do documentário, que é, digamos assim, a sua tensão estrutural com a realidade." (Raulino, 2013, p. 157).

Seria então a partir do improviso, da abertura à imprevisibilidade do encontro que Raulino compreenderia a "vocação do documentário para humanizar as imagens a partir das próprias precariedades, dar a isso uma est tica, falar disso um pouco com a imagem" (Raulino, 2013, p. 157). Isso relaciona-se também ao modo como a articula o entre a experiência pública x exp. privada do diretor aparece no filme. Se em *Congo* a experiência pública tende a ser ocultada e, por meio desta lacuna e de uma certa pulsão didática nas cartelas, ganha destaque, em *O Tigre* temos uma experiência pública bastante significativa, ainda que discreta em rela o a outros filmes. De toda forma, a sequência final de *O Tigre* parece representativa do modo como ele se afasta de *Congo*: se no filme de Omar há a recusa de mostrar sons e imagens das congadas, no de Raulino a mais longa sequência é uma representa o de um desfile de escola de samba. Mas a op o pela inser o da música de Milton Nascimento ao invés do som direto é o fator-chave que mant m o filme de Raulino em um território mais distante do documentário clássico e em diálogo com *Congo*.

Figura 18 - Intera o visual-corporal entre a câmera e o "outro"



Fonte: *O Tigre e a Gazela*, Aloysio Raulino, 1976

A rela o de Raulino com Frantz Fanon e Lima Barreto, do ponto de vista do ensaio, também é significativamente distinta daquela que Omar estabelece com seus referenciais

teóricos, apesar das semelhanças que apontamos acima. Em *Congo*, a bibliografia surge como um elemento representativo de uma cultura próxima a do cineasta, aquela que ele é capaz de acessar, mas que possui uma distância intrínseca para com os objetos de que trata. Os livros de Arthur Ramos, as citações de Mario de Andrade e Câmara Cascudo, bem com as menções a Gil Vicente e Dziga Vertov são articulados no filme com um distanciamento crítico que busca evitar tomá-los como definições absolutas acerca das congadas/teatro popular negro, distanciamento que a própria montagem do filme parece esboçar. Já n’*O Tigre*, os textos de Fanon tem o papel de expressar reflexões muito próximas às do próprio cineasta, que propõe uma analogia entre a relação intelectual x povo em uma sociedade recém libertada do colonialismo e a relação cineasta x povo em uma sociedade pós-colonizada subdesenvolvida.

É claro que o teor dos textos tem um papel determinante aqui: enquanto os referenciais de Omar possuem um caráter historiográfico, os de Raulino já são reflexões muito próximas àquelas que seu filme busca expressar. Mas isso também nos diz muito sobre a questão dos processos de subjetivação nesses filmes. Os textos, em Omar, são um instrumento de reflexão metalinguística, estão lá para que sua credibilidade seja não negada ou destruída, mas desconstruída, analisada, sugerindo uma nova maneira de lidar com eles.

Já no filme de Raulino, os textos narrados e apresentados em cartelas já possuem de antemão um aspecto ensaístico; o que o cineasta faz aqui é transformar esses textos - aquela “montagem” que faz Raulino sobre os trechos de Fanon -, ressignificá-los na montagem e, junto com as imagens e sons, dar curso à reflexão, que aqui também pode ser chamada de meditação. Poderíamos considerar até mesmo que Raulino faz uma espécie de “ensaísmo compartilhado” (Araújo, 2013) com Fanon, ou que o autor martinicano é seu “intercessor subjetivo” (Teixeira, 2022), mas essa improvisação meditativa que o cineasta empreende com os demais elementos do filme complexifica um uso tão direto destas noções.

5.2 A respeito de uma “interlocução visual-corporal”

Guimarães (2019) é um entre os tantos autores que reconhece nesta empreitada de Aloysio Raulino justamente aquilo que buscamos apontar, no capítulo 3, sobre as relações entre o pensamento de Georges Didi-Huberman, Ella Shohat e Robert Stam com o ensaísmo fílmico e os textos de Arthur Omar e Trinh T Minh-ha: o reconhecimento, por parte do próprio autor, de sua incompatibilidade cultural, geográfica, intelectual, econômica e/ou cosmológica para com o seu “tema” de estudo e reflexão. Reconhecimento este que deflagra uma

intencionalidade ensaística capaz de resultar em uma diferente relação com o conhecimento. Assim, os “objetivos” do autor mudam drasticamente em comparação com aqueles do documentário informativo, bem como a própria relação do autor com seu tema e a “imagem” que surge a partir daí:

Raulino sabe que não pode falar em nome do povo, nem constituir uma simples aliança – e decide então trabalhar sobre a espessura desse hiato. Nessa disjunção entre o desejo de imersão no povo presente no texto e a *mise-en-abyme* que multiplica as mediações e os obstáculos na tela, *O Tigre e a Gazela* começa a elaborar seu pensamento fílmico fortemente disjuntivo. (Guimarães, 2019, p. 304).

Contudo, a noção de quem seria o “outro” no filme de Raulino assume um aspecto mais abstrato até do que em *Congo*. No filme de Omar há um movimento que passa de algo mais específico - a manifestação popular das congadas, as pessoas que se relacionam com essas manifestações - para algo geral, refletindo também sobre o racismo e as heranças escravocratas na sociedade colonial brasileira, bem como com o próprio espectador. N’*O Tigre*, a questão do racismo estrutural como herança do colonialismo parece ecoar o discurso do filme de Omar, mas Raulino estabelece um entendimento de “outro” de modo ainda mais generalista: a ideia de “povo”. Isso fica muito claro não só pelo uso dessa palavra n’*O Tigre* e em outros filmes de Raulino, mas também nos textos escritos sobre ele - Bernardet (2003), Dumans (2013), Fonseca (2013), Guimarães (2019) - e em entrevistas do próprio diretor - Raulino (2013).

Esse “povo”, por sua vez, assume diversas outras categorizações no filme, que por vezes misturam-se e confundem-se. O povo é a classe trabalhadora, que fragmenta-se entre os migrantes que vem do norte e do nordeste do país para tentar a vida em São Paulo, os engraxates do centro da cidade, os vendedores de bilhetes de loteria e jornal das calçadas, os músicos anônimos que animam os pequenos botecos; são as pessoas pretas, pardas e indígenas que sofrem estigmatização no interior da própria sociedade subdesenvolvida da qual fazem parte; são as pessoas em situação de rua; são as manifestações culturais brasileiras, encarnadas aqui no carnaval, na MPB, no samba. Mas também há pretos, pardos e indígenas entre os migrantes, entre as pessoas em situação de rua, na classe trabalhadora, nas manifestações culturais, na rua, enfim, cada um desses setores que são incluídos no filme entremeiam-se uns com os outros. A ideia de povo que *O Tigre e a Gazela* busca estabelecer parece tentar dar conta da própria generalidade inerente ao termo, compreendendo em si os setores da sociedade paulista que se encontram em situação de vulnerabilidade socioeconômica - mas com destaque para o lado econômico, visto que outros aspectos da vulnerabilidade e estigmatização social que não estão necessariamente ligados ao dinheiro não são abordados aqui, como o machismo e a homofobia.

Mas qual é o tipo de relação que estabelece Raulino com esse povo? Já falamos um pouco, no subcapítulo anterior, sobre a questão do improviso, que se dá no modo como o diretor atua nos encontros com o Outro. Em *O Tigre e a Gazela*, no entanto, essa forma de representação do Outro parece dar destaque para o sorriso, a gargalhada, sendo que há duas sequências para isso, nos dois encontros do diretor com as duplas de amigos. Esse aspecto parece acentuar não só uma certa intenção no interior do discurso do filme, servindo como uma transição para a epifania da sequência final, mas também revelar um certo frescor no encontro. Sobre isso, João Dumans (2013, p. 184) dirá que "Raulino foi o mestre de uma arte quase esquecida: a de despertar a confiança naqueles que filma - e mais, a de filmá-los de frente, fazendo com que a câmera consiga expressar a tensão ou a alegria do encontro".

Essa noção de uma busca pela atribuição de "confiança" ou Outro também parece reforçar as preocupações de Raulino a respeito das consequências de sua obra sobre as pessoas que ele filme. Mas isso nos leva a uma discussão contextual que exemplifica um pouco daquilo que falamos do filme até agora: Fonseca (2013, p. 135), também falando sobre os tão presentes sorrisos nos "retratos" efetuados por Raulino, que aparecem em vários de seus filmes, afirma que os adeptos mais ferrenhos do modelo sociológico na época se irritavam com isso. O autor não chega a citar nomes nem fontes, mas menciona uma crítica ao fato de que esse modo de retratar o povo mais pobre esvaziaria a capacidade de denúncia do filme, tornando a obra apolítica e acrítica. Raulino buscaria, então, mostrar como a alegria também pode ser uma arma de resistência, de modo a não precisar servir-se de uma instrumentalização da miséria alheia a fim de denunciá-la.

Mas é importante observar que *O Tigre* não é formado apenas por imagens de sorrisos, ou nem mesmo apenas de imagens de pessoas filmadas "de frente". A sequência da estação de trem talvez seja o exemplo mais representativo deste fato, pois aqui veremos a captura de olhares que nem sempre percebem estar sendo observados, pois aparecem sempre de lado, quase nunca frontalmente, e o cineasta parece estar mais distante. As trocas de olhares, quando ocorrem, são rápidas, discretas. O fato de que quase todos aqui carregam pesadas malas e sacolas, em conjunto com a melancólica música de Haydn, parecem acentuar a tentativa de construção de uma representação significativamente diferente daquela mencionada acima por Dumans e Fonseca.

Para Guimarães (2019), essa cena representaria um dos quatro movimentos do processo revolucionário, que o autor identifica na estrutura do filme: após a exposição dos efeitos do colonialismo na sociedade nos primeiros minutos do filme, chegaríamos à cena da estação que

simbolizaria “constatação da recusa e da impaciência do povo” (p. 333)³⁹. A recusa aqui é em relação ao processo revolucionário, pois o autor relaciona as expressões do povo na estação com a narração fanoniana deste trecho que versa, justamente, sobre a dificuldade de manutenção dos ideais revolucionários junto às massas logo após o sucesso dos movimentos de libertação em expulsar os poderes coloniais na África.

No entanto, ao mobilizar expressões sofridas e cansadas a fim de corroborar uma ideia de progressão do discurso, não estaria o cineasta incorrendo, ironicamente, no ato de “posse” desses rostos para, tão somente, ilustrar um discurso negativo? Não seria o estabelecimento de uma relação entre esses rostos e o entrave do processo revolucionário um ato de instrumentalização do rosto do Outro, ainda mais sem estabelecer a relação de interlocução visual? Não queremos com isto desarticular a compreensão de Guimarães, nem definir esse trecho inicial do filme como problemático ou “incorreto”. Nossa intenção aqui não é o estabelecimento de um “manual de boas práticas cinematográficas”, mas, tendo em vista o tema deste trabalho, esses são questionamentos que parecem ser pertinentes. Ademais, outra forma de entender este trecho é a materialização da dinâmica entre o predador e a presa, com o olhar da câmera se assemelhando, muito mais aqui do que em qualquer outra parte do filme, ao olhar de um tigre à espreita, e a consumação da “caça”, é importante dizer, se dá de uma maneira bastante diferente de uma noção de posse. Isso pois é justamente no interior desta sequência que Raulino estabelece a relação com o idoso que sorri para a câmera, o que agrega uma maior complexidade para a sequência como um todo.

Figura 19 - A relação mais distante com o "outro" em O Tigre e a Gazela



Fonte: *O Tigre e a Gazela*, Aloysio Raulino, 1976

Ainda sobre isso, algumas reflexões de Scansani (2018) podem nos ajudar a compreender essa dupla faceta representacional do filme e entender a relação da obra com o

³⁹ Os outros dois movimentos que o autor identifica no filme seriam a tomada de consciência - a partir das primeiras cartelas mais otimistas de Fanon e da música de Luiz Melodia - e a insurreição popular - consumada na longa sequência carnavalesca do final do filme.

conceito de alteridade. Primeiro, a autora observa que, de fato, *O Tigre* não estabelece uma relação de interlocução entre cineasta e pessoa filmada, ao menos não uma interlocução pela fala. Se para Levinas é justamente o diálogo um dos elementos mais importantes do encontro, como antever essa relação no filme? Mas a autora aponta que, apesar de não haver troca de palavras, o filme cria um outro tipo de interlocução, que acontece pelos olhares. Mas essa interlocução, observa a autora, só aconteceria de modo mais efetivo com aqueles que se mostram abertos a esse diálogo, que aceitam o olhar da câmera e decidem entrar no jogo. Essa relação entre o cineasta e a pessoa filmada que se dá exclusivamente na imagem, também para Bernardet (201, p. 132) é um fator bastante particular do cinema que Raulino e que permite o vislumbre de “uma subjetividade que não se revela, mas manifesta sua presença e sua opacidade”.

Diferente de *Congo*, então, temos n’*O Tigre* o encontro entre o cineasta e o Outro, que é para Levinas o momento por excelência da alteridade. Mas esse encontro resulta em um tipo de interlocução muito particular, com diferenças significativas em relação àquela que desenvolvemos no final do capítulo 3, portanto um tanto quanto diferente daquela idealizada por Levinas. Se para o filósofo franco-lituano essa interlocução se dá em uma articulação entre o olhar e o diálogo, no filme de Raulino temos a impressão de que esse diálogo está contido inteiramente na relação visual desses encontros, que revelaria não apenas a informação imagética, mas também estabeleceria a comunicação entre as partes em jogo.

Mas é preciso um certo cuidado aqui ao afirmar um protagonismo solitário da visão, pois nesses encontros não há apenas a troca de olhares: há também os movimentos, tanto dos corpos do cineasta quanto dos corpos dos Outros e da própria câmera, há os sorrisos, e há também falas, mas que não ouvimos devido à ausência de som direto. Portanto, apesar de sua economia figurativa e da possibilidade de frustrar determinados espectadores pela ausência de entrevistas ou de uma mais concreta definição de seu tema e seus interlocutores, *O Tigre a Gazela* parece sugerir novos caminhos às reflexões estabelecidas por *Congo*, e mesmo àquelas noções de Levinas. Neste filme, a relação com o Outro tende a refletir uma interlocução visual e corporal entre o cineasta e aqueles a quem ele propõe uma tal relação. Isso não quer dizer que esta interlocução seria “parcial” em comparação com aquela idealizada por Levinas, mas sim que o filme de Raulino propõe uma outra forma, neste caso especificamente cinematográfica, de lidar com o conceito de alteridade.

6. Mato Eles?

Dentre os três cineastas analisados neste trabalho, Sérgio Bianchi (Ponta Grossa, 1945) talvez seja o único que se manteve mais atuante como diretor de cinema ao longo de sua carreira. Após dirigir *Mato Eles?*, no início da década de 1980, Bianchi ainda dirigiria outros dez filmes, incluindo sete longa metragens, firmando-se mais especificamente como um diretor de cinema - ao contrário de Omar e Raulino, que passaram a atuar mais como artista multimídia e diretor de fotografia, respectivamente. Optamos por um de seus média-metragens por entender que *Mato Eles?* encaixa-se em nossa discussão ao contribuir com uma visão que pode ser complementar aos conceitos discutidos pelos dois filmes anteriores e por ser um exemplo representativo de novas formas e procedimentos que passariam a permear o cinema documental brasileiro nas décadas seguintes. No entanto, serão sobretudo certas especificidades do cinema de Bianchi que nos interessarão de forma primordial aqui, e a recorrência com que o cineasta é rotulado como polêmico e irônico (Goulart, 2015; Mattos, 2018) nos dá uma pista inicial a respeito dessas especificidades.

Mato Eles? (1982), média-metragem de 34 minutos, chama atenção já em seu próprio título. Em tom provocativo, mas que também poderíamos considerar irônico, cínico ou até pessimista, o título do filme estabelece uma relação bastante curiosa tanto com seu tema de abordagem quanto com seu espectador, pois esta interrogação absurda parece ser ressignificada em diversos momentos do filme: antes de assistirmos, durante a recepção fílmica e após o filme, ressoando ainda mais fortemente. Isso porque *Mato Eles?* tem como elemento principal de seu tema as relações entre o cineasta e os povos originários do Brasil. Se em *Congo* e *O Tigre e a Gazela* a ideia de “povo” surge de maneira um pouco mais generalizada - ainda que a população negra e em situação de pobreza seja, em certos momentos, enfatizada - o filme de Bianchi aborda uma absurda situação enfrentada por indígenas da região de Manguairinha, no sudoeste do Paraná. Portanto, a provocação maior do título centra-se no ato de evidenciar, justamente, como o estado brasileiro vinha tratando seus indígenas, de modo a constituí-los como seres descartáveis, quase desprovidos de humanidade.

Para Takemoto e Otsuka (2014), a aparência de naturalidade e banalidade do título, enfatiza essa relação desumana e cruel e também é um elemento característico da cultura branca ou “civilizada”, “urbana”, pois é esta que ao longo da história, principalmente com o colonialismo e o imperialismo que resultaram no genocídio de inúmeras populações consideradas “não-civilizadas”, têm se posto essa questão. E este colonialismo e imperialismo também se fizeram presentes em nosso território, fazendo com que essa reflexão banal em torno do “assassinar ou não” revele a matriz genocida da formação do nosso estado nacional. José

Carlos Avellar (1983), por sua vez, observa que o tom irônico contido neste “mato eles?”, em conjunto com o conteúdo que veremos ao longo do filme, também remete a outras perguntas. As situações absurdas, bem como a naturalidade demonstrada por alguns dos entrevistados, parecem ecoar perguntas tais como “o extermínio das etnias indígenas deve ser lento ou gradual?” - pelo modo como os órgãos governamentais e as empresas lidavam com a questão - ou “a exploração dos povos indígenas e de seus territórios é um negócio lucrativo?” - que será um dos motes do filme. Esta última questão, em especial, relembra até mesmo a crítica de Omar em *O Antidocumentário provisoriamente*, que acusava os documentaristas de tentarem criar espetáculos às custas das tragédias de povos marginalizados, tendo como intenção principal suprir as demandas de um certo mercado. Enfim, esse tom provocador e direto já dá o tom também da própria *persona* de Sérgio Bianchi que, como veremos a seguir, coloca sua subjetividade no filme de diversas formas, mas com certeza mais explícita e enfática do que Omar e Raulino.

A tal situação insólita que o filme de Bianchi retrata se inicia ainda na década de 1960. Uma madeireira privada, chamada F. Slaviero, comprou a maior parte - mais de 9 mil hectares - das terras da reserva indígena de Mangueirinha, no sudoeste do Paraná, junto ao governo do estado, fazendo com que a área fosse cercada e todos os indígenas retirados para um espaço menor. No momento das filmagens, o negócio encontrava-se em litígio judicial e por isso a empresa contava com menos de 10 funcionários no local e as atividades quase paradas. Além da F. Slaviero, o litígio envolvia outras madeireiras da região, interessadas naquela que era uma das últimas florestas de araucárias do sul do Brasil, e da própria Fundação Nacional do Índio - FUNAI - do Paraná que, embora encarregada de administrar a parte reserva que ainda não fora adquirida por nenhuma madeireira, parece ter se inspirado nestas empresas em seu modo de gestão: na década de 1970, a FUNAI instala uma serraria dentro da reserva indígena. Por mais incoerente e irônico que pareça a existências de uma serraria da FUNAI, que além de administrar a reserva, deveria proteger os direitos e territórios dos povos originários, o negócio foi legalizado pelo governo e colocado em prática.

Em Mangueirinha, viviam três etnias indígenas: os kaingangues - em maior número -, os guaranis e ainda o último indígena da etnia xetá sobrevivente na região. Contrariando as diversas promessas feitas junto aos indígenas a fim de convencê-los a aceitar de bom grado o negócio, a FUNAI passa a atuar em conjunto com a F. Slaviero em um processo de desestruturação do território indígena, desmatando as florestas em quantidade muito além do prometido (o acordo inicial seria explorar apenas as árvores danificadas e sem esperança de manutenção, mas na realidade a serraria passa a usufruir das melhores árvores da reserva) e

também instituindo modos de trabalhos precários e abusivos sobre os próprios indígenas: a FUNAI os contrata por salários irrisórios, atrasa pagamentos ou impõe descontos criminosos, e ainda os coloca em jornadas de trabalho muito além do adequado. A pergunta “o que será dos indígenas depois que as árvores acabarem?” será ecoada por todo o filme, sendo uma das maiores preocupações dos moradores. Outro elemento que agrega ainda mais a carga de absurdismo da situação é que não foi o próprio Bianchi quem decidiu filmar esta situação para denunciá-la ao mundo. Como relatado pelo diretor em entrevista⁴⁰, e reproduzido por Oliveira (2006), foi o próprio governo paranaense quem lhe impôs a realização de um filme sobre a reserva de Mangueirinha, como condição para fornecer o financiamento de filmagem, manifestando assim o orgulho que as autoridades do estado tinham da situação criada por eles na reserva.

Assim como *Congo* e *O Tigre a Gazela, Mato Eles?* também conta com um prólogo: antes mesmo da cartela com o título inicial, temos um plano de cerca de um minuto e meio em que vemos um homem de aproximadamente 60 anos em pé sobre uma escada, vestindo terno cinza e camisa branca, além de portar um par de óculos escuros. Trata-se de Dom Albano Cavallin, arcebispo de Londrina, hoje já falecido. Após alguns segundos de silêncio, ouvimos a voz de Sérgio Bianchi perguntar:

Dom Albano Cavallin, não querendo ser chato, dizem que nos primeiros navios que chegavam aqui, vinham padres também. E esses padres ajoelhavam os índios e davam uma bíblia pra eles lerem. Se os índios entendessem o que aquilo queria dizer, tudo bem. Se não entendessem, cortavam a cabeça na hora. (Bianchi, 1982, 0'16''- 0'38'').

O modo como “não querendo ser chato” soa nessa pergunta, face à conclusão violenta da anedota, é bastante representativo da ironia de Bianchi. É questionada a omissão sobre os crimes que o clero português cometera sobre os povos originários, como se mencionar esses eventos históricos fosse agir de modo impertinente, constrangedor, enfim, “chato”, muito embora esses eventos tenham sido repletos de violência e crueldade. José Carlos Avellar, em crítica escrita em 1983, percebe a forte semelhança desta pergunta com uma cena do filme *Aguirre, a cólera dos deuses*, dirigido por Werner Herzog e lançado dez anos antes do lançamento de *Mato Eles?*. Na cena em questão, um padre entrega uma bíblia a um indígena, dizendo que aquele livro contém a “voz de Deus”. O indígena encosta a bíblia em seu ouvido para tentar ouvir a tal voz. Então o padre e os demais ficam furiosos, acusam-no de blasfêmia e o matam. Tal cena parece servir quase como uma ilustração da pergunta feita por Bianchi, e

⁴⁰ Entrevista disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aGDHic_C7eE – acessado em 05 de janeiro de 2024.

a anedota também acentua o caráter absurdo da empreitada europeia-clerical que os povos nativos do mundo inteiro tiveram de enfrentar. Em *Mato Eles?*, o arcebispo, em resposta ao questionamento de Bianchi, acena com a cabeça, o sorriso quase perpétuo no rosto, e responde calmamente:

A igreja é uma mãe. Eu penso que se todos os pais fizerem uma análise de sua educação, eles vão encontrar alguns problemas educacionais. Pode ter acontecido. Mas a grande história de Anchieta, Nóbrega e Vieira, até os padres que no momento estão morrendo em determinadas reservas indígenas hoje, com seus nomes depredados, esses homens estão mostrando que a igreja cada vez mais quer ser uma educadora com um enorme respeito ao índio. E o grande lema de 1982 para a igreja no Brasil será este: paz e terra aos povos indígenas. E o lema: o índio, aquele que deve viver. (Bianchi, 1982, 0'39'' - 1'21'').

É importante mencionar que o plano em *contra-plongé* do arcebispo, posicionado estrategicamente em uma escada, alguns degraus acima do nível do olhar da câmera, parece nos remeter diretamente a um palco. Ao terminar seu discurso, Dom Albano Cavallin, enfim, sorri, balança o corpo e olha ao redor, satisfeito, descendo os degraus. A naturalidade e leveza de seus movimentos agora dão a impressão de que ele pensa que a câmera não está mais ligada, que está livre do olhar possivelmente julgador da câmera. Enquanto isso, ouvimos uma enorme e exagerada salva de palmas, inseridas na banda sonora. Aplaudimos um palestrante respeitado, um político cuidadoso e de discurso engenhoso em seu palanque ou um palhaço? O choque dessa salva de palmas exageradas evidencia o modo como Bianchi entende o discurso do religioso, mais uma vez ironizando a fala exageradamente otimista e vergonhosamente relativizadora de um passado cruel.

A seguir, temos um plano detalhe de um dos olhos de um indígena, que encara seriamente a câmera, por alguns instantes, e então baixa o olhar. Os sons das palmas para o discurso do padre continuam, e cria-se uma dinâmica com este plano, como se o indígena estivesse escutando o diálogo de Bianchi com Cavallin. Em seguida, há um corte para um plano detalhe da boca do indígena, e as palmas começam a se esvaír. Esse plano dura poucos segundos: logo o indígena movimenta-se e sai do enquadramento. Esta é a primeira vez no filme que vemos a imagem de um indígena, mas ainda não temos nenhum tipo de informação a respeito de qual sua etnia nem da situação enfrentada por ele e seus companheiros. Entra, enfim, a cartela com o título do filme.

Figura 20 - A cena do filme de Herzog, descrita por José Carlos Avellar



Fonte: Aguirre, a cólera dos deuses, Werner Herzog, 1972.

Figura 21 - A entrevista com Dom Albano Cavallin em Mato Eles?



Fonte: *Mato Eles?*, Sérgio Bianchi, 1982

Assim que o título some da tela, temos um *zoom in* que aos poucos nos revela um homem vestindo uma camiseta vermelha e segurando um rifle em meio à escuridão. Inicia uma narração em *off* que contextualiza um pouco da situação vivida pelos indígenas da região, que já esboçamos acima. Repa (2014, p. 50) desenvolve um estudo sobre as cores na filmografia de Bianchi e relaciona o vermelho da camisa deste homem, somado ao porte de uma arma de fogo, à ideia de sangue e violência. Não sabemos ao certo se Bianchi buscou uma construção de significados por meio da coloração em seus planos, mas, tendo em vista que em seu filme anterior - *Maldita Coincidência* - as cores possuem um papel de destaque, parece valer a pena mencionar tal interpretação. Em seguida, a narração informa sobre o assassinato do cacique kaingang Ângelo Kretã, ocorrido em janeiro de 1980, por meio de uma emboscada em uma estrada. O crime teve três inquéritos, cujas investigações não resultaram em nenhum esclarecimento. O narrador dirá ainda que os indígenas da região “são vítimas de um processo de extinção que o tempo apenas sofisticou”.

O tom informativo, didático, é evidente aqui, diferenciando-se significativamente de *O Tigre e a Gazela* e *Congo*. Se no filme de Raulino as narrações provêm do livro de Fanon e

possuem uma função poética, aqui a função é estritamente informativa. E se no filme de Omar as narrações em *off* tem a função de desconstruir a credibilidade da “voz de Deus” do documentário e expor as construções por trás da intelectualidade acadêmica, em *Mato Eles?*, ao menos nessas inserções que informam sobre a situação da reserva de Mangueirinha, a “cartilha” da narração do documentário clássico é seguida à risca: um homem, adulto e com a voz calma, profere as informações de modo seguro e confiante. Essa pulsão didática não será nem abandonada por completo nem assumida como o *modus operandi* absoluto do filme. Haverá uma tensão entre didatismo, ironia, autorreflexão e metalinguagem que impedirá o filme de tornar-se uma coisa só.

A seguir, vemos um plano geral de uma estrada, ao fundo um céu de lusco-fusco que mistura rósea com violeta, e, contornando as extremidades da estrada, a floresta de araucárias. Repa (2014, p. 51) relaciona o violeta deste céu à melancolia, o que representaria a situação trágica que acomete a reserva. Percebemos o farol de um carro se aproximando e o som de um motor. À medida em que o veículo se aproxima, mais alto fica o som, até o momento em que os faróis começam a tomar o centro da imagem, pouco antes de efetuar uma curva. O som fica mais alto e ouvimos uma forte derrapagem, mas nesse instante há um corte. Agora vemos, no centro do quadro, Dona Belarmina, provavelmente uma conhecida ou parente de Ângelo Kretã⁴¹, sentada em um sofá. Ela aparenta estar em torno dos 80 anos e, no canto superior esquerdo do quadro, fica visível parte de um microfone *boom* que capta as falas da senhora. Enquanto o som da derrapagem arrefece, ouvimos Bianchi perguntar “por que a senhora acha que ele morreu?”. As respostas de Dona Belarmina, no início, são evasivas, e o medo de tocar no assunto da emboscada é evidente. Percebemos que há uma tentativa, por parte dos poderes institucionais da região, de impor uma narrativa acerca da morte de Kretã, que teria sido causada por um mero acidente na estrada. Isso é corroborado por uma entrevista com um dos poucos funcionários da madeireira F. Slaviero, que é entreposta à entrevista de D. Belarmina. O funcionário confirma ter havido mortes de indígenas na região, mas que teriam sido acidentais. “Isso é o que nós soubemos”, diz ele, e fica claro em seu tom de voz e em seu olhar o medo de “falar demais”.

⁴¹ É importante mencionar que, de acordo com a dissertação do antropólogo Patrick Baptista (2015, pp. 19-22), Ângelo Kretã era um vereador da cidade de Mangueirinha no momento em que foi assassinado, e que, na infância, ele e sua tribo fizeram parte da leva de indígenas expulsos de suas terras devido à aquisição da madeireira F. Slaviero. Ângelo Kretã também foi um dos criadores da União das Nações Indígenas e principal articulador das lutas pela recuperação das terras indígenas no Paraná. Sua atuação levou à perseguições por parte de latifundiários e madeireiros locais, fazendo com que passasse a receber constantes ameaças pouco antes de sua morte que, oficialmente, foi considerada como um acidente automobilístico.

Voltamos então para a entrevista de D. Belarmina que agora, encorajada por outras pessoas presentes no ambiente - “pode falar, pode falar” - menciona uma emboscada⁴² que teria sido feita para Kretã, citando quatro homens que estariam esperando-o por longas horas. A fala da senhora é firme e, apesar da hesitação inicial e do forte sotaque do interior do Paraná, absolutamente compreensível. Ela mostra-se lúcida em relação a toda a situação ao seu redor, e é difícil não se comover com a falta de esperança em uma resolução justa do caso. D. Belarmina não chega a verter lágrimas, mas seu semblante aparenta uma resignação forçada, imposta, mantendo-se por toda a entrevista com uma postura um tanto desconfortável, sentada bem na ponta do sofá. O plano seguinte é um dos mais representativos daquele “choque lacunar” de que falávamos em *Congo* e *O Tigre e a Gazela*. Enquanto há poucos víamos uma mulher indígena idosa, em uma casa bastante simples, desconfortável com a câmera e a equipe em sua frente e o discurso cuidadoso, vemos agora uma mulher mais jovem, loira, em um ambiente luxuoso e sentada confortavelmente em uma grande poltrona. Tudo parece destoar milimetricamente da entrevista anterior. Sua fala é bastante segura, sem medo nenhum apesar das “incertezas” que demonstra, e, diferente de D. Belarmina e de praticamente todos os outros indígenas entrevistados, ela sorri.

Figura 22 - A sucessão de entrevistas em *Mato Eles?*



Fonte: *Mato Eles?*, Sérgio Bianchi, 1982

Trata-se da atriz Lota Moncada, naquela que seria a entrevista mais explicitamente encenada do filme. Seu discurso é tão absurdo que mesmo sem saber de antemão que ela é uma atriz fica difícil acreditar que alguém aceitaria proferi-lo ao saber que está sendo filmado. Mas a fala anterior do padre também entra nesse limiar do absurdo, fazendo com que a realidade e

⁴² A morte de Ângelo Kretã ganhou ampla repercussão nacional na época, muito em função das condições misteriosas acerca das causas e da falta de uma solução para o caso. Em 1980, um dos episódios do programa *Globo Repórter*, da Rede Globo, foi dedicado inteiramente à morte do cacique e à história das lutas dos povos indígenas de Manguaçu. O programa em questão foi escrito e editado por Eduardo Coutinho e pode ser acessado em: <https://youtu.be/yByU6eJD9s?si=9zBJuNYDbByGBxEh> - acessado em 27 de dezembro de 2023.

a ficção se misturem fortemente aqui. Moncada expressa seu profundo desdém pelas lutas indígenas e por todas aqueles que se mostram preocupados com elas. Para ela, trata-se de uma perda de tempo sem sentido. "Não existe política de integração, ou eles se aculturam ou morrem" (Bianchi, 1982 4'56''- 5'01'') diz a mulher, que também menciona a recorrência da morte de indígenas com uma banalidade que lembra àquela que mencionamos acerca do título, sem demonstrar sinal algum de pesar.

O plano seguinte é a primeira vez no filme em que temos a inserção de cartelas. Sobre um fundo preto, surgem as inscrições: "Assinale a alternativa correta: Pressupondo que o depoimento de D. Belarmina seja verdadeiro e os culpados não foram condenados, a morosidade da justiça se deve a:" (Raulino, 1982, 5'07''-5'11''), como se fosse o enunciado de uma questão de prova escolar. Sucedem-se então cinco novas cartelas, cada uma com uma alternativa ao enunciado: "a) falta de funcionários públicos no Ministério da Justiça para agilizar os processos; b) os magistrados teriam interesses econômicos na não resolução do caso; c) O cacique Ângelo Cretã morreu de infarte (sic) do miocárdio; d) Foi um acidente de trânsito normal e) Nenhuma das respostas anteriores." (Raulino, 1982, 5'12" --5'29"). Nesse momento, temos dois movimentos: primeiro, o didatismo do filme é exposto, trazido à tona, pois, como observa Avellar (1983), o que pode ser mais representativo do didatismo do que uma prova de múltipla escolha, essa ideia de construção de um conhecimento instrumental a ser medido em um teste de verdadeiro ou falso? Em segundo lugar, a ironia contida nessa "prova" não só faz uma troça do elemento didático ao inserir respostas absurdas, mas é também usada como crítica ao contexto, ironizando a falta de ação e interesse por parte do poder judiciário.

Mencionamos a ironia nas questões pois tudo leva a crer que a resposta, de maneira "óbvia", seria a opção e), e, como nos lembra Oliveira (2006, (pp. 59-60) a ironia "pressupõe um jogo de reciprocidade ou cumplicidade entre o ironista e o interpretador e uma capacidade avaliadora que frequentemente envolve uma dimensão intelectual e emotiva e um domínio da situação que a faz acontecer". Ou seja, a ironia é um recurso retórico que sempre depende de um contexto e de uma participação ativa do espectador com o discurso. Talvez seja justamente por isso que Vieira (2004, p. 102) constate um certo brechtianismo no modo de expor estas questões de múltipla escolha:

O brechtianismo dessas questões, no seu pedido implícito de colaboração do espectador e de conseqüente 'formulação de um veredito' é carregado de uma ironia mordaz, vez que nas questões e respostas propostas há sempre uma tendência à contradição e ao absurdo. [...] Questões e respostas criam um espaço bastante desconfortável para o espectador progressista e educado nos valores humanitários, ao confrontá-lo com a realidade do extermínio de uma maneira que, inicialmente, pode

provocar um sorriso desconfiado e sem jeito mas que, em seguida, suscita a reflexão e o questionamento. (VIEIRA, 2004, p. 102).

Todas as demais cartelas inseridas no filme serão neste estilo, com perguntas irônicas e respostas absurdas com a intenção de criticar determinada situação. Já as duas sequências seguintes investem ainda mais na reflexão sobre o didatismo e o academicismo acerca das questões indígenas. Primeiro, temos uma espécie de aula - nada mais “adequado” para se articular com as questões das cartelas - de Jacó Cesar Piccoli, filósofo e sociólogo paranaense, estudioso da história e das línguas das tribos indígenas do Paraná. A cena não poderia ser mais caricata: em frente a uma lousa, Piccoli, usando óculos e com uma barba espessa, discorre sobre a situação das três tribos indígenas que vivem em Mangueirinha. A lousa já está repleta de escritos de giz com informações e nomes das tribos, e o professor continua adicionando dados e fazendo apontamentos aos escritos. É agora que sabemos que a reserva conta com cerca de 900 kaingangas, 300 guaranis e apenas 1 xeta. Justo no exato momento que Piccoli pronuncia “xetá” e aponta para o nome escrito na lousa, há um corte abrupto para um plano geral da floresta de araucárias.

Entra então a música da ópera “*O Guarani*”, de Carlos Gomes, ao passo que vemos a inserção de um crédito “Sérgio Bianchi apresenta”, em uma clara paródia de uma grande produção *hollywoodiana*. Essa paródia fica ainda mais evidente quando os créditos brilham até desfigurar-se e “transformam-se” no título deste que será o primeiro filme-dentro-do-filme de *Mato Eles?: O Último Xetá*, em provável referência à obra do escritor americano James Fenimore Cooper, *The Last of the Mohicans* (1826), que naquela altura já havia sido adaptada para o cinema em grandes produções, com destaque para o filme de 1936 dirigido por George B. Seitz, e o de 1977 dirigido por James L. Conway.

Figura 23 - A transição da aula do professor para o primeiro filme-dentro-do-filme em *Mato Eles?*



Fonte: *Mato Eles?*, Sérgio Bianchi, 1982

Difícil não se ater à ironia da música altamente ufanista de Carlos Gomes para embalar o “filme” sobre o último xetá. O caráter épico da música também parece anunciar um grande

épico cinematográfico, na esteira dos grandes *westerns* da década de 1950 ou mesmo das adaptações do livro de Cooper, mas o que veremos a seguir é, na verdade, uma espécie de paródia dos documentários etnográficos clássicos. E esta paródia já começa nos créditos iniciais, como sugerido por Oliveira (2014, pp. 68-69), que a identifica no jogo entre a escolha cuidadosa de indicações de diversas instituições que tendem a atribuir credibilidade a determinado produto e os diversos erros gramaticais, que seriam deliberados. Entre as instituições, são citadas um certo “Centro Nacional de Pesquisas Científicas”, “O Comitê do filme etnográfico”, “Instituto de Pesquisas da Faculdade de Filosofia” e a indicação de que o filme seria dirigido pelo professor José Loureiro Fernandes, um antropólogo português residente no Paraná e reconhecido estudioso das culturas indígenas. Quanto aos erros gramaticais, eles estariam presentes por todos os créditos: “Museu do Homen Paris” “a presenta” “filme realizado” “commentario”. Poderíamos acrescentar a estes erros uma certa ironização acerca do prestígio e forte recorrência da antropologia francesa no Brasil por citar um museu parisiense de antropologia e, mais a frente nos créditos, a inserção de “dito par Arnaldo Jabor”, ao invés de simplesmente “narrado por” ou outra variação em português. A própria escolha pela reconhecida *persona* pública de Jabor já acrescenta uma dose de ironia metalinguística ao filme.

O Último Xetá é dividido em duas partes: a primeira parte, “1957 - Uma expedição científica”, é a que conta com a narração de Jabor e imagens que lembram as de um documentário etnográfico, ilustrando tudo aquilo que é dito pela “voz de Deus”. As imagens em questão seriam referentes a uma expedição feita pela UFPR em 1957 até o noroeste do Paraná, a fim de fazer contato com uma tribo que até então vivia isolada, e que mais tarde soube-se tratar de cerca de 20 remanescentes dos xetás. O guia desta expedição teria sido aquele que mais tarde seria o último xetá vivo, que, segundo é relatado, teria sido capturado na infância e educado em Curitiba. Chama atenção o caráter cientificista que é relegado aos indígenas aqui, que são retratados como meros objetos de estudo, descrevendo-os como seres não civilizados.

A segunda parte, “1982 - 25 anos depois - o último”, começa com uma sucessão de enquadramentos do último xetá (que não chega a ser entrevistado nem ter seu nome revelado, sabemos apenas que trabalha na serraria da FUNAI em Mangueirinha). Ele é visto de frente, de costas e de perfil. Vieira (2004, p. 103) relaciona esse modo de representação ao das fichas policiais, enquanto Oliveira (2014) entende que isto “sugere um olhar metódico próprio a identificar o índio (sic) como um animal selvagem em extinção a ser dissecado, analisado e preservado para um estudo científico” (p. 70). Independente de qual seja a interpretação, fica evidente o caráter crítico deste “filme-dentro-do-filme”. Em seguida, pela primeira vez vemos

o próprio Sérgio Bianchi em quadro, aproximando-se do indígena e marcando com os braços o enquadramento desejado pela câmera, mais uma vez acentuando o tom metalinguístico e autorreflexivo.

O segundo filme-dentro-do-filme, “*Os Guaranis*”, é um tanto quanto diferente. Ainda ao som da ópera de Carlos Gomes, não temos nenhuma narração ou cartela. Não temos créditos como em “*O Último Xeta*”, e logo sucedem-se planos dos guaranis ao ritmo da música. Em seguida, acompanhamos um pouco de sua atividade de venda de artesanato às margens de uma rodovia. O contraponto entre a música épica que nos remete à ação e as imagens dos indígenas trabalhando ou apenas observando as filmagens é ainda mais perceptível do que no filme-dentro-do-filme anterior. Logo após essa sequência, teremos a primeira inserção de um elemento que aparecerá mais algumas vezes no filme e se tornará outra marca do “didatismo irônico” de *Mato Eles?*: o som de caixa registradora com a inclusão de cifras de dinheiro na tela. Isso acontece enquanto ouvimos uma narração explicando a situação de litígio nas terras adquiridas pela F. Slaviero. Quando o narrador menciona existir na área cerca de 150.000 pés de pinheiros e 80.000 pés de madeira nobre, surge na tela a cifra de “US \$500.000.000”, ao passo que ouvimos também sons de caixa registradora, fazendo referência ao valor estimado que a extração dessa quantidade de madeira poderia render à empresa.

Este elemento aparecerá mais duas vezes nesta sequência: primeiro, na entrevista com Miguel dos Reis, então prefeito de Mangueirinha, que se mostra contrário à instalação da serraria da FUNAI na reserva (ao contrário de Isaac Bavaresco, chefe do posto da FUNAI em Mangueirinha, que defende o projeto). Quando ele menciona estarem sendo serrados cerca de 1.000 a 1.500 metros cúbicos de madeira por mês, entra a cifra de “US \$8.000.000” ao som da caixa registradora. Aqui se inicia um forte questionamento acerca do destino dos lucros da madeireira da FUNAI. Enquanto a entidade diz que tudo é convertido para os indígenas, por meio da construção de casas e outras construções na reserva, os valores estimados da produção da serraria aparentam ser muito maiores do que aquilo que está sendo de fato aplicado em prol da reserva. Além disso, as madeiras de melhor qualidade estão sendo exterminadas, causando uma preocupação geral entre os indígenas.

A segunda inserção do elemento será na entrevista em que Bianchi se mostra mais combativo, quando questiona Harry Avila Telles, delegado regional da FUNAI. Bianchi indaga sobre o fato de haver uma serraria em uma reserva indígena e a possibilidade de os recursos se esgotarem. Telles, aparentemente nervoso, logo observa que a reserva não depende exclusivamente da serraria, e menciona a existência de uma lavoura. A fim de fazer com que Telles revele os valores que estão sendo gerados com a agricultura, Bianchi finge desconhecer

a existência de uma lavoura na reserva, e afirma isso categoricamente. O golpe dá certo, e Telles passa a descrever, em detalhes, todos os produtos que são plantados na lavoura e em qual quantidade. Enquanto ele fala, vão surgindo as cifras referentes a cada produto e mais sons de caixa registradora.

Figura 24 - O uso das cifras em *Mato Eles?*



Fonte: *Mato Eles?*, Sérgio Bianchi, 1982

O uso deste elemento acentua o argumento de que o principal fator em jogo para os brancos nesta batalha com os indígenas é muito simples: dinheiro. Enquanto os indígenas lutam, resistem, morrem para tentar manter vivas as suas culturas e modos de existência, o Estado brasileiro, em conjunto com setores da iniciativa privada, mostra-se disposto a qualquer coisa para não ter de abrir mão dos lucros que a exploração das reservas é capaz de gerar. As cartelas de múltipla escolha que entram a seguir ironizam justamente a questão do real destino dos recursos gerados pela reserva indígena. Todas estas situações e personagens parecem emitir um aspecto absurdo, dadas as condições nada convencionais das relações que o poder público estabelecera em Mangueirinha. Talvez seja justamente por isso que a ironia parece se encaixar tão bem em *Mato Eles?*: ela não está presente apenas na forma e no discurso do filme, mas encontra-se também na própria situação abordada. Sobre o terceiro e último filme-dentro-do-filme de *Mato Eles?*, “*Os Kaingangs*”, que compõe toda a sequência final do filme, falaremos mais detalhadamente no último subcapítulo desta seção.

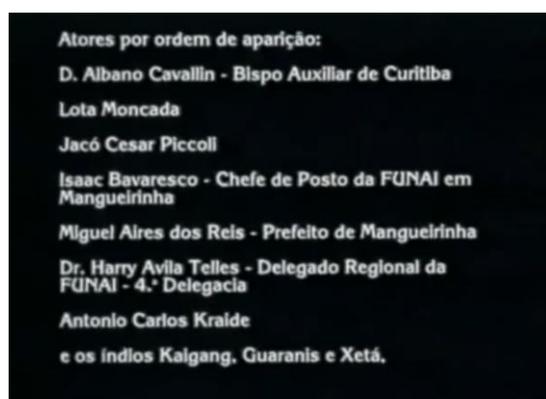
6.1 Um ensaísmo irônico

Há uma certa incongruência percebida entre alguns dos trabalhos pesquisados para a realização desta dissertação que, além de curiosa, nos ajuda a compreender algumas das particularidades do ensaísmo em *Mato Eles?*. Esta incongruência gira em torno da primeira entrevista do filme, ainda em seu prólogo. Para JC Avellar (1983) e Repa (2019), por exemplo, Bianchi entrevistou de fato o arcebispo Dom Albano Cavallin. Já para Takemoto & Otsuka

(2014) e Oliveira (2006), trata-se de uma encenação feita com um ator. Oliveira (p. 66) chega a dizer que Bianchi teria não só relatado isso, como afirmado que as palavras do verdadeiro arcebispo não seriam muito diferentes, mas não menciona a fonte da qual tirou esta informação, e não localizamos a suposta entrevista em que Bianchi expressa essas afirmações. De toda forma, esta confusão é bastante representativa de *Mato Eles?* pois até mesmo a minha própria experiência espectral com o filme foi permeada por esta dúvida, antes de me ater ao filme como pesquisador. Nas primeiras vezes em que assisti ao filme, eu tinha como certo que Bianchi estava simulando uma entrevista com um ator, dado o tom absolutamente caricato de seu modo de falar e de seu discurso. Somente depois de reassistir o filme algumas vezes e pesquisar alguns textos a seu respeito é que passei a considerar que Bianchi, de fato, entrevistara o arcebispo, noção que só viria a ser questionada novamente ao me deparar com os trabalhos de Takemoto & Otsuka e Oliveira.

Além disso, um olhar mais cuidadoso aos créditos finais do filme parece corroborar a ocorrência da entrevista com o líder católico: consta o nome do arcebispo como participante do filme, sem nenhum nome de ator que o teria interpretado. Mas é interessante que seu nome esteja junto da atriz Lota Moncada, do ator Antônio Carlos Kraide e do prefeito de Manguelrinha, por exemplo, em uma única sessão de créditos que tem como título “Atores em ordem de aparição”. Isso mesmo: “atores”, e não simplesmente pessoas entrevistadas, e aqueles que são de fato atores não possuem nem mesmo um nome fictício para os personagens que interpretam. Para Bianchi, todos são atores: não apenas aqueles que de fato foram contratados como tais e receberam um texto para representar, mas também o arcebispo, o prefeito de Manguelrinha, os funcionários da FUNAI, o professor Jacó Piccoli e até mesmo os indígenas da reserva.

Figura 25 - Os créditos finais de Mato Eles?



Fonte: *Mato Eles?*, Sérgio Bianchi, 1982

Independente de qual tenha sido a verdadeira atitude de Bianchi quanto à entrevista do prólogo, o que fica evidente é o caráter enigmático e provocador do ensaísmo elaborado em *Mato Eles?*, que confunde não apenas seus espectadores, mas também seus pesquisadores acadêmicos. Aqui, realidade e ficção misturam-se em um jogo muito particular, tornando difícil vislumbrar suas fronteiras - ou até mesmo questionando se elas existem. Tal embaralhamento parece ser fortemente ligado à montagem lacunar do filme, que articula diferentes núcleos narrativos de forma livre e sem uma ligação aparente: momentos de evidente didatismo, atores em representação, entrevistas, cartelas com as questões de múltipla escolha, os três filmes-dentro-do-filme, enfim, toda essa fragmentação, repleta de ironia discursiva e formal, parece contribuir para o apagamento das fronteiras entre realidade e ficção. Se o discurso do arcebispo é “real”, espontâneo, e soa tão absurdo quanto os discursos programados da atriz de Lota Moncada e do ator Antonio Carlos Kraide, de que importam as fronteiras de gênero? Aqui, tanto aquele “entrecruzamento de fronteiras” do qual nos falam Bense e Huxley acerca do ensaio literário, quanto a noção de “passagens” cunhada por Elinaldo Teixeira acerca do ensaio fílmico, parecem dialogar e se fazer presentes, mas de um modo muito particular.

E é interessante notar, a partir disso, as diferenças em relação a *Congo* e *O Tigre e a Gazela*: nos filmes de Omar e Raulino, apesar da variedade de procedimentos formais, da multiplicidade de elementos e recursos discursivos, tendemos a nos manter mais próximos do terreno da não-ficção, sem maiores questionamentos acerca disso. O questionamento proposto por esses filmes recai sobre os próprios procedimentos do filme documentário, mas ambos utilizam-se dos recursos deste gênero: eles os desconstroem, contradizem seus *status* de credibilidade, propõem novas maneiras de utilizá-los, mas o espectador dificilmente pensará estar assistindo a algo muito distinto de um filme de não-ficção, e talvez fosse justamente esta a intenção de seus realizadores, manter-se no terreno do documentário para mostrar como ele pode ser alterado. Já em *Mato Eles?*, tanto a crítica sobre o gênero documental quanto à situação abordada se dá também por relações com o cinema de ficção, usando seus procedimentos de forma irônica e em contraponto ao tema.

O curioso é que parece até mesmo surgir um diálogo mais direto com Omar na inserção dos filmes-dentro-do-filme em *Mato eles?*: em “*O antidocumentário, provisoriamente*”, Omar fala justamente sobre o modo como o cinema documental não teria ainda desenvolvido linguagens próprias para o tratamento da realidade, e que todas as suas variações seriam fortemente vinculadas ao cinema de ficção comercial. Ora, as cartelas de título - *O Último Xetá*, *Os Guaranis*, *Os Kaingang* -, bem como a música épica que as acompanha, parecem nos remeter diretamente às grandes produções *hollywoodianas*, quando o que vemos a seguir, na

verdade, será bem diferente. O fato de Bianchi, por exemplo, nos mostrar um filme bem ao estilo do documentário etnográfico clássico após vermos e ouvirmos uma cartela que remete aos épicos inspirados na obra de James Fenimore Cooper parece dialogar bastante com a noção de Omar quanto ao sentido de espetáculo e interesse comercial contido na linguagem documental hegemônica. A diferença aqui é que Bianchi parece fazer esta relação formalmente, e permeá-la de ironia. Sobre isso, a descrição de Takemoto & Otsuka (2014, p. 46) parece ser uma boa maneira de entender esses meandros: Bianchi apropriar-se-ia do aspecto didático, mas fazendo uma transição entre o polo expositivo, da ideia de uma “aula expositiva”, para o da “pergunta do aluno”, que nesse caso, como dizem os autores, seria “um aluno bem espírito de porco”.

É interessante entender também o quanto esse modo transicional, fragmentário do filme, fora recebido na época, pois isso também revela nuances sobre o ensaísmo de *Mato Eles?*. Por isso que o artigo de José Carlos Avellar, de 1983, é tão importante: escrito em um momento no qual a teoria do filme-ensaio ainda era pouco difundida no exterior e praticamente inexistente no Brasil, Avellar parte de suas considerações acerca do gênero documental a fim de tentar entender aquilo que é feito por Bianchi. Avellar define *Mato Eles?* como um filme que “atira para todos os lados”, o que poderia ser uma maneira mais informal de se referir à fragmentação discursiva do filme. O crítico também destaca o fato de o filme não se preocupar em conceder ao seu espectador o devido tempo de resposta, passando de um núcleo discursivo para outro de maneira abrupta, e que isso se daria desta forma por Bianchi acreditar que as respostas para as questões que o filme levanta não podem vir nem dos entrevistados, nem dos espectadores.

Avellar comenta ainda que “não é bem assim que costuma agir um documentário”, e sua interessante reflexão sobre a semelhança do caráter documental de *Mato Eles?* com o do filme “*Di*”, de Glauber Rocha, (que na época ainda não era vinculado ao ensaio fílmico, mas que atualmente é bastante estudado a partir desta perspectiva - vide o trabalho de Elinaldo Teixeira (2022), que o considera como um dos primeiros e mais significativos exemplos da manifestação da forma ensaística no cinema brasileiro) nos concede outra maneira mais informal de definição do ensaísmo do filme de Bianchi: “Esta coisa que talvez tenha pintado primeiro no *Di* é uma certa desmontagem do sistema do filme documentário através de uma interferência doida, caótica, debochada até, do realizador dentro da cena: ele vê, filma, participa e fala de tudo; do tema do filme, do cinema, dele mesmo” (Avellar, 1983, p.2). O crítico também destaca um certo sentido metalinguístico e autorreflexivo na abordagem de Bianchi: “Sérgio Bianchi discute, agride, desmonta, questiona o próprio método de trabalho. Entra na

imagem. Tumultua a conversa. Pergunta para si mesmo (em voz alta, para o espectador ouvir) o que afinal está fazendo com este seu filme sobre os índios (sic)” (Avellar, 1983, p.2).

Esses elementos surgem no filme de diversas formas, e relacionam-se com os modos de materialização da subjetividade do autor no filme. A voz e presença de Bianchi são fortemente demarcadas, de maneira um pouco mais incisiva do que faz Raulino em *O Tigre e a Gazela*, mas bastante diferente do modo proposto por Omar em *Congo*. Se no filme de Omar temos uma relação mais distanciada, na qual a presença física do diretor quase não é sentida, no filme de Raulino podemos sentir tal presença de maneira um pouco mais contundente, principalmente pela relação que estabelece entre pessoas filmadas X câmera - algo que praticamente não há em *Congo*. Ademais, em ambos os filmes a utilização da narração em *voice over* (ainda que em nenhum dos casos sejam textos dos próprios diretores), parece remeter também à instância narradora pessoal de um autor, ao menos em dois níveis: a seleção e organização de referências bibliográficas pessoais e a atuação sobre essas referências, fazendo alterações nos textos originais e inserindo-os já de modo recontextualizado nos filmes. Em *Mato Eles?*, a presença física de Bianchi vai além daquela proposta por Raulino, pois podemos ouvir a própria voz do diretor ao conversar com as pessoas, assim como o efeito de sua presença sobre elas. É aqui que teremos, pela primeira vez entre os filmes analisados, o corpo do diretor em quadro: é verdade que isso ocorre em apenas dois momentos e de modo sutil, mas já indica uma grande diferença em relação aos dois filmes anteriores.

Mas outro elemento relacionado à articulação da experiência subjetiva do realizador no filme, e que geralmente não é percebido em *Mato Eles?*, diz respeito às referências bibliográficas. Anteriormente mostramos como isso fica claro em *Congo* e em *O Tigre*, em que os conteúdos das cartelas e das narrações são claramente retirados de livros tidos como referências para os autores, e que provavelmente serviram de inspiração na própria concepção dos projetos. Em *Mato Eles?*, só percebemos uma relação direta estabelecida com uma referência bibliográfica nos créditos finais, quando um dos letreiros indica “Baseado no texto ‘Paraná Nativo’ de Jacó Cesar Piccoli.” Como mencionado no subcapítulo anterior, Piccoli é o professor que aparece no filme dando uma “aula” sobre os indígenas de Mangueirinha, mas só ao final sabemos seu nome e o fato do filme ter sido baseado em um de seus textos. A relação que se estabelece com a referência bibliográfica na forma do filme é bastante diferente aqui do que nos dois primeiros filmes analisados, mas ainda assim surge como mais uma semelhança do ponto de vista conceitual entre os três filmes.

Tratamos bastante aqui e nos demais filmes sobre a presença do diretor na tela ou na banda sonora, e da inserção de textos - seja de sua autoria ou de referências próprias

modificadas por eles. No entanto, os três filmes aqui analisados são bons exemplos de como a montagem pode ser um agente articulador da experiência subjetiva. Em *Mato Eles?*, em especial, parece ser justamente por meio da montagem que o filme consegue expressar a ironia característica de Bianchi, por meio das contraposições entre som e imagem - as inserções de sons da caixa registradora, a música de Carlos Gomes, os sons de derrapagem de carro -, as sucessões de discursos contraditórios entre os entrevistados e os atores, a relação entre os elementos do cinema de ficção comercial e o cinema documental etnográfico e as perguntas e opções de respostas ironizando as situações. Oliveira (2014) chega a propor a ideia de uma “montagem promovendo uma ‘acareação’ dos discursos” (p. 64), devido a forma como o filme parece enfileirar e depois misturar diversos modos discursivos. O autor entende que essa montagem expõe a “mão manipuladora do realizador”, pois evidencia o caráter de construção inerente ao filme - e podemos ver um pouco dessa noção também nos modos de articulação dos elementos em *Congo e O Tigre*.

Fica evidente também uma diferença narrativa que *Mato Eles?* apresenta em relação a *Congo e O Tigre*. Os filmes de Omar e Raulino não possuem uma linha narrativa com começo, meio e fim bem definidos, constituindo-se de uma fragmentação narrativa muito demarcada. Já o filme de Bianchi parte de uma situação bastante concreta, as lutas dos povos indígenas de Mangueirinha, que possui uma sequência de fatos mais bem definidos. Se tivéssemos que esboçar uma sinopse dos três films, a tarefa provavelmente seria mais complicada com *Congo e O Tigre*, devido a maior abstração do conteúdo narrativo desses filmes. A fragmentação de *Mato Eles?* surgirá em sua forma, que consegue complexificar o conteúdo narrativo do qual o filme parte. Ademais, mesmo com esta diferença marcante, *Mato Eles?* mantém-se com a mesma recusa à conclusão do discurso, a liberdade de enunciação formal e a exposição de construção de pensamentos que vemos em *Congo e O Tigre*.

6.2 Uma alteridade às avessas?

Com *Congo e O Tigre e a Gazela*, nos atemos bastante às imagens para compreender como se dava a representação do outro em suas estruturas. Aquela “modéstia” representacional da qual falavam Shohat e Stam (2006, p. 67), em que os cineastas se colocavam em dúvida acerca da possibilidade de construírem definições e discursos fechados sobre povos e culturas distantes das suas parecia se aplicar muito bem aos filmes de Omar e Raulino, que mostram-se constituídos, desde suas concepções iniciais, em torno desta discussão. Porém, essa modéstia manifesta-se de uma maneira audiovisual nesses filmes, em que a representação parece se dar

de modo muito mais “cuidadoso” do que em *Mato Eles?*. Enquanto Omar nos nega a representação audiovisual das congadas e Raulino busca uma interlocução visual afetiva com os transeuntes, Bianchi assume a ironia e a crítica ao sistema de modo radical. Pois, afinal, como são representados os indígenas em *Mato Eles?*?

Com exceção dos dois curtos planos do prólogo e outras breves inserções junto de entrevistas ou dos trabalhos na serraria da FUNAI, as imagens dos indígenas são destinadas sobretudo aos filmes-dentro-do-filme. Este modo de operação já nos diz algo sobre o *modus operandi* representacional de *Mato Eles?*, pois sabemos que aquilo que será mostrado dentro de “*O Último Xetá*”, “*Os Guaranis*” ou “*Os Kaingangs*” poderá conter em si alguma dose de ironia crítica, que tudo o que está ali dentro é atravessado por um metacomentário inerente à sua forma. É por isso que uma análise do ponto de vista da alteridade sobre *Mato Eles?* contém complexidades bastante particulares: as imagens do último xetá de Mangueirinha, por exemplo, não parecem nem um pouco produtoras de alteridade sobre ele, ao menos se a analisarmos friamente. O homem está em uma posição aparentemente desconfortável, sendo enquadrado por todos os ângulos possíveis, e além de em momento algum ser revelado seu nome, também nunca lhe é perguntado nada. O último xetá entre e sai de cena sem se mover e sem falar absolutamente nada.

No entanto, como observamos anteriormente, tudo dentro de “*O Último Xetá*” nos remete a uma crítica reflexiva: partindo do documentário etnográfico clássico, na primeira parte deste filme-dentro-do-filme, e chegando à prática cinematográfica contemporânea, na segunda parte, que Bianchi parece relacionar a um academicismo insensível, semelhante ao de uma dissecação animal, como apontou Oliveira (2014, p. 70), ou, como observou Vieira (2004, p. 103), a um fichamento policial. Mas Bianchi faz isso mostrando-se tela, ele mesmo fazendo uma paródia do diretor que indica o enquadramento ideal para o indígena, o que enfatiza o caráter metalinguístico e autorreflexivo da ironia contida aqui. Outro ponto importante relacionado ao tratamento dado ao indígena parece corroborar essa visão: tanto o professor Jacó Cesar Piccoli quanto a narração em *off* de Arnaldo Jabor mencionam o fato de o último xetá ter sido “capturado” na infância e educado em Curitiba. Chama atenção o uso da palavra “capturado”, como se estivessem se referindo a um ser desprovido de humanidade, e em nenhum momento esse rapto é esclarecido ou sequer tematizado, como se fosse algo trivial. O fato de em nenhum momento lhe conceberem alguma individualidade - para além de ser o último de sua tribo - e não lhe darem o direito à palavra também intensificam a noção de desumanização que é exposta aqui.

Figura 26 - Enquadramento do último xetá em Mato Eles?



Fonte: *Mato Eles?*, Sérgio Bianchi, 1982

Algo parecido acontece em “*Os Guaranis*”. A dinâmica representacional é diferente, o contraponto é feito não em relação à uma prática específica, mas à música de Carlos Gomes, que segue em tom épico na banda sonora, enquanto os vemos em cabanas modestas e vendendo seu artesanato às margens da rodovia. As imagens dos guaranis são diretas, claras, e nada nos planos nos passa a ideia de que houve, de fato, uma interlocução afetiva entre a equipe e os indígenas. O que parece estar sendo evidenciado aqui é uma continuação da crítica de “*O Último Xetá*”, mas agora focando no sistema econômico, aos nos mostrar o quanto os indígenas são obrigados a renderem-se ao capitalismo vigente não só ao trabalhar na serraria, mas também obrigados a transformar sua própria cultura em mercadoria. Ou melhor, parte de sua cultura: apenas aquilo que é passível de ser vendido em uma pequena tenda às margens de uma rodovia, pois, como o filme deixa entender, boa parte de suas práticas tribais foram dizimadas pela necessidade de se aterem às práticas dos brancos.

Agora, para sobreviver, eles precisam ter igrejas católicas em suas reservas, vestirem-se de acordo com códigos alheios aos seus, exercerem profissões que contradizem os elementos mais fundamentais de suas culturas e quase não exercem o uso de suas línguas nativas no cotidiano. Esta situação parece ser bastante representativa da reflexão que faz Ailton Krenak acerca do conceito criado por Pierre Clastres de “sociedades contra o Estado”, falando da necessidade de submissão das culturas indígenas às culturas brancas.

Pierre Clastres, depois de conviver um pouco com os nossos parentes Nhandeva e M'bia, concluiu que somos sociedades que naturalmente nos organizamos de uma maneira contra o Estado; não tern nenhuma ideologia nisso, somos contra naturalmente, assim coma o vento vai fazendo o caminho dele, assim coma a água do rio faz o seu caminho, nós naturalmente fazemos um caminho que não afirma essas instituições como fundamentais para a nossa saúde, educação e felicidade. (Krenak, 1999, p. 30).

O modo como a reserva de Mangueirinha é gerida acaba sendo totalmente contrária a este modelo de existência, impondo autoritariamente instituições e meios de sobrevivência que

direcionam um apagamento de suas culturas. Aqui, *Mato Eles?* também parece ilustrar uma noção trazida por Shohat e Stam (2006, p. 67), sobre como os povos do “quarto mundo” são absolutamente marginalizados mesmo dentro de uma sociedade do “terceiro mundo”, que, por sua vez, já sofre as consequências da marginalização a nível global pelos países do “primeiro mundo”.

O terceiro e último filme-dentro-do-filme de *Mato Eles?*, “*Os Kaingangs*”, compõe toda a sequência final do filme, com pouco mais de dez minutos de duração, e parece ser bastante representativo das relações entre o cineasta e o Outro que se destacam aqui. Toda ela se passa dentro de uma das tendas da tribo, à noite, durante um encontro com Bianchi e a equipe do filme. Dezenas de kaingangs encontram-se reunidos no local e observam atentamente as entrevistas que se seguem. São mostradas entrevistas com quatro kaingangs: primeiro, um homem que aparenta estar na base dos 60 anos, em seguida um homem jovem beirando os 30, depois uma mulher com cerca de 50 e, por fim, o cacique da tribo, que é o mais idoso de todos. Não nos são revelados os nomes de nenhum deles e, como mencionado anteriormente, nos créditos do filme eles constam todos como atores, mas não há nenhum nome ou individualização, somente a menção às suas tribos.

Cada um dos três primeiros entrevistados expressa sua indignação de uma maneira diferente: o homem de 60 anos tem a fala mais longa, rechaça as narrativas da FUNAI acerca do projeto, critica a morosidade da justiça no caso do litígio e mostra-se preocupado com o iminente esgotamento dos recursos da reserva. Seu tom é firme, ainda que não demonstre exasperação, mas é clara a indignação presente em sua fala. O homem mais jovem e a mulher demonstram uma certa desesperança e melancolia que se percebe em seus olhares e no modo mais pausado de falar. Ambos mencionam a possível necessidade de sacrificarem-se na luta pelas terras, ambos dizem estar dispostos a morrer se for preciso, mas mantendo o tom ameno e melancólico na fala. Bianchi pergunta aos três o que eles pretendem fazer quando a floresta acabar, e é interessante que esta é uma questão que parece ecoar até os dias de hoje, visto que a invasão das terras indígenas segue sendo um problema em todo o território nacional. Para os três entrevistados, o fim da floresta não representa apenas o fim de um recurso financeiro, mas o extermínio de seu povo.

Figura 27 - Entrevistas com os Kaingangs em Mato Eles?



Fonte: *Mato Eles?*, Sérgio Bianchi, 1982

Quando finalmente chega a vez de o cacique falar, logo percebemos o descontentamento em sua voz e em seu olhar. Ao ser perguntado por Bianchi sobre como os kaingangs haviam adquirido aquelas terras antigamente, ele faz questão de deixar claro que sua tribo nunca ganhou nada, que seu território não foi um “presente”, mas sim comprado, e tudo aquilo que reivindicam é seu por direito. É interessante notar o quanto sua fala tem de desconstrução de estereótipos, dinamitando principalmente uma suposta inocência indígena a respeito do comércio. O cacique afirma que “flechas de ponta de ouro” teriam sido usadas para comprar as terras junto a Dom Pedro II, mas o que importa aqui é o papel de tonificação da autoestima de todo um povo que tende a ser desprezado ou tornado excessivamente inócuo quando o assunto é relações financeiras. Após este relato, percebemos falas de desagrado do cacique, que não quer mais ouvir perguntas: é ele quem quer falar, perguntar, agora é a vez dos indígenas fazerem uma antropologia dos brancos. “O senhor precisou do dinheiro e agora o senhor correu pra cá pra ver se ganha um dinheiro, pra tomar café nas costas do índio? E nós tamo aqui, feito bobo, feito burro dos brancos. O senhor veio de lá pra bobear nós?” (Bianchi, 1982, 31’24’’ - 31’ 45’’).

Figura 28 - A histórica fala do cacique kaingang em *Mato Eles?*



Fonte: *Mato Eles?*, Sérgio Bianchi, 1982

Surge então aquela que é talvez a frase mais célebre de *Mato Eles?*: “Quem é o senhor? Quanto o senhor ganha?” (Bianchi, 1982, 31’56’’ - 32’01’’), questiona o cacique, e, como vemos no último quadro da figura 28, permanece observando Bianchi, e este é um dos poucos momentos que a esposa do cacique direciona o olhar para Bianchi, como se também o questionasse. O diretor não responde diretamente, e os demais indígenas riem, pois os questionamentos do cacique, ainda que contenham indignação, também estão repletos - e isto é bastante interessante - de ironia, justamente o recurso que Bianchi usa no filme todo.

Parece haver uma virada aqui que descortina até mesmo a metalinguagem do filme, pois o próprio realizador e todo o seu discurso são colocados à prova, levados à análise. Se o filme vinha buscando evidenciar suas práticas, isso é agora feito pelo próprio indígena, pois agora é o Outro que analisa as práticas do Mesmo. Sobre isso, é interessante destacar dois pontos: primeiramente, lembramos daquilo que os autores de *Crítica da Imagem Eurocêntrica* (2006) nos falam sobre esta cena, antevendo aí uma espécie de ponto de inflexão que parece ser mesmo representativo de *Mato Eles?*:

Em *Mato Eles?*, de Sérgio Bianchi, um índio pergunta ao diretor exatamente quanto dinheiro ele vai ganhar com o filme, tipo de pergunta inconveniente que em geral acabaria no lixo da sala de edição. Assim, o cineasta assume alguns dos riscos de um diálogo real, de um desafio em potencial da parte de seus interlocutores. A questão não é mais como representar o outro, mas como colaborar com o outro em um espaço comum. O objetivo, raramente alcançado, é garantir a participação efetiva do ‘outro’ em todas as fases da produção. (Shohat & Stam, 2006, p. 69).

Ou seja, o filme de Bianchi mostra-se em um certo diálogo com uma prática que já vinha sendo difundida no cinema de não-ficção que, mesmo ciente das armadilhas da representação, passa a focar em possíveis modos de cooperação. No entanto, este “diálogo” estabelecido aqui contém um importante componente crítico. Poderíamos lembrar aqui o exemplo que trouxemos no capítulo 3 sobre a “antropologia compartilhada” de Rouch, como proposto por Takemoto & Otsuka (2014, p. 52). Para os autores, esta cena do filme de Bianchi constitui uma “inversão proibida” do método do cineasta francês, pois aqui o “Outro” efetivamente analisa aquele que o está estudando, e mais: questiona sua prática utilizando-se até mesmo de um recurso retórico que estava sendo usado pelo cineasta: a ironia. Isso não significa dizer que o filme de Bianchi supera a relação de hierarquia em relação ao Outro, colocando-o em pé de igualdade. Pelo contrário, essa “inversão” surge apenas ao final do filme, e certamente ocorreu de modo espontâneo, sem que o diretor esperasse por isso. A função dessa inversão vem a ser a reexposição da relação de hierarquia que se dava até aquele momento, e não a sua sobreposição.

Este movimento formal de *Mato Eles?* também apresenta suas consequências, visto que a representação do Outro, de toda forma, acaba sendo permeada por um viés instrumentalizante - ainda que o faça de maneira autoconsciente. Ainda assim, o filme de Bianchi tende a buscar um distanciamento de um modo de representação condescendente e paternalista que, embora pudesse demonstrar uma relação de alteridade mais efetiva, correria o risco de apenas reproduzir e lamentar a situação dos indígenas da reserva de Manguairinha. Como reflete Eduardo Viveiros de Castro:

Não basta compadecer-se da sorte do colonizado. Não é suficiente mostrar generosas disposições emancipatórias para com o nativo, nem imaginar-se dotado dos instrumentos teórico-políticos capazes de libertá-lo de sua sujeição — instrumentos de libertação que, o mais das vezes, vêm da mesma caixa de ferramentas que os instrumentos de sujeição, como diversos ‘nativos’ já observaram. (Viveiros de Castro, 2015 p. 32).

De certa forma, *Mato Eles?* também expressa essas impossibilidades do cinema feito por não-indígenas de resultar em ações positivas para eles. Com o monólogo de Bianchi ao final, temos uma espécie de recapitulação das autocríticas que o filme tenta engendrar, e que se relaciona com a crítica de Viveiros de Castro: o genocídio indígena gera trabalho para os brancos, sejam eles cineastas, fotógrafos, antropólogos, funcionários públicos, e mesmo que bem-intencionados e buscando denunciar a situação, acabam tirando proveito dela:

Aproveita, cara! Aproveita que tá acabando, cara. Se você tiver parente no poder, vai lá e compra terra, meu! Tira madeira. Dá uma grana, uma grana ótima. Aproveita e compra a terra, aquela terra não tem dono, cara, reserva não tem dono, Aproveita! Se você é da oposição, faz um livro de fotografia, vai lá e fotografa, faz um filme, cara! Faz um filme e vai viajar pra Europa inteira com o filme, cara. A Europa quer ver essas coisas, o genocídio tá acontecendo agora, não tá acontecendo agora o genocídio? Vai lá e fatura. Negocia, pega alguns objetos que eles fazem aqueles mais estranhos e monta uma loja no centro do Rio ou São Paulo. No Rio não tem ainda, São Paulo tem. Monta uma loja, vende. Turista europeu compra caro. Olha, faz pesquisa, tem pesquisa que pode ser feita. Linguística. Tem tribo com dois índios, é uma puta transação pra estudar. Faz uma pesquisa. Pega bolsa de estudo. Faz pós-graduação. Outra forma, você monta uma organização de defesa, montando uma organização de defesa, você pega dinheiro da Holanda, Bélgica, Alemanha, pra proteger. Cê viu quantos documentários têm sobre índio? O problema é que tem que ir rápido, tá acabando! Porra, negocia, meu. (Bianchi, 1982, 32'26''- 32'52'').

É por isso que o ensaísmo em *Mato Eles?* parece estabelecer um sentido metalinguístico geral não só sobre o filme, mas sobre a própria discussão da questão indígena. Bianchi coloca em questão a atividade dos cientistas, dos artistas - incluindo a si próprio -, dos funcionários do governo e, de certa forma, até o desta própria dissertação de mestrado, como se o filme funcionasse como um mecanismo de autoconsciência geral para o assunto. Em “*O Último Xetã*” é feita basicamente uma demonstração da “antropologia” dos brancos, uma meta antropologia. Com isso, a representação dos indígenas é instrumentalizada, mas seria o “preço” que o filme paga para criticar a própria prática, quase que em um movimento contrário ao proposto por Omar para tentar chegar em uma crítica muito próxima. Quando chegamos em “*O Guarani*”, parte-se da ideia de que a crítica aos modos de representação já estava dada, e aborda-se a situação material. Em ambas estas sequências, a ironia dá o tom da retórica, e em momento nenhum temos o diálogo, a relação de interlocução com o Outro é inexistente.

Figura 29 - Um dos momentos metalinguísticos de *Mato Eles?*



Fonte: *Mato Eles?*, Sérgio Bianchi, 1982

Será apenas em “*Os Kaingang*” que essas relações serão alteradas. Agora, já não vemos mais ironia por parte de Bianchi, que faz suas perguntas de maneira séria e

demonstrando preocupação. É neste momento que, finalmente, teremos uma relação de interlocução por meio do olhar e da voz entre o cineasta e o Outro - primeira vez considerando não só *Mato Eles?*, mas também *Congo* e *O Tigre e a Gazela* (visto que este último não possui diálogo falado, apenas visual) e é aqui que, novamente, Bianchi aparecerá em quadro, ainda que rapidamente, enquanto realiza a primeira entrevista. Se na primeira vez em que se coloca no quadro Bianchi parece se colocar na pele de um cineasta insensível que busca enquadrar seu “material” de todas as formas, aqui ele surge “despido” em seu papel de cineasta, tão somente como alguém que tenta se comunicar com o “outro”. Em seguida, a ironia, da qual Bianchi abre mão, passa a ser a do cacique kaingang, que questiona o diretor e toda a sua prática até então, como que iniciando o desenvolvimento de sua própria contra-antropologia acerca de Bianchi e sua equipe. É claro que não se pode constatar apressadamente que isso significa uma inversão total da situação, mas sim um aceno a possibilidade de tal inversão.

Considerações Finais

Ao longo deste trabalho, foi possível perceber diversas diferenças e semelhanças entre *Congo*, *O Tigre e a Gazela* e *Mato Eles?*, que perpassam suas estruturas formais e seus interesses temáticos. Temos aqui três filmes feitos por três homens brancos, provenientes de alguns dos estados mais ricos do país - Rio de Janeiro, São Paulo e Paraná - que abordam, em certa medida, a questão do racismo. As reflexões expressas em suas obras são pertinentes e históricas para o cinema brasileiro, constituídas até mesmo de certo pioneirismo, mas a seleção do *corpus* também é representativa da baixa presença de diretores e diretoras negras e indígenas no cinema brasileiro dos anos 1970 e início dos 1980. Esta é uma situação que perdura até os tempos atuais e que está diretamente relacionada a questões estruturais da formação da sociedade brasileira, mas um olhar em retrospecto para os principais nomes do Cinema Novo e do Cinema Marginal/de invenção, os mais expressivos movimentos do cinema brasileiro da época, escancaram a predominância da cor branca e do gênero masculino entre os cineastas do país.

Os filmes de Omar, Raulino e Bianchi chamam atenção para uma problemática muito específica de linguagem cinematográfica, mas a partir disso passam pela questão das disputas discursivas sobre a “verdade” e desembocam, conseqüentemente, na possibilidade de apagamento das culturas populares marginalizadas e nas relações de poder entre o cineasta e o “outro”. Analisando-os em conjunto, destaca-se que estas possivelmente estão entre as

primeiras obras cinematográficas do Brasil que lançaram um olhar para esta questão, e é interessante que o tenham feito, justamente, por meio de elementos ensaísticos.

É curioso notar esse movimento transitório entre os três filmes: primeiramente, Arthur Omar apresenta mais letreiros do que imagens filmadas em seu filme, coloca uma criança para narrar o *voice over* e quase não mostra pessoas, em um movimento de esvaziamento de sua presença física na tela; Aloysio Raulino, por sua vez, filma justamente o seu encontro com as pessoas, deixa o filme absorver este contato físico entre o cineasta e o povo, e o *voice over*, ainda que não expresse textos de sua autoria, são seleções e colagens suas, narradas por um homem adulto que nos remete mais facilmente à sua própria figura. Já Sérgio Bianchi extrapola tudo isso: ouvimos claramente sua voz, sentimos mais significativamente sua presença e seu efeito sobre as pessoas ao seu redor e seus próprios textos preenchem a tela.

Esse movimento em direção a uma maior explicitação da subjetividade, que percebemos ao passar de *Congo* para *Mato Eles?* parece representativo do chamado “giro subjetiva do documentário” do qual nos fala Catalá (2012). Essa opção por colocar-se corporalmente no filme iria tornar-se uma tendência no terreno não só do filme-ensaio, mas do cinema documental em geral ao longo dos anos, principalmente no Brasil. Já mencionamos no final do capítulo 2 alguns nomes, mas é difícil não lembrarmos da própria figura e obra de Eduardo Coutinho, um dos exemplos mais representativos no cinema brasileiro, cuja presença na tela e modo de relação com os entrevistados certamente influenciou muitos dos cineastas que vieram a seguir. A relação de Coutinho com o ensaísmo já fora abordada por outros autores - como Teixeira (2022), ao falar de seu *Cabra Marcado Para Morrer* (1984) -, mas nossa intenção aqui é apenas de reforçar o quanto o uso deste recurso de evidenciação do “eu”, que se materializa em corpo e voz nos filmes, parece ter se alastrado na cinematografia de não-ficção brasileira. E é curioso notar também o quão próximo o filme de Coutinho é do de Bianchi na questão das datas de lançamento, mas o quanto se distancia na aparição de si mesmo na tela: enquanto Bianchi coloca-se timidamente em dois planos, Coutinho possui um tempo de tela consideravelmente maior, e suas relações de interlocução com os “outros” parece muito mais próxima do que a estabelecida por Bianchi. É claro que esses aspectos, provavelmente, se devem em muito pela experiência de Coutinho como repórter de televisão, que passa então a empreender alguns de seus procedimentos televisivos no cinema. Sabemos também que estes não são os primeiros filmes a fazerem isso, nem mesmo os primeiros no Brasil, mas nota-se justamente neste período uma espécie de ponto de inflexão bastante importante neste modo de fazer filmes documentais, e que passariam a absorver cada vez mais essa marca no decorrer dos anos.

Mas o ensaísmo nos três filmes analisados aqui não se diferencia apenas no modo de exposição do cineasta, e vai muito além deste elemento. Em *Congo*, temos um ensaísmo de caráter mais “desconstrutivo”, tanto no sentido formal quanto discursivo. Omar preocupa-se com o filme como objeto cultural na sociedade, e essa preocupação contempla tanto os espectadores quanto as obras futuras que poderão ser influenciadas pela sua. Assim, seu filme busca desconstruir a credibilidade das convenções formais do gênero documental e até da ficção, chamando atenção para seus modos de funcionamento e evitando transformar seu tema em “espetáculo”. Portanto, muito mais do que ridicularizar a ideia de um cineasta branco da cidade grande poder representar um evento da cultura popular negra (como propõem Shohat e Stam (2006)), este “filme em branco” tem como propósito expor as possíveis armadilhas da linguagem e da crença cega no poder do cinema em registrar a realidade - armadilhas que podem tornar nebulosas as relações de hierarquia entre cineasta e pessoa filmada, outro ponto que Omar busca evidenciar. O propósito deste projeto inicial de Omar parece ser mesmo essa própria evidenciação, colocar a questão em jogo para ser debatida e tematizada coletivamente, sem nem chegar perto de uma conclusão: aqui, as questões ainda estão apenas sendo colocadas.

Talvez seja por isso que ficamos com a impressão de que *O Tigre e a Gazela* parte, justamente, dessas preocupações com a forma da linguagem cinematográfica. Como representar o outro? Haveria uma ética para isso, uma maneira menos violenta de representação? Há a possibilidade de denunciar as mazelas da sociedade brasileira sem cair no exotismo, na apelação? Como me aproximar desse “outro”, contribuir com ele por meio da minha arte? Parecem ser perguntas como estas que dão o tom do filme de Raulino, e permanecerão sem uma resposta muito clara, pois é assim seu modo de ensaio, um modo que tende a um improviso meditativo. Analisando-os em conjunto, *O Tigre e a Gazela* leva adiante as reflexões propostas por *Congo*, busca operar formalmente essas reflexões, tateando no improviso novas formas de representação e aproximação do “outro”. O modo como Raulino lida com a temporalidade dos planos, bem como suas articulações com as músicas e as cartelas fanonianas nos levam a essa ideia de uma meditação em torno do problema.

Já o filme de Bianchi apresenta os dois aspectos fundamentais do ensaísmo de *Congo* e *O Tigre*, mas os opera de um modo único. Em *Mato Eles?*, há desconstrução das convenções da linguagem cinematográfica, em especial do documentário etnográfico e do cinema de ficção, há meditação em torno da relação cineasta x “outro”, mas isso tudo é operado por meio da ironia, que se encontra entranhada na forma e no tema do filme, e por isso propomos essa ideia de um “ensaísmo irônico”. Temos assim uma espécie de tríade desconstrução-meditação-ironia, mas não seria incorreto perceber esses elementos como em diálogo nesses filmes. Já

falamos sobre o fato de o filme de Bianchi ser desconstrutivo e meditativo, mas *Congo* também apresenta ironia, assim como *O Tigre* apresenta desconstrução, ainda que não sejam estes os aspectos mais determinantes de suas formas. Ademais, tendo em vista que as três obras buscam refletir sobre o próprio papel do cineasta, tanto em seu modo de atuação junto às pessoas filmadas quanto na concepção *a priori* do projeto e até mesmo na ilha de edição, pode-se vislumbrar outro elemento em comum: a questão da autorreflexão, o questionamento metalinguístico do cinema como produtor de sentidos, ainda que de maneira mais explícita nas estruturas formais de *Mato Eles?* e *Congo*.

Em relação à representação do “outro”, também é possível identificar um movimento entre esses três filmes. *Congo* não chega a estabelecer uma relação de interlocução com as pessoas filmadas, o que dificulta chegar a uma noção de produção de alteridade no filme, ao menos se considerarmos de modo mais restrito o conceito de Levinas. E isso não quer dizer que esta conclusão caminha no sentido de entender a produção de alteridade no cinema apenas quando há a presença de imagem do “outro”, mas sim que a estratégia de *Congo* é diferente. O que o filme de Omar busca fazer é uma exposição do tema: ele não gera uma interlocução provida de alteridade e proximidade, mas, por outro lado, evita uma relação de posse e uma instrumentalização do rosto do Outro, e, principalmente, busca evidenciar os modos pelos quais a violência, a posse e a instrumentalização podem acontecer. E é esta a maneira pela qual o filme de Omar produz alteridade: *Congo* evidencia a assimetria intrínseca a toda relação, tal como apontava Levinas, mas talvez o mais interessante seja aquilo que o filme produz de pensamento sobre a alteridade no cinema, nos aproximando de uma ideia de estabelecimento de uma relação de interlocução também com o espectador.

Em *O Tigre e a Gazela*, novamente em um movimento que parece partir de reflexões consonantes às de Omar, Raulino empreende tentativas de reconstrução dessas relações de interlocução com o outro, ciente da necessidade de colocar a representação sob análise, mas também convicto da indispensabilidade de manutenção do corpo-a-corpo com o “outro”. Este elemento de proximidade e relação corporal com seus interlocutores já era algo fortemente presente na filmografia anterior de Raulino, e n’*O Tigre* o cineasta parece estabelecer uma reformulação desta prática. O aparente paradoxo no qual Raulino se encontra, em um desafio para representar o povo, denunciar a situação política, econômica e social, mas sem entrar em um jogo de paternalismo e exotismo, acaba ao fim sendo justamente a tensão temática que dá movimento ao filme. E é também a partir deste tensionamento que Raulino trabalha uma interlocução-visual-corporal com o “outro”, estabelecendo uma nova prática de aproximação com o povo, algo tão caro à sua obra, e que aqui atinge uma nova configuração, que será

colocada em prática novamente em alguns de seus filmes seguintes, como em *O Porto de Santos* (1978).

Finalmente, *Mato Eles?* surge para tensionar ainda mais essas relações com o “outro”, apostando em um uso quase extremo da ironia. O que em um primeiro momento parece nos levar diretamente para uma relação de instrumentalização e posse, desemboca em algo inexistente nos dois filmes anteriores: a verbalização do “outro” a respeito do próprio cineasta, uma inversão da relação de “análise”, de estudo dos procedimentos do outro. Claro que isso não deve ser entendido de modo vulgar, como se o filme de Bianchi consistisse em uma contra-antropologia dos indígenas em relação ao cineasta: o que acontece aqui é muito mais um aceno a essa possibilidade, em um movimento metalinguístico que também tem a função de desarmar a própria estrutura fílmica de modo autocrítico.

É interessante notar uma espécie de movimento entre os filmes, pelas diferentes maneiras como trabalham com as relações de interlocução. Passamos de um filme como *Congo*, que recusa tanto a interação falada quanto a interação visual, para um filme como *O Tigre e a Gazela*, no qual não há um diálogo por meio de palavras, mas a interação corporal e visual indica uma intensidade considerável. A relação de fala, de um diálogo de fato, só acontecerá em *Mato Eles?*, e ainda assim apenas na sequência final, depois de passarmos por dois filmes-dentro-do-filme que buscavam uma “desconstrução às avessas” das relações de posse e instrumentalização do outro no cinema. Isso não quer dizer que este trabalho proponha uma noção de progresso linear entre os filmes, como se o de Omar fosse o que menos produz alteridade e que o de Bianchi fosse o que se sai melhor neste aspecto. O movimento observado entre os filmes é de diferentes maneiras de representar o “outro” e que parecem representativos de uma época que antecede a chamada virada subjetiva proposta por Catalá, mas isso não significa que exista um progresso na produção de alteridade.

Contudo, um dos pontos que mais se destacam nestes três filmes é o tipo de relação que buscam estabelecer com a espectadorialidade. Como se tanto Omar quanto Raulino e Bianchi buscassem expor as fragilidades do discurso e do aparato cinematográficos, suas ambiguidades, as construções inerentes “por trás” da aparente imparcialidade, a imprescindibilidade do recorte. É possível pensarmos nestas características como sugestivas de uma suposta “função” destes filmes, para além da experimentação estética e discursiva: os filme-ensaios como apontamentos metalinguísticos acerca do caráter de construção de sentidos do cinema e mesmo da História. Ou seja, não é almejado, em nenhum destes filmes, afirmar uma forma específica ou método de produção de filmes que seria superior às demais; procura-se, tão somente, realizar obras que funcionem em conjunto com as demais, mesmo àquelas que parecem caminhar no

sentido inverso. Isso se relaciona com o ponto que reforçamos bastante ao longo do trabalho - talvez até de modo um tanto repetitivo, é verdade, mas que acredito ser necessário - de que não se trata aqui de uma negação absoluta dos documentários sociológicos, pedagógicos, etnográficos ou quaisquer outros rótulos utilizados. Todas estas formas possuem seus méritos, funções e posicionamentos no universo do cinema, da arte em geral e da produção de conhecimento, e o que buscou-se aqui foi vislumbrar o possível lugar do filme-ensaio.

Ao fim e ao cabo, estes três filmes evidenciam algo que está presente em toda obra, não apenas audiovisual, mas que tende a ser ignorado: o fato de que nenhuma obra, muito menos um único filme, é capaz de bastar-se em si mesmo para encerrar um assunto complexo, e é justamente neste ponto que esses filmes revelam-se muito pertinentes ainda hoje. A atual onipresença do audiovisual torna propícia uma situação na qual nem mesmos filmes, mas vídeos curtos, passem a servir como guias para a formação da moral e do conhecimento geral. Assistimos a um único filme, ou a um único vídeo curto sobre determinado assunto e acreditamos dominá-lo por completo. Talvez nunca na história tenhamos sido expostos a tantas falsificações, equívocos históricos, distorções e relativizações, ao passo que cremos nestes conteúdos e os reiteramos em forma de opiniões sólidas no debate público. *Congo, O Tigre e a Gazela* e *Mato Eles?* reafirmam a necessidade de uma relação intrínseca com o questionamento crítico acerca de todas as formas de conhecimento, reiterando o caráter essencial da diversificação dos estudos sobre uma dada temática.

Considero também proveitosas as reflexões acerca da materialização dos processos de subjetivação no filme-ensaio. Foi possível mostrar o quanto esta é uma discussão bastante presente entre os estudiosos do assunto, e também revelar algumas particularidades dos modos pelos quais a linguagem cinematográfica pode vir a diversificá-la. Os próprios filmes que são analisados aqui parecem ser exemplos representativos do uso da montagem como um forte agente articulador da instância narradora nos filmes, e temos em *Congo, O Tigre e Mato Eles?* três exemplos muito distintos e particulares de operacionalização de uma montagem ensaística, mesmo que as três possam ser consideradas “lacunares”, “verticais” ou “disjuntivas” (ainda que a montagem de *Mato Eles?* seja ligeiramente mais “convencional” ou menos experimental em relação às montagens de *Congo* e *O Tigre*, é importante frisar).

As possíveis afinidades de pensamento que apontamos entre diversos dos autores e autoras do ensaio e do filme-ensaio com teóricos e teóricas dos estudos culturais, da filosofia e da história da arte é outro aspecto de destaque. O modo como a questão do fechamento do discurso, das evidenciações das relações de hierarquia, das possibilidades de instrumentalização da imagem alheia e da busca por alternativas a certo *status quo* hegemônico

são elementos que perpassam muitos estudiosos e estudiosas das mais diversas áreas, e acredito que novos estudos focados nestas semelhanças e também nas suas diferenças podem ser bastante enriquecedores.

A partir destas noções, acredito que se abrem diversas possibilidades de estudos futuros. Estudos relacionados a essas questões no cinema brasileiro mais recente, por exemplo, poderiam auxiliar em um melhor entendimento sobre como os cineastas de não-ficção nacionais das novas gerações estão lidando com estes temas. Além disso, um olhar ao cinema brasileiro mais recente possibilitaria vislumbrar nuances que não foram possíveis de serem trazidas devido a uma das principais lacunas do presente trabalho: a falta de diversidade entre os diretores dos filmes analisados. Tendo em vista que o cinema nacional mais recente apresenta uma quantidade significativamente maior de diversidade de gênero, raça, classe social e cultura do que aquele das décadas de 1970 e 1980, acredito que seria bastante interessante notar como essas questões estão sendo abordadas cinematograficamente. O ambiente altamente polarizado da política brasileira recente, em que o exercício da alteridade parece estar ficando cada vez mais difícil de ser colocado em prática, é um dos pontos que reiteram a pertinência do assunto. Outro ponto importante seria o crescente acesso aos aparatos de produção e reprodução de sons e imagens. Praticamente qualquer pessoa que possua um celular ou computador atualmente é capaz de realizar uma obra audiovisual, por mais que os meios de divulgação ainda sejam um território mais complexo. Assim, um entendimento acerca das nuances das representações e das construções inseridas no seio da linguagem cinematográfica se mostra cada vez mais necessário. Ademais, a própria diversificação da produção cinematográfica brasileira recente, que tende a cada vez mais refletir a própria diversidade cultural deste país, já coloca em evidência a importância de se estudar esse tópico.

Haveria também uma curiosidade em conferir se aquilo que os filmes analisados aqui produziram de pensamento é de alguma forma ecoado pelas gerações precedentes. Filme-ensaios que possuem em suas próprias estruturas uma concepção de desconstrução discursiva, cineastas que empreendem uma metodologia que busca uma interlocução de formas alternativas à verbalização, um tipo de filme-ensaio que proponha uma meditação no improviso sobre seus temas: estes aspectos estão presentes em outros filmes? Em quais e de que maneira? - são questões que surgem em minha mente neste momento. Além disso, *Se Mato Eles?* parece colocar em prática um ensaísmo irônico, quais outros filmes o fazem, e empreendendo quais particularidades formais? Essa ideia de uma inversão da antropologia compartilhada é levada a cabo de modo mais incisivo por outros filmes?

Percebe-se que este trabalho está longe de ter esgotado tudo aquilo que estes filmes podem nos revelar, e muito menos chegando a um veredito acerca dos temas que esses filmes levantam - buscar isso, aliás, seria um procedimento claramente anti-ensaístico. Contudo, espero que estas páginas venham a contribuir com outros estudos que lidem com o tema do ensaio e do filme-ensaio, da representação do outro e da alteridade no cinema, ou então que auxiliem aqueles que se dediquem a estudar os filmes *Congo*, *O Tigre e a Gazela*, *Mato Eles?* ou algum dentre os demais filmes das obras de Arthur Omar, Aloysio Raulino e Sérgio Bianchi.

Referências

ADORNO, Theodor. O Ensaio Como Forma. Em: **Notas de Literatura I**, pp 15-46. São Paulo: Ed. 34, 2003

ALMEIDA, Gabriela. Ensaio fílmico, eterno devir: projeto de filme inacabado e de um cinema futuro. Em: **DOC online**, n. 24, p. 91-111, setembro de 2018.

_____. **Ensaio, Montagem e Arqueologia Crítica das Imagens**: um olhar à série História(s) do Cinema, de Jean Luc-Godard. Tese de doutorado em comunicação social. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, 2015.

ARAÚJO, Mateus. Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros. Em: **Devires**, Belo Horizonte, V. 10, N. 1, p. 108-137, jan/jun 2013.

ASTRUC, Alexandre. The Future Of Cinema. In: ALTER, Nora, CORRIGAN, Timothy. (eds). **Essays on the essay Film**, pp. 93-101. Nova Iorque: Columbia University Press, 2017.

AVELLAR, José Carlos. **A arte de fazer perguntas**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 06 de dezembro de 1983.

BAPTISTA, Patrick Leandro. **“Cacique” Kretã**: aquele que olha por cima da montanha enxerga mais alto. Dissertação de mestrado em antropologia social. Universidade Federal do Paraná, Setor de ciências humanas, 2015.

BARRETO, Lima. **Diário Íntimo**. Fundação Biblioteca Nacional, domínio público. Disponível em http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action&co_obra=2078 acessado em 22 de outubro de 2023.

BELASALMA, Natalia. **O Brasil em Pedacos**: aspectos do cinema de Arthur Omar. Dissertação de mestrado em meios e processos audiovisuais. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 2019

BHABHA, Homi. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BAZIN, Andre. Bazin on Marker. In: ALTER, Nora, CORRIGAN, Timothy. (eds). **Essays on the essay Film**, pp. 102-105. Nova Iorque: Columbia University Press, 2017.

BENSE, Max. On the Essay and its Prose. in: ALTER, Nora, CORRIGAN, Timothy. (eds). **Essays on the essay Film**, pp. 49-59. Nova Iorque: Columbia University Press, 2017.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____ A discreta revolução de Aloysio Raulino. Em: CARDOSO VALE, Glauro. (org.). **Catálogo do 17º Forum.doc BH**, p. 132. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2013.

BERGO, Bettina. Emmanuel Levinas. **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**, Fall 2019 Edition, ZALTA, Edward. (edt.) <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2019/entries/levinas/>>. acessado em 07 de janeiro de 2024.

BIANCHI, Sérgio.; ALMEIDA, Miguel de. **Sala de Cinema**: Sérgio Bianchi. São Paulo: SescTV, 2010. Disponível em:<https://youtu.be/aGDHlc_C7eE?si=zpZWB87DKqOlwUZG> > acessado em 05 de janeiro de 2024.

BORGES, Cristian. O antiensaio, provisoriamente. Em: MOURÃO, Patrícia.; GUIMARÃES, Pedro Maciel. (orgs.). **Cineastas do Nosso Tempo**, p. 33-43. São Paulo: Aroeira, 2012,

CARBONI, Bruno. **O Olhar Fantasmagórico**: O Reaparecimento de uma Imagem do Rosto e a Experiência de Alteridade no Cinema. Dissertação de mestrado em comunicação social. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Escola de Comunicação, Artes e Design, 2020.

CATALÀ, Josep Maria. A estética como ato político. Entrevista a Gabriela Almeida E Jamer Mello. Em **Questão** (UFRGS Online), v. 18, n. 2 pp 15-24, jul/dez 2012.

CORRIGAN, Timothy. **O Filme Ensaio**: Desde Montaigne e Depois de Marker. Campinas-SP: Papyrus Editora, 2015.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da Percepção**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

DESCARTES, René. **Discurso do Método**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Falenas**. Lisboa: KKYM, 2015.

Pueblos expuestos, Pueblos Figurantes. Buenos Aires: Manantial, 2014.

DUMANS, João. A Sinfonia dos Pobres (ou a modernidade de Aloysio Raulino). Em: CARDOSO VALE, Glaura. (org.). **Catálogo do 17º Forum.doc BH**, pp. 181-189. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2013.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme.** São Paulo: Zahar, 2002.

ELSAESSER, Thomas. **Metropolis.** Londres: British Film Institute, 2000.

Early Cinema: Space, Frame, Narrative. Londres: British Film Institute, 1990.

FANON, Fanon. **Os Condenados da Terra.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FAROCKI, Harun. The ABCs of the Film Essay. in: Alter, Nora, Corrigan, Timothy. (edts), **Essays on the Essay Film**, pp.297-313. New York: Columbia University Press, 2017

FLUSSER, Vilém. Ensaios. **Revista Serrote**, nº 42. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2022.

Television Image and Political Space in the Light of the Romanian Revolution. Disponível em: <<https://youtu.be/QFTaY2u4NvI>>- acessado em 18 de abril de 23. Budapeste, 1990.

FONSECA, Jair. Cinepoesia: a dança da música da luz. Em: CARDOSO VALE, Glaura. (org.). **Catálogo do 17º Forum.doc BH**, pp. 135-142. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2013

GOMES, Arilson dos Santos. **A Formação de Oásis: dos Movimentos Frentenegrinos ao primeiro Congresso Nacional do Negro em Porto Alegre - RS (1931-1958).** Dissertação de mestrado em história. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2008.

GUIMARÃES, Victor. **Inventários da Margem, Figuras do Povo: Aloysio Raulino e o Cinema Latino-Americano.** Tese de doutorado em comunicação social. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de filosofia e ciências humanas, 2019.

HUXLEY, Aldous. Preface to the Collected Essays of Aldous Huxley. In: ALTER, Nora., CORRIGAN, Timothy. (edts). **Essays on the essay Film**, pp. 83-85. Nova Iorque: Columbia University Press, 2017.

KAMINSKI, Rosane. Os filmes de Arthur Omar como “formas que pensam” a violência no Brasil dos anos 1980. **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 48, pp. 325-351, jan./abr. 2020. DOI: <http://dx.doi.org/10.19132/1807-8583202048.325-351>

KRENAK. Aílton. **O Eterno Retorno do Encontro.** Em: NOVAES, A. (Org.). A Outra Margem do Ocidente, pp 23-31. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LEVINAS, Emmanuel. **Entre Nós**: ensaios sobre a alteridade. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

_____ **Totalidade e Infinito**. Lisboa: Edições 70, 1980.

LOPATE, Phillip. In Search of the Centaur: the essay-film. In: ALTER, Nora, CORRIGAN, Timothy. (eds). **Essays on the essay Film**, pp. 109-133. Nova Iorque: Columbia University Press, 2017.

LUKÁCS, György. On the nature and form of the essay. In: **Soul and Form**, pp. 01-18. Cambridge: MIT Press, 1974.

MAGELA, Francisco Geraldo. **Os Nordestes e o Teatro Brasileiro**. Tese de doutorado em artes cênicas. Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2017.

MATTOS, Ricardo Mendes. Sérgio Bianchi: A Política do Desbunde. **Revista Graphos**, Vol. 20 n. 1, ISSN 1516-1536, 2018.

MELLO, Luis Alberto Rocha. O Som e a Fúria. Em: CARDOSO VALE, Glaura. (org.). **Catálogo do 17º Forum.doc BH**, p. 146-148. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2013

MINH-HA, Trinh T. Documentary Is/Not a Name. In: **October**, Vol. 52, pp. 76-98. Cambridge: The MIT Press, 1990

_____ **When the Moon Waxes Red**: Representation, Gender and Cultural Politics. Nova iorque: Routledge, 1991.

_____ **SFFILM Persistence of Vision Award**, 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dQ6JYbwzay0>> acessado em 05 de janeiro de 2024.

_____ **Just Speak Nearby**. 2016 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zYpXm4E63S0>> acessado em 05 de janeiro de 2024.

OMAR, Arthur. **Alquimia da Velocidade** - Entrevista Itaú Cultural - Rumos Cinema e Vídeo. 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GIV9rCaPKQ>> acessado em 02 de janeiro de 2024.

_____ **Cine Futuro**: entrevista com Arthur Omar. Salvador: TV UFBA, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IGqb6g_Q4Vw> acessado em 02 de janeiro de 2024.

_____ O antidocumentário, provisoriamente. In: **Cinemas** n. 8, pp. 179-203, 1997.

OLIVEIRA, Nezi Heverton Campos de. **O cinema autoral de Sérgio Bianchi**: uma visão crítica e irônica da realidade brasileira. Dissertação de mestrado em ciências da comunicação. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 2006.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Hereje**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

RAMOS, Arthur. **O folclore negro do Brasil**: demopsicologia e psicanálise. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

RAMOS, Maria Guiomar. **Espaço fílmico sonoro em Arthur Omar**. Dissertação de mestrado em meios e processos audiovisuais. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 1995.

RASCAROLI, Laura. **How the essay film thinks**. Oxford University Press, 2017.

_____. **Unfolding Borders: For a Semiotics of Essayistic Border Images**. **Comparative Cinema**, Vol. 10, Num. 18, pp. 32-52, <https://doi.org/10.31009/cc.2022.v10.i18.03>. 2022

RAULINO, Aloysio. **A Fotografia no documentário**. Em: CARDOSO VALE, G. (org.). Catálogo do 17º Forum.doc BH, pp. 156-161. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2013

_____. ALMEIDA, Miguel de. **Sala de Cinema: Aloysio Raulino**. São Paulo: SescTV, 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ncHSJMISb0Q>> acessado em 07 de janeiro de 2024.

RICHTER, Hans. The Film Essay: A New Type of Documentary Film. in: ALTER, Nora, CORRIGAN, Timothy. (edts). **Essays on the essay Film**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2017.

RENOV, Michael. **The Subject of Documentary**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

REPA, Marcus Vinicius. **Divina Coincidência: a cinematografia de Sérgio Luiz Bianchi**. Dissertação de mestrado em sociologia. Universidade de São Paulo, Faculdade De Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2019.

SOBRINHO, Gilberto. Arthur Omar, Congo e o antidocumentário: mediações e crise na representação. **Doc On-line**, n. 19, pp. 124-135, 2016. DOI: 10.20287/doc.d19.ar2

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Arqueologia do ensaio no cinema brasileiro: formações e transformações**. São Paulo: Hucitec, 2022.

SCANSANI, Andréa. **A Imagem Explícita: a materialidade do cinema sob o olhar da fotografia**. Tese de doutorado em meios e processos audiovisuais. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 2018.

SHOHAT, Ella.; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

SORANZ, Gustavo. **Reassemblage – Um Filme Sobre o Senegal?** Manaus: Anais do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2013.

_____. **Trinh T. Minh-ha: Rumo a uma etnografia experimental no cinema**. São Paulo: Anais do XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual. Sessão: Documentário no mundo, 2015.

TAKEMOTO, Cesar.; OTSUKA, Edu. Mato Eles?: Uma Antropologia às Avestas. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, 6(2): pp. 45-54, Jul/Dez, 2014.

VIEIRA, João Luiz. (org.). **Câmera-faca: O Cinema de Sérgio Bianchi**. Santa Maria da Feira: Cineclube da Feira, 2004.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O Recado da Mata. Em: KOPENAWA, D.; ALBERT, B. **A Queda do Céu: palavras de um xamã yanomami**, pp 11-42. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

VERTOV, Dziga. **Nascimento do Cine-Olho**. Em: XAVIER, Ismail. (Org.). *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

Filmes analisados

O TIGRE E A GAZELA. Dir. Aloysio Raulino. Brasil: Atalante Produções Cinematográficas, 15 min, 1976.

CONGO. Dir. Arthur Omar. Brasil: Melopéia Cinematográfica, 12 min, 1972.

MATO ELES?. Dir. Sérgio Bianchi. Brasil: Sérgio Bianchi Produções Cinematográficas, 34 min, 1982.

Filmes mencionados

Aguirre, a Cólera dos Deuses (Aguirre, der Zorn Gottes, 1972), de Werner Herzog.

Alpi (2011), de Armin Linke.

Bimi, Shu Ikaya (2018), de Zezinho Yube.

Cabra Marcado Para Morrer (1984), de Eduardo Coutinho.

Carta da Sibéria (Lettre de Sibérie, 1957), de Chris Marker.

Cézanne – dialogue avec Joachim Gasquet (Les éditions Bernheim-Jeune) (1989), de Jean Marie Straub e Danièle Huillet.

Cine-Olho (1924), de Dziga Vertov.

Democracia em Vertigem (2019), de Petra Costa.

Di (1977), de Glauber Rocha.

Elena (2012), de Petra Costa.

Fortini/Cani (1976), de Jean Marie Straub e Danièle Huillet.

Havarie (2016), de Philip Scheffner.

Hôtel des Invalides (1952), de Georges Franju.

Inflation (1928), de Hans Richter.

Introdução à 'música de acompanhamento para uma cena de filme' de Arnold Schoenberg (Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene, 1972), de Jean Marie Straub e Danièle Huillet.

Jardim Nova Bahia (1971), de Aloysio Raulino.

Lacrimosa (1970), de Aloysio Raulino e Luna Alkalay.

Last of the Mohicans (1977) de James L. Conway.

Le Sang des Bêtes (1949), de Georges Franju.

Lost, Lost, Lost (1976), de Jonas Mekas.

Maldita Coincidência (1980), Sergio Bianchi.

Metrópolis (Metropolis, 1927), de Fritz Lang.

Nguné Elii - O dia em que a lua menstruou (2004), de Maricá e Takumã Kuikuro.

No Intenso Agora (2017), de João Moreira Salles.

Noites Paraguayas, (1982), de Aloysio Raulino.

Os Inconfidentes (1972), de Joaquim Pedro de Andrade.

O Prisioneiro da Grade de Ferro (2004), de Paulo Sacramento.

O Último dos Moicanos (The Last of the Mohicans, 1936) de George B. Seitz.

Reassemblage: From the Firelight to the Screen (1981), de Trin T. Minh-ha.

Santiago (2007), de João Moreira Salles.

Serras da Desordem (2005), de Andrea Tonacci.

Tarumã (1975), de Aloysio Raulino.

Teremos infância (1974), de Aloysio Raulino.

The Great Wall (2015), de Tadhg O'Sullivan.

Trop tôt, trop tard (1981), de Jean Marie Straub e Danièle Huillet.

Uma visita ao Louvre (Une visite au Louvre, 2006), de Jean Marie Straub e Danièle Huillet.

Um Homem com uma Câmera (1929), de Dziga Vertov.

Um Passaporte Húngaro (2001), de Sandra Kogut.

Waiá Rini, O Poder do Sonho (2001), de Divino Tserewahú.