

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS
MESTRADO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

Tiago Lopes

***Personagem-Rizoma: atualizações do personagem
no curta-metragem *Kilmayr****

São Leopoldo, março de 2008

Tiago Lopes

***Personagem-Rizoma: atualizações do personagem
no curta-metragem *Kilmayr****

Dissertação apresentada à Universidade do Vale do Rio dos Sinos como requisito parcial para obtenção do título de **mestre** em Ciências da Comunicação.

Orientadora:
Prof.^a Dr.^a Flávia Seligman

São Leopoldo, março de 2008

Para Cami

Agradeço a todos que me ajudaram neste projeto:

Flávia Seligman, Camila Farina, Nelsi Lopes, Isabel Correa, Marcio Schenatto, Kilmayr Silveira, Mateus Philippi e Alexandre Silva.

RESUMO

A pesquisa que toma forma nas páginas desta dissertação de mestrado problematiza o personagem nos filmes de documentário, tomando como objeto empírico o curta-metragem Kilmayr, de Marcio Schenatto. A dissertação, inserida na linha de pesquisa de Mídias e Processos Audiovisuais do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UNISINOS e vinculada ao diretório de pesquisa CNPq Audiovisualidades, tem como objetivo geral verificar e compreender os modos de atualização do personagem no curta-metragem Kilmayr. Para tanto, os processos metodológicos adotados são relacionados às concepções de cartografia e rizoma, buscando sustentação em elaborações filosóficas contemporâneas, a fim de conceber o objeto de pesquisa a partir de conceitos da ordem das multiplicidades.

Palavras-chave: cinema documentário, personagem, rizoma

ABSTRACT

This thesis is a research about character in documentary, considering it's performance in the short-film Kilmayr. This work belongs to Audiovisual research line of Post Graduation in Communication by UNISINOS, this project has as the main objective verifying and comprehending the forms of actualization of the character in the short-film Kilmayr. The methodological processes of this research are taken in contemporary philosophy related to rizoma and cartographic theories operating the concept of multiplicity.

Key-Words: cinema-documentary, character, rizoma

SUMÁRIO

COSIDERAÇÕES INICIAIS.....	09
A) APRESENTAÇÃO.....	09
B) KILMAYR: SOBREVIVENDO NA SELVA DE LIXO.....	12
1 PROCESSOS METODOLÓGICOS: A CARTOGRAFIA E O RIZOMA NA CONSTITUIÇÃO DA MEMÓRIA-PERSONAGEM EM KILMAYR	20
1.1 Duas possibilidades para se pesquisar o cinema	21
1.2 Problematizações acerca das metodologias de análise fílmica.....	22
1.3 Semantização progressiva.....	24
1.4 Processos cartográficos.....	27
1.4.1 O <i>atual</i> , o <i>virtual</i> e o <i>devir</i> nas estratificações da <i>memória-personagem</i> em <i>Kilmayr</i>	32
1.4.2 Cartografia e seleção das fontes de pesquisa.....	34
1.4.3 Aproveitamento das fontes de pesquisa.....	36
1.5 Rizoma.....	38
1.5.1 Estratificações da <i>memória-personagem</i> em <i>Kilmayr</i> : <i>memória-</i> <i>documentário</i> , <i>memória-filme</i> e <i>memória-pesquisador</i>	42
2 ATUALIZAÇÕES DO PERSONAGEM NA MEMÓRIA-DOCUMENTÁRIO	46
2.1 Atualizações do personagem no documentário dos primeiros tempos: a tradição das figuras do <i>personagem-herói</i> e do <i>personagem-vítima</i>	46
2.2 Formação de identidades nacionais: atualização do personagem-coletivo	55
2.3 <i>Fly on the wall</i> e <i>fly on the soup</i> : atualizações do personagem no documentário moderno.....	62

3 MEMÓRIA DOCUMENTÁRIO: TRANSFORMAÇÕES NAS FORMAS DO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO.....	70
3.1 <i>Modelo sociológico e anti-documentário: tradição e transformação na forma do documentário brasileiro.....</i>	71
3.1.1 Modelo sociológico.....	71
3.1.2 O anti-documentário de Arthur Omar.....	77
3.2 Documentário brasileiro contemporâneo.....	82
4 MEMÓRIA-FILME EM KILMAYR.....	93
4.1 1º Estrato: encontros entre o <i>sujeito-Kilmayr</i> e o <i>personagem-Kilmayr</i>	93
4.2 2º Estrato: <i>linhas de virtualidade</i> a partir da <i>imagem-fílmica</i>	103
4.2.1 <i>Imagem-câmera</i>	103
4.2.2 <i>Imagem-montagem</i>	106
4.2.3 <i>Imagem-textura</i>	109
CONSIDERAÇÕES CONCLUSIVAS.....	115
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	120
ANEXOS.....	123
ANEXO A: Ficha técnica.....	124
ANEXO B: Decupagem.....	127
ANEXO C: Troca de e-mails com Marcio Schenatto.....	140
ANEXO D: Reportagens Kilmayr.....	143

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A) APRESENTAÇÃO

A motivação principal desta pesquisa é buscar a compreensão sobre os modos como a figura do personagem é abordada nos filmes de documentário. Nesse sentido, toma-se como objeto empírico de análise o filme curta-metragem *Kilmayr*¹, de Marcio José Schenatto, sobre o qual recaem as investigações pretendidas.

O filme *Kilmayr* se mostra como *locus* particularmente interessante para este estudo, por reunir em sua estrutura fílmica indícios de que o modo como o personagem é constituído no interior da obra cinematográfica remete a uma série de movimentos de transformação – técnicas, narrativas e de linguagem – que apontam para os novos rumos que o documentário contemporâneo está seguindo.

O objeto de estudo, tomado desde o viés das modificações operadas sobre a forma cinematográfica, demanda um formato de pesquisa apoiado em metodologias flexíveis e adaptáveis, respeitando a trajetória dos estudos que se apresentaram até o momento no âmbito do documentário, mas também abrindo caminho para a emergência de outros modos de ver e entender os processos de constituição e significação das escrituras com imagens.

Com esse propósito, a metodologia utilizada nesta pesquisa orienta-se pela perspectiva de estudos em *audiovisualidades*², que oferece a possibilidade de compreensão do objeto de pesquisa como *multiplicidade virtual*³. Considera-se que tal proposta é ainda pouco explorada nos estudos de cinema, portanto, sua introdução neste trabalho ocorre através de uma abordagem que visa estabelecer as principais diferenças entre os processos metodológicos oferecidos por essa perspectiva e aqueles sugeridos por um determinado conjunto de metodologias de análise fílmica⁴.

¹ Direção de Marcio José Schenatto, Caxias do Sul, 2005.

² Os conceitos trabalhados a partir desta perspectiva de pesquisa encontram uso recente no trabalho de autores que integram o Grupo de Pesquisa em Audiovisualidades² (GPAV) da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS) no estado do Rio Grande do Sul, por exemplo, Rocha (2006), Kilpp (2005) e Rosário (2005).

³ Conceito trabalhado no segundo capítulo.

⁴ A partir da perspectiva trabalhada por autores como Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994), Jacques Aumont e Michele Marie (1993).

A idéia de *multiplicidade virtual* implica a compreensão de um conjunto de conceitos fundamentalmente associados ao pensamento de Henri Bergson⁵ sobre a *memória* e o *espaço*, a modo que o *virtual*, o *atual* e o *devir* formam a tríade conceitual que orienta os principais movimentos realizados nesta pesquisa. A articulação desses conceitos permite a colocação do **objetivo geral** desta pesquisa nos seguintes termos: compreender os modos de atualização do personagem no filme curta-metragem *Kilmayr*.

Partindo desse objetivo geral, chega-se ao **problema de pesquisa** que é sintetizado na seguinte pergunta: como se atualiza o personagem no curta-metragem *Kilmayr*?

Dado esse passo inicial, o avanço da pesquisa ocorre em direção ao desdobramento do problema em outros movimentos, que se configuram como os **objetivos específicos** deste trabalho: a) Pensar o objeto de pesquisa a partir da idéia de *multiplicidade virtual* e de *memória*; b) Desenvolver movimentos em direção às linhas de virtualização que integram a *memória-personagem* em *Kilmayr*; c) Desenvolver processos metodológicos flexíveis e adaptáveis aos propósitos colocados pela pesquisa, que contribuam para a renovação dos estudos analíticos em audiovisual; d) Desenvolver os conceitos de *personagem-rizoma* e *direção-cartográfica* como os principais operadores conceituais da pesquisa.

O primeiro capítulo desta pesquisa visa constituir uma metodologia de pesquisa orientada pela perspectiva dos estudos em *audiovisualidades*. Neste capítulo também é apresentado o conjunto das fontes teóricas e empíricas de pesquisa.⁶ O capítulo inicia com o delineamento dos caminhos pelos quais a pesquisa se realizou, pautando-se por uma abordagem que privilegiou mais os aspectos estéticos e de significação do que aqueles atrelados aos fatores produtivos e mercadológicos que circunscrevem o objeto empírico de pesquisa.

A introdução dos conceitos associados aos estudos em *audiovisualidades* ocorre a partir da problematização crítica sobre algumas perspectivas freqüentemente adotadas nos estudos de análise fílmica que se estruturam a partir dos modelos desenvolvidos por autores como Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994), Jacques Aumont e Michèle Marie (1993). A apresentação dos conceitos de *cartografia* e de *rizoma*, que formam a base da proposta metodológica desta pesquisa, constitui o segundo movimento realizado no primeiro capítulo. A *cartografia* é trabalhada fundamentalmente a partir das perspectivas desenvolvidas pelas

⁵ O pensamento do filósofo francês Henri Bergson (1849-1941) é trabalhado nesta pesquisa a partir de seu livro *Matéria e Memória* (1990). Publicação original: *Matière et Mémoire*, 1896.

⁶ Além do referencial teórico e do objeto empírico, foram realizadas entrevistas com Marcio Schenatto (diretor do filme), Mateus Philippi (montador) e Kilmayr.

autoras Suely Rolnik (1998) e Virginia Kastrup (2007). Já o *Rizoma* é estabelecido a partir do trabalho conjunto dos autores Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995).

A articulação desses conceitos com os objetivos propostos resulta nos processos metodológicos adotados nesta pesquisa. Nesse sentido, o objeto de estudo é pensado como *multiplicidade virtual*. Essa perspectiva se relaciona ao conceito de *memória* desenvolvido por Bergson (1990), onde o objeto é formado por dimensões ou estratos que configuram os distintos níveis de diferenciação assumidos pela *multiplicidade virtual* ao se atualizar. A *memória-personagem* que se busca formar nesta pesquisa é integrada, portanto, por esses estratos ou dimensões que, em cada nível, formam conjuntos de linhas de virtualização que se inter-conectam em diversos pontos e, portanto, também assumem a forma *rizomática* da *multiplicidade virtual*. Nesta pesquisa, a *memória-personagem* no filme *Kilmayr* é formada a partir da articulação de três grandes conjuntos de imagens que recebem os seguintes nomes: *memória-documentário*, *memória-filme* e *memória-pesquisador*.

A *memória-documentário* é trabalhada através de dois grandes estratos. Num primeiro nível, busca-se encontrar as linhas de virtualização que orientam os modos de atualização da figura do *personagem* no documentário. Nesse sentido, desenvolve-se no segundo capítulo desta pesquisa um movimento de *rastreio*⁷ através do passado do gênero, buscando encontrar nas diferentes etapas assumidas ao longo da história a presença do personagem. Os principais autores trabalhados neste capítulo são Bill Nichols (2001) e Silvio Da-Rin (2004).

Já o terceiro capítulo aborda outro estrato da *memória-documentário* relacionado aos movimentos de transformação operados na forma deste tipo de cinema ao longo da tradição brasileira de produção documental, visando promover uma aproximação sobre o contexto no qual o filme *Kilmayr* se encontra inserido. Esse capítulo apresenta-se em dois segmentos principais. A primeira parte aborda de maneira crítica alguns movimentos da tradição de documentário brasileiro em função das relações estabelecidas com outras correntes de produção associadas, principalmente, ao estilo cunhado pela escola inglesa de documentários. A partir dos textos de Jean-Claude Bernardet (2003) e Arthur Omar (1997), trabalhados nessa etapa do capítulo, são traçadas as *linhas de fuga*⁸ que conduzem às transformações operadas na forma do documentário brasileiro. A segunda parte do capítulo avança sobre o domínio

⁷ O movimento de *rastreio* integra uma das etapas inerentes ao processo *cartográfico*, trabalhado no primeiro capítulo desta pesquisa.

⁸ Os movimentos de *linhas de fuga* integram o conceito de *rizoma*, trabalhado no primeiro capítulo desta pesquisa.

contemporâneo da produção, onde são abordados os aspectos estéticos e narrativos que se destacam em filmes mais recentes.

O quarto e último capítulo é destinado à elaboração da *memória-filme* do curta-metragem *Kilmayr*. Nessa etapa, realizam-se leituras *cartográficas* sobre o objeto empírico de pesquisa, visando encontrar as linhas de virtualização que atualizam o *personagem-Kilmayr*. Nesse sentido, os movimentos analíticos realizados nesse capítulo visam alcançar dois níveis da *memória-filme* em *Kilmayr*: um primeiro, relacionado ao conjunto de linhas de virtualização dos encontros do personagem com a multiplicidade formadora do sujeito; um segundo, relacionado ao conjunto de linhas de virtualização do personagem que se inscrevem a partir dos procedimentos operados sobre a imagem fílmica, que correspondem às linhas de virtualização do personagem através: a) da imagem mediada pelo aparato cinematográfico (imagem-câmera); b) da textura apresentada pela imagem videográfica processada digitalmente (imagem-textura); c) dos modos como as imagens se organizam e adquirem sentido através da montagem (imagem-montagem).

Finalmente, na etapa de considerações conclusivas, é feito um balanço sobre o trajeto percorrido durante a pesquisa, colocando no horizonte desse retrospecto a verificação do cumprimento dos objetivos propostos e destacando os principais movimentos teóricos realizados.

A pesquisa conta ainda com um DVD de apoio, no qual encontram-se o filme *Kilmayr* e as entrevistas com Marcio Schenatto⁹, Mateus Philippi¹⁰ e Kilmayr.

B) *KILMAYR: SOBREVIVENDO NA SELVA DE LIXO*

Quem assina a direção de *Kilmayr*¹¹ é Marcio José Schenatto, um jovem diretor de Caxias do Sul que durante dez dias gravou com uma câmera miniDV as atividades do gari Kilmayr da Rosa Silveira. Como resultado, Schenatto obteve três horas de imagens brutas que mostravam Kilmayr realizando tarefas no trabalho. Esse material foi encaminhado ao editor e finalizador audiovisual, Mateus Philippi, que, em quatro dias, deu origem ao curta-metragem de dez minutos de duração sobre o cotidiano de Kilmayr. Segundo o próprio relato de Marcio Schenatto:

⁹ Diretor do filme.

¹⁰ Montador do filme.

¹¹ O uso do nome *Kilmayr* (grifado) faz referência ao filme. O uso do nome Kilmayr (sem o grifo) faz referência ao sujeito.

Consegui uma câmera emprestada com um amigo e gravei uns 10 dias, o que deu umas 3 horas de imagens. Paguei R\$ 250, 00 para editar, em duas vezes. (...) Deu tão certo que muita gente me perguntou se era um ator, tanto pela edição que confunde, a fotografia e tal, e pelo personagem em si.¹²

Enquanto Kilmayr varre freneticamente a calçada, junta os detritos com o auxílio de uma pá e os joga dentro do carrinho, conversa com transeuntes que o interpelam, conta histórias e experiências de vida, a câmera operada por Schenatto tenta acompanhá-lo no mesmo ritmo acelerado em que realiza seus movimentos. De repente Kilmayr pára, olha para câmera e dispara: “Kilmayr da Rosa Silveira, 23 anos, nascido no dia 14 de agosto, de 1981, na localidade de Araranguá, Santa Catarina, exatamente ao meio-dia e vinte, atualmente com 23 anos, profissão gari.”¹³



E assim o filme vai se desenrolando. Entre vassouradas e pazadas, Kilmayr vai varrendo e metralhando um discurso bem-humorado e irônico. O que chama atenção, logo de imediato, é essa espécie de contraste entre o peso da atividade de gari e o modo leve e descontraído que o personagem apresenta diante da câmera.

Além do largo sorriso, a simpatia de Kilmayr parece vir também de um modo muito particular de se referir ao mundo ao redor, misturando espiritismo, darwinismo e menções a

¹² Entrevista com Marcio Schenatto, realizada via e-mail, em fevereiro de 2008 (Anexo C).

¹³ Plano 3 do filme Kilmayr (0'36" até 0'50").

desenhos animados.¹⁴ Para Kilmayr, as ruas e avenidas que varre todos os dias são como uma *selva de lixo*, onde habitam seus *predadores* naturais – os papuleiros, os catadores de lata, os furadores de saco de lixo –, com os quais ele se obriga a estabelecer uma “amizade”¹⁵, pois, como costuma dizer, “quem não se adapta é extinto”¹⁶. Em outros momentos, ele recorre ao espiritismo para explicar que sua atividade na varrição de rua é passageira, apenas um estágio na sua “escala evolutiva”, e que em breve ele pretende “desencarnar do corpo de gari.”¹⁷

O filme é todo em preto-e-branco. No entanto, não se trata de um preto-e-branco comum, como aquele que caracteriza os filmes antigos. A imagem recebeu tratamento na pós-produção para realçar o contraste entre os tons claros e escuros. Além disso, recebeu também a aplicação de filtros para criar uma textura videográfica “ruidosa”, com granulações acentuadas que ajudam a criar uma estética “suja” que serve de suporte às histórias contadas por Kilmayr.



Schenatto relata que não obteve sucesso na primeira tentativa em colocar o filme em um festival: “No primeiro festival que inscrevi, o filme não foi selecionado. Aí pensei que não iria dar em nada.”¹⁸ Schenatto então resolveu tentar novamente e, em maio de 2006, *Kilmayr*

¹⁴ No plano 17 do filme (3’11” até 3’17”) Kilmayr faz uma referência ao desenho animado *Meninas Super Poderosas*. Os comentários sobre essa passagem do filme se encontram na entrevista com Kilmayr (anexo DVD).

¹⁵ Plano 35 do filme (6’38” até 6’58”). Sobre a relação de Kilmayr com “seus predadores” ver também trecho (8’34” até 11’25”) da entrevista com Kilmayr (anexo DVD).

¹⁶ Sempre que lhe perguntam se gosta ou não de trabalhar como gari, Kilmayr cita essa máxima do pensamento darwinista. – vide reportagens em anexo.

¹⁷ Plano 18 (3’40 até 3’55”) do filme *Kilmayr* (anexo DVD).

¹⁸ Entrevista com Marcio Schenatto, realizada via e-mail, em fevereiro de 2008 (anexo C).

foi exibido em Porto Alegre, na quarta edição do *Cineesquemanovo*¹⁹. Nessa ocasião, o filme concorreu com cerca de 140 filmes, entre curtas, médias e longas-metragem de diferentes formatos, bitolas, linguagens e gêneros. Este festival rendeu a *Kilmayr* os prêmios *Nova Crítica*²⁰ e o de *Maior Figuração*²¹. Segundo as palavras de Schenatto: “Foi a partir do *Cineesquemanovo* que algo começou a acontecer.”²²

Além desses prêmios, o curta também recebeu os prêmios de *Melhor Diretor* no festival *Entre Todos*²³ (2007) e de *Melhor Filme pelo Júri Popular* no *FLO*²⁴ (Festival do Livre Olhar, 2007). *Kilmayr* já foi exibido em vários festivais e também em canais de televisão.²⁵ Em Caxias do Sul o filme foi diversas vezes mencionado em reportagens sobre a produção audiovisual local.²⁶

Ainda em 2006, o filme foi convidado a retornar a Porto Alegre, dessa vez para participar de uma mostra organizada para a ocasião de lançamento de uma revista de temas culturais. O filme foi exibido e debatido juntamente com outros três curtas-metragem.

Com exceção de *Kilmayr*, os outros três filmes haviam sido produzidos em película de 35mm e já haviam circulado por importantes festivais nacionais e internacionais de cinema. Após a exibição dos filmes, iniciou-se um debate entre os quatro diretores presentes, contando ainda com a participação de dois críticos de cinema.

Logo que o debate teve início, o filme de Schenatto monopolizou as atenções. Os críticos presentes e os outros diretores elogiaram entusiasticamente a proposta narrativa do filme e o personagem singular representado por *Kilmayr*.

O debate seguiu avançando sobre temas gerais acerca dos processos de produção de cada um dos quatro filmes e deteve-se sobre questões relacionadas aos custos de produção e, mais uma vez, o foco das atenções voltou-se para *Kilmayr*. Enquanto os filmes realizados em

¹⁹ Festival de cinema que ocorre anualmente em Porto Alegre e que tem como princípio abrir espaço para produções que busquem a experimentação como forma de inovação técnica, narrativa e de linguagem cinematográfica. O *Cineesquemanovo* é um festival que não reconhece distinção entre bitolas e gêneros cinematográficos: seus critérios para seleção dos filmes baseiam-se na tríade *inovação, criatividade e surpresa*, como destacam os seus organizadores no edital de lançamento do festival. <http://www.cineesquemanovo.org>

²⁰ A partir da oficina de crítica cinematográfica ministrada por Marcus Mello, crítico de cinema portoalegrense, realizada paralelamente ao festival.

²¹ Prêmio de reconhecimento a personagens “reais”.

²² Entrevista com Marcio Schenatto, realizada via e-mail, em fevereiro de 2008 (anexo C).

²³ Entre Todos – 1º Festival de curtas-metragens de Direitos Humanos, ocorrido entre 13 e 20 de maio de 2007 em São Paulo. <http://www.entretodos.com.br/>

²⁴ FLO – Festival do Livre Olhar, ocorrido entre 20 e 25 de novembro de 2007, em Porto Alegre.

²⁵ Vide entrevista por e-mail com Marcio Schenatto, realizada em fevereiro de 2008 (anexo C).

²⁶ Vide reportagens (anexo D).

35mm haviam custado entre sessenta e oitenta mil reais – que é o valor médio para a realização de um curta nesse formato -, Schenatto relatou como custo total da produção de *Kilmayr* o valor de duzentos e cinquenta reais, pagos em duas parcelas de cento e vinte e cinco reais.

Essa informação desencadeou uma série de reflexões acerca das condições de produção audiovisual no Rio Grande do Sul, no Brasil e no mundo: comentou-se desde a falta de incentivo à produção cinematográfica por parte dos órgãos públicos de administração da cultura, passando por discussões sobre a democratização dos dispositivos de produção e dos meios de distribuição, até se chegar ao jargão da produção de cinema independente, segundo o qual o que acaba valendo mesmo é a qualidade da idéia, mais do que a quantia de dinheiro usada para fazer o filme.

O diretor de *Kilmayr* foi o último a se pronunciar em meio ao intenso debate. Mas, quando tomou a palavra, iniciou com uma declaração que gerou visível perplexidade entre os presentes na sala, inclusive aqueles que apenas assistiam ao debate. Perguntaram-lhe como havia conhecido Kilmayr e como havia construído a relação entre o diretor e seu personagem. Schenatto revelou então que já conhecia Kilmayr antes de pensar em realizar um filme sobre o gari. A amizade entre os dois nasceu do convívio diário no trabalho, pois Schenatto era colega de Kilmayr na varrição. Durante algum tempo, foram incumbidos de varrer a mesma área da cidade. A amizade se estreitou e Schenatto, que já possuía alguma experiência com a produção audiovisual²⁷, resolveu fazer o documentário sobre o colega.

Vale mencionar aqui um trecho do depoimento de Marcio Schenatto sobre o processo de produção do filme em que se destaca sua relação com Kilmayr:

A rua que ele aparece varrendo no filme era a rua em que eu trabalhava, a Júlio de Castilhos, a principal da cidade. (...) No período em que convivi com o Kilmayr na rua percebi logo que ele era diferente. Muitos estavam admirados com a velocidade que ele varria a rua e o apelidaram de Ligeirinho. O que não percebiam é que ele era rápido nas palavras também. Eu, como sempre tive vontade de fazer documentários mas não achava um tema com o qual me identificasse, encontrei em Kilmayr uma espécie de *alter ego*.²⁸

²⁷ Vide entrevista com Marcio Schenatto, realizada via e-mail, em fevereiro de 2008 (anexo C).

²⁸ Entrevista com Marcio Schenatto, realizada via e-mail, em fevereiro de 2008 (em anexo C).

O fato de o diretor também ter atuado na profissão de gari, relatado com naturalidade por Schenatto, mudou significativamente o tom do debate. A novidade, impactante, afetou visivelmente uma certa imagem de “diretor de cinema”, tal como estava sendo representada até então pelos outros debatedores presentes. De alguma maneira, os méritos de *Kilmayr* se fizeram ainda maiores.

Marcio revelou que sua experiência como gari o ajudou na hora de realizar o filme: “Durante a gravação, algo que me ajudou muito foi ter vivido aquilo, o que me possibilitou fazer perguntas que me interessavam muito.”²⁹

Evidentemente, Marcio Schenatto não era um “gari comum”, tal qual a idéia que é muito bem definida por Marcílio (2004): “(...) costumamos considerar a profissão de gari (...) algo menor, destino de pessoas analfabetas ou quase, último reduto de quem não consegue ocupar vaga em outros mercados produtivos.”³⁰ Schenatto, por outro lado, graduou-se em Jornalismo e trabalhou em uma rádio local. Como muitos brasileiros com esse mesmo nível de instrução, escolheu a profissão de gari por necessidade financeira. Nas palavras de Schenatto:

No dia dez de fevereiro de 2004 comecei a trabalhar na Codeca, empresa responsável pela coleta de lixo e varrição de ruas em Caxias do Sul. Eu era formado em jornalismo e não havia encontrado trabalho com boa remuneração. O salário de varredor era mais alto do que em meu emprego anterior como produtor em uma rádio local. Ao optar por um trabalho que é visto como para quem tem menos qualificação, corre-se o risco de ser rejeitado e questionado por uma série de pessoas. Porém o salário e o desafio de confrontar alguns preconceitos me levaram a optar por esse trabalho mesmo assim. O que eu não esperava encontrar era uma série de pessoas com uma situação semelhante a minha. Colegas com curso superior concluído ou em andamento, segundo grau completo, ex professores, varrendo rua também.³¹

O fato de Schenatto ter encontrado em *Kilmayr* um *alter ego* não foi à toa. *Kilmayr* também chegou a realizar o vestibular para o curso de Biologia, que não cursou por ter começado a trabalhar. Ou seja, ambos compartilhavam uma experiência que os colocava numa espécie de limiar sócio-econômico, gerado de uma tensão entre dois rumos que a vida poderia tomar a partir daquele ponto comum.

²⁹ Entrevista com Marcio Schenatto, realizada via e-mail, em fevereiro de 2008 (anexo C).

³⁰ Marcílio, Gilmar. *O gari pensador*. Texto publicado na edição de 23/24 de outubro de 2004 do *Jornal Pioneiro* de Caxias do Sul (anexo D).

³¹ Entrevista com Marcio Schenatto, realizada via e-mail, em fevereiro de 2008 (anexo D).

Como o relato de Schenatto deixa claro, o desafio de enfrentar preconceitos também foi motivador para realizar o filme. Apesar de a perspectiva adotada não perder de vista a dignidade da profissão, a escolha de Kilmayr se deu em função da sua capacidade de realizar um discurso que mostrasse os dois lados de um trabalho que, apesar de digno, é alvo constante de preconceito. Segundo as palavras de Schenatto:

Marquei um encontro com ele e expliquei a idéia de fazer um documentário mostrando como era o dia a dia de um varredor. Porém, eu jamais faria isso com um varredor apenas para mostrar o dia a dia, já que é algo que foi feito em outras oportunidades e tem sempre a conotação de mostrar o trabalho sofrido, digno e tal. Concordo com esse ponto de vista, porém, o Kilmayr oferecia a oportunidade de mostrar dois lados de um trabalho que, apesar de ser digno, sofre preconceito muitas vezes até por quem o executa. Bom, aí conversamos, e ele aceitou a idéia.³²

No trecho de outra entrevista realizada com Schenatto, à medida que discorre sobre os motivos que envolveram a opção por Kilmayr para a realização do curta-metragem, a proposta de estabelecer uma ruptura com o tipo social de gari é evidenciada pelo diretor. Como afirma Schenatto, a única denúncia que o filme contém é a da falsa promessa de sucesso para as pessoas que seguirem corretamente os passos estabelecidos a partir da adoção de um certo “modelo de vida”.

Não dá para ver ele [Kilmayr] como um representante dos garis. Ele não é um *típico gari*, do modo como a gente está acostumado a ver... Então foi por isso, por esse contraste e para mostrar que dentro de uma profissão que tem um estigma, uma idéia que as pessoas tem do tipo: “gari deve falar de tal jeito, deve gostar disso e daquilo” (...) e tu vai ver que no fundo não é isso, que as coisas não são assim na realidade. Jamais faria o filme se fosse para ser um filme-denúncia sobre a “situação dos garis”. Um monte de gente já fez isso: mostrar o gari pobre, com dificuldades, que acorda cedo e ganha pouco. É um problema, realmente, mas é também outra coisa. Segundo dizem, se tu estuda é porque tu vai ter um emprego considerado melhor, e aí tu vê, em determinado ponto da tua vida, que não deu ou sei lá. Não é um filme denúncia, ou até se poderia dizer que é um filme-denúncia, mas que denuncia as pessoas que compram um modelo de vida do tipo vou estudar e tal mas, quando vai ver, não dá. Eu mesmo era formado em jornalismo, o Kilmayr tinha segundo grau, uma outra colega tinha sido professora, um outro colega era geólogo, e o pessoal se tocou a varrer rua porque o salário era melhor.³³

Sobre a montagem do filme, Schenatto afirmou que ele e o editor contratado trocaram informações apenas via e-mail e por telefone e que a única recomendação que deu a Mateus

³² Entrevista com Marcio Schenatto, realizada via e-mail, em fevereiro de 2008 (anexo C).

³³ Entrevista com Marcio Schenatto realizada em fevereiro de 2008 (anexo DVD).

Philippi foi a “de deixar o curta sem cara de documentário.”³⁴ Um fato curioso é que, até o momento em que esta pesquisa foi realizada, Schenatto e Mateus Philippi nunca se encontraram: “Até hoje não conheço pessoalmente o editor. Tento marcar um encontro pra combinar outras coisas e ele sempre escapa”³⁵, relata Schenatto.

Schenatto afirmou também que não chegou a ver nenhuma versão do filme antes de recebê-lo já pronto. Essa última informação traz também uma perspectiva bastante interessante para pensar o papel do diretor, ou ainda, o papel do autor, na concepção da obra. *Kilmayr*, antes de ser um filme de Marcio Schenatto, é o resultado do encontro de pelo menos três instâncias: a do diretor, a do montador e a do próprio Kilmayr.

Kilmayr é um gari muito conhecido na região de Caxias do Sul e municípios vizinhos. As pessoas o conhecem como “Ligeirinho”³⁶, devido ao seu estilo de varrição acelerado e ao sombreiro de palha que costuma usar para se proteger do sol. Essas características do *sujeito-Kilmayr* se atualizam também no *personagem-Kilmayr* apresentado no filme de Schenatto. Entretanto, sabemos que, por mais que se tente fazer coincidir as características de um e de outro, o personagem será sempre uma representação, uma construção discursiva elaborada a partir da articulação de diversos processos e circunstâncias que encontram um denominador comum ao se atualizarem na imagem técnica do filme.

A construção do personagem, pensada dessa maneira, permite afirmar que a representação do *personagem-Kilmayr* pode dizer muito sobre o *sujeito-Kilmayr*, como também fornece informações sobre o *sujeito-Marcio José Schenatto*, sobre o *sujeito-Mateus Philippi*, sobre a relação empática entre o diretor e tema do documentário, sobre a relação entre o montador e as imagens que lhe foram entregues; a par da ocorrência de que atualizam no filme fatores culturais, sociais, tecnológicos e econômicos, além de gerarem subsídios para que se desenvolvam reflexões sobre o panorama contemporâneo de produção cinematográfica brasileira, principalmente sobre o tipo de produção específica que se convencionou chamar de cinema documentário.

³⁴ Entrevista com Marcio Schenatto, realizada via e-mail, em fevereiro de 2008. (em anexo)

³⁵ Idem.

³⁶ Vide reportagens em anexo.

1. PROCESSOS METODOLÓGICOS: A CARTOGRAFIA E O RIZOMA NA CONSTITUIÇÃO DA MEMÓRIA-PERSONAGEM EM KILMAYR

O presente capítulo tem por finalidade constituir uma estratégia metodológica de pesquisa orientada pela perspectiva de estudos em *audiovisualidades*³⁷. Este modo de abordagem se relaciona com os conceitos de *cartografia* (Rolnik; Kastrup; Deleuze; Guattari) e de *rizoma* (Deleuze; Guattari) e implica na compreensão do objeto de pesquisa como *multiplicidade virtual*.

Considera-se que tal proposta é ainda pouco explorada nos estudos de cinema, portanto, a primeira parte do capítulo visa introduzir o debate que aponta para alguns pontos de tensão entre esta e outras perspectivas metodológicas. A ênfase da discussão recai sobre a problematização crítica de algumas noções que cercam a idéia de *análise fílmica* e que são apresentadas pelos autores Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994), Jacques Aumont e Michele Marie (1993).

Em seguida, são apresentados os conceitos de *cartografia* e *rizoma*, que integram a base sobre a qual se desenvolvem os processos metodológicos desta pesquisa. Estas teorias têm inspiração no pensamento de autores do campo da filosofia, em especial do filósofo francês Henri Bergson (1859-1941). A partir das reflexões sobre o *tempo* e a *matéria*, presentes na obra de Bergson³⁸ (1990), decorrem as idéias dos principais autores trabalhados no capítulo: Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), Suely Rolnik (1998), Virginia Kastrup (2007), dentre outros.

1.1 Duas possibilidades para se pesquisar o cinema

³⁷ Os conceitos trabalhados a partir desta perspectiva de pesquisa encontram uso recente no trabalho de autores que integram o Grupo de Pesquisa em Audiovisualidades³⁷ (GPAV) da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS) no estado do Rio Grande do Sul, por exemplo, Rocha (2006), Kilpp (2005) e Rosário (2005).

³⁸ Nesta pesquisa são trabalhados, principalmente, alguns conceitos elaborados por Bergson em *Matéria e Memória* (1990) – vide bibliografia para referência completa.

Ao traçar um panorama sobre a história dos estudos cinematográficos, Paulo Menezes³⁹ (2004) observa que algumas práticas de pesquisa se estabeleceram como formas hegemônicas nesse campo. Dentre estas, duas perspectivas ganham destaque e se colocam de imediato como espécies de eixos referenciais de investigação, freqüentemente adotados pelos estudiosos do cinema: a) um primeiro, onde se busca a observação dos aspectos inerentes às *condições de produção*, tais como os fatores econômicos e sociais envolvidos no processo produtivo audiovisual, sua distribuição e mercado de consumo; b) um segundo, no qual são pensados os *processos de produção de sentido* que operam no interior da obra audiovisual a partir da observação analítica dos elementos que constituem a narrativa cinematográfica propriamente dita.

No primeiro, são privilegiados os modos de *produção e reprodução* dos filmes, centrando-se a análise no que se convencionou chamar de a *indústria cinematográfica*. Segundo Menezes (2004), é um modelo de pesquisa que se baseia “na investigação do pólo de produção de filmes cinematográficos que mais se aproximaria do modo de produção industrial em sua forma e conteúdo, a produção em série e a reprodução capital, respectivamente.” (Menezes, 2004, p.22) O autor argumenta que um paradigma elaborado sobre esses pressupostos se torna mais operacional na medida em que o objeto em análise seja concebido como inserido em uma *indústria*, “por sua efetividade ou por sua ausência.” (2004, p.22)

Na segunda perspectiva de pesquisa apresentada pelo autor, a análise propriamente fílmica é privilegiada, onde as imagens do filme constituem o material analítico sobre o qual “devem ocorrer as interpretações e as proposições significativas sobre a construção do filme como parte de um imaginário social, como expressão das formas pelas quais uma sociedade concebe-se visualmente.” (Menezes, 2004, p. 22)

Ainda que indissociáveis uma da outra, essas abordagens sugerem formas distintas de aproximação aos objetos de estudos fílmicos. Particularmente, nesta pesquisa evidencia-se uma ênfase maior sobre o segundo eixo proposto por Menezes, visto que o percurso teórico-metodológico realizado converge para o aprofundamento analítico sobre um determinado objeto empírico de pesquisa, no qual o interesse pelos elementos estéticos e de significação são priorizados em relação à observação das relações com o mercado e com a indústria cinematográfica. O direcionamento do foco para este campo de interesse específico conduz

³⁹ No artigo *O cinema documental como representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento*. In: NOVAES, Sylvania Caiuby [et.al.] (orgs.) *Escrituras da imagem*, 2004. – vide bibliografia para referência completa.

aos estudos teóricos e críticos em cinema, em especial àqueles que se fundamentam a partir das chamadas *metodologias de análise fílmica*.

1.2 Problematizações acerca das metodologias de análise fílmica

Os autores Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994), em *Ensaio sobre análise fílmica*, entendem o ato de análise fílmica a partir de um conjunto de ações que visam *fragmentar, observar e interpretar* os elementos que compõem o filme. Esta concepção fundamenta-se, em larga medida, em um modelo analítico cuja lógica aproxima-se à de um tipo de *pensamento científico* empregado, por exemplo, nas ciências naturais, como bem ilustra o fragmento de texto a seguir:

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, pois é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. (Vanoye; Goliot-Lété, 1994, p.15)

Para esses autores, os elementos fílmicos – visuais e sonoros – devem ser *isolados* um a um, descritos e analisados no sentido de tentar “desmontar” aquilo que se apresenta como uma *peça única*. O objetivo dessa operação é *fragmentar* o filme – em suas unidades de ação dramática e em seus elementos técnicos e artísticos – com o objetivo de facilitar a *observação descritiva* de suas partes.

Segue a esse primeiro movimento um segundo, que visa recompor as partes fragmentadas na fase de observação. O objetivo desse movimento de *recomposição* é permitir a compreensão de como os *elementos isolados* se associam entre si e se tornam cúmplices para fazer surgir um *todo significante*. Essa segunda etapa é entendida como a fase de *interpretação*, onde o filme é “reconstruído” segundo a ótica da perspectiva teórica adotada.

É possível perceber como um esforço nítido por parte dos autores é realizado no sentido de buscar aproximar o método de *análise fílmica* aos métodos investigativos empregados às ciências naturais, como bem ilustra a citação referida anteriormente em que essa atividade é comparada com o processo de análise da composição química da água. Ao propor a colocação do objeto nesses termos – como uma *peça única* a ser *fragmentada, observada e descrita*, para posteriormente submeter seus *elementos isolados* a um processo de

recomposição onde o pesquisador realiza a *interpretação* – fica implícita a necessidade de distanciamento entre aquele que investiga e aquilo que é investigado.

A questão que se coloca neste ponto e que visa problematizar o paradigma sobre o qual sustenta-se esta idéia de análise se refere ao pouco valor que o método confere aos processos de *subjetivação* inerentes ao ato de pesquisa e que permeiam a relação do pesquisador com seu objeto de estudo durante todo o processo. O argumento que fundamenta esta observação se justifica pela idéia de que a negação predeterminada dos rastros subjetivos que integram o processo de investigação, em função da busca por uma suposta *objetividade* que conduza à “verdade científica”, pode incentivar uma postura “cientificizante” como ponto de partida epistemológico do pesquisador ao abordar o objeto.

Não há pesquisa sem a inscrição subjetivante e criadora daquele que se põe em contato sincero com o objeto. No entanto, no esforço em tentar constituir o campo de pesquisa em audiovisual como estritamente “científico”, corre-se o risco de que estratégias metodológicas que ofereçam soluções aparentemente simples, organizadas e objetivas, através de um percurso pré-determinado com início, meio e fim, sejam adotadas sem que, no entanto, se pondere acerca das necessidades engendradas pelo objeto de pesquisa e sobre as potencialidades de desdobramentos que outras metodologias possam oferecer.

Cabe destacar que a crítica que se faz nesse ponto não invalida os métodos de análise fílmica acima descritos, nem tampouco é desferida em direção aos seus autores. Numa outra direção, o que se está pautando é o cuidado que deve haver por parte do pesquisador em buscar formular também o seu próprio aparato metodológico em função das necessidades que o objeto de pesquisa demandar, antes de adotar quaisquer tipos de modelos. O olhar que se faz aqui sobre a metodologia de análise fílmica é antes com o propósito de buscar encontrar uma outra ordem de possibilidades que ofereça maior adequação em relação ao propósito de compreender o objeto como *multiplicidade virtual*, aberta e em constante transformação.

Nesse sentido, entender o objeto sob a perspectiva das *audiovisualidades* coloca-se como o primeiro passo rumo à elaboração de uma metodologia de pesquisa que visa dar conta dos diversos níveis que se sobrepõem e se interconectam para configurarem as formas atuais que esta pesquisa visa tratar. Entender o objeto dessa maneira é incentivar o olhar que busca encontrar as tendências minoritárias e sutis que latejam na obscuridade da forma, que existem à margem da visão e que são desveladas na medida em que o objeto se abre para o acontecimento analítico.

Por esses motivos, ao tomar como *locus* de pesquisa o documentário contemporâneo, colocando o foco de observação sobre as atualizações do personagem, esta pesquisa se depara com um objeto de pesquisa cheio de camadas, curvas e *linhas de fuga*⁴⁰, e que por isso não se deixa apreender facilmente. A mesma dinamicidade que objeto de pesquisa apresenta se estende a todos os elementos constitutivos da pesquisa, inclusive à metodologia: *objeto* e *método*, por esse viés, são constituídos simultaneamente. Portanto, o movimento que se faz agora é o de tentar estabelecer alternativas metodológicas que promovam relações múltiplas não só entre os elementos que integram a materialidade fílmica, mas também através dos diferentes níveis ou dimensões que conformam o objeto, ou seja, suas linhas virtuais, que agem por diferenciação ao se atualizarem.

Com esse propósito, são apresentados os conceitos de *Cartografia* e *Rizoma* como duas perspectivas metodológicas que oferecem, cada uma a seu modo, estratégias de aproximação entre pesquisador e objeto de estudo, através de caminhos que incentivam a inscrição subjetiva nos processos investigativos e que visam instrumentalizar o olhar para desfiar a teia virtual que enreda a forma atual do objeto empírico.

Antes de prosseguir, no entanto, vale apresentar brevemente a idéia desenvolvida por Bernardet (2003) sobre seu processo de análise que emprega em *Cineastas e Imagens do Povo* e denominado *semantização progressiva*. Por constituir uma perspectiva bastante aproximada de algumas noções que cercam os conceitos de *Cartografia* e *Rizoma*, a *semantização progressiva* aparece neste texto como uma *zona de transição* para tornar menos abrupto o deslocamento de paradigmas que os referidos processos metodológicos acarretam.

1.3 Semantização progressiva

Para o crítico de cinema e autor, Jean-Claude Bernardet (2003) a atividade de análise fílmica não se limita ao objetivo de fazer evoluir a compreensão do filme, mas, para além disso, permitir *enriquecer a emoção de assistir ao filme*, tanto para aquele que realiza a análise, quanto para aqueles que dela desfrutam, “pois a análise aumenta os circuitos pelos quais podemos percorrê-lo [o filme].” (2003, p. 211). Esta concepção oferecida por Bernardet, de perceber *circuitos* que podem ser percorridos no interior do filme, sugere uma perspectiva de análise sobre o audiovisual através da percepção de suas dimensões móveis, de fluxos

⁴⁰ O conceito de *linhas de fuga*, que integra a descrição do conceito de *Rizoma*, é desenvolvido ainda neste capítulo.

variáveis, que oferecem ao espectador, ao pesquisador ou ao crítico navegações distintas para abordá-lo.

Para Bernardet, analisar um filme é “descobrir *mecanismos* de composição, de organização, de significação, de ambigüidade, estabelecer a coerência ou as contradições entre tais mecanismos.” (2003, p.210)

Portanto, priorizar mais as *relações* entre *mecanismos* que orientam o filme do que procurar isolar seus elementos demonstra uma motivação em centrar o foco analítico mais sobre os *movimentos* do que em tentar perceber *pontos fixos* no objeto. Nesse sentido, o autor propõe a *semantização progressiva* como uma estratégia de abordagem metodológica para pensar o movimento geral da análise fílmica, afastando-a de noções mais “cientificizantes” que podem ser criadas em torno do seu significado.

A *semantização progressiva* pode ser definida como uma espécie de *diálogo* que se estabelece num plano elevado de relacionamento entre o pesquisador e o objeto de pesquisa fílmico.

À medida que a análise progride, elementos do filme vão se carregando de significação, quer não tenham sido retidos inicialmente, quer se enriqueçam de novas significações. E essa *semantização progressiva*, que necessariamente requer tempo para se desenvolver, dá uma verdadeira impressão de diálogo com a obra. Como se, a partir de um sentido ou de uma hipótese que se tenham estabelecido, lançássemos uma sonda que o filme devolve com ou sem resposta, confirmando ou negando, com clareza ou ambigüidade. (Bernardet, 2003, p.208)

Em uso, a *semantização progressiva* pode gerar movimentos de tensionamento com a obra fílmica, cujo propósito é o de dar a ver algumas das dimensões ocultadas pela aparência superficial que a espectação “comum” e desatenta⁴¹ habitualmente realiza sobre os materiais audiovisuais. Mas, para isso, é preciso sempre buscar *forçar* um pouco o filme. *Forçar* no sentido de tentar ir além daquilo que o filme apresenta, sem perder de vista os elementos concretos presentes na obra e aos quais a análise poderá recorrer. Forçar o filme a dizer aquilo que talvez não o tenha dito efetivamente, senão apenas insinuado, tem uma função nesta pesquisa que é a de encontrar no material observado motivações e revelações que conduzam-

⁴¹ O termo “espectação comum” aqui utilizado faz referência ao ato descompromissado de assistir filmes em salas de cinema ou na televisão. O termo “desatenta” faz referência opositiva ao conceito de “percepção atenta” do *processo cartográfico*, apresentado ainda neste capítulo.

na a apontar transformações, ou, ainda, evoluções nos processos de atualização das linhas virtuais que integram o objeto.

A perspectiva apresentada por Bernardet sugere uma motivação para que o pesquisador se coloque em movimento junto com a pesquisa em cada etapa de interação com a obra fílmica. O trabalho do pesquisador ao percorrer esses caminhos se mostra como o de um explorador que se desloca em um território novo, delineando seus contornos, tateando sua superfície, desenhando um tipo particular de *mapa*.

Esse *mapa* não é aquele que segue a lógica dos mapas rodoviários ou geopolíticos, com representações de estradas, territórios e fronteiras bem demarcadas. Como aponta Barbero⁴² (2004), os referidos mapas não só reduzem o tamanho do representado, como também deformam as figuras da representação, “trucando, simplificando, mentindo, ainda que seja por omissão.”(2004, p.11) Diferentemente, o *mapa* que a *semantização progressiva* realiza é concebido a partir de um *processo cartográfico*, que subentende outras lógicas para sua composição e que se aproximam mais daquelas que orientam os mapas meteorológicos – digitais, movediços e mutantes – ou aqueles fornecidos pela Geologia, com suas placas tectônicas deslizantes, fissuras e pontos de erupção vulcânica. São os mapas que contrariam a previsibilidade de caminhos conhecidos, que sugerem, invisíveis, as rotas flutuantes e fugazes, que modificam a noção de fronteira e de margem dos territórios e que caracterizam o percurso “dos marginais e dos trabalhadores sem-teto e também os trajetos nômades dos *punks*.” (Barbero, 2004, p.14) Essa diferença entre o *mapa estático* e o mapa obtido através de processos *cartográficos* é descrita por Rolnik⁴³ (1998) da seguinte maneira: “para os cartógrafos, a *cartografia* – diferentemente do mapa, representação de um todo estático – é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos da paisagem.” (Rolnik, 1998, p.30)

A *semantização progressiva* proposta por Bernardet (2003) sugere uma abordagem analítica que se aproxima da postura que o *processo cartográfico* incentiva no pesquisador que dele faz uso, entendendo o objeto de pesquisa como *multiplicidade virtual*. Alguns pontos merecem ser destacados para que essas relações possam ficar mais evidentes.

A idéia de perceber *circuitos* no objeto fílmico, em vez de buscar encontrar pontos fixos, se potencializa na medida em que o objeto passa a ser entendido como *multiplicidade*

⁴² Barbero, J.M. *Ofício de cartógrafo* in *Aventuras de um cartógrafo mestiço*, 2004. – ver bibliografia para referência completa.

⁴³ Rolnik, Suely. *Cartografia sentimental*. In_Herkenhof, Paulo; Pedrosa, Adriano. *Roteiros, Roteiros...* 1998 – vide bibliografia para referência completa.

virtual, ou seja, como formado por diversas tendências virtuais que podem ou não se atualizarem, dependendo da leitura que se faça sobre ele.

A proposta de estabelecer um diálogo com a obra, a partir de um processo gradual e constante de re-significação dos elementos fílmicos, obedece ao mecanismo empregado pela *percepção atenta*, que integra o *método cartográfico* e que se caracteriza pelos sobrevôos e pousos sobre regiões do terreno, visando a evocação de *imagens-lembrança* que têm como função potencializar a experiência perceptiva.

A atitude de *forçar* o filme a dizer o que não tenha dito se relaciona ao movimento de condução do objeto para uma *zona de indecidibilidade*, onde o objeto é tão somente *multiplicidade virtual*, para então seguir o movimento contrário, de nova atualização que carrega outras tendências distintas daquelas que se mostram a um primeiro olhar desatento.

Portanto, o uso da *semantização progressiva* nesta pesquisa ocorre, implicitamente, através dos termos que integram os conceitos de *Cartografia* e de *Rizoma*, a seguir apresentados.

Cabe destacar que a ordem em que os conceitos *Cartografia* e *Rizoma* são apresentados não é necessariamente a mesma em que seus usos aparecem no texto, pois do ponto de vista aqui adotado não há uma hierarquia a ser seguida na qual um deve vir antes ou depois de outro. Estes conceitos são entendidos, como complementares e, ainda que sejam apresentados separadamente, há diversos pontos de conexão que os tornam indissociáveis em alguns momentos. Por fim, dada a natureza dinâmica destes conceitos, sua empregabilidade como metodologia de pesquisa ou para outros fins não se reduz à proposta aqui apresentada.

1.4 Processos cartográficos

Em *Aventuras de um cartógrafo mestiço*, Barbero (2004) realiza a aplicação da *cartografia* enquanto processo de investigação para o campo de estudos em Comunicação. O livro, como relata o autor, é constituído por uma miscelânea de textos, entre crônicas, ensaios e artigos, escritos durante trinta anos no “dia-a-dia de um trabalho, entre nômade e viajante” ao longo do continente latino-americano. (Barbero, 2004, p.10)

Outros autores, como Massimo Canevacci (*A Cidade Polifônica*, 1993) e Néstor García Canclini (*La Globalización Imaginada*, 1999) também realizam observações cartográficas em seus trabalhos, seja no âmbito de uma antropologia visual ou no das ciências

políticas, respectivamente. Ainda, no campo da filosofia, Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), em *Mil Platôs*, potencializam a idéia de *Cartografia* ao integrá-la à concepção de *Rizoma*.

Suely Rolnik desenvolve o conceito de *cartografia* através de uma interface entre a psicanálise e a filosofia nos livros *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo* (1998) e *Micropolítica: cartografias do desejo* (1986), em co-autoria com Félix Guattari. Já no campo dos estudos de cinema, essa mesma autora realiza a *cartografia* do filme *Confiança* (*Trust*, 1991) de Hal Hartley em seu artigo *Hal Hartley e a ética da confiança* (1994). Mais recentemente, a *cartografia* aparece em trabalhos como o de Guidotti⁴⁴ (2007), no qual a autora faz uso desse processo para analisar a filmografia do cineasta Jorge Furtado e ainda no artigo de Farina⁴⁵ (2007), *Artifícios Perros. Cartografia de um dispositivo de formação*, em que a autora realiza uma cartografia sobre o filme *Amores Perros* (2000), de Alejandro González Iñárritu.

Cartografar é, antes de se configurar como uma metodologia de pesquisa propriamente dita, um processo, a partir do qual objeto e metodologia são constituídos juntos, entendendo que investigação e investigador estão interligados por uma relação de intensa troca durante o ato de pesquisa. Pode ser compreendida também enquanto uma *disposição* voltada ao *empírico* que orienta a atitude do pesquisador sobre o objeto de pesquisa: é um processo que prima por registrar a intensidade da experiência do contato entre essas duas instâncias.

Poderia ainda ser demarcada como uma das características fundamentais desse processo a recusa em fornecer um “modo de fazer” definido previamente, justamente porque a formalização de um método constituído *a priori* acabaria por relegar o empírico a um segundo plano. Como afirma Rolnik (1998), a constituição prévia de procedimentos de pesquisa assume um valor secundário, uma vez que o cartógrafo sabe que “deverá ‘inventá-los’ em função daquilo que pede o contexto em que se encontra. Por isso ele não segue nenhuma espécie de *protocolo normatizado*.” (Rolnik, 1998, p.31)

Segundo Virginia Kastrup (2007), em seu artigo *O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo*: “A atitude investigativa do cartógrafo seria mais adequadamente formulada como um ‘vamos ver o que está acontecendo’, pois o que está em jogo é acompanhar um processo, e não representar um objeto.” (Kastrup, 2007, p.06)

⁴⁴ Guidotti, Flávia Garcia. *Dez mandamentos de Jorge Furtado: cartografias em três platôs*, 2007. – vide bibliografia para referência completa.

⁴⁵ Farina, Cynthia. *Artifícios perros. Cartografia de um dispositivo de formação*, 2002. – vide bibliografia para referência completa.

Neste artigo, Kastrup estabelece quatro movimentos que constituem o modo de agir da *atenção* durante o processo *cartográfico: rastreio, tato, pouso e reconhecimento atento*.

O *rastreio* pode ser entendido como um movimento exploratório do terreno, um gesto de varredura do campo. Subentende que o alvo ou a meta buscada pelo cartógrafo é móvel e oscilante e por isso esse movimento centra-se na busca de “pistas” e de “signos de processualidade” mais do que em encontrar informações. Rastrear, para a autora, é também “acompanhar mudanças de posição, de velocidade, de aceleração, de ritmo.” (2007, p.11)

O *rastreio* aconteceu nesta pesquisa ao longo de vários momentos. Primeiramente, o *rastreio* compareceu como modo de acercamento do conjunto de materiais que seriam selecionados para integrarem o referencial teórico e o *corpus* desta pesquisa, num sobrevôo panorâmico que ocorreu sobre diversas fontes teóricas do cinema de documentário e sobre processos metodológicos de pesquisa. Em um segundo momento, quando o *corpus* já havia sido delimitado, o *rastreio* constituiu um modo de aproximação ao objeto empírico da pesquisa – o filme *Kilmayr* – e também das entrevistas e demais materiais coletados em campo, como forma de iniciar o mapeamento dos pontos conectivos entre esses materiais e o acervo referencial teórico constituído anteriormente.

Na cartografia, descreve Kastrup (2007), o processo de *rastreio* se estende como num voo panorâmico, cobrindo vastas áreas do terreno, atravessando diversos pontos sem se deter. O movimento se mantém assim até que algo aconteça e traga uma mudança à estabilidade da situação, deflagrando o processo de seleção através de um movimento muito rápido que a autora identifica como o *momento do toque*.

Como uma antena parabólica, a atenção do cartógrafo realiza uma exploração assistemática do terreno, com movimentos mais ou menos aleatórios de passe e repasse, sem grande preocupação com possíveis redundâncias. Tudo caminha até que a atenção, numa atitude de ativa receptividade, é tocada por algo. O toque é sentido como uma rápida sensação, um pequeno vislumbre, que aciona em primeira mão o processo de seleção. (Kastrup, 2007, p.12)

O *toque*, nesse sentido, constitui uma *abertura para a imprevisibilidade* inerente ao processo de comunicação, como descreve a autora: “Sua importância no desenvolvimento de uma pesquisa de campo revela que esta possui múltiplas entradas e não segue um caminho unidirecional para chegar a um fim determinado.” (2007, p.13) Além disso, o *toque* pode levar tempo para acontecer e pode ter diferentes graus de intensidade.

O *toque*, nesta pesquisa, aconteceu em todos os momentos em que o olhar panorâmico realizado sobre os diversos materiais se deteve em determinadas regiões, entendidas aqui como os locais onde desdobramentos analíticos existiam em potência e que aguardavam apenas a oportunidade de eclodirem e se atualizarem na pesquisa pela via do *reconhecimento atento*.

Kastrup descreve que o *toque* leva ao terceiro movimento, o *pouso*. O *pouso* indica que a percepção realiza uma parada e o campo focal se fecha, numa espécie de *zoom*. Este fechamento do enquadre faz com que o panorama se reconfigure, formando um novo território onde a atenção irá se fixar.

O *pouso*, portanto, definiu-se ao longo do trabalho através deste “fechamento do enquadre” sobre determinados aspectos que conduziram o olhar *cartográfico* através de distintas esferas de existência do objeto, seus estratos virtuais que o configuram como *multiplicidade virtual*. O *pouso*, aplicado ao referencial teórico, ocorreu como movimento de seleção de determinadas séries de linhas de virtualização, ou estratos, das *memórias* que se buscou constituir ao longo de todo o trabalho. O *pouso* também aconteceu toda vez que, na fase de análise do *corpus* de pesquisa, a concentração sobre determinado elemento fílmico deflagrasse a abertura do objeto para o acontecimento analítico, ou seja, através da condução do olhar pesquisador através dos entrelaçamentos entre os estratos da *memória* do objeto.

O *pouso* é, portanto, o movimento que antecede ao quarto e último movimento, o do *reconhecimento atento*, que estabelece o modo de funcionamento através do qual a atenção age sobre o ponto em que o cartógrafo se detém.

Para explicar esta etapa do processo *cartográfico*, Kastrup (2007) recorre ao pensamento de Henri Bergson⁴⁶ (1990), no qual o autor descreve que, diferentemente do *reconhecimento automático* (ou *reconhecimento por distração*) – que é aquele que ocorre quando, por exemplo, na cidade em que habitamos, realizamos um trajeto conhecido e por isso não notamos a presença dos elementos no caminho – o *reconhecimento atento* nos conduz de volta ao objeto para “destacar seus contornos singulares.” (Kastrup, 2007, p.16) O *reconhecimento automático* remete sempre à ação futura, devido à necessidade que o indivíduo tem de agir no presente e, nessa direção, o movimento não se fixa no objeto, mas passa por ele. Já o *reconhecimento atento* faz com que a atenção se fixe sobre o objeto. Neste caso, o movimento não se dá em direção ao futuro mas, no sentido inverso, em direção à

⁴⁶ Bergson, Henri. *Matéria e Memória*, 1990. – vide bibliografia para referência completa.

memória, fazendo evocar *imagens-lembrança* que vêm sublinhar os contornos do objeto. A memória, nesse sentido, aguarda sempre uma brecha para entrar com suas imagens. Descreve Bergson:

Constantemente inibida pela consciência prática e útil do momento presente, isto é, pelo equilíbrio sensório-motor de um sistema estendido entre a percepção e a ação, essa memória aguarda simplesmente que uma fissura se manifeste entre a impressão atual e o movimento concomitante para fazer passar aí suas imagens. Em geral, para remontar ao curso de nosso passado e descobrir a imagem-lembrança conhecida, localizada, pessoal, que se relacionaria ao presente, um esforço é necessário, pelo qual nos liberamos da ação a que nossa percepção nos inclina: esta nos lançaria para o futuro; é preciso que retrocedamos ao passado. (Bergson, 1990, p.75)

O *reconhecimento atento* age no sentido de que, ao se fixar sobre uma determinada imagem, a percepção incita a memória a evocar imagens que se assemelhem à imagem percebida. Contudo, na medida em que o reconhecimento não ocorre, outras imagens vão sendo evocadas, vindas de distâncias cada vez mais longínquas da memória, e novos circuitos vão se estabelecendo ao mesmo tempo em que constituem o desenho virtual da imagem percebida.

O trabalho de localização consiste, em realidade, num esforço crescente de *expansão*, através do qual a memória, sempre presente nela mesma, estende suas lembranças sobre uma superfície cada vez mais ampla e acaba por distinguir assim, num amontoado até então confuso, a lembrança que não encontrava seu lugar.” (Bergson, 1990, p.141)

Quanto mais o *reconhecimento atento* é acionado sobre determinado objeto, maior a quantidade de circuitos percorridos pelas imagens para sublinhar seus traços. Ao reter esses novos circuitos, a memória expande-se e junto com ela se expande também a faculdade cognitiva.

Nesta pesquisa, o *reconhecimento atento* ocorreu em diversas etapas do processo: desde a elaboração do referencial teórico, onde o *reconhecimento atento* agiu sobre os estratos da *memória* constituída a partir da leitura de autores do campo do documentário, até a etapa final da pesquisa, de análise sobre o objeto empírico, onde o uso do *reconhecimento atento* se fez de forma mais intensa sobre determinados territórios do objeto, que foram gradativamente sendo delimitados através de movimentos de *rastrio*, *toque* e *pouso*, anteriormente referidos.

Nesse sentido, o *reconhecimento atento* pode ser encontrado no modo como a análise se realizou: para cada elemento e para cada movimento apontado na materialidade fílmica – desde os elementos presentes no enquadramento, os movimentos de câmera, o tratamento gráfico dado à imagem e o modo como a montagem articulou os planos do filme – séries de imagens foram sendo evocadas, atualizando as tendências virtuais que agiam sobre cada um dos aspectos abordados pelo processo *cartográfico* realizado sobre o panorama fílmico.

Na teoria bergsoniana sobre a *memória* alguns conceitos mostram-se particularmente relevantes para o entendimento de como as *imagens-lembrança* atuam, através de atualizações, e como, num sentido contrário, movimentos de virtualização remetem a uma zona de indiscernibilidade, onde as imagens se encontram adormecidas, aguardando o momento apropriado para eclodirem. O *atual*, o *virtual* e o *dever* são os termos que remetem a estes conceitos.

1.4.1 O atual, o virtual e o dever nas estratificações da memória-personagem em Kilmayr

Através do *reconhecimento atento*, trabalhado anteriormente na descrição do processo cartográfico, tem-se que as *imagens-lembrança*, quando evocadas pelo ato de *percepção*, deslocam-se dos diferentes estratos da *memória* para auxiliarem no reconhecimento de determinado objeto. A *memória* bergsoniana, portanto, também segue a forma rizomática das multiplicidades: é também composta por estratos, alguns mais próximos e outros mais longínquos, conectados entre si em diversos pontos e permeados de uma mobilidade que impede de entendê-los dentro de quaisquer estruturas rígidas de funcionamento.

Estes estratos da *memória* contêm em si todo o repertório de imagens percebidas ao longo da vida de um indivíduo é o que Bergson chama de *memória pura*. A *memória pura* permanece em estado latente, ou ainda, *virtual*, até que a percepção do indivíduo sobre o mundo ao seu redor a desperte para a ação⁴⁷.

A ação da *memória pura* acontece por meio de *atualizações* em *imagens-lembrança*, quando o indivíduo, movido pela necessidade de agir no presente ou por *reconhecimento atento*, as evoca em função de suas percepções.

⁴⁷ Essas idéias são apresentadas ao longo de *Matéria e Memória* (Bergson, 1990), principalmente no capítulo intitulado *Da delimitação e da fixação das imagens* (p.147-183).

O *virtual* e o *atual*, juntamente com outros termos que aparentemente fazem oposição uns aos outros, como *matéria* e *memória* ou *espaço* e *duração*, constituem a base do pensamento bergsoniano.

O *virtual* pode ser entendido como aquilo que não age senão por meio de suas *atualizações*. Tudo o que existe pode ser pensado em termos de *virtual* e *atual*: toda a materialidade e todo o pensamento, todos os objetos e todas as imagens contêm em si estes dois termos que representam as duas faces inseparáveis do modo de ser de todas as coisas.

O *virtual* não é localizável no tempo cronológico ou no espaço. Por isso, para que possa agir, o *virtual* se *atualiza*. O cinema, por exemplo, pensado como *virtualidade*, não é localizável no tempo e no espaço. Mas a *virtualidade* cinema, como sabemos, atua por meio de suas *atualizações*: em cada filme que se produz, em cada imagem registrada, há sempre um *dever* do cinema se atualizando. A *virtualidade*, portanto, age por meio de diferenciação de si mesma, ou seja, por meio de divisões que se operam na sua forma virtual e que se dão a ver nas diferentes formas atuais que se fazem presentes no tempo e no espaço. Seja qual for o filme, seja qual for o gênero ou o suporte técnico, no nível da *virtualidade*, é sempre o *cinema* que estará se dividindo e se diferenciando de si mesmo para dar origem a todas essas formas de si mesmo.

Um outro aspecto é o caráter de dinamicidade ininterrupta e constante que orienta esse processo. Tudo o que se *atualiza* já se põe em processo de transformação, ou seja, de abandonar a forma que assumira e evoluir para outras formas, sempre em função dos movimentos de divisão e de diferenciação inerentes ao modo de agir da *virtualidade*.

Nesse sentido, os movimentos de *virtualização* e *atualização* remetem ao processo de *desterritorialização* e *territorialização* descritos através dos movimentos contínuos entre *linhas de fuga* e as *linhas segmentares* do *rizoma*, as *linhas segmentares* dando conformidade, organizando e dando significado à forma, fazendo-a agir, ou, ainda, fazendo-a *atual*. Já as *linhas de fuga* empurram-na para uma outra de suas formas possíveis, remetem a um “fora” do objeto que não existe (pois mesmo o mais abrangente dos conjuntos é aberto e liga-se a um conjunto que o circunscreve); ele existe no *passado* que está prestes a se fazer presente novamente em algum ponto do futuro; ele existe, portanto, na sua forma *virtual*. Aqui já é possível estabelecer uma conexão mais forte entre o conceito de *virtual* e a noção de uma *memória* pela perspectiva bergsoniana. A *memória* remete sempre ao *virtual*, àquilo que

existe em estado latente, que poderá se fazer atual ou não; é o *passado* que pode ou não agir outra vez no presente.

O *devir* bergsoniano é outro termo que se relaciona com as idéias de *virtual* e *atual*. O *devir* pode ser entendido como a tendência *virtual* que atua no presente.

Entre o *passado* e o *futuro*, entre a *memória* e aquilo que está em vias de *atualizar-se*, não existe nada senão o movimento contínuo entre estes dois momentos inapreensíveis – um que “já foi” e o outro que ainda “não é” – ; é a este estado do verbo “ser”, que só pode ser conjugado no gerúndio, o “sendo”, que não é nada senão *movimento*, que Bergson dá o nome de *devir*. O *devir* é, portanto, o *presente*, que não pára de atualizar o passado incessantemente, e sempre em direção ao futuro.

Antes de passar para as descrições sobre o conceito de *rizoma*, cabe ainda destacar alguns pontos referentes ao modo de seleção e criação de fontes de pesquisa, inspirados por movimentos sugeridos através do processo cartográfico e que foram fundamentais para a elaboração das análises realizadas nesta pesquisa.

1.4.2 Cartografia e seleção das fontes de pesquisa

Um outro aspecto sobre a cartografia, apontado por Rolnik (1998), que serviu de inspiração para a seleção dos materiais que foram trabalhados nesta pesquisa, é aquele que aponta para o caráter “antropofágico” inerente ao ato *cartográfico*. A atitude do cartógrafo, afirma Rolnik (1998), é a de “dar língua para afetos que pedem passagem; dele se espera basicamente que esteja mergulhado na intensidade de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecem elementos possíveis para a composição de cartografias que se fazem necessárias. O cartógrafo é antes de tudo um antropófago.” (1998, p.30)

Por isso o cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas e nem teóricas. Seus operadores conceituais podem surgir tanto de um filme quanto de uma conversa ou de um tratado de filosofia. O cartógrafo é um verdadeiro *antropófago*: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, *transvalorado*. Está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias. Este é o critério de suas escolhas: descobrir que matérias de expressão, misturadas a quais outras, que composição de linguagem favorecem a passagem das intensidades que percorrem seu corpo no encontro com os corpos que pretende entender. (Rolnik, 1998, p.31)

Essa perspectiva apresentada pelo processo *cartográfico* incentivou decisivamente na escolha das fontes que foram utilizadas nesta pesquisa. Além do aparato conceitual e teórico-metodológico que já foi em parte apresentado aqui, como também do objeto empírico de análise, a pesquisa contou ainda com materiais videográficos e sonoros, coletados a partir de conversas realizadas com o diretor do filme, com o montador e com o próprio Kilmayr.

A conversa com Marcio Schenatto⁴⁸ (diretor do filme) durou cerca de cinquenta e cinco minutos e, como instrumento de registro dessa interação, adotou-se o uso de um gravador de som portátil⁴⁹. Nessa ocasião, não se utilizou um roteiro de perguntas sistematizado: à medida que Schenatto foi relatando o processo de produção do filme e de sua relação com Kilmayr, alguns questionamentos foram sendo formulados, resultando em um diálogo acerca de diversos assuntos relacionados direta ou indiretamente ao curta-metragem⁵⁰.

Nas conversas com Kilmayr⁵¹ e com Mateus Philippi⁵² (montador do filme), foi utilizada uma câmera *handycam* miniDV⁵³ como instrumento de registro. As conversas duraram, respectivamente, cerca de uma hora e trinta minutos e uma hora e dez minutos. Nas duas situações, os diálogos não seguiram um roteiro sistematizado de perguntas, contudo, é possível demarcar duas etapas seguidas pelo processo de conversação. Na primeira, a conversa girava em torno de assuntos relacionados ao processo de produção do filme. A partir das informações que eram apresentadas nos relatos, outras perguntas eram formuladas e a conversa se estendia até que o assunto se esgotasse naquele contexto de conversação, finalizando, assim, a primeira etapa do processo. Nesse momento, dava-se início à segunda etapa, onde o curta-metragem *Kilmayr* foi rodado para que a conversação ganhasse fôlego e continuasse por mais algum tempo, tomando como base a observação das imagens do filme. O aproveitamento desse material na pesquisa é apresentado a seguir.

⁴⁸ Realizada em 18 de fevereiro de 2008, no trajeto entre Canoas e Caxias do Sul.

⁴⁹ *Panasonic RRUS360*

⁵⁰ A gravação desta conversa encontra-se, na íntegra, no anexo DVD desta pesquisa.

⁵¹ Realizada em 18 de fevereiro de 2008, na casa de Kilmayr, em Caxias do Sul.

⁵² Realizada em 22 de fevereiro de 2008, no estúdio de trabalho de Mateus Philippi, em Porto Alegre.

⁵³ *Panasonic PVGS-70*

1.4.3 Aproveitamento das fontes de pesquisa

A utilização como fonte de pesquisa da gravação sonora obtida a partir da conversa com Marcio Schenatto se deu através de três etapas. Na primeira, a gravação foi ouvida na íntegra, com vista ao mapeamento de trechos que poderiam ser aproveitados como fonte de dados para a pesquisa. Posteriormente, em uma segunda etapa, foram reunidos em um documento de texto a transcrição literal de alguns trechos, comentários e apontamentos sobre determinadas passagens da fala de Schenatto. Em uma terceira etapa, esse documento de texto foi utilizado, principalmente, na fase de descrição do curta-metragem *Kilmayr*, fornecendo subsídios para que fossem acrescentadas informações oriundas de um extra-campo fílmico⁵⁴.

Já a utilização das gravações audiovisuais obtidas a partir das conversas com Kilmayr e Mateus Philippi ocorreu através de oito etapas.

Primeiramente, as imagens brutas foram capturadas para o *hard-disc* de um computador através de um *software* de edição⁵⁵.

Numa segunda etapa, essas imagens foram assistidas na íntegra, realizando-se desta forma uma primeira observação do material coletado.

A terceira etapa foi a seleção dos trechos de imagens que se mostraram interessantes para o processo de análise, excluindo-se os trechos não-aproveitáveis⁵⁶.

A quarta etapa foi o agrupamento desses trechos de acordo com os assuntos que se desenvolviam ao longo da conversa; por exemplo, na conversa com Mateus Philippi, os trechos em que comentava sobre a montagem foram reunidos em um bloco, os trechos em que abordava o tratamento gráfico dado às imagens foram reunidos em outro, e assim sucessivamente.

A quinta etapa se deu através da organização interior de cada um destes segmentos, onde os planos foram montados visando apresentar uma idéia geral sobre o assunto abordado no bloco.

⁵⁴ Cabe destacar aqui que, mais uma vez, evidencia-se o uso do *processo cartográfico* como movimento de aproximação às fontes de pesquisa. O *rastreamento*, ocorrido na primeira etapa de observação do material empírico, o *toque* e o *pouso*, ocorridos numa segunda etapa de seleção de trechos para comporem um documento de texto, e o *reconhecimento atento* utilizado posteriormente na fase de uso destes trechos tensionados a outros materiais reunidos na pesquisa.

⁵⁵ *Apple Final Cut Pro 5.1.4*

⁵⁶ Nesta fase foram excluídos os trechos onde a conversa era, por algum motivo, interrompida ou quando o assunto se desviava muito dos propósitos da pesquisa.

A sexta etapa ocorreu a partir da organização dos blocos entre si, com o objetivo de aproximá-los de acordo com os assuntos; por exemplo, no primeiro bloco do audiovisual em que é apresentada a conversa com Kilmayr ele fala de suas impressões sobre o filme; já o segundo bloco refere-se aos comentários realizados por seus colegas de trabalho e outras pessoas que assistiram ao curta.

Na sétima etapa ocorreu a legendagem de cada bloco para delimitação do tema abordado. Outro recurso adotado nesta etapa foi a inserção de trechos do curta-metragem *Kilmayr*, como forma de ilustrar os comentários realizados durante a conversa. No audiovisual que apresenta a conversa com Mateus Philippi foram inseridos também alguns trechos de filmes⁵⁷ com o objetivo de pontuar os comentários sobre as referências de montagem e tratamento gráfico dado às imagens.

Na oitava e última etapa os audiovisuais resultantes das ações realizadas ao longo deste processo foram confrontados na análise do curta-metragem *Kilmayr*.

O tensionamento gerado a partir da manipulação entre os diversos materiais audiovisuais gerou pistas para compreender como a articulação entre as ações individuais dos sujeitos envolvidos na produção do curta-metragem configurou-se como um tipo de *performance coletiva*⁵⁸, atuante nos modos de atualização do personagem *Kilmayr*.

O encontro pessoal com os três membros da equipe de produção do filme segue o princípio fundamental da *cartografia*, que é o de mergulhar na realidade e deixar-se impregnar por ela, fazer do corpo-pesquisador um instrumento musical que vibra em sintonia com as diferentes tensões da duração. Como diz Rolnik (1998), aquele que deseja embarcar na constituição dos territórios existenciais “deixa seu corpo vibrar todas as frequências possíveis e fica inventando posições a partir das quais essas vibrações encontram sons, canais de passagem, carona para a existencialização.” (1998, p. 31) Colocar-se em contato direto, experimentar, abandonar e voltar atrás são movimentos inseparáveis do ato de pesquisa.

Em suma, o ato *cartográfico* realizado nesta pesquisa ocorreu como um processo de elaboração analítica no qual se buscaram registrar os *circuitos* pelos quais *imagens-lembrança* foram sendo evocadas à medida que *percepções* eram realizadas sobre o objeto. Esses *circuitos* foram organizados na forma de *estratos de memórias*. Estas memórias, descritas

⁵⁷ Foram inseridos os trechos de *Acochado* (direção de Jean-Luc Godard, 1959, França), *Waking Life* (direção de Richard Linklater, 2001, EUA) e *O Gabinete do Dr. Caligari* (direção de Robert Wiene, 1919, Alemanha).

⁵⁸ Esta idéia é motivada pela perspectiva apresentada por João Luiz Vieira no artigo *Cinema e Performance*. In Xavier, Ismail. *O cinema no século*, 1996. – vide bibliografia para referência completa.

ainda neste capítulo, são apresentadas através de três conjuntos: *memória-documentário*; *memória-filme* e *memória-pesquisador*. Num nível interno do conjunto, cada uma dessas memórias é formada por estratos, que reúnem conjuntos de linhas de virtualização. Num nível externo, a interconexão entre esses conjuntos de *memórias* dão conformidade ao que se poderia entender como um quarto conjunto, a *memória-personagem* no filme *Kilmayr*. A noção de *rizoma*, bem como de outros conceitos que integram o pensamento bergsoniano sobre a *memória*, complementam esta perspectiva iniciada pelos movimentos *cartográficos*.

O processo *cartográfico* é entendido também como um dos princípios formadores do conceito de *rizoma*. Este conceito aponta para o modo de compreensão do objeto de estudo, entendido como *multiplicidade virtual*, estratificado em camadas que se sobrepõem e se conectam em diversos pontos. O conceito de *rizoma* e a descrição detalhada de sua aplicação nesta pesquisa é apresentado a seguir.

1.5 *Rizoma*

O conceito de *rizoma*, trabalhado por Deleuze e Guattari (1995), é inspirado na terminologia empregada pela botânica para designar a formação assumida por determinadas plantas, mas que também pode ser empregado para ilustrar o modo como se configuram as diversas câmaras interligadas de formigueiros, colméias e cupinzeiros, ou ainda, para descrever a dinâmica das matilhas, dos cardumes e outras conformações que assumem as sociedades do reino animal.

Um tal sistema poderia ser chamado de rizoma. Um rizoma como haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas. Os bulbos, os tubérculos, são rizomas. (...) Até animais o são, sob sua forma matilha; ratos são rizomas. As tocas o são, com todas suas funções de habitat, de provisão, de deslocamento, de evasão e de ruptura. O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos. (Deleuze; Guattari, 1995, p.15)

A forma do rizoma opõe-se à *forma arborescente* que assumem, por exemplo, as raízes das árvores. Na forma arborescente, observa-se um “eixo pivotante central” a partir do qual ramificações são originadas, cada uma bifurcando-se e dando origem a outras duas, que por sua vez originam outras quatro e assim sucessivamente, seguindo uma lógica binária de divisão. O *rizoma*, noutra direção, é múltiplo desde o início e todas as suas partes conectam-se

umas com as outras em diversos pontos. Não segue, portanto, uma lógica pré-determinada e sistematizável.

Desenvolvido enquanto processo metodológico, o rizoma assume os princípios da *conexão* e da *heterogeneidade* – primeiro e segundo princípios, respectivamente, de um total de seis, descritos pelos autores. Esses princípios afirmam que um método de tipo *rizoma* “analisa a linguagem efetuando um descentramento sobre outras dimensões e registros.” (1995, p.16) Em outras palavras, seja qual for o ponto de acesso a determinado objeto, o movimento que se faz a partir daí é o de buscar encontrar as múltiplas cadeias significantes que a ele se conectam, é como tentar perceber o objeto através dos *circuitos* pelos quais ele se liga a outros objetos.

O personagem *Kilmayr*, colocado sob o prisma do *rizoma* e entendido segundo os princípios de *conexão e heterogeneidade*, é percebido como portador de diversas dimensões, ou estratos, que se conectam a múltiplas cadeias significantes, desde as motivações empregadas nas performances individuais dos membros da equipe na realização do curta, até as linhas virtuais que se conectam com a própria história do cinema de documentário.

Esse modo de abordagem sobre o personagem fílmico permite enxergá-lo fora de seus limites e de qualquer sentido identitário que se busque associar a ele. Isto quer dizer também que o próprio curta-metragem *Kilmayr* pode estar presente em diversos locais e tempos: *Kilmayr* já se mostra como tendência desde os filmes documentários que abordam as questões de classe no Brasil, integrando o modelo sociológico de cinema, que também já existia como tendência na escola de documentários inglesa, inaugurada por John Grierson, que, por sua vez, filiava-se ao cinema elaborado por Robert Flaherty, no qual a figura do personagem no documentário ganha seus primeiros contornos, e assim sucessivamente.

Em direção ao passado ou ao presente e também em direção a outras narrativas com imagens que não se esgotam na forma do documentário – numa perspectiva que é, simultaneamente, vertical e horizontal – o curta-metragem *Kilmayr* e o modo como seu personagem se atualiza se conectam e existem em uma infinidade de tempos e espaços que extrapolam as limitações demarcadas por sua forma atual. Através do *processo cartográfico*, aliado à perspectiva do *rizoma*, esta pesquisa visa traçar um *mapa* desses *circuitos* que promovem as conexões da forma do filme e dos modos de atualização do personagem *Kilmayr* às cadeias significantes a eles associadas.

Uma outra forma de entender a idéia de dimensão é através da noção de *conjuntos*, apresentada por Deleuze⁵⁹ (1983), em *A Imagem-Movimento*, inspirada por Bergson⁶⁰ (1990). Para Deleuze, um conjunto sempre contém outros conjuntos no seu interior e, simultaneamente, é circunscrito por outros. Essa idéia ganha complementaridade se os conjuntos forem pensados enquanto “abertos”, ou seja, permitindo a passagem de fios conectores que os ligam uns aos outros. Portanto, a idéia de um conjunto que circunscreva todos os outros conjuntos não é viável nessa perspectiva, pois, mesmo o mais abrangente dos conjuntos, é sempre aberto e, por isso, remete a um outro conjunto que o circunscreve.

Um sistema fechado nunca é absolutamente fechado; mas, por um lado, ele é ligado no espaço a outros sistemas por um fio mais ou menos “tênuo”, e por outro é integrado ou reintegrado a um todo que lhe transmite uma duração ao longo desse fio. (Deleuze, 1983, p.29)

Um terceiro princípio descrito pelos autores é o da *multiplicidade*. Esse princípio aponta para a incapacidade de se pensar o objeto enquanto unidade. Avançando sobre essa idéia, o objeto é pensado como desprovido de *pontos* ou *posições fixas*, ou seja, sua concepção se dá através de movimento contínuo que não pára de evoluir: “ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual cresce e transborda.” (Deleuze;Guattari, 1995, p.32) Dizem ainda os autores: “Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas.” (1995, p.17)

Esta idéia remete diretamente à perspectiva anteriormente apresentada através do processo de *semantização progressiva* (Bernardet, 2003), que estabelece um modo de análise fílmica calcado nos movimentos, ou linhas, decorrentes das articulações dos mecanismos de significação presentes na obra audiovisual. O objeto fílmico, entendido desta maneira, é fluxo que nunca pára de se modificar e de avançar através de novas formas atuais. O filme *Kilmayr*, por exemplo, sob esta perspectiva, não inicia no plano de abertura e nem termina nos créditos finais, ele já existia de alguma forma antes e estende seu movimento indefinidamente: toda vez que é assistido, toda vez que é comentado, toda vez que é *lembrado*, ele se atualiza como novo, como diferente.

⁵⁹ Deleuze, Gilles. *A imagem-movimento*, 1983. – vide bibliografia para referência completa.

⁶⁰ Quando Bergson afirma em *Matéria e Memória*: “Toda imagem é interior a certas imagens e exterior a outras.” (1990, p.16)

Encontrar *linhas* ao invés de *pontos* atenta, portanto, para esta dimensão móvel que caracteriza o modo de perceber o objeto como *rizoma*. Essas linhas que os autores falam são tanto as que organizam, estratificam e significam o objeto – chamadas de *linhas segmentares* (Deleuze; Guattari, 1995, p.18) – quanto aquelas que se movimentam para fora do objeto – chamadas de *linhas de fuga* – que fazem-no avançar sobre si mesmo, em direção à mudança evolutiva. Neste sentido, atentar para o objeto sob esta perspectiva é buscar encontrar conexões internas – as *linhas segmentares* – e também externas, as *linhas de fuga*.

Uma *linha de fuga* escapa e faz escapar. A *linha de fuga* configura o princípio da *desterritorialização*, entendido aqui como o processo que decorre quando alguma coisa começa a deixar de ser o que é para tornar-se algo diferente, mas, ainda assim, mantendo algo de si. Toda vez que *linhas segmentares* explodem em um *linha de fuga* opera-se um processo de *desterritorialização*, no entanto e simultaneamente, aquilo que se *desterritorializa* já está sempre em vias de se *territorializar* novamente.

Ambos movimentos fazem parte de um único movimento e, neste sentido, *linhas de fuga* e *linhas segmentares* prolongam-se umas nas outras. “Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante (...)” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 18) Esta característica do *rizoma* que lhe confere a propriedade de sempre poder ser retomado a partir de uma de suas outras linhas, não importando o local onde ocorram rupturas, configura, portanto, o quarto princípio, que leva o nome de *ruptura a-significante*.

Contra os sistemas centrados (ou policentrados), de comunicação hierárquica e ligações preestabelecidas, o rizoma é um sistema a-centrado não hierárquico e não significativo, sem General, sem memória organizadora ou autômato central, unicamente definido por uma circulação de estados. (1995, p. 33)

O quinto e o sexto princípios, o da *cartografia* e o da *decalcomania*, respectivamente, parecem colocar um termo em oposição ao outro: a *cartografia* – como já foi afirmado – elabora um *mapa* que tem como características “ser aberto, conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente.” (1995, p.22) Já o *decalque* pressupõe a cópia, decalcar algo é seguir o princípio da reprodução ao infinito. O *mapa*, dizem os autores, “tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre ‘ao mesmo’.” (1995, p.22) Um pressupõe o processo criativo, enquanto o outro o da reprodução de um padrão. A oposição entre ambos, no entanto, é apenas aparente,

uma vez que é próprio do *mapa* comportar fenômenos de redundância, de também fazer *decalque*, tal como as próprias *linhas de fuga* que podem reproduzir formações que elas mesmas tinham por função desfazer ou inverter. O ponto fundamental se dá, portanto, na idéia de que o *decalque* deve ocorrer como uma forma de transformar o *mapa* em uma imagem – quase uma fotografia – e não o contrário. Nesse sentido, o próprio *decalque* não duplica o *mapa*, mas o traduz sob o regimento de uma lógica que é somente sua. Por isso o processo inverso é necessário, quando o *decalque* se mostra não é sobre ele que a atenção deve se debruçar, mas sobre o *rizoma* que, no fundo, ele fotografou.

A própria materialidade fílmica, quando observada através da *percepção desatenta*, é apenas *decalque*. No entanto, ao fazer uso do *reconhecimento atento*, proposto pelo processo *cartográfico*, o objeto se abre em linhas de virtualização, se mostra como *rizoma*.

A aplicação dessa perspectiva sobre a figura do personagem em *Kilmayr* permite entender este objeto como permeado de camadas, ou estratos. A noção de *memória*, apresentada anteriormente e segundo a perspectiva bergsoniana, é também entendida dessa forma. A combinação dessas idéias permite a síntese da abordagem que será desenvolvida ao longo desta pesquisa, ou seja, a compreensão dos modos de atualização do personagem através da perspectiva de uma *memória-personagem*, formada por estratos que são acessados na medida em que o *processo cartográfico* é realizado sobre os diversos materiais empíricos e teóricos reunidos na pesquisa.

Esta *memória-personagem* em *Kilmayr*, pensada enquanto um grande conjunto de imagens, circunscreve, pelo menos, outros três conjuntos, ou outras três *memórias* que se articulam ao longo de toda esta pesquisa: *memória-documentário*; *memória-filme* e *memória-pesquisador*.

1.5.1 Estratificações da *memória-personagem* em *Kilmayr*: *memória-documentário*; *memória-filme* e *memória-pesquisador*

a) *Memória-documentário*

A *memória-documentário* atualiza-se através de dois estratos que integram, respectivamente, os capítulos dois e três desta pesquisa:

1º Estrato: relacionado ao conjunto de linhas de virtualização do personagem no cinema de documentário.

2º Estrato: relacionado ao conjunto de linhas de virtualização que atualizam as transformações na tradição do documentário brasileiro.

Nesse sentido, o movimento proposto pelo segundo capítulo desta pesquisa visa abordar, através da constituição de um *primeiro estrato da memória-documentário*, os modos como a imagem do personagem é atualizada em função dos modos de agir desta memória. Para tanto, são buscadas neste capítulo as linhas de virtualização do personagem que conduzem aos *devires* de documentário, que se anunciam já no período de surgimento do cinema, até a contemporaneidade, onde a forma do documentário se atualiza através de um amplo espectro de tipos e suportes audiovisuais.

Detendo-se ainda na constituição de uma *memória-documentário*, e a partir dos movimentos iniciados no segundo capítulo, abre-se caminho para que um outro conjunto de linhas de virtualização sejam buscados, visando aproximar as observações operadas por esta perspectiva ao objeto empírico da pesquisa. No *segundo estrato da memória-documentário* busca-se, portanto, uma abordagem sobre os modos como as linhas de virtualização, trabalhadas no capítulo dois, se atualizam também na tradição brasileira de documentário. Neste sentido, o objetivo em desenvolver este segundo estrato da *memória-documentário* é o de estabelecer um contexto no qual o filme *Kilmayr* aparece inserido.

No entanto, e distintamente do modo como o movimento de buscar constituir uma memória é realizado no segundo capítulo, a tradição do documentário brasileiro será abordada a partir da visão crítica de autores como Jean-Claude Bernardet (2003) e Arthur Omar (1997). Ou seja, opta-se por perceber o movimento pelo qual o documentário brasileiro *atualiza* uma série de tendências que já se mostram presentes na escola de documentário britânica no período dos anos 30, ou, ainda, nas suas relações intertextuais com a *narrativa de ficção*, o *texto científico* e a *função de espetáculo* – que constituem também *virtualidades* a que o documentário se reporta em diversos momentos de sua história.

Desta maneira, a leitura que se faz no terceiro capítulo acerca destas articulações do cinema de documentário brasileiro com determinadas tendências virtuais formaliza as *linhas segmentares* que instituem um padrão de organização e significação para o documentário brasileiro em um determinado período, compreendido entre o final dos anos 50 até a década de 70, aproximadamente. Simultaneamente, e em oposição a este movimento, o *olhar atento*

assumido neste capítulo busca encontrar as *linhas de fuga* que fazem-no avançar rumo a um período de ruptura com esta fase, que tem início ainda nos anos 60 e se desenrola até hoje. Mais do que um apanhado histórico, o objetivo do terceiro capítulo é, portanto, delinear os principais movimentos de transformação do documentário brasileiro, necessários para a compreensão da maneira como ele se apresenta atualmente.

b) Memória-filme

A *memória-filme* atualiza-se através de dois estratos formados por conjuntos de linhas de atualização acessadas a partir da materialidade fílmica de *Kilmayr*:

1º Estrato: relacionado ao conjunto de linhas de virtualização dos encontros do personagem com a multiplicidade formadora do sujeito.

2º Estrato: relacionado ao conjunto linhas de virtualização do personagem instauradas a partir da imagem fílmica.

O quarto e último capítulo desta pesquisa visa realizar uma leitura transversal sobre o objeto empírico de pesquisa – o curta-metragem *Kilmayr* – como forma de colocar em movimento as articulações iniciadas nos outros capítulos. O filme, neste sentido, é entendido também como um objeto dotado de uma *memória*. A materialidade da obra fílmica permite movimentos em direção a uma ordem de tendências virtuais que se atrelam a um conjunto de temporalidades condensadas na forma atualizada no filme.

Acessar essas temporalidades, no sentido que se busca dar nesta pesquisa, remete à ordem virtual onde o passado se atualiza no presente. Portanto, o processo *cartográfico* deve buscar encontrar o rastro do personagem nas passagens entre as tendências virtuais e suas atualizações. O *primeiro estrato* abordado nesta fase remete às relações de conflito e de complementaridade que se formam diretamente através dos encontros entre os vários modos de atualização da *multiplicidade sujeito-Kilmayr*, que se mostram através da performance do personagem em cena.

O *segundo estrato da memória-filme* corresponde às linhas de virtualização do personagem instauradas a partir da imagem fílmica. Remete aos modos de atualização do personagem através da imagem mediada pelo aparato cinematográfico (imagem-câmera); da textura apresentada pela imagem videográfica processada digitalmente (imagem-textura); e

pelos modos como as imagens se organizam e adquirem sentido através da montagem (imagem-montagem).

c) *Memória-pesquisador*

A *memória-pesquisador* se atualiza nos modos de articulação entre as outras duas memórias no texto, bem como nas escolhas metodológicas, na maneira como as fontes de pesquisa foram criadas e no próprio estilo de escrita apresentado no texto. Portanto, e diferentemente do que ocorre com as outras memórias, em que se pode encontrar com relativa precisão os locais de atualização de suas imagens, os modos de atualização da *memória-pesquisador* encontram-se diluídos ao longo de todo o processo de escrita da pesquisa e funciona como um elemento catalisador para desencadear os deslocamentos entre as imagens dos diferentes conjuntos. Nesse sentido, os estratos da *memória-pesquisador* são formados pelas linhas de virtualização que remetem aos processos de subjetivação operados por um corpo-pesquisador, presentes em cada movimento da pesquisa.

2. ATUALIZAÇÕES DO PERSONAGEM NA MEMÓRIA-DOCUMENTÁRIO

Dar início a um percurso que visa identificar os *modos de atualização da figura do personagem* através da *memória-documentário* configura o principal objetivo deste capítulo.

A *memória-documentário*, entendida como *multiplicidade virtual*, se mostra através de *linhas segmentares*, aquelas que estratificam, organizam e dão significado à forma

documentário ao longo de alguns momentos específicos de sua história, entendidos aqui como *estratos* desta memória. Nesse sentido, o capítulo realiza um sobrevôo que remete aos primórdios do desenvolvimento do cinema, quando o documentário ainda não existia senão como *devir*, para então avançar sobre os processos de transformação da sua forma ao longo do tempo – *desterritorializações* e *reterritorializações* – através de inovações formais e estéticas, protagonizadas por diversos movimentos estilísticos e cineastas que aqui comparecem. Simultaneamente a esse movimento de constituição de uma *memória-documentário*, busca-se, desde já, perceber atentamente como as configurações assumidas pelo documentário influenciaram os modos de atualização da representação do sujeito como função da narrativa cinematográfica, ou seja, através da figura do *personagem*.

Esse movimento geral é acompanhado por um olhar reflexivo através do qual compreende-se que a história do documentário se entrelaça com a história social e cultural do contexto dentro do qual a produção cinematográfica se realiza. Essa perspectiva mostra relevância particular para essa pesquisa pois permite que, no esforço de encontrar a figura do personagem no interior de cada momento de transformação do gênero, se possa pensar esse objeto de estudo em função da representação do sujeito – da sua identidade e subjetividade –, articulada com uma série de outros movimentos que fazem referência a um conjunto mais abrangente de fatores que subordinam o da realização dos filmes.

2.1 Atualizações do personagem no documentário dos primeiros tempos: a tradição das figuras do *personagem-herói* e do *personagem-vítima*

Para Bill Nichols (2001), uma forma de explicar a ascensão do documentário, tomando-se como ponto de partida o surgimento do cinema, que data do final do século XIX, inclui a característica desse meio de criar imagens com notável precisão *indexadora*⁶¹ – como representação fotográfica do que a lente da câmera “enxerga” e impressiona na emulsão fotossensível – vinculada à capacidade em transmitir uma *impressão de movimento* da realidade.

Seguindo o rastro da fotografia, que se popularizou pelo caráter de meio capa produzir imagens com representação fiel aos objetos que registrava, a valorização da imagem cinematográfica também ocorreu, em larga medida, em função da aparência *documental*,

⁶¹ “Um signo indexador tem uma relação física com aquilo a que se refere: uma impressão digital reproduz exatamente o padrão das espiras das pontas carnudas de nossos dedos; a forma assimétrica de uma árvore curvada pelo vento revela a força e a direção do vento predominante na área.” (Nichols, 2001, p.119)

conforme é possível observar nos primeiros filmes realizados pelos pioneiros do cinema, os irmãos Lumière. Como descreve Nichols (2001), essa sensação subjacente de fidelidade nos filmes dos irmãos Lumière, como a *Saída das Fábricas Lumière* e a *A chegada do comboio à estação*⁶², “parece estar apenas a um pequeno passo do documentário propriamente dito. Embora tenham apenas um plano e durem apenas poucos minutos, parecem oferecer uma janela para o mundo histórico.” (2001, p.117)

É importante destacar que nesse trecho do texto de Nichols se pode observar que, embora o documentário ainda não existisse como gênero cinematográfico tal como se observa hoje, sua existência já ocorria no plano *virtual* dos acontecimentos. A tradição que a fotografia iniciava ao afirmar-se como meio capaz de registrar fielmente as imagens do mundo histórico é entendida aqui como a *ação* operada pela *virtualidade documental* que, tempos depois, viria a atualizar-se também no cinema.

Mas o desenvolvimento do gênero documental não poderia ocorrer apenas em função do fato singular que representou a invenção de um aparato técnico inovador como o cinematógrafo⁶³. O forte interesse demonstrado pelos pioneiros do cinema em explorar técnica e conceitualmente as potencialidades que o novo invento permitia foi o elemento essencial para que filmes começassem a ser produzidos e com eles toda a história do cinema de documentário.

O norte-americano Robert Flaherty (1884-1951), juntamente com escocês John Grierson (1898-1972) e o russo Dziga Vertov (1895-1954), são considerados nessa pesquisa como os três nomes de maior relevância para o desenvolvimento e afirmação definitiva do cinema de documentário desde o período de seu nascimento até o momento em que sua produção ganha maior densidade a partir dos anos 20 e 30. Os legados deixados por esses autores, formados por suas obras escritas e fílmicas, bem como por suas trajetórias biográficas, imprimiram marcas indeléveis na história de constituição do gênero, formando a base estrutural para todos os estudos que buscam refletir sobre esse tipo de cinema. A constituição de uma *memória-documentário* que busca apreender as transformações do gênero em constante devir inicia-se, portanto, através de um olhar sobre as contribuições deixadas por Robert Flaherty, considerado o cineasta precursor do cinema de documentário.

⁶² Ambos de 1895, foram exibidos em Paris e são considerados os primeiros filmes da história do cinema.

⁶³ O cinematógrafo, inventado pelos irmãos Lumière, era um aparelho que tinha como função registrar e projetar imagens em movimento, além de também permitir a revelação do filme.

Robert Joseph Flaherty não foi somente o cineasta pioneiro do documentário mas, acima de tudo, um grande *explorador*, no sentido mais nobre que a antropologia e a etnografia podem encontrar neste termo.

Seus métodos de produção baseavam-se em longos períodos de vivência nas comunidades em que objetivava filmar. Nesses períodos de imersão, Flaherty buscava assimilar elementos da cultura e do cotidiano dos homens e mulheres que seriam representados em seus filmes. Era um processo lento, onde o cineasta se colocava em um estado de disponibilidade para a descoberta. Munido desse espírito, Flaherty deslocou-se durante dois meses em uma canoa até chegar em Port Harrison, na baía de Hudson, ao norte do Canadá, para filmar a vida cotidiana do povo esquimó *Inuit*.

Nanook do Norte (*Nannok of the North*, 1922) foi o filme que resultou dessa empreitada exploratória e constitui o marco fundador do gênero documentário. Em resumo, o filme se concentra sobre aspectos da vida cotidiana do esquimó Nanook, de sua esposa Nyla, dos seus dois filhos e do seu cão Comock. O filme busca mostrar, de modo poético, a vida dos esquimós no seu habitat: a vida em família, os afazeres domésticos e a luta pela sobrevivência em um ambiente gelado e hostil.

Os métodos utilizados por Flaherty na elaboração de seus filmes, que compreendiam técnicas de atuação e produção de cenários, evidenciam um modo de lidar com as imagens coletadas *in loco* que se afasta do compromisso rigoroso com a objetividade histórica. O autor Andrés Di Tella⁶⁴ (2005) afirma que Robert Flaherty foi o documentarista que provavelmente inaugurou a prática do “documentário encenado”. Segundo descreve Tella:

Flaherty não somente não tinha a menor dificuldade de pedir a Nanook que repetisse para a câmera situações do cotidiano, como não se privava de pedir que interpretasse atividades que nunca havia realizado nem visto realizar, como caçar um lobo marinho com um arpão, ou inventar relações entre os personagens, relações que não eram reais (parece que a esposa de Nanook era na verdade uma amante esquimó). (Tella, 2005, p.73)

Silvio Da-Rin⁶⁵ (2004), ao comentar as estratégias adotadas pelo cineasta no processo de concepção de *Nanook do Norte*, comenta que, para Flaherty, o essencial não era a real

⁶⁴ Tella, Andrés Di. *O documentário e eu* in Moura, M.D; Labaki, A. (orgs.) *O cinema do real*, 2005 – vide bibliografia para referência completa.

⁶⁵ Da-Rin, Silvio. *Espelho partido*, 2004. – vide bibliografia para referência completa.

identidade de alguém que aparecesse nos seus filmes mas, sim, a função que exerceria, associada a um desempenho que fosse capaz de transmitir credibilidade.

Da-Rin (2004) aponta ainda para o fato de o filme ter conseguido inovar dentro do segmento de filmes sobre viagem daquela época justamente por buscar transcender o modelo dominante que adotava abordagens meramente descritivas da natureza e dos costumes dos povos visitados pelos realizadores. Em *Nanook*, descreve Da-Rin, a inovação decorre da colocação dos fatos vivenciados por Flaherty não sob uma perspectiva do viajante-explorador, que relatava suas experiências em primeira pessoa, mas através de uma *abordagem dramática* que realizava a construção de um *personagem* – Nanook e sua família – colocado em constante e intenso *conflito* contra as forças da natureza – o meio hostil dos desertos gelados onde habitava.

O que interessava a Flaherty era, antes tudo, captar com sua câmera as imagens geradas pela tensão que brotava da *performance* dos sujeitos frente ao mundo em que estavam inseridos, era fazer com que o representado em seus filmes atualizasse aquilo que existia em potência na história individual e coletiva dos personagens e povos que filmava. Essa intenção de Flaherty aparece nesse trecho escrito por José Clemente⁶⁶ (1963), em comentário aos métodos de representação utilizados por Flaherty em seus filmes:

Si los esquimales cazaban con fusil o con arpón cuando Flaherty llegó a la bahía de Hudson, o si los maoríes vestían o no sus ropajes ancestrales cuando rodó *Moana*, no es importante en el caso de Flaherty. (...) Aquellos pueblos, si habían abandonado por entonces sus tradiciones, lo cual tampoco es enteramente cierto, remontándonos a los años 1920 y 1924, se hallaban en el peor de los casos en el período de transición y no haría más que revivir lo que la víspera acababan de dejar. Los fundamentos espirituales de sus civilizaciones aún latían en aquellas rezas y esto era lo que Flaherty le importaba. No buscaba lo exótico, ni siquiera lo distinto, sino lo que une a los hombres y lo que les identifica, en la lucha por la existencia, con sus semejantes. (Clemente, 1963, p.108)

Ao incentivar os *Inuits* a reviverem a tradição – como pescavam, como construía um *igloo*, como comiam – Flaherty operava criativamente para registrar as performances da vida cotidiana de um povo que, para conseguir atuar frente à câmera, tinha que partir não do tempo presente em que as filmagens aconteciam, mas a partir de uma releitura da vida dos seus antepassados, a qual ainda estava presente na memória dos mais velhos. A vida e a ficção,

⁶⁶ Clemente, José. *Robert Flaherty*, 1963. – vide bibliografia para referência completa.

nesse momento, assentavam-se plenamente nessa arte que mais tarde se designou chamar de cinema documentário.

A reconstituição dessas histórias, elementos presentes na *memória* de um povo, potencializou-se com o uso que Flaherty fez da narrativa ficcional. Como aponta Bill Nichols (2001), “a narrativa propicia uma maneira formal de contar histórias, que pode ser aplicada ao mundo histórico e também ao imaginário” (2001, p.126) e foi justamente essa a primeira vez que um cineasta fez uso desse recurso para um filme que não se apresentava sob o estatuto do gênero ficcional. “A narrativa também acolhe formas de suspense, ou protelação, quando as complicações podem aumentar e a expectativa crescer.” (2001, p.127) É precisamente esse o mecanismo observado, por exemplo, quando Flaherty reconstituiu, com o auxílio de Nanook, uma caçada a um lobo marinho com o uso do arpão, no estilo que seus ancestrais costumavam fazer. Para tornar mais excitante a seqüência, Flaherty fez uso da narrativa para demonstrar toda a dificuldade e perigo que essa atividade representava.

Mais do que um recurso para contar histórias, a função da narrativa se estende ao domínio da construção do personagem, como descreve Nichols: “Ela provê maneiras de elaborar um personagem, não só pela *performance* de atores treinados a representar para a câmara, como pelas técnicas de iluminação, composição e montagem, entre outras, que podem ser facilmente aplicadas também a não-atores.” (2001, p.127)

Ao fazer uso de técnicas como essas, Flaherty transformou o esquimó Nanook em um personagem segundo os cânones da narrativa ficcional. Mais do que isso, ao apresentar Nanook como o protagonista da história que vive situações de intenso conflito com as forças da natureza para proteger a si e a sua família, segundo a *abordagem dramática* que a narrativa era capaz de oferecer, Flaherty inaugurava uma tipologia de personagem não-ficcional que desde então ficou marcada na tradição documentária pela figura do *herói*. Flaherty dava assim um passo decisivo para que o documentário começasse a delinear suas próprias características que o diferenciaria dos filmes de viagem, do cine-jornal e do “cinema de atrações”⁶⁷ que proliferavam nesse período e que constituíam o campo indeterminado dos filmes de não-ficção.

Esse movimento de *desterritorialização*, que fez com que *Nanook* fosse percebido como “diferente” de um conjunto de filmes que se produziam naquela época, se

⁶⁷ O termo “cinema de atrações” designa um tipo de cinema dos primeiros tempos, que tem origem a partir dos filmes feitos pelos irmãos Lumière e que faz referência às atrações circenses. Esses filmes tinham como objetivo mostrar, através do caráter documental da imagem, “esquetes sensacionais do exótico e demonstrações demoradas do corriqueiro.” (Nichols, 2001, p.121)

territorializou novamente a partir da afirmação do documentário enquanto gênero cinematográfico. Portanto, a narrativa cinematográfica desenvolvida por Flaherty operou uma *linha de fuga* na forma cinematográfica que, ao aterrissar novamente, estratificou-se como um novo cinema. É muito provável que nem mesmo Flaherty tivesse consciência da transformação que se operava no meio a partir de *Nanook*.

No entanto, cabe assinalar, ainda que se possa encontrar na obra de Flaherty marcas identificadoras do documentário enquanto uma *virtualidade* em vias de *atualização* já no período dos anos 20, foi somente na década seguinte que a tradição documentária se estabeleceu propriamente e passou a ser efetivamente reconhecida, devido ao surgimento do movimento documentarista britânico⁶⁸, liderado por John Grierson.

Como afirma Penafria (1999), “o aparecimento e utilização dos termos *documentário* e *documentarista* e a efetiva afirmação e desenvolvimento de uma produção de documentários por profissionais do gênero, liga-se, inegavelmente, a esse movimento e a sua figura mais emblemática: o escocês John Grierson.” (Penafria, 1999, p.45) Com Grierson e sua escola, o documentário ganhou autonomia e passou a assumir uma identidade própria.

Grierson é também o cineasta que porta o crédito de ter utilizado pela primeira vez o termo *documentário* (*documentary*) em um artigo escrito para um jornal em 1926, no qual comentava o filme *Moana*, de Flaherty. Nesse artigo, Grierson utilizava o termo documentário no esforço de tentar identificar um tipo de produção cinematográfica cujos contornos ainda se definiam nessa época. Talvez a principal razão para que o termo “documentário” fosse definitivamente adotado por Grierson e os membros de sua escola esteja na raiz etimológica da palavra, ligada à autenticidade do documento, que dava ao termo uma sobriedade bastante pertinente para validar as intenções de Grierson de atrelar o patrocínio da produção de seus filmes a órgãos governamentais de fomento à educação pública.

Os propósitos de Grierson com o cinema giravam em torno do uso do meio enquanto uma ferramenta para educar e incentivar nas massas suas responsabilidades com o dever cívico. No entanto, o caminho para a realização de um cinema com esse propósito se encontrava fechado pela via do cinema comercial inglês. No período dos anos 20, na Inglaterra, cerca de 95% do mercado era dominado pelo cinema norte-americano e as

⁶⁸ Cabe destacar que Flaherty chegou a integrar também a escola inglesa de documentário ao ser contratado por Grierson para a produção do filme *Industrial Britain* (1933). Outro cineasta que também fez parte desse movimento foi o brasileiro Alberto Cavalcanti que, além de ser o fotógrafo dos filmes produzidos pela escola inglesa, também dirigiu os filmes *Coal Face* (1936) e *We live in two Worlds* (1937).

estratégias dos produtores ingleses para enfrentar essa situação baseavam-se na produção de filmes que apelavam para o sentimentalismo. (Da-Rin, 2004, p.56) Percebendo as dificuldades que a via do cinema comercial oferecia, Grierson compreendeu que a natureza educativa de seus filmes teria melhor aceitação se tentasse o patrocínio do governo. Foi dessa forma, portanto, que Grierson não só garantiu a produção de seus filmes como também deu início à tradição do documentário inglês, que rapidamente se espalhou por outros países da Europa e também no Canadá.

Sua visão de cinema passava por uma crença de que, na sociedade moderna, “o coração e a mente do cidadão comum não estavam mais disponíveis para a educação tradicional e estavam sendo conquistados pelos meios de comunicação de massa – jornal, rádio, cinema e propaganda.” (Da-Rin, 2004, p.69) Por isso, Grierson colocava o filme de documentário sob uma perspectiva de estrita relação com a idéia de um instrumento de transformação social, o qual deveria ser entendido como agente capaz de educar as pessoas em relação às suas responsabilidades cívicas e com isso superar a injustiça social e a crise econômica que se alastrava pelo mundo na década de 30. Os documentários apresentados em sua escola⁶⁹ partiam sempre de uma mesma estrutura na qual se apresentava um determinado problema social e, em seguida, os meios de que a população dispunha para solucioná-lo.

Sobre o papel do personagem e o uso da *dramatização*, Grierson propunha que a encenação contribuía como um método capaz de promover uma formalização criativa, reveladora da realidade. No entanto, a encenação não deveria ser mediada por atores profissionais e sim pelos habitantes nativos do local onde a história aconteceu.

A escolha de atores nativos é encontrada também no estilo cunhado por Flaherty, contudo, convém destacar que, no que tange aos modos de abordagem no processo constitutivo do personagem no interior da narrativa, as semelhanças entre ambos ficam por aí. Enquanto Flaherty centrava sua visão documental em aspectos referentes à vida cotidiana de um único personagem ou de um pequeno grupo de indivíduos, Grierson enfocava os problemas sociais que afetavam grandes parcelas da população.

Grierson afasta-se de Flaherty na medida em que seu drama é o do ‘mundo que imediatamente o rodeia’, não o mundo distante de povos exóticos e sua luta pela

⁶⁹ Alguns títulos mais conhecidos da escola inglesa de documentário são: *Drifters* (John Grierson, 1929); *Industrial Britain* (Robert Flaherty, 1933); *Man of Aran* (Robert Flaherty, 1934/35); *The Face of Britain* (1934/35); *Coal Face* (Alberto Cavalcanti, 1936); *Night Mail* (Basil Wright e Harry Watt, 1936); *We live in two worlds* (Alberto Cavalcanti, 1937); *North Sea* (Harry Watt, 1938).

sobrevivência. O que o interessa são os problemas sociais e econômicos concretos, dos anos 30: pobreza, desemprego, casas degradadas, etc. Esta é, pois, uma abordagem que se afasta do valor dos filmes de Flaherty. (Penafria, 1999, p.48)

Seus filmes, portanto, tratavam do personagem não como um indivíduo que se mostrava vitorioso na luta contra as intempéries do mundo ao redor, a figura do *herói* elaborada nos filmes de Flaherty, mas como membro classes sociais desfavorecidas, formadas por agentes históricos afetados por contingências de um mundo permeado pela injustiça.

Para Grierson, o cinema devia representar a interdependência entre aspectos individuais e sociais. Conflitos de ordem pessoal, psicologismo e introspecção eram elementos incompatíveis com os objetivos de um cinema comprometido com a educação cívica irremediavelmente superado em um mundo complexo, comandado por forças impessoais. Mais do que isso: o individualismo era uma das causas da anarquia social. Logo, era preciso abandonar o herói individual – tanto o “romântico”, de Flaherty, quanto o “artificial”, dos estúdios. (Da-Rin, 2004, p.75)

Embora tenha adotado em seus filmes um tipo de estruturação narrativa muito semelhante à desenvolvida por Flaherty, ao adicionar a retórica da função social, Grierson realizou a criação de mais um tipo de personagem documental: a *vítima*. A figura do personagem vitimado era representada nos filmes de sua escola pela população de indivíduos afetada pelas crises e tornou-se um modelo vastamente explorado pelos cinemas de caráter militante que seguiram a sua época⁷⁰.

Influenciado por um artigo de Brian Winston⁷¹, Nichols diz que os documentaristas da década de 30, na Inglaterra, não conseguiam ver o operário como “agente de mudança ativo e autodeterminado”. Pelo contrário, o operário era visto como um sujeito “que passava por uma ‘situação difícil’ a respeito da qual outros, isto é, as agências governamentais, deveriam tomar providências.” (Nichols, 2001, p.178)

Nesse sentido, o ímpeto de buscar representar o proletariado de uma maneira fortemente impregnada por uma ética de preocupação social e caridosa incutia nesse processo a negação da condição de igualdade do operário em relação ao cineasta. Como observa Nichols, “um grupo de cineastas profissionais ocupava-se da representação dos outros, de

⁷⁰ No capítulo que segue apresenta-se, através do filme *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, um exemplo que ilustra a presença da figura do personagem vitimizado griersoniano, dentre outras características que o seu estilo propagou e que foram assimiladas pela tradição do cinema de documentário brasileiro.

⁷¹ *Tradiction of the victim in griersonian documentary*, in Alan Rosenthal, org., s/d, *New challenges for documentary*.

acordo com sua própria ética e sua própria tarefa institucional, como propagandistas patrocinados pelo governo que eram, no caso de John Grierson e seus colegas, e como ‘jornalistas na tradição da vítima’, que Winston diz ser derivada desse exemplo.” (Nichols, 2001, p.179)

Convém destacar ainda que, partindo desses pressupostos e seguindo essa estrutura de caráter argumentativo e didático, Grierson desenvolve e populariza o que Nichols (2001) identifica como sendo o *modo expositivo*⁷² de documentário.

Resumidamente, o *modo expositivo* de documentário proposto por Nichols (2001) é aquele que “se dirige ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam uma história.” (2001, p.142) Nesse modo, as imagens desempenham um papel secundário, de complementaridade ou reforço à condução estabelecida pela lógica informativa que é transmitida verbalmente, geralmente através do uso da *voz over*⁷³. Da mesma forma, a montagem ocorre com a finalidade de manter a continuidade do argumento verbal conduzido pela narração⁷⁴. Em suma, é o modo que mais se aproxima do tratamento jornalístico da informação e adota características como distanciamento, neutralidade e objetividade para a construção de uma sensação de credibilidade.

Essas características constitutivas do *modo expositivo* adequavam-se plenamente aos propósitos didáticos almejados pelo cinema estabelecido pela escola griersoniana. Ainda que nos filmes produzidos por Flaherty já se evidenciasse a presença desse modo de documentário, foi com Grierson que o modo foi de fato estabelecido enquanto modelo de enunciação argumentativa. Por esse motivo, o êxito alcançado pela produção de documentário inglês constitui-se, em parte, como uma das causas para que o documentário seja percebido até hoje, através de uma idéia que perpassa o senso comum, como um tipo de cinema exclusivamente portador das características inerentes ao *modo expositivo*.

Se Grierson foi o homem que impulsionou o patrocínio governamental da produção de documentários na Inglaterra dos anos 30, um outro cineasta não menos importante para a história da afirmação do gênero cumpriu papel semelhante entre os países que integravam a antiga União Soviética: Dziga Vertov, já no início dos anos 20 e, portanto, antes de Grierson,

⁷² Sobre o *modo expositivo* ver Nichols, 2001, p. 142-146.

⁷³ Comentário verbal que se faz sobre as imagens - normalmente mediado por uma voz masculina de tom grave e que constitui uma das principais marcas de autenticidade de documentários nos quais prepondera o modo expositivo. (Nichols, 2001, p.142)

⁷⁴ É o que Nichols chama de “montagem de evidência”.

foi um dos principais cineastas do leste europeu a promover o documentário. No entanto, e ao contrário de Grierson, Vertov assumiu uma postura não-conformista no interior da nascente indústria cinematográfica soviética: não reuniu em torno de si um grupo de cineastas da mesma opinião e nem conseguiu nada parecido com a base institucional sólida que Grierson estabeleceu. Por esses motivos, apesar do valioso exemplo prestado por Vertov e pelo cinema soviético em geral, é que a história atribui a Grierson o papel daquele que conseguiu assegurar um nicho relativamente estável para a produção de documentários.

A contribuição de Vertov destaca-se pelo seu caráter de realizador que buscava intensamente a experimentação técnica e estética através de um tipo de relação com o material fílmico que atribuía uma ênfase até então inédita à montagem. Até hoje, os filmes deixados por esse cineasta são uma fonte valiosa de discussões acerca da natureza poética, reflexiva e analítica presente nos seus trabalhos. Por isso, cabe aqui destacar alguns pontos referenciais de sua obra.

2.2 Formação das identidades nacionais: atualizações do *personagem-coletivo*

Vertov é considerado o autor da cidade e da multidão. A ele atribui-se a origem do termo *Kino-Pravda* (cinema-verdade), um movimento que buscava designar um novo status que o cinema assumiria, a partir do qual inaugurava-se uma “percepção especificamente cinematográfica do mundo, organização do tempo e do espaço que o olho humano desarmando não tem condições de realizar.” (Da-Rin, 2004, p.114) Um cinema sem a participação de atores, estúdios, figurinos ou quaisquer outros atributos de “ficção”. Descreve Penafria:

Vertov defendeu veementemente um cinema alternativo que designou por “cinema-olho” e cujo expoente máximo é *O Homem da Câmera* [1929]. O “cinema-olho”, realizado pelos *kinoks* (Vertov e os colaboradores autodenominavam-se assim para se diferenciarem dos restantes e por partilharem os mesmos ideais estabelecidos por esse cinema), preconizava um abandono da ficção (que seria uma influência corruptora do proletariado), colocando em seu lugar um cinema feito de imagens do dia-a-dia do povo soviético. (Penafria, 1999, p.42-43)

Com seu cinema, Vertov pretendia ocupar a tela com imagens da vida das pessoas, dos seus gestos espontâneos, das suas ações, dos seus comportamentos e das suas atividades. Essas imagens deviam ser obtidas sem que as pessoas dissessem se dessem conta. Sua intenção era

que as pessoas que vemos nos seus filmes fizessem o que habitualmente fariam se a câmara não estivesse presente. Em toda a obra escrita e cinematográfica de Vertov é visível o esforço para evitar qualquer forma de “dramatização”. Seus métodos eram radicalmente contra o uso de atores profissionais e tampouco dos chamados “atores nativos”, adotados na escola griersoniana e nos filmes do pioneiro Flaherty. A encenação da vida cotidiana era renegada em favor de estratégias de captação das imagens que privilegiassem os acontecimentos imprevisíveis e o imprevisto das pessoas focadas pela câmara. Como regra geral, a câmara deveria ser “invisível” para as pessoas filmadas, por isso seu método integra uma forte preocupação com a disciplina nas atitudes da equipe técnica durante os momentos de filmagem.

Com tudo isso, no entanto, o teor factual que seus filmes denotavam não poderia ser tomado como sinônimo de objetividade documental. A vida de imprevisto que defendia em seu método jamais significou uma renúncia em manipular livremente as imagens e os sons. Pelo contrário, sua atenção especial pela montagem deixava claro uma concepção de intervenção constante no material fílmico, que resultava em um processo de montagem ininterrupta em que se elaboravam constantes interpretações e organização dos fatos.

Todo o método de Vertov se organiza em torno desta contradição dialética entre factualidade e montagem; ou seja, articulação entre o ‘cine-registro dos fatos’ e a criação de uma nova estrutura visual capaz de interpretar relações visíveis e invisíveis – como, por exemplo, as relações de classe. A verdade não era encarada como algo “captável” por uma câmara oculta, mas como produto de uma construção que envolvia as sucessivas etapas do processo de criação cinematográfica. (Da-Rin, 2004, p.117)

Os filmes do *Kino-pravda* ofereciam-se como espaços vocacionados para a experimentação que se realizava através de combinações ou justaposições de imagens e sons captadas *in loco*. Mas essa experimentação não era despropositada, tinha como interesse atingir uma certa “verdade”. Para Vertov, o registro, ou as imagens que se recolhem *in loco*, não constituem, só por si, a “verdade”. Esta encontra-se nelas, por isso é necessário confrontá-las, manipulá-las, para que se revelem em toda a sua plenitude, para que se revele a verdade que lhes é inerente.

Se o primeiro objetivo é captar a vida, a partir daí as imagens submetem-se ao poder da montagem, a grande fascinação de Vertov. A montagem não obriga ao respeito pela sucessão temporal e pela continuidade espacial. Imagens recolhidas em

diferentes locais e durante um período de tempo prolongado ou não, podem, através da montagem, dar origem a combinações com significado. Para Vertov a montagem não junta, organiza; é um meio que pode dar ordem ao caos e criar um cosmos. Assim, um filme “cinema-olho” deve explorar as potencialidades da montagem. (Penafria, 1999, p.43)

Enquanto outros pioneiros do cinema documental, como Flaherty e Grierson, basearam-se nas regras de continuidade da montagem narrativa linear, extraídas diretamente da narrativa ficcional e que tinham como propósito construir a ilusão de um espaço-tempo unitário e linear, Vertov seguiu o caminho contrário, buscando a descontinuidade. Por certo um *tratamento criativo da realidade*, mas muito diferente daquele proposto pela escola de documentário inglesa, que tinha inspiração nos métodos de Flaherty.

A intervenção de Vertov constitui a renúncia a qualquer tipo de atitude passiva e contemplativa que tente ver no cinema um meio pelo qual sua essência esteja na gravação e reprodução da realidade “tal como ela é”. Para ele, o “cinema-olho” não é apenas uma parte vital da nossa vida; oferece-nos, também, a possibilidade de transcender a nossa visão da vida. Com esse autor, os filmes resultam de uma ação do cineasta sobre o material de que dispõe para a sua execução, são o produto de um trabalho e elaboração aprofundados e não se limitam, portanto, a representarem uma mera soma de imagens filmadas *in loco*.

Se Flaherty e Grierson foram os cineastas responsáveis por um movimento de desterritorialização do cinema que deu origem ao documentário, Vertov foi o cineasta que operou nova transformação sobre a forma então constituída. Sob essa perspectiva, Vertov tem a importância de ter conseguido “abrir” o documentário para novas possibilidades de atualização que afastavam-no das formas de representação até então utilizadas. Sua exploração inovadora da montagem determina o instrumento através do qual o documentário foi repensado e transcendido para além da montagem linear e do encadeamento lógico de seqüências causais. A forma indicial que caracterizava a imagem documental dos primeiros tempos abria-se para que outras potências virtuais emergissem. Nessa direção, as imagens carregadas de simbolismo e o uso de recursos de reflexividade que apontavam para as próprias condições de produção operadas pelo dispositivo cinematográfico mostram-se como duas novas faces da imagem documental que o cinema de Vertov inaugurava.

Tomando como exemplo as características apresentadas no filme *O Homem da Câmera* (1929), é possível identificar duas tendências em que a virtualidade documental se

atualiza e que podem ser compreendidas nos modos *poético*⁷⁵ e *reflexivo*⁷⁶ que o documentário assume, segundo a tipologia apresentada pela teoria de Nichols (2001).

O *modo poético*, segundo Nichols, “sacrifica as convenções da montagem em continuidade, e a idéia de localização muito específica do tempo e no espaço derivado dela, para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais.” (2001, p.138) Essa característica do modo poético coloca-se, portanto, em sintonia com as descrições elaboradas até aqui acerca da obra de Vertov, em especial sobre o exemplo que *O Homem da Câmera* oferece.

Uma segunda característica faz menção ao tipo de tratamento dado ao personagem nos filmes onde prepondera o modo poético. Nesse caso, descreve Nichols, “os atores sociais raramente assumem a forma vigorosa dos personagens com complexidade psicológica e uma visão definida do mundo. As pessoas funcionam, mais caracteristicamente, em igualdade de condições com outros objetos, como a matéria-prima que os cineastas selecionam e organizam em associações e padrões escolhidos por eles.” (2001, p.138)

De fato, em *O Homem da Câmera*, é possível perceber que o modo como a montagem é estabelecida, através da alternância ritmada de planos onde homens e máquinas são apresentados em ação – as máquinas em funcionamento intenso e os homens trabalhando em fábricas – faz com que o filme não se aprofunde sobre nenhum personagem específico. Através de uma espécie de orquestração impessoal de imagens que desfilam no compasso marcado pelo ritmo industrial pós-revolucionário, ficamos sem “conhecer” efetivamente nenhum dos atores sociais apresentados, ainda que as massas de indivíduos, como puros mecanismos do cinema, transmitam o tom e o estado de espírito que envolvia a construção da sociedade soviética.

No *modo reflexivo* proposto por Nichols o foco recai sobre a problematização e o questionamento da representação da realidade que o cinema de documentário sugere, ao negociar com o espectador sua interpretação sobre os fatos e acontecimentos mostrados no filme, mas não sobre as próprias condições de produção que deram origem ao filme. Nesse modo busca-se evidenciar, portanto, o caráter ficcional inerente ao fazer cinematográfico, seus dispositivos de representação – a montagem por evidência ou em continuidade, a estrutura narrativa, o desenvolvimento do personagem. Em suma, “o acesso realista ao mundo, a capacidade de proporcionar indícios convincentes, a possibilidade de prova

⁷⁵ Nichols, 2001, p.138-142.

⁷⁶ Idem, p.162-169.

incontestável, o vínculo indexador e solene entre imagem indexadora e o que ela representa – todas essas idéias passam a ser suspeitas.” (Nichols, 2001, p.166)

Em *O Homem da Câmera*, diversos são os momentos em que é feita alusão ao aparato cinematográfico e suas estratégias de constituição da representação. Em várias passagens mostra-se o operador de câmera que realiza filmagens das pessoas que passam pela rua; a imagem da lente é sobreposta a um olho humano (cine-olho); estratégias de montagem do próprio filme são evidenciadas quando se mostram os procedimentos operados no interior de uma sala de edição. O filme, como um todo, busca evidenciar os processos pelos quais construímos nosso conhecimento do mundo e como o cinema se constitui como um meio que potencializa essa atividade.

Por fim, uma última contribuição que a obra de Vertov deixa ao documentário - referida por Nichols (2001) - concerne à mudança que se estabelece ao *status* da “voz” do documentarista que passa a assumir o “primeiro plano” da narrativa, conferindo ao filme um olhar mais pessoal e poético. Nichols explica que nos filmes que seguiam os modelos elaborados a partir de Flaherty e Grierson a voz do documentarista ficava subjugada a um plano de fundo, escondida por detrás da enunciação narrativa que priorizava formas lineares de contar histórias e os aspectos de indexação que as imagens da câmera conferiam. Por outro lado, o cinema de experimentação desenvolvido por Vertov enfatizava a maneira de o cineasta ver as coisas, em detrimento da habilidade da câmera de registrar fiel e precisamente tudo o que via. Os esforços se concentravam, portanto, em buscar maneiras de transcender a reprodução mecânica da realidade para construir algo novo de uma forma que só o cinema seria capaz de produzir.

A idéia de *fotogenia*, por exemplo, apresentada por Nichols (2001) como sendo “aquilo que a imagem cinematográfica oferece para complementar o que é representado ou que é diferente do que é representado” (2001, p.124), como também o interesse pela experimentação com as técnicas de montagem, que incluíam a aceleração e a desaceleração, a sobreposição e as fusões, são recursos explorados nos filmes de Vertov e de outros autores do documentário de caráter assumidamente experimental⁷⁷, que permitiram que a voz do cineasta passasse ao primeiro plano.

O cinema que despontava nas décadas que circunscrevem o período da Segunda Guerra foi fortemente marcado por características de cunho ideológico-político e primava por

⁷⁷ Como Joris Ivens (*A Ponte*, 1928 e *A Chuva*, 1929) e outros que se destacaram no período pós-Primeira Guerra e que tinham em comum o fato de compartilharem um mesmo terreno com a vanguarda modernista.

um tipo de representação sócio-histórica que valorizava mais os feitos coletivos protagonizados pelo “povo” do que propriamente a exploração criativa do documentário. Ainda que o cinema de Vertov estivesse em sintonia com o sentimento de construção de uma comunidade soviética, que priorizava a *coletividade* em detrimento da *individualidade*, sua dedicação à inovação formal geraria dificuldades em conseguir o patrocínio estatal, principalmente a partir dos primeiros anos da década de 30, quando o Estado começou a impor um estilo de representação mais acessível ao povo – promovendo o retorno das narrativas lineares, personagens reconhecíveis e com perfil psicológico familiar e os temas de exacerbação do Estado e do povo – que ficou conhecido como “realismo socialista”.

A partir dos anos 30, observa-se em diversos países um momento em que as preocupações ideológicas concentram-se sobre a construção das nacionalidades, fomentadas pelo sentimento do nacionalismo. O mundo passava por uma série de dificuldades: a Europa ainda não havia se recuperado totalmente dos efeitos devastadores da Primeira Guerra quando, nos Estados Unidos, o colapso no sistema financeiro em 1929 acarretou altas taxas de desemprego e crescimento da inflação, desencadeando uma série de conseqüências desastrosas para toda a economia mundial que deu origem a um período que ficou conhecido como a Grande Depressão. Como observa Nichols (2001), “as soluções para esses problemas variaram muito, da Inglaterra democrática à Alemanha Nazista⁷⁸, dos Estados Unidos do New Deal à Rússia comunista, no entanto, em todos os casos, a voz do documentarista contribuiu de maneira significativa para estruturar um projeto nacional e propor maneiras de agir.” (2001, p.134)

Nesse terreno fértil para um cinema de caráter mais engajado na constituição das identidades nacionais, estreitavam-se as relações entre o documentário e os interesses de governos que estavam no poder. Tomando-se como exemplo o cinema soviético pós-revolucionário, observa-se que todo o investimento para a produção dos filmes – como também da produção artística que vigorava na União Soviética (o construtivismo) – provinha do patrocínio estatal.

Na Inglaterra, Paul Rotha⁷⁹, em 1936, realizava uma crítica a essa transformação operada no interior do cinema de documentário, chamando atenção para a função reservada ao personagem nos filmes que surgiam nesse período. Para o autor, a proliferação de filmes que

⁷⁸ Cabe citar aqui, certamente, *O Triunfo da Vontade* (Leni Riefensthal, 1934) - filme de natureza propagandística encomendado pelo partido Nazista que se define como o mais emblemático exemplo de um filme de documentário produzido com o propósito de incitação ao sentimento nacionalista.

⁷⁹ In: *Espelho Partido*, Da-Rin, 2004.

enfocavam exclusivamente o caráter estético e expressivo das grandes manifestações coletivas, fomentando nas platéias o espírito do nacionalismo, em detrimento da apresentação de personagens individuais, dotados de uma subjetividade singular, causava o empobrecimento do cinema de documentário.

Ao recusar a presença do personagem individual, afirma Rotha, o documentário vinha negando o indivíduo como “o principal ator da civilização”, transformando-se em uma afirmação impessoal de fatos e desprezando o imenso potencial comunicativo do ser humano na tela. A preocupação central de Rotha estaria na localização correta do lugar que o indivíduo ocupa na sociedade e na forma como o documentarista realizaria a *tradução cinematográfica* dessa posição.

Paralelamente a esse movimento que se realizava no documentário inglês, na União Soviética, uma discussão semelhante se estabelecia, a partir da qual criticava-se o uso do *personagem coletivo*, marca fundamental do formalismo soviético, em detrimento do personagem individual.

O cinema soviético pós-revolucionário, que não pode, certamente, ser circunscrito à obra de Vertov, mas ampliado a outros nomes de igual importância para a história do cinema, dentre os quais destacam-se Sergei Eisenstein⁸⁰ (1898-1948) e Vsevolod Pudovkin (1893-1953), foi talvez o cinema que melhor descreveu essa tendência, que vigorava no período dos anos 30, de buscar nos diversos setores da cultura e das artes uma identidade nacionalista formada pela nova sociedade soviética que se erigia a partir da revolução de 1917.

Pela primeira vez o cinema soviético passava por uma avaliação que colocava em cheque o tratamento dado ao indivíduo no interior de suas narrativas, que tendia ao apagamento das individualidades e ao não aprofundamento subjetivo dos personagens em favor da constituição de agentes históricos formados pelas massas de indivíduos.

Todos esses movimentos que agitavam a produção cinematográfica do período que avança até mais de uma década após a Segunda Guerra eram o prenúncio de que novos ventos viriam sacudir ainda mais as discussões sobre o gênero documental. Nos anos 60, então, esse debate ganhou outras dimensões e se tornou mais complexo na medida em que inovações tecnológicas nos equipamentos de captura de som e imagem modificaram significativamente os métodos empregados na realização dos filmes de documentário. Era o início dos

⁸⁰ Provavelmente o mais conhecido e influente cineasta da revolução soviética, dirigiu, dentre outros títulos, *O Encouraçado Potemkin* (1925), *A greve* (1924) e *Outubro* (1927).

movimentos estilísticos cinematográficos que ficaram conhecidos como *cinema direto* e *cinema verdade*.

2.3 *Fly on the wall* e *fly on the soup*: atualizações do personagem no documentário moderno

Tella (2005) afirma que o momento de fundação do documentário moderno ocorreu nos Estados Unidos, quando surgiu a idéia do *cinema direto*⁸¹, que “se propunha reduzir ao mínimo a intervenção do cineasta e repetir a realidade tal como ela é”. (Tella, 2005, p.73) Um dos fatores de maior influência para que essa tendência no documentário pudesse existir foi o surgimento, nessa mesma época, de aparelhos de captação de som e imagem mais leves e portáteis, que permitiam utilizar a câmera sem o uso do tripé e com o som sincronizado⁸², bem como de um filme com sensibilidade maior à luz, que permitia a filmagem em ambientes com pouca iluminação. Uma das expressões mais recorrentes para caracterizar a idéia de base do cinema direto americano é a comparação da câmera com uma “*mosquinha na parede*, capaz de observar e registrar acontecimentos como se não estivesse ali.” (Id.).

O cinema direto buscava, portanto, afastar da ação cinematográfica quaisquer indícios da personalidade do diretor que pudesse interferir no curso dos acontecimentos que se mostravam em frente à câmera: não havia *voz over*, entrevistas e direção dos sujeitos dos filmes. Os diretores que faziam parte desse movimento eram dominados por uma “fé persistente no espontâneo” e recusavam-se a recriar eventos ou até mesmo controlar o comportamento de seus sujeitos. Nesse sentido, a repressão da subjetividade em proveito de uma objetividade quase jornalística era tida como uma “virtude primordial.” (Tella, 2005, p.74)

Nichols relaciona o conjunto de filmes que integram o cinema direto com o *modo observativo* de documentário, segundo o qual “o que vemos é o que estava lá, ou assim nos parece” (Nichols, 2001, p.147), ou ainda aquele pelo qual “olhamos para dentro da vida no momento em que ela é vivida.” (2001, p.149)

⁸¹ Alguns filmes mais conhecidos do cinema direto são: *Primary* (Robert Drew, 1960); *Pour la suite du monde* (Michel Brault e Pierre Perrault, 1963). No Brasil, alguns filmes inspirados no cinema direto são: *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1963/64); *Integração Racial* (Paulo Cezar Seracini, 1964); *O circo* (Arnaldo Jabor, 1964/65); *Memória do Cangaço* (Paulo Gil Soares, 1965).

⁸² Câmeras de 16mm, como a Arriflex e a Auricon, assim como o gravador de som portátil Nagra, se popularizaram rapidamente entre os cineastas do documentário.

Essa busca quase obsessiva por uma captura neutra da realidade não se deu sem que importantes conseqüências tenham ocorrido no plano dos procedimentos metodológicos dos realizadores de documentários, abrindo caminhos inclusive para que outros estilos emergissem em contraposição ao modelo de cinema direto.

Na sua versão mais rigorosa, o cinema direto não permitia interrogar ou dar indicações aos sujeitos do documentário. Entretanto, essa busca intensa pela “imparcialidade” do documentarista foi causa de um efeito paradoxalmente inverso, ou seja, de estímulo à *atuação* nos documentários. Como aponta Tella (2005), os documentaristas, guiados por essa perspectiva, passaram a buscar, desse modo, encontrar sujeitos *performers* que, com o seu comportamento “natural”, eram capazes de montar a sua própria *mise-en-scène*.

A escolha de protagonistas para os documentários começou a ficar parecida com um *casting*, em que o que se procurava eram personalidades extrovertidas que se comportavam espontaneamente diante de uma câmera e atuavam por um *motus* próprio, sem necessidade de serem dirigidas. (Id., p.75)

A diminuição ou até mesmo a eliminação da *voz over* e das entrevistas também obrigava os produtores de documentários dessa escola a narrar com seqüências de imagens, da mesma forma como nos filmes de ficção, armando na montagem situações dramáticas de ações e reações, à base de planos e contra-planos que nem sempre correspondiam à mesma situação real.

Ou seja, se, por um lado, o *cinema direto* colocou em desgraça os métodos de encenação, que o pioneiro Flaherty inaugurou, por outro lado, os documentários continuavam necessitando de *encenações* para darem sentido às suas narrativas. Fica evidente, ao menos nesses dois pontos citados, que o *cinema direto*, embora buscasse um tratamento imparcial e objetivo da realidade, acabava por recorrer a um tipo de manipulação dos elementos para compor a narrativa dos seus filmes que em muito se aproximava dos recursos trabalhados nos filmes de ficção.

Ao buscar a supressão da interferência do documentarista no momento da captura direta das imagens, o que ocorria, de fato, era a inflação de técnicas de manipulação das situações de maneira indireta, tanto na escolha dos indivíduos e na elaboração das situações de filmagem quanto no momento da montagem, onde se buscava maquiagem e acobertar quaisquer indícios que remetesse a um tratamento ficcional dos temas apresentados.

Gilles Deleuze⁸³, em *A Imagem-Tempo* (1990), reforça essa posição afirmando que, ao recusar a ficção, o cinema de documentário direto acabava por sublimar um ideal de verdade que dependia da própria ficção cinematográfica para afirmar-se como tal.

Era fundamental recusar as ficções preestabelecidas em favor de uma realidade que o cinema podia apreender ou descobrir. Mas se abandonava a ficção em favor do real, mantendo-se um modelo de verdade que supunha a ficção que dela decorria. O que Nietzsche havia mostrado – que o ideal da verdade era a ficção mais profunda, no âmago do real – o cinema ainda não havia percebido. Era na ficção que a veracidade narrativa continuava a se fundar. (Deleuze, 1990, p.182)

Quase ao mesmo tempo em que aparecia o cinema direto nos Estados Unidos surgia na França uma outra corrente de documentaristas, muitos dos quais tinham formação acadêmica no campo da sociologia e da etnologia, que influenciou enormemente a produção cinematográfica desse período: o *cinema verdade*⁸⁴ (*cinéma vérité*). (Da-Rin, 2004, p.149) As duas denominações, *cinema verdade* e *cinema direto*, se confundiram com o tempo e muitas vezes os filmes de uma escola são chamados com o nome da outra. Entretanto, afirma Tella (2005), no começo, tratava-se de duas idéias bem distintas. Segundo esse autor, a diferença principal entre um e outro repousa no fato de que “no cinema verdade não se brinca com a invisibilidade da câmera, ao contrário, parte-se do princípio de que um documentário não é mais do que o encontro entre aqueles que filmam e os que são filmados”. (Tella, 2005, p.76)

A distinção entre o cinema direto e o cinema verdade foi bem resumida por Henry Breitose⁸⁵ como a diferença entre o *fly-on-the-wall* e o *fly-in-the-soup*⁸⁶, pois o cinema direto ocultava o processo de produção de uma maneira clássica, enquanto o cinema verdade exibia os cineastas na tela, muitas vezes intervindo diretamente na ação dos sujeitos filmados.

Cabe assinalar aqui um fato curioso que remete à origem da escolha da expressão *cinema verdade* para designar essa corrente do documentário. Não é mera coincidência que essa expressão, que já havia sido adotada para designar a forma de cinema defendida por Vetov, tenha sido usada também para designar uma corrente de documentaristas franceses,

⁸³ *As potências do falso*, in *A imagem-tempo*, Deleuze, 1990.

⁸⁴ Alguns filmes do cinema-verdade são: *Chronique d'un été* (Jean Rouch e Edgar Morin, 1961); *Moi un Noir* (Jean Rouch, 1958); *La pyramide Humaine* (Jean Rouch, 1959), *Wattsonville on Strike* (Jon Silver, 1989).

⁸⁵ Citado por Tella, 2005, p.75.

⁸⁶ “Mosquinha na parede” e “mosquinha na sopa”, respectivamente.

muitas décadas mais tarde. Trata-se, evidentemente, de uma homenagem que os cineastas franceses fizeram a Vertov, ainda que os modos de uns e de outro fossem muito diferentes⁸⁷.

Nichols (2001) relaciona o *cinema verdade* ao seu *modo participativo* de documentário. Segundo o autor, o *modo participativo* se caracteriza por um tipo de representação na qual o cineasta busca evidenciar seu encontro direto com o mundo que o cerca ou ainda através da representação de questões sociais abrangentes e perspectivas históricas com entrevistas e imagens de arquivo. Nas palavras de Nichols:

Como espectadores, temos a sensação de que testemunhamos uma forma de diálogo entre cineasta e participante que enfatiza o engajamento localizado, a interação negociada e o encontro carregado de emoção. Essas características fazem o modo participativo do cinema documentário ter um apelo muito amplo, já que percorre uma grande variedade de assuntos, dos mais pessoais aos mais históricos. Na verdade, com frequência, esse modo demonstra como os dois se entrelaçam para produzir representações do mundo histórico provenientes de perspectivas específicas, tanto contingentes quanto comprometidas. (2001, p.162)

O principal representante dessa escola foi o etnógrafo Jean Rouch que, assim como Flaherty, não via problemas em misturar o registro e a re-criação nos seus documentários. Michel Renov, no artigo *Investigando o sujeito: uma introdução*⁸⁸, escreve que, em seus filmes, Rouch rejeitava a pretensão de invisibilidade dos norte-americanos e acreditava na necessidade de se reconhecer o impacto da presença do diretor. Com isso, Rouch impulsionava a observação do participante para novos patamares de interatividade. A câmera era vista por Rouch como uma espécie de “estimulante psicanalítico”, capaz de precipitar a ação e a revelação do personagem. (Renov, 2005, p.252) Além disso, Rouch foi muito influenciado por seus amigos André Breton e Luís Buñuel que o influenciaram a levar a prática cinematográfica à crença surrealista no poder expressivo da improvisação e do acaso, dos sonhos e da fantasia.

Cláudio Bezerra⁸⁹ (2007) observa que os métodos utilizados por Rouch em seus filmes criava as condições necessárias para fazer emergir um tipo de personagem para o documentário cuja principal característica é a de apresentar certa habilidade, sobretudo oral, para encenar a própria vida e fazer-se e refazer-se diante das câmeras. Diferente do que a

⁸⁷ Nichols diz que, para Vertov, o cinema verdade designava a totalidade do cinema, enquanto que para os franceses o termo designava um modo muito específico do cinema de documentário.

⁸⁸ In: *O cinema do Real*, Mourão e Labaki (orgs.), 2005. – vide bibliografia para referência completa.

⁸⁹ Bezerra, Cláudio. *A trajetória da personagem no documentário de Eduardo Coutinho*, in *Estudos de Cinema Socine VIII*, 2007. - vide bibliografia para referência completa.

tradição documental havia criado até então, os personagens dos filmes de Rouch mostravam-se incompletos, contraditórios e heterogêneos e, ao serem estimulados pelo cineasta, estavam “sempre cruzando as fronteiras entre a realidade e a ficção, dialogando e compondo para si ‘outros’, expondo a impropriedade da construção de um ser unívoco, modelado para representar determinada função, classe ou agrupamento social.” (Bezerra, 2007, p.164)

Essa descrição do modo como o personagem se apresenta a partir do cinema de Jean Rouch perturba sensivelmente a ordem de representação do sujeito pelo filme de documentário presente nas descrições feitas até aqui acerca de outros autores e movimentos do gênero.

Observa-se que, quando colocados sob o prisma da interação com o cineasta, as fronteiras entre aquilo que é próprio da subjetividade do sujeito que realiza a performance diante da tela e aquilo que é parte da intervenção subjetivante do documentarista tornam-se menos consistentes. Na medida em que cineasta e sujeito representado colocam-se em relação de intensa troca interativa, o personagem resultante desse processo parece apresentar uma consistência mais “fluida”, pois não se permite apreender de imediato. O personagem, nesse sentido, não se constitui através de uma forma constante e estável, como as figuras do *personagem-herói* ou do *personagem-vítima* que atualizavam-se nos filmes de Flaherty e Grierson, respectivamente. O tipo de personagem que se atualiza nos filmes de Rouch apresenta-se, portanto, como uma figura mutante, híbrida, perpassada por movimentos constantes de *desterritorializações* e *reterritorializações* que a fazem avançar para múltiplas variações e configurações de sua *forma-personagem*. O personagem se mostra como *rizoma*, *personagem-rizoma*, que tem como principal característica não ter características concretas e estáveis.

Como afirma Da-Rin (2004), através dos processos inerentes ao seu modo de realização, Rouch conseguiu reunir em seus filmes “cinema e vida, passado e presente, realidade e imaginação, fatos reais e encenação – aspectos inextrincáveis no processo de interação em que as máscaras se sobrepõem.” (Da-Rin, 2004, p.155)

No entanto, a apresentação de personagens com traços e características semelhantes aos observados no cinema de Jean Rouch não é uma exclusividade do *cinéma vérité* francês – ou do *modo participativo* que Nichols associa a essa corrente. A partir dos anos 70, mas principalmente nas décadas de 80 e 90, Nichols (2001) observa o surgimento de filmes mais autorais, menos preocupados em representar grandes questões de interesse coletivo, que

outrora pautavam os documentários sociais, apoiando ou confrontando as políticas dos governos e as ideologias associadas à constituição de identidades nacionais.

Associada ao surgimento de uma ‘política de identidade’ que honrava o orgulho e a integridade de grupos marginalizados ou excluídos, a voz do documentário deu uma forma memorável a culturas e histórias ignoradas ou reprimidas por valores e crenças dominantes na sociedade. O apoio às políticas governamentais ou oposição a elas passou a ser secundário em relação à tarefa mais localizada (e, às vezes, limitada) de recuperar histórias e revelar identidades que os mitos, ou as ideologias, da unidade nacional negaram. (2001, p.193)

Em um primeiro momento dessa etapa da transformação recente do gênero, Nichols aponta para a produção de documentários que abordavam assuntos relacionados à constituição de identidades de grupos marginalizados ou excluídos. Florescem nesse terreno filmes que abordam questões de gênero (movimentos feministas), de sexualidade (gays, lésbicas), de etnia (afro-americanos), dentre outros que buscavam constituir o senso de comunidade entre grupos historicamente reprimidos por valores e crenças da sociedade.

O desdobramento desse movimento desemboca no afinilamento do foco sobre o que o autor chama de identidades híbridas, que não se assentam dentro das representações de classe ou gênero, por mais segmentadas que essas possam ser. Documentários desse tipo abordam identidades que se formam no contexto fragmentário, heterogêneo e diaspórico contemporâneo. Como observa Nichols, “essas categorias, com sua natureza evasiva e variável, questionam até mesmo a adequação de qualquer idéia de comunidade que possa ser permanentemente identificada e fixada.” (2001, p.201) São identidades que se articulam com várias subculturas, grupos e movimentos e por isso mesmo assumem um caráter híbrido.

O modelo de uma identidade fundamental, que possa ser multiplicada e complicada também é questionada pelas convulsões sociais e transformações da história moderna, que sugerem que todas as identidades são provisórias em sua construção, e políticas em suas implicações. Assumir a identidade principal de judeu, bósnio, negro ou asiático tem uma dimensão política contingente, fixada em um contexto histórico específico, que se opõe a toda idéia de uma identidade de grupo fixa ou essencial. Essa idéia de limites fluidos e de limiares que desafiam categorias e turvam identidades se tornou, ela mesma, assunto da representação documental. (2001, p.203)

Conforme o trajeto mostrado até aqui, observa-se que o surgimento de cada movimento, estilo ou modo do documentário é sempre subsumido a fatores contingentes, históricos e sociais que integram o contexto global da produção e dão o tom das demandas

pelas quais o documentário se orienta para responder aos questionamentos de seu tempo. Os fluxos descontínuos e diaspóricos, a evasividade e a impermanência que marcam todo o espectro de relações sociais e culturais da contemporaneidade sugerem, conforme a lógica estabelecida por esse percurso, que no documentário sejam observadas também as reverberações ocasionadas por todas essas transformações.

Atento a essas transformações contextuais que escapam ao domínio específico do desenvolvimento do gênero, Nichols acrescenta um novo modo a sua teoria de classificação do documentário. Além dos cinco modos que já foram citados até aqui – expositivo, poético, reflexivo, observativo e participativo – Nichols então desenvolve o *modo performático*⁹⁰ de documentário, com vistas a identificar um conjunto de filmes em que as características narrativas e estilísticas apresentadas relacionam-se e sugerem formas de pensar o panorama contemporâneo da produção documental.

O *documentário performático*, descreve Nichols (2001), pode ser entendido como aquele que “sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas”. (2001, p.169) Mais especificamente:

Um carro, um revólver, um hospital ou uma pessoa terão significados diferentes para pessoas diferentes. Experiência e memória, envolvimento emocional, questões de valor e crença, compromisso e princípio, tudo isso faz parte de nossa compreensão dos aspectos do mundo mais explorados pelo documentário: a estrutura institucional (governos e igrejas, famílias e casamentos) e as práticas sociais específicas (amor e guerra, competição e cooperação) que constituem uma sociedade. (Nichols, 2001, p.169)

Os filmes elaborados segundo esse modo apresentam uma ênfase maior nas características subjetivas da experiência e da memória, afastando-se do relato objetivo e buscando amplificar os acontecimentos reais por intermédio de uma combinação livre entre elementos “reais” e imaginários. O que esses filmes fazem, portanto, é realizar um “desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas não convencionais e formas de representação mais subjetivas.” (Nichols, 2001, p.170)

⁹⁰ Em seu livro *Blurred Boundaries* (1994) – sem edição traduzida para o português – Nichols apresenta formalmente o *modo performático*, mas é em *Introdução ao Documentário* (2001) que ele o integra definitivamente na sua classificação por modos.

Um outro movimento operado por esse modo é o de sobrepor, à característica fundamental do documentário como função de janela para o mundo histórico, uma outra de caráter mais expressivo, que “afirma a perspectiva extremamente situada, concreta e nitidamente pessoal de sujeitos específicos, incluindo o cineasta.” (Nichols, 2001, p.170)

As características apresentadas pelo modo performático coincidem com as de algumas correntes que o documentário contemporâneo vem apresentando. A fragmentação subjetiva do sujeito representado, os modos de inscrição do realizador no filme, o uso de recursos de manipulação do som e da imagem com vista a desenvolver linguagens poéticas, a narrativa não-linear, a recusa pela abordagem de temas generalizantes, a explicitação dos aspectos de enunciação discursiva do documentário, dentre outras características apresentadas na produção contemporânea, evidenciam algumas tendências estéticas e narrativas que conduzem o documentário através de zonas fronteiriças com outras formas audiovisuais.

Contudo, e antes de descrever uma trajetória linear onde um momento do documentário substituiu o outro, a *memória-documentário* desenvolvida até aqui tem por objetivo a formação de um conjunto de imagens virtuais que se atualizam conforme as necessidades de ação no presente demandadas pelo gênero em constante *devir*.

No capítulo que segue, busca-se a constituição de um *segundo estrato desta memória-documentário*, visando estabelecer a aproximação com o contexto onde se encontra inserido o objeto empírico de análise desta pesquisa. Para tanto, desenvolve-se um trajeto de observação sobre as tendências atuais que perpassam a produção do gênero em seu processo de constante mudança. Contudo, e diferentemente do modo como essa observação se realizou até aqui, toma-se como substrato de desenvolvimento desse olhar o terreno específico da produção de documentário brasileiro.

3. MEMÓRIA-DOCUMENTÁRIO: TRANSFORMAÇÕES NA FORMA DO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO

O objetivo deste capítulo é entender o movimento geral das transformações operadas na forma do documentário brasileiro ao longo das últimas quatro décadas. Por esse caminho, delineiam-se, numa direção, as formas *estratificadas* que o documentário vem apresentando ao longo de sua tradição e, noutra direção, apontam-se os movimentos de ruptura e mutação que conduziram ao panorama atual da produção documental brasileira.

O capítulo apresenta-se dividido em duas partes: na primeira, são trabalhados dois textos que abordam, cada um à sua maneira, a observação das principais características apresentadas pelo documentário brasileiro do período compreendido entre o final dos anos 50 até os anos 70: o primeiro texto trabalhado é de Jean-Claude Bernardet⁹¹ (2003), no qual o autor desenvolve o conceito de *modelo sociológico* de documentário; o segundo é um artigo de Arthur Omar⁹² (1997), *O Antidocumentário, provisoriamente*, publicado originalmente em 1978, que aborda o desenvolvimento do documentário a partir da origem comum com o cinema narrativo-ficcional. Ambos os textos desenvolvem essas idéias através de perspectivas críticas, visando à ruptura com o modelo griersoniano sobre o qual a produção de documentário brasileiro se fundamentou em determinado momento de sua história.

A segunda parte do capítulo entra efetivamente no domínio contemporâneo da produção de documentários no Brasil, terreno onde está assentado o objeto empírico desta pesquisa. Apontam-se os aspectos estéticos e narrativos que se sobressaem a partir das tendências contemporâneas presentes na obra de alguns diretores, entre os quais a figura de Eduardo Coutinho é a que recebe destaque maior. Essa segunda parte conta ainda com a descrição da teoria deleuziana de cinema em sua incidência sobre o campo documental, tendo em vista a riqueza de desdobramentos que a articulação dos conceitos desenvolvidos por esse autor trazem ao debate.

3.1 *Modelo sociológico e antidocumentário: tradição e transformação na forma do documentário brasileiro*

3.1.1 *O modelo sociológico de documentário*

No final dos anos 50 vigorou no Brasil o principal movimento estético da história do cinema nacional: o Cinema Novo. O Cinema Novo trouxe para a tela grandes produções de baixo orçamento que enfocavam, na sua maioria, as temáticas populares sob perspectivas

⁹¹ Bernardet, J.C. *Cineastas e imagens do povo*, 2003. – vide bibliografia para referência completa.

⁹² Omar, Arthur. *O antidocumentário, provisoriamente*. In: *Cinemais*, 1997. (Artigo publicado originalmente em 1978) – vide bibliografia para referência completa

críticas e apresentavam valiosos exercícios de experimentação com a narrativa cinematográfica.

Bernardet (2003) aponta que, no documentário, o Cinema Novo foi responsável por influenciar a formação de um tipo de produção voltada à denúncia dos problemas sociais e marcada pela participação engajada de intelectuais de esquerda e ativistas políticos de todos os tipos. O *modelo sociológico*, como assim denominou Bernardet, vigorou no Brasil a partir do final dos anos 50, consolidando-se nos anos 60, e teve como características principais a abordagem de *temas sociais* a partir da apresentação de *casos particulares*, quase sempre na forma de depoimentos e entrevistas. Desse modo, o mecanismo predominante para a produção de sentido nesses filmes se baseava na articulação entre um *discurso objetivo*, pautado por um tom de *fala especialista*, e o tratamento de *casos verídicos*, que assumiam a função de conferir *factualidade* à tese defendida pelo autor da obra.

Desde já, é possível observar que a *escola inglesa de documentários* constitui como uma das virtualidades acessadas pela forma seguida nos filmes do *modelo sociológico*: os temas sociais, a presença da figura do *personagem-vítima*, o uso constante da *voz over*, a narrativa linear e interligada por seqüências causais, o discurso através da *fala especialista*, são alguns dos aspectos popularizados pelos seguidores de Grierson e que foram adotados nos documentários brasileiros do *modelo sociológico*.

Para elucidar suas proposições acerca deste modelo, Bernardet realiza a análise sobre o curta-metragem *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, que trata da questão da migração de nordestinos para a cidade de São Paulo.

O autor descreve que, em *Viramundo*, a postura sociológica do filme apóia-se em dois pilares que sustentam a credibilidade diante do espectador. O primeiro é representado pela fala do locutor, que adota um discurso objetivo para orientar a significação das imagens coletadas em campo. Bernardet observa que, em vários momentos, a fala do locutor ganha respaldo ao fazer uso de informações técnicas, como os dados estatísticos, que visam dar maior embasamento ao argumento e conferir ao tom da narração o status de *fala especialista*.

O outro pilar que sustenta a credibilidade do filme é aquele que se refere ao “real vivido”, representado pelos diversos depoimentos de pessoas que viveram, ou que estavam vivendo, o fenômeno do êxodo migratório trabalhado pelo filme. O uso do depoimento visa oferecer *factualidade* ao discurso implícito do realizador através da *amostragem* de entrevistados que, com suas vestimentas, expressões faciais, singularidades de vozes,

conferem presença física ao discurso fílmico, colocando o espectador no nível dos fatos concretos.

Portanto, resume Bernardet, o filme “fala do real vivido, como afirma a amostragem, porém um real trabalhado não apenas pela compreensão da experiência imediata, mas também pela segurança de um *aparelho conceitual científico*, que nos desvenda a significação da experiência” (2003, p.18). Este jogo em que ora se opera no nível da voz do *locutor especialista e imparcial*, e ora com *depoimentos de entrevistados*, que fundamentam e alicerçam a fala do locutor, se realiza através de um elaborado processo de articulação significativa entre estes dois níveis do discurso, A essa articulação estrutural para produção de sentido, Bernardet constrói uma fórmula que sintetiza o processo nos termos de um *mecanismo particular/geral*. Como afirma o autor, a amostragem de depoimentos precisa se encaixar no universo delimitado pela fala do locutor, caso contrário, “nem a fala do locutor seria a interpretação do real, nem o real – via amostragem – conseguiria autenticá-la”.(2003, p.19)

Nesse sentido, a narrativa que guia a interpretação das imagens deve fluir ao longo de um caminho linear, causando a impressão de que cada imagem é ligada por uma relação causal às imagens precedentes, de tal modo que o espectador não tenha tempo para qualquer reflexão que possa desvirtuá-lo desse fluxo predeterminado. O caminho termina com o fechamento da tese que foi preparada pelo documentarista ao construir a cadeia causal das imagens, oferecendo assim o que parece ser uma conclusão incontestável.

No entanto, essa operação não acontece sem que o documentarista elimine do filme todos aqueles elementos que não contribuam para o processo de sugestão do significado por ele almejado. Por isso, adota um modo de construir a estrutura narrativa que deixe de fora todas as outras interpretações possíveis. Por exemplo, no caso de optar por usar a técnica de entrevista, somente determinadas perguntas são feitas aos entrevistados e, caso as respostas extrapolem o universo em questão, elas precisarão ser cortadas na montagem. Bernardet relaciona essa operação de descarte a um processo que ele associa a uma operação de “*limpeza do real*”. Como o próprio autor explica: “para que o sistema funcione, é necessário que se limpe o real de maneira a adequá-lo ao aparelho conceitual” (2003, p.19).

Essa limpeza do real condicionada pela fala da ciência permite que o geral expresse o particular, que o particular sustente o geral, que o geral saia de sua abstração e se encarne, ou melhor, seja ilustrado por uma vivência. Como não somos informados sobre essa operação de limpeza do real, temos diante de nós um sistema que funciona

perfeitamente, em que geral e particular se completam, se apóiam, se expressam reciprocamente. (2003, p.19)

O mecanismo *particular/geral* contribui, portanto, para a elaboração de um discurso que tende para a construção de *tipos sociológicos*, condicionados pelas necessidades do aparelho científico. Assim, as pessoas que emprestam suas roupas, expressões faciais e verbais ao cineasta servem de *matéria-prima* para a construção desses tipos. Descreve Bernardet: “O *tipo sociológico*, uma abstração, é revestido pelas aparências concretas da matéria-prima tirada das pessoas, o que resulta num *personagem dramático*.” (2003, p.24)

O *personagem dramático* que se inscreve como elemento da narrativa nos filmes do modelo sociológico atualiza, portanto, a virtualidade correspondente à classe social representada pelo tema geral do filme. Sempre que um indivíduo aparece no quadro é com o interesse de que sua individualidade seja inscrita como representante de um conjunto maior de indivíduos. A narrativa conduz, portanto, à formação de um *personagem-tipo*, estereótipo de um grupo ou classe de indivíduos.

O objetivo do documentarista que trabalha com este modelo é sempre tentar fazer coincidir uma espécie de “capa de real” que reveste o personagem dramático encarnado pelo tipo sociológico com a própria expressão pessoal de quem aparece na tela. Afirma o autor: “ficamos com impressão de perfeita harmonia entre o tipo e a pessoa, quando o tipo – abstrato e geral – é todo-poderoso diante da pessoa singular que ele aniquila.”(2003, p.24)

Nesse ponto, Bernardet afirma que questões como essas que integram as práticas discursivas orientadas pelo modelo sociológico não problematizam apenas a temática ou o assunto dos filmes, mas problematizam necessariamente a *linguagem* que conforma o modelo como um todo. Para o autor, se os cineastas ligados ao *modelo sociológico* não podiam fazer emergir o outro, não era por falta de interesse pelo outro, mas porque a *linguagem* impedia. Essa linguagem que pressupõe uma fonte única do discurso, uma avaliação do outro da qual este não participa, uma organização da montagem, das idéias e dos fatos, que tende a excluir a ambigüidade, impedia a emergência do outro.

Essa colocação de Bernardet eleva a observação a um outro nível de entendimento da estrutura significativa que sustenta o tipo de narrativa cinematográfica proposta pelo modelo sociológico. Ao sugerir um entendimento por meio da *linguagem*, Bernardet inicia um movimento de aproximação com as linhas virtuais que conduzem aos estratos mais profundos da *memória-documentário*, tocando no cerne da matriz epistemológica que orienta o modelo

sociológico. A *linguagem* operada pelo modelo sociológico desenvolve uma série de proposições, interligadas por relações causais, que visam à criação de uma narrativa linear e unitária. Essas proposições ramificam-se em torno de um eixo argumentativo, que configura a espinha dorsal do discurso elaborado pelo filme.

Bernardet oferece, então, algumas pistas para romper com essa estrutura, dando início a um processo de desconstrução da forma elaborada pelo modelo sociológico. O autor foca seu argumento na questão da representação do sujeito, com o propósito de encontrar as condições necessárias para emergirem linhas de fuga, que fariam transcender a forma documental. Segundo suas palavras: “É preciso que essa linguagem se quebre, se dissolva, estoure, não para que o outro venha a emergir, mas para que pelo menos tenha essa possibilidade.”(Bernardet, 2003, p.214)

Uma das maneiras pelas quais a operação *particular/geral* deixa de funcionar corretamente ocorre quando o *particular* apresenta elementos que ultrapassam o universo genérico imposto pelo tipo sociológico. Nesse sentido, o *particular*, quando consegue emergir com força suficiente para dar a ver a *multiplicidade virtual* que lhe confere a forma, consegue implodir o tipo sociológico e todas as estratégias de generalização.

Uma outra maneira de interromper o mecanismo ocorre quando a cadeia causal de imagens é quebrada, mostrando as descontinuidades e permitindo que um momento de descrença cause uma ruptura na matriz interpretativa predeterminada pelo documentarista. Isso pode ocorrer quando, por exemplo, a performance de um ator social se mostra demasiado “encenada”, fazendo crer que se trata de um ator contratado para interpretar aquele determinado personagem, ou ainda que o sujeito em frente à câmera tenha decorado algum texto elaborado previamente pelo diretor do filme. Com o princípio de causalidade em cheque, a autoridade do documentário rapidamente se dissipa, deflagrando uma crise de legitimação do filme.

Barnardet realiza ainda uma síntese dessas estratégias através da observação de filmes que conseguiram escapar às práticas narrativas e discursivas que integram o modelo sociológico, chegando a três características principais:

1. Deixar de acreditar no cinema documentário como reprodução do real, tomá-lo como discurso e exacerbá-lo enquanto tal.
2. Quebrar o fluxo da montagem audiovisual e desenvolver uma linguagem baseada no fragmento e na justaposição.

3. Opor-se à univocidade e trabalhar sobre a ambigüidade.

Seriam esses, portanto, alguns dos meios para que novos documentários pudessem apresentar estruturas de significado diferentes às contidas no modelo sociológico. De fato, como se observa na produção contemporânea de documentários, muitos filmes, principalmente a partir dos anos 80, já apresentavam essas rupturas, como no caso dos documentários que seguem os modos *reflexivo* e *performático*⁹³, elaborados por Nichols (2001). Mas antes disso, ainda nos anos 60, já era possível encontrar na produção nacional de documentários algumas fissuras no sistema (griersoniano) que orientava os filmes do modelo sociológico.

Amir Labaki⁹⁴ (2006) cita alguns filmes que nesse período anunciavam as transformações que a forma documental estava passando. Em *Lavrador* (1968), de Paulo Rufino, a figura do trabalhador é colocada sob uma perspectiva formal muito diferente daquela estabelecida pelos filmes do modelo sociológico. Nas palavras de Labaki:

Interagindo com trechos do clássico poema “Lavra lavra” de Mário Chamie, Rufino estabelece um diálogo sobre o trabalhador rural com documentários sociológicos como *Viramundo*, optando por uma linguagem fragmentária, recorrendo a imagens díspares como pontas pretas, fotos, filmagens e amplos letreiros, jamais articulados sincronicamente com a igualmente variada banda sonora.(Labaki, 2006, p.83)

Em *Lavrador*, portanto, já é possível detectar as três características centrais descritas por Bernardet (2003) como estratégias de afastamento do modelo sociológico: narrativa fragmentada, ambigüidade e exacerbação do caráter discursivo do filme.

Outro filme citado por Labaki (2006) é *Congo* (1972), de Arthur Omar. Nesse filme, que se estabelece como uma espécie de protótipo audiovisual do conceito de *antidocumentário*⁹⁵, Omar se recusa a realizar um documentário didático sobre a *congada*⁹⁶. A estratégia adotada por Omar para contrapor-se ao modelo sociológico é evidenciada, principalmente, pela forma de trabalhar predominantemente com letreiros e narrações em *off* e pela ausência de imagens da *congada* ao longo de todo o filme.

⁹³ Os modos *reflexivo* e *performático* do documentário (Nichols, 2001) são descritos no segundo capítulo dessa pesquisa.

⁹⁴ Labaki, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*, 2006. – vide bibliografia para referência completa.

⁹⁵ O artigo de Arthur Omar que apresenta a idéia de *antidocumentário* é abordado ainda neste capítulo.

⁹⁶ Manifestação folclórico-religiosa de origem afro-brasileira caracterizada por uma dança majoritariamente masculina.

Ainda são citados por Labaki (2007) outros filmes⁹⁷ que seguem essa trilha de ruptura com a tradição do modelo sociológico. Como afirma o autor, ainda que muitos filmes ainda hoje sigam a fórmula griersoniana de documentário – didático e socialmente responsável – este modelo, como nunca, está em xeque. (2007, p.82)

Para Bernardet, essas transformações destruíram o saber unívoco e centralizado que caracterizava o discurso dos filmes elaborados segundo o *modelo sociológico*; desse modo, permitiram que o *pluricentrismo* se expressasse, derrubando o pedestal do documentarista que o *modelo sociológico* ergueu, principalmente no período dos anos da ditadura militar.

O texto de Bernardet se mostra ainda hoje bastante atual e sua contribuição se faz no sentido de conseguir identificar com precisão um modelo que orientou grande parte da produção cinematográfica documental no período mais importante de afloramento desse gênero no Brasil. Entender o passado é pressuposto básico para que se possa fazer avançar as reflexões sobre o documentário do presente, e Bernardet não só cria um panorama da produção dessa época, como também é capaz de fornecer pistas para a reflexão sobre quanto a produção contemporânea é tributária da ruptura com os modelos anteriores.

Além desse texto de Bernardet, há, na história dos estudos sobre o documentário brasileiro, o ensaio de Arthur Omar, de 1978, *O antidocumentário, provisoriamente*, sobre a conjuntura cinematográfica que deu origem ao documentário, destacando sua filiação ao cinema narrativo-ficcional. Assim como no texto de Bernardet, Omar também identifica algumas características do documentário que o aproximam do discurso científico, responsável por criar uma atitude de distanciamento entre o documentarista e o seu objeto de interesse. Nesse sentido, o autor se empenha na tarefa de elaborar estratégias alternativas para a constituição de metodologias de produção de documentários, colocando como foco de suas observações o experimentalismo através de formas de interação entre documentarista e objeto de interesse, baseando-se fundamentalmente na aproximação orgânica e subjetiva entre as distintas instâncias envolvidas no processo comunicacional.

3.1.2 O antidocumentário de Arthur Omar

Em artigo intitulado *Auto-reflexividade no documentário* (1997), Silvio Da-Rin descreve o processo de surgimento do cinema enfatizando as características experimentais

⁹⁷ *Di-Glauber* (Glauber Rocha, 1977) e, mais recentemente, *Passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2003), 33 (Kiko Goifman,), dentre outros.

que o meio apresentava nos seus primeiros anos, colocando-se em oposição aos padrões modernistas que dominavam a arte no contexto do final do século XIX:

Em um contexto de plena afirmação da modernidade, o cinema surgiu na virada do século como uma forma de representação marcada pela fragmentação e pela descontinuidade. Enquadramentos inusitados, saltos no tempo e montagens espaciais continham um forte potencial de rompimento com as categorias artísticas tradicionais. Não poderia haver veículo mais adequado à substituição modernista do mundo burguês unitário e pleno de sentido por um modo fragmentado, distorcido e contraditório. (Da-Rin, 1997, p.72)

Outro autor, Francisco Elinaldo Teixeira (2007), em *Formas e metamorfoses do cinema experimental*⁹⁸, identifica no cinema dos primeiros tempos a presença de duas correntes de experimentação: o das *vanguardas artísticas*, mais preocupado com questões plásticas e formais, realizado por artistas que viam no cinema um meio de pesquisa e investigação a partir de um novo suporte; e o do *cinema de vanguarda*, que se preocupava mais com questões expressivas, mantendo-se no âmbito de uma orientação narrativa e representativa.

No entanto, como identificam ambos os autores, com o passar do tempo as características subversivas apresentadas por essas correntes de experimentação foram sendo gradativamente ofuscadas pela inflação de uma tendência que começava a firmar-se como a principal vocação do novo meio: a de constituir um *cinema narrativo-dramático*. Essa tendência se intensificou a partir dos anos 20, quando o cinema ingressou em uma nova fase produtiva, delineando os contornos do que mais tarde se constituiria na *indústria cinematográfica*. Nessa etapa, a tendência hegemônica que passa a dominar o meio é a de tomá-lo mais como um *espetáculo de massas* do que propriamente de valorização dos aspectos experimentais que ele poderia oferecer.

Para atrair platéias mais nobres, os produtores de filmes preferiram inspirar-se em modelos consagrados: o romance realista e o teatro naturalista. Os setores que resistiram a este processo de domesticação foram rotulados de “vanguarda” e considerados uma dissidência marginal ao tronco hegemônico – o longa-metragem de ficção romanesca que forjou a matriz do cinema clássico, reino da ilusão de continuidade e de unidade orgânica. (Da-Rin, 1997, p.72)

⁹⁸ Teixeira, F.E. *Formas e metamorfoses do cinema experimental*, in *Estudos de Cinema Socine VIII*, Machado Jr. et al. (orgs), 2007. - vide bibliografia para referência completa.

No entanto, não foi apenas o *cinema experimental* o único a sofrer com o agigantamento do cinema narrativo-ficcional. O *documentário*, outro gênero que ainda dava seus primeiros passos no período dos anos vinte, também foi arrastado em direção às formas narrativas e estéticas erigidas sobre as bases dessa corrente dominante.

Arthur Omar (1997), logo na abertura de seu artigo *O antidocumentário, provisoriamente*, descreve de maneira enfática como a corrente narrativo-ficcional dominou o cinema logo nas primeiras décadas. Ele diz:

Por vicissitude que não cabe aqui explicar, a história do cinema é monolítica: em 80 anos, uma forma maior se impôs, formando um leito onde iria correr todo o resto. Essa forma é o filme narrativo de ficção, concretizado numa função social específica: o espetáculo. (Omar, 1997, p.180)

Neste artigo, Omar sugere que, sob o peso do gênero dominante, o cinema de documentário cresceu atrofiado, sem história própria. Sua capacidade de exprimir uma linguagem própria foi sufocada logo nos primeiros anos de vida e o que resultou foi a absorção dos dispositivos estéticos que o cinema de ficção desenvolveu. Nesse sentido, afirma Omar, as linguagens de ambos se tornaram idênticas. O modo como o cinema de ficção trabalhava para conferir realismo às suas construções foi transposto ao documentário que, para fazer emergir a sua “proposta documental”, usava das mesmas estratégias da ficção – desde as maneiras de criar a *mise-en-scène*, até o arranjo dos enquadramentos, o modo de trabalhar a montagem, dentre outros aspectos.

Nas palavras de Omar, sobre a gênese do cinema documentário:

Seu parto se deu no leito da ficção narrativa. O modo de aparecer do seu objeto, o modo de construir a existência desse objeto é rigorosamente idêntico ao do filme de ficção. Em que pesem as diferenças na percepção do tempo, espaço, graus de realidade e graus de identificação, a função-espetáculo fornece a mesma água, o mesmo pano de fundo. (Omar, 1997, p.192)

Importante pontuar aqui o que Omar entende por *função-espetáculo*. A função-espetáculo coloca-se no seio da sociedade como uma instituição que designa o local e o modo de produção e consumo de todos os produtos culturais. A força da função-espetáculo reside justamente em atrair todas as coisas para a “forma mais comercializável”. Como aponta Omar:

Essa função-espetáculo, única que permite entender o filme, vem de fora, heterogênea ao cinema. É uma função de articulação do cinema com suas condições de possibilidade. Breve, a função-espetáculo é uma instituição social, algo que acontece na trama social, está presente, e é útil à sua maneira específica (...) Poderia não existir, não é inerente ao cinema como aparelhagem, mas é seu modo de aparecer, o *seu lugar designado*. Pode ser pegada e cheirada, porque é uma coisa. (1997, p.192)

Omar percorre sua análise em direção ao espectador. Sobre este agente, o autor afirma que, embora saiba distinguir documentário de ficção, a maneira como o espectador se coloca frente a ambos é idêntica, o que dele se exige em termos de trabalho e esforço é o mesmo: espera-se que seja, simplesmente, um espectador.

Surge, no espectador interessado, a ilusão de *conhecer*. De dominar, através do conhecimento, o que o filme exhibe. Essa ilusão se funda nas coisas que lhe são dadas a ver com evidência. A visão do objeto, que gratifica, desde que aceite a submissão à posição de espectador. (Omar, 1997, p.182)

A posição de espectador que Omar se refere é aquela que o empurra em direção ao *afastamento máximo* em relação ao objeto que lhe é apresentado. É a distância necessária para que faça agir a *forma documentário*, erigida sob a ilusão da *objetividade imparcial* e do olhar pretensamente *científico*. A *forma documentário*, tal como concebida pelo autor e segundo essas premissas, é aquela que, não importando o objeto de interesse do filme, oferece a estrutura pré-concebida para transformar qualquer objeto em *espetáculo*.

Omar então descreve em tom de crítica como a relação entre documentarista e o seu objeto de interesse normalmente se estabelece: “Para haver um documentário, é preciso uma *exterioridade* do sujeito e do objeto. Cada qual de um lado da linha, sem se tocarem. Só se documenta aquilo de que não se participa.” (Omar, 1997, p.182) É possível observar nesse ponto a correspondência entre a sensação de distanciamento percebida pelo espectador e os métodos empregados na elaboração dos filmes.

Portanto, essa *exterioridade* do sujeito realizador em relação ao objeto de interesse forma a base daquilo que Omar identifica como sendo uma *atitude documental*, que obriga o documentarista a manter um afastamento por mais próximo que seja o tema.

A *atitude documental*, desse modo, torna impossível que o documentário surja espontaneamente de seu objeto, ou que possa servir ao seu objeto como “meio de se praticar.”

Omar faz uma síntese: “Um filme sobre o vaqueiro não é uma canção de vaqueiro, mas um discurso para quem não é vaqueiro.” (Omar, 1997, p.183)

E em outro trecho ele retoma essa crítica à atitude distanciada dos documentaristas da seguinte forma:

Uma coisa é participar da congada, outra é estudá-la. O documentário é isso: estudar a congada. Nunca um documentário emergiria de dentro de seu objeto, não naturalmente, não espontaneamente. As canções da congada não documentam a congada, são elementos de uma prática, um momento interior. (1997, p.189)

Produzir o documentário “de dentro” do objeto e buscar transmitir o “momento interior” inerente aos elementos constitutivos que conduzem à essência mesmo do objeto, mais do que deter-se na capa superficial do significante, são algumas sugestões deixadas por Omar que permitem perceber seu esforço em tentar constituir e inspirar novas metodologias de elaboração de filmes de documentário.

Essas abordagens de aproximação do objeto visam incentivar o espírito de que o documentarista deve se munir para encontrar novas entradas, que o direcionem a novas saídas, distintas dos padrões didáticos e científicos que muitas vezes a forma do documentário assume. Por essa via, Omar realizou a crítica a um certo modelo – que em muito se aproxima ao *modelo sociológico* descrito por Bernardet – detectando as características padronizadas que se estabeleceram nos métodos de fazer e, conseqüentemente, de assistir a documentários.

A transformação desse modelo viria através de um método capaz de modificar radicalmente as relações travadas entre o filme e seu objeto: em vez de afastamento radical, almeja-se a fecundação criativa. Com esse propósito, o *antidocumentário* emergiria desse processo como uma forma transcendental e subversiva de cinema. Nas palavras de Omar:

(...) 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. (1997, p.186)

O *antidocumentário* estabeleceria um novo método no qual o papel do realizador se daria mais no sentido de mediação da experiência, de deixar que a torrente de elementos que

brotar do embate com o mundo ao redor se proliferasse livremente, e menos em buscar formas de controle sobre o significado da obra. A relação com o espectador também se transformaria: para poder interagir com a obra, o espectador deveria renunciar à passividade e colocar-se ele também em movimento, imprimir a subjetividade sobre o filme e trabalhar para construir significados que se formam a partir da livre combinação dos elementos situados no texto.

Um outro ponto interessante do texto de Omar, e que nos dá pistas para compreender melhor o que o autor entende por *antidocumentário*, é aquele em que sugere uma reflexão acerca dos prolongamentos que uma obra pode ter no processo de criação de outras obras. Como descreve:

Assim, 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. Toda obra é a transformação de outras obras, que se inscrevem anonimamente no seu corpo, é uma leitura de outras obras, e, ao mesmo tempo, dá a sua novidade como leitura para que outras obras se ramifiquem. (Omar, 1997, p.201)

Nesse sentido, Omar sugere que o filme seja pensado desde a sua concepção como “obra aberta”, oferecendo pontos de conexão para que possa se estender através de outros filmes. Essa concepção remete à idéia das dimensões estratificadas do conceito de Rizoma⁹⁹, onde um estrato liga-se a um outro através de linhas de fuga que se conectam em diversos pontos, formando a multiplicidade rizomática que impede o fechamento de um conjunto sobre si mesmo. Essa reflexão mostra-se ainda particularmente interessante pois antecipa em décadas uma tendência que se mostra hoje como promissora para fazer avançar criativamente os métodos e processos de elaboração de obras audiovisuais baseadas no reaproveitamento de materiais de arquivo e no uso colaborativo de bancos de imagens livres de direitos autorais¹⁰⁰.

O antidocumentário provisoriamente mostra-se ainda hoje como um dos principais ensaios de crítica e reflexão sobre a produção de documentários brasileira. Além de detectar uma série de características fundamentais para a formação de uma tradição do documentário no Brasil, o artigo de Omar mostra pertinência por apontar caminhos em direção a metodologias de construção de discursos mais livres, menos atrelados ao formalismo herdado

⁹⁹ As idéias que acompanham o conceito de Rizoma (Deleuze; Guattari, 1995) são desenvolvidas no capítulo metodológico dessa pesquisa.

¹⁰⁰ Podem ser citados, a título de exemplo, alguns de sites que seguem a linha iniciada pelo *Creative Commons* (<http://www.creativecommons.org.br>) ao disponibilizar bancos de imagens e sons gratuitamente e licenciadas para utilização irrestrita por qualquer usuário, tais como o www.soundsnap.com e o www.archive.org.

pela ficção narrativa e que sejam capazes de promover um tipo de interação com o espectador que necessariamente incentiva um comportamento participativo, em substituição à observação distanciada e passiva.

Os textos de Arthur Omar (1997) e Jean-Claude Bernardet (2003) prestam sua contribuição a esta pesquisa por revelarem uma série de movimentos que conduzem à transformação da forma do documentário brasileiro em direção ao cenário atual da produção. Os movimentos iniciados em filmes como *Lavrador* (1968), *Congo* (1972) e *Di-Glauber* (1977) encontram eco na proliferação de estilos narrativos presentes nas formas do documentário brasileiro contemporâneo de cineastas como João Moreira Salles¹⁰¹, Eduardo Coutinho¹⁰² e Marcelo Masagão¹⁰³.

3.2 Formas do documentário brasileiro contemporâneo: atualizações do *personagem performático*

O enorme relevo que o documentário adquiriu na produção audiovisual contemporânea pode ser percebido na proliferação local e internacional dos espaços de exibição e circulação, dos festivais e mostras a ele dedicados com exclusividade, na variedade sem precedentes de formas e estilos propiciados pelas novas mídias, assim como no interesse e afluência crescentes de público.

Nas últimas duas décadas, intensificam-se no documentário os processos de resignificação dos hábitos cotidianos relacionados à cultura audiovisual. Entretanto, como destaca Teixeira¹⁰⁴ (2004), paradoxalmente, esse fenômeno ocorre num momento em que ocorrem freqüentes rumores e manifestações sobre uma suposta saturação gerada a partir de um século de produção de imagens.

Tomado desde sempre como preso ao real como matéria-prima de base referente insubstituível, ao invés de sucumbir diante dos diagnósticos pós-modernos de perda cada vez maior da realidade, o campo do documentário se apossa e se alimenta de novos materiais das realidades virtuais emergentes, reatualizando-se e compondo peças híbridas de grande impacto expressivo e comunicacional.(Teixeira, 2004, p.7)

¹⁰¹ *Nélson Freire* (2002), *Entreatos* (2004), *Santiago* (2006), entre outros.

¹⁰² *Cabra Mercado para Morrer* (1984), *Edifício Master* (2002), *Jogo de Cena* (2007), entre outros.

¹⁰³ *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1998).

¹⁰⁴ Teixeira, F.E. *Documentário no Brasil: tradição e transformação*, 2004. – ver bibliografia para referência completa

Desse modo, emergem as estéticas videográficas – que surgem primeiro com as imagens eletrônicas e depois com as imagens digitais – impelindo o campo audiovisual a passar por importantes remanejamentos em sua estrutura produtiva e de significação.

A incorporação pelo cinema desse sincretismo de modos de ver e produzir o audiovisual contemporâneo resulta em que, no documentário, se observa o surgimento de filmes que apresentam abordagens tão ricas e variadas que tornam difícil o trabalho de tentar classificá-los dentro dos cânones estabelecidos pelos estudos de cinema. Como observa Silva¹⁰⁵ (2005), o documentário vive um período onde “a incorporação de elementos e formas de aproximação, que provocam uma inter-relação entre modos, tem produzido filmes de difícil classificação, tão fragmentados e incertos como a própria sociedade contemporânea.”(Silva, 2005, p.16) Portanto, o trabalho daqueles que se dedicam a pensar o documentário – e todas as formas audiovisuais contemporâneas – passa, também, por uma busca intensa por novos modos de ver e entender os processos de constituição e significação das escrituras com imagens.

Na produção cinematográfica brasileira dos últimos anos, longas como *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002), *Passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2003), *33* (Kiko Goiffman, 2003), *Estamira* (2004, Marcos Prado), *Santiago* (2006, João Moreira Salles) e *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007) parecem indicar algumas tendências que a produção de documentário vem apresentando.

Jean-Claude Bernardet (2005), no artigo *Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro*¹⁰⁶, percebe pontos em comum entre ambas as produções, os quais relaciona a um certo tipo de projeto cinematográfico denominado por ele de *documentários de busca*.

Nesses dois filmes, descreve Bernardet, parte-se de um projeto bastante pessoal de seus realizadores: em *33*, Kiko Goiffman é um filho adotivo que se propõe a encontrar a mãe biológica; em *Passaporte Húngaro*, Sandra é uma brasileira que busca conseguir a nacionalidade e o passaporte húngaros. Em ambos os projetos, apesar de partirem de um alvo bastante preciso e determinado, não há como os realizadores saberem de antemão se o alvo será atingido e como será atingido. Nesse tipo de projeto, descreve Bernardet, a fase preparatória da filmagem, bem como as pesquisas que se fazem normalmente antes de se

¹⁰⁵ Silva, Patrícia. *Documentários performáticos: a incorporação do autor como inscrição da subjetividade*. Dissertação (Mestrado), 2004. – ver bibliografia para referência completa.

¹⁰⁶ In: *O cinema do Real*, Mourão e Labaki (orgs.), 2005. – vide bibliografia para referência completa.

iniciar um documentário, realizam-se ao mesmo tempo em que a filmagem, ou, ainda, constituem a própria filmagem.

Avançando na discussão sobre esses filmes, Bernardet coloca uma série de questões que dão pistas para a reflexão sobre alguns dos rumos que a produção de documentários no Brasil está tomando. Sobre o papel que o diretor do filme passa a assumir em relação a sua obra, Bernardet se pergunta se a Sandra Kogut e o Kiko Goifman que aparecem nos filmes são personagens ou pessoas reais.

Ao confrontar os termos *personagem* e *pessoa*, Bernardet sugere a dicotomia *ficção* versus *realidade*, muito presente nos debates sobre esse gênero cinematográfico. Entretanto, esse questionamento de Bernardet é apenas retórico, no sentido de provocar o leitor a tomar partido nesse falso problema. A dicotomia se desfaz quando o autor aponta para o processo de elaboração fílmica como sendo responsável por produzir “filmes de ficção elaborados com materiais extraídos de situações reais.” (Bernardet, 2005, p.149) O autor observa que os filmes agem em função de um *jogo* de significação, onde a pessoa se expõe, fazendo crer que está se revelando ao espectador, quando, no entanto, controla em minúcia uma espécie de máscara de si mesma, donde o artifício ficcional que envolve esse tipo de filme. A afirmação do autor expressa a temática em pauta muito mais em termos de vetores, de tendências e de tensões, que se interpenetram e agem em conjunto, do que em categorias estanques e indissociadas.

Essas pessoas-personagens obedecem a uma construção dramática. Os personagens tem objetivos, os personagens enfrentam obstáculos (que eles superam ou não superam), alcançam seus objetivos ou não, exatamente como nos filmes de ficção, e tudo isso organizado numa narrativa. Então, creio que podemos falar de uma vida real que se molda conforme as regras de ficção. Ou de uma ficção que se alimenta diretamente da vida pessoal; eu diria uma ficção que coopta a vida pessoal. (Bernardet, 2005, p.149)

A essência dessa discussão intermediada pelo texto de Bernardet refere-se não apenas a um *cinema de primeira pessoa*, mas de “uma pessoa que se funde numa personagem”(Bernardet, 2005, p.152). Esses filmes apresentam um tipo de subjetividade dinâmica, onde não se sabe em que medida é íntima e em que medida é produto da sociedade. A oscilação entre essas tendências é o que caracteriza o elemento de ambigüidade presente nessas obras e torna difícil a sua classificação.

Estratégias de construção de personagem como essas que aparecem nos filmes de Goiffman e Kogut são encaradas, por autores como Bill Nichols, como a expressão da *subjetividade fragmentada* que sustenta a representação da obra.

Nesse sentido, os filmes mencionados parecem retratar uma espécie de abordagem de seus produtores para aspectos ou dimensões do mundo ao redor, que, de certa forma, tensionam a própria compreensão do que é o cinema de documentário e, por conseqüência, do que é o “fazer cinema”. A perspectiva que orienta esta pesquisa coloca o cinema de documentário fundamentalmente sob ótica de um processo de encontro singular em que se estabelece uma *interação subjetiva* entre sujeitos. Nesse sentido, ao filmar a situação que gera, o documentário capta um momento único, que não poderia ocorrer antes da filmagem e nem poderá ocorrer depois.

Eduardo Coutinho, em artigo intitulado *O sujeito (extra)ordinário*¹⁰⁷, desenvolve o seguinte comentário sobre o cinema de documentário:

O documentário é um encontro entre um cineasta com o mundo, geralmente diferentes e intermediados por uma câmera que lhe dá um poder, e esse jogo é fascinante. (...) Portanto, o fundamental do documentário ou acontece no instante do encontro ou não acontece. E se não acontece, não tem filme. E como você depende inteiramente do outro para que aconteça algo, é preciso se entregar para ver se acontece. (Coutinho, 2005, p.119)

Em harmonia com a fala de Coutinho, Tella (2005) afirma que o que um documentário revela não é a “realidade” em si, mas a realidade de um tipo de *jogo* que se produz entre as pessoas que estão à frente e atrás de uma câmera. Mais uma vez observa-se a reiteração de uma visão sobre o documentário enquanto produto resultante de um tipo específico de “interação”, que em alguns momentos é descrita como “jogo” e em outros simplesmente como “encontro”.

Assim, uma forma de entender o documentário é interpretá-lo como um tipo de cinema que usa como matéria-prima o registro de *interações*. A *interação*, para Goffman¹⁰⁸ (1985), é definida como a “influência recíproca dos indivíduos sobre as ações uns dos outros, quando em presença física imediata.” (Goffman, 1985, p.24) Nesse sentido, tanto os que estão na frente como os que estão atrás da câmera, ao entrarem em interação, influenciam-se

¹⁰⁷ In: *O cinema do real*, Mourão e Labaki (orgs.), 2005. – vide bibliografia para referência completa.

¹⁰⁸ Goffman, Erving. *A representação eu na vida cotidiana*, 1985. – vide bibliografia para referência completa.

reciprocamente, numa espécie de jogo a partir do qual os movimentos de um lado e outro criam rastros, ou marcas, que ficarão impressionados na imagem fílmica.

A interação é sempre modificação de um estado, é movimento que altera e transforma o real. Para Bernardet é justamente esse movimento de transformação que deve ser buscado pelo documentarista.

O real, visto como intocável, é um fetiche. A filmagem provoca uma alteração; pois que essa alteração seja plenamente assumida. O real não deve ser respeitado em sua intocabilidade, mas deve ser transformado, pois o próprio filme coloca-se como um agente de transformação. O que ele filma é a transformação: o momento ideal a ser filmado é exatamente o momento da transformação, exatamente o momento em que o próprio filme transforma o real. (Bernardet, 2003, p.74-75)

Essa perspectiva que percebe o documentário enquanto um modo de apreensão de uma transformação no real, suscitada a partir de um *encontro* entre o documentarista e o mundo ao seu redor - em oposição à noção de que o documentário sugere um registro fidedigno da vida - é compartilhada por Jorge Furtado.¹⁰⁹

Um documentário representa uma vida, como uma pintura representa uma cadeira, e a cadeira existe, tem vida real. A ficção é sempre intermediada pela consciência de uma mimese, pelo acordo tácito que envolve qualquer representação, qualquer jogo dramático. O documentário, em oposto, sugere o registro da vida, como se ela acontecesse independentemente da presença da câmera, o que é falso. A presença da câmera sempre transforma a realidade. É essa transformação segue para além do filme. Registrar uma vida real é grande responsabilidade, compreende uma enorme quantidade de dilemas morais, éticos, em cada etapa da filmagem: no enquadramento, na iluminação, na edição de som e, principalmente, na montagem. (Furtado, 2005, p.109)

No comentário de Furtado cabe ainda salientar sua visão sobre esse ato de intervenção criativa por parte do documentarista, que transcende o momento da filmagem e estende-se para outros momentos do processo de concepção do filme. A montagem, o tratamento sonoro e outras formas de interferência operadas pelo documentarista e sua equipe são partes imprescindíveis do processo fílmico e atuam para corroborar com a idéia de que o documentário se faz, tal como ocorre na ficção, a partir de uma complexa trama de inscrições subjetivas que se interpenetram e resultam no que se poderia chamar de um “discurso documental”, que em sua essência pouco difere de um “discurso ficcional”. Ficção e

¹⁰⁹ In: *O cinema do real*, Mourão e Labaki (orgs.), 2005. – vide bibliografia para referência completa.

documentário, sob o enfoque adotado nesta pesquisa, não são de forma alguma modos excludentes de fazer cinema. Godard afirmou em certa ocasião, ao comentar sobre o filme de Rouch, *Eu, um negro* (1958), que “todo grande filme de ficção tende ao documentário, assim como todo grande filme de documentário tende à ficção (...) e quem opta a fundo por um encontra o outro no fim do caminho.” (apud Da-Rin, 2004, p.17)

Como afirma Furtado, tentar atrelar o documentário a um tipo de discurso que tem como propósito o registro fidedigno da vida, como se ela acontecesse independentemente da presença da câmera, constitui-se em uma estratégia falsificante de classificação do modo de funcionamento desse tipo de cinema. O desempenho de um indivíduo quando em presença de outros indivíduos, tal como descreve Goffman (1999), remete sempre a um determinado nível de encenação, que oscila entre aquilo que o indivíduo considera que esteja controlando, ou seja, a expressão que ele *transmite*, e aquilo que os observadores de sua performance efetivamente percebem, ou seja, a expressão que ele *emite*. A tensão entre essas duas dimensões da expressão marca o *modus operandi* da representação na vida cotidiana. Para Goffman, os relacionamentos sociais que integram a vida cotidiana apresentam características que os aproximam em diversos aspectos do tipo de performance associado à dramaturgia teatral.

... o relacionamento social comum é montado tal como uma cena teatral, resultado da troca de ações, oposições e respostas conclusivas dramaticamente distendidas. Os textos, mesmo em mãos de atores iniciantes, podem ganhar vida porque a própria vida é uma encenação dramática. O mundo não constitui evidentemente um palco, mas não é fácil especificar os aspectos essenciais em que não é. (Goffman, 1999, p.71)

Andrés Di Tella, em artigo intitulado *O documentário e eu*¹¹⁰, aborda a questão da atuação encenada em filmes de documentário da seguinte forma: em sintonia com Goffman (1999), ele afirma que, se tomarmos como verdadeiro o argumento de que na vida cotidiana todos encenamos e assumimos identidades mais ou menos fictícias, dependendo das circunstâncias, é muito pouco provável que o mesmo não ocorra diante das câmeras.

Falando de sua própria experiência como documentarista, Tella relaciona o fazer cinematográfico documental ao “caminhar sobre um piso escorregadio, onde a presença da câmera pode suscitar certa falsidade no comportamento”, entretanto, como o próprio autor

¹¹⁰ In: *O cinema do Real*, Mourão e Labaki (orgs.), 2005. – vide bibliografia para referência completa.

ênfatiza, este fato também abre espaço, por outro lado, para que surjam durante a filmagem “revelações que sem a sua presença não se produziriam”. (Tella, 2005, p.72)

Portanto, para este autor, a *técnica documentária* está muito atrelada a uma certa sensibilidade por parte do realizador em saber “brincar com uma oscilação entre consciência e esquecimento. A consciência de que estamos filmando gera no sujeito uma entrega de si dificilmente possível sem um compromisso com o ato documental. Por outro lado, em alguns momentos é necessário esquecer a câmera, pois do contrário o peso desse mesmo compromisso pode resultar em uma inibição.” (Tella, 2005, p.73)

A performance diante da câmera, assim como a performance por detrás da câmera, pode ser entendida como o produto de uma interação entre indivíduos que se colocam em um estado específico de troca, de jogo, onde a presença do aparato técnico entre observadores e observados potencializa esse encontro e inscreve as suas marcas na imagem fílmica. Encenar, portanto, é próprio desse jogo e por isso é contestável toda e qualquer descrição que tente alocar o documentário como uma espécie de antítese da ficção, no sentido de constituir um tipo de cinema que evita a qualquer custo a encenação.

Uma perspectiva que aborda as intervenções *falsificantes* operadas por “atores reais” em filmes documentário e que, ao mesmo tempo, visa dar conta da transposição entre as fronteiras que separam as noções de realidade e ficção na construção do personagem é apresentada por Gilles Deleuze¹¹¹ (1990), no capítulo *As Potências do Falso*, de *A Imagem-Tempo*.

Deleuze aponta para uma perspectiva que, em certa medida, visa transcender a discussão que opõe ficção à realidade, descrevendo o que ele chamou de *discurso indireto livre*. Para chegar a este conceito, o autor partiu da articulação de dois conceitos: *narrativa indireta objetiva* e *narrativa direta subjetiva*.

A *narrativa indireta objetiva* é aquela que caracteriza o tipo de olhar que a câmera descritiva do realizador opera sobre as imagens do mundo, ou seja, é o olhar distante e imparcial que o cinema clássico narrativo utiliza através de uma câmera que a tudo vê sem nunca ser percebida pelos personagens.

A *narrativa direta subjetiva*, por outro lado, se caracteriza quando, no cinema de ficção principalmente, a câmera assume o olhar do personagem, buscando representar o mundo através de seus olhos.

¹¹¹ Deleuze, Gilles. *Imagem-Tempo*, 1990. – vide bibliografia para referência completa.

Já a idéia de um *discurso indireto livre* compreende a união dessas duas perspectivas assumidas pela câmera. No exemplo que Deleuze relata, essas noções se inter-relacionam no cinema de poesia desenvolvido por Pasolini, através de um tipo de abordagem em que o olhar da câmera, *indireto* e *objetivo*, assume perspectivas próprias da representação dos mundos dos personagens apresentados em seus filmes, descrevendo, simultaneamente, a forma *indireta* e *subjativa* da expressão desses mundos.

Estabelecia-se uma contaminação dos dois tipos de imagem, de tal modo que as visões insólitas da câmera (alternância de diferentes objetivas, o zoom, ângulos extraordinários, movimentos anormais, paradas...) exprimia as visões singulares da personagem, e estas se expressavam naquelas, mas levando o conjunto à potência do falso. A narrativa não se refere mais a um ideal de verdade a constituir sua veracidade, mas torna-se uma “pseudo-narrativa”, um poema, uma narrativa que simula ou antes uma simulação de narrativa. As imagens objetivas e subjetivas perdem sua distinção, mas também sua identidade em proveito de um novo circuito onde se substituem em bloco, ou se contaminam, ou se decompõem e recompõem. (Deleuze, 1990, p.182)

Para Deleuze, a dicotomia ficção-realidade não existe, pois a *ficção* não se opõe a um real, e, sim, por outro lado, representa um modelo de verdade preestabelecido. A *ficção*, para Deleuze, encarna uma “veneração” que é apresentada como verdadeira na religião, na sociedade, no cinema e nos sistemas de imagens. Portanto, o que se opõe à ficção, segundo essa perspectiva, não é propriamente o real, mas aquilo que irrompe como resistência a um modelo de verdade.

O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade, que é sempre a dos dominantes ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro. (...) O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a “ficcional”, quando entra “em flagrante delito de criar lendas”, e assim contribui para a invenção de seu povo. (Deleuze, 1990, p.183)

A *função fabuladora* expressa por Deleuze é fundamental para o entendimento de uma perspectiva onde se focaliza o processo de libertação dos fluxos de atualização que caracterizam a construção de um personagem em um filme de documentário. Para que o personagem possa emergir, seja este parte de uma ficção ou não, é preciso que lhe seja dada a

liberdade de criar, de reinventar a si próprio e aos aspectos da cultura que se expressam através de sua linguagem – seu povo, nas palavras de Deleuze.

Nesse sentido, um personagem deixa de ser real ou fictício, tanto quanto deixa de ser visto objetivamente ou de ver subjetivamente – *discurso indireto livre*. Nas palavras de Deleuze, “é um personagem que vence passagens e fronteiras porque inventa enquanto personagem real, e torna-se mais real quanto melhor inventou.” (Deleuze, 1990, p.184)

Essa questão, na qual se aborda a porosidade entre realidade e ficcionalidade, pode ser melhor entendida a partir do comentário de Eduardo Coutinho sobre o processo de construção de uma atmosfera ficcional em seu filme *Edifício Master* (2002). Coutinho contrapõe os efeitos que emergem de um tipo de abordagem que busca lidar com os pequenos fatos da vida aos que resultam de tentar trabalhar grandes fatos históricos.

Na medida em que não se lida com grandes fatos, históricos e objetivos, estamos lidando com o imaginário, com o sentimento. A questão da verdade ou mentira passa a ser secundária. Se uma pessoa diz que viveu com um alemão durante dez anos, não é necessário fazer pesquisa para saber se isso é verdade, isso não importa. E, na verdade, todo o efeito ficcional de *Edifício Master* é baseado nisso. É o suporte de uma ficção. Realmente, *Master* teve um relativo sucesso de público exatamente por isso, porque tem um efeito ficcional poderoso por ser sobre a vida, sobre nada. Quando se vai tratar de um acontecimento histórico, o gancho é um acontecimento que todo mundo conhece ou julga conhecer. E a fuga para o imaginário se torna mais fácil. (Coutinho, 2005, p.137)

Cláudio Bezerra¹¹² (2007), ao delinear uma trajetória dos tipos de personagens que se atualizam na filmografia de Coutinho, descreve como, em *Edifício Master* (2002), o cineasta avança para a constituição de *personagens performáticos*. Os *personagens performáticos* são aqueles que se apresentam como múltiplos, contraditórios e maleáveis, se fazem e se refazem no transcorrer de suas performances e, como afirma Bezerra, se tornam muito mais humanos do que os tipos realizados pela tradição documentária, como a figura do herói e da vítima que os filmes do modelo sociológico atualizam. (Bezerra, 2007, p.169) Bezerra ainda aponta para algumas características presentes nos filmes de Coutinho que influenciam no surgimento do *personagem performático*:

Ausência de tema ou história específica para o documentário; interesse exclusivo pela vida privada das pessoas; investimento na duração do plano fixo, com pouca ou

¹¹² Bezerra, A trajetória da personagem no documentário de Eduardo Coutinho, in *Estudos de Cinema Socine VIII*, Machado Jr. et al. (orgs), 2007 - vide bibliografia para referência completa.

nenhuma variação de enquadramento; intervenção apenas pontual do cineasta para estimular a singularidade da fala; e montagem em corte seco, sem imagens meramente ilustrativas, os *inserts*, nem trilha sonora ou qualquer outro elemento que não tenha sido capturado durante as filmagens. O centro de todas as atenções da câmera é o corpo, em particular o rosto e suas expressões faciais. (Bezerra, 2007, p. 168)

A noção de *personagem performático* se amplia na medida em que a idéia de *performance* compreenda também, além dos movimentos desenvolvidos pelo corpo natural, o próprio aparato cinematográfico, enquanto máquina capaz de mediar as imagens captadas *in loco*, até uma platéia imaginária, que, no limite, encarna-se na figura do espectador¹¹³.

Portanto, a *função fabuladora* de Deleuze, observada na prática a partir da construção dos *personagens performáticos* nos filmes mais recentes de Coutinho, gera, inevitavelmente, um efeito ficcional muito interessante e muito caro ao filme de documentário. Nesse sentido, o que se busca alcançar no documentário, não é distinto do que se busca realizar em um filme de ficção. A intensidade da imagem documentária é tanto maior quanto mais ficcional ela possa parecer, sem que, no entanto, seja efetivamente percebida como ficcional.

Um outro ponto dessa abordagem atenta para a questão da passagem do *tempo* na construção do personagem. O personagem reúne, a um só tempo, um antes e um depois. No antes, o personagem é apresentado como “real”, no depois, o personagem se põe a fabular, a ficcionalizar. É a passagem de um estado para o outro que o faz tornar-se outro e, no entanto, sem nunca ser fictício.

Se a alternativa real fictício é tão completamente ultrapassada é porque a câmera, em vez de talhar um presente, fictício ou real, liga constantemente a personagem ao antes e ao depois que constituem uma imagem-tempo direta. É preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo: é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia. A personagem está sempre se tornando outra, e não é mais separável desse devir que se confunde com um povo. (Deleuze, 1990, p.183)

Os personagens apresentados em um filme de documentário são sempre indexados como personagens “reais”, no entanto, à medida em que relatam histórias de vida e performatizam diante da câmera, se transformam em outros, constroem um efeito ficcional. Essa passagem entre um estado e outro do personagem é o que Deleuze aponta como sendo a

¹¹³ Perspectiva apresentada por João Luiz Vieira, *Cinema e Performance*. In Xavier, Ismail. *O cinema no século*, 1996. – vide bibliografia para referência completa.

essência da *função fabuladora*. Talvez seja possível afirmar desde já que, quanto maior for o contraste entre um estado e outro, o antes e o depois reunidos no personagem em ato de fabular, maior se torna também a *intensidade* da imagem documentária. Quando isso acontece, o personagem, o documentarista e o espectador se fundem em uma única presença, e toda a dimensão representativa se esvaece para dar lugar a esse sentimento de comunhão, que justifica e legitima o status de arte do cinema.

Essas relações que se estabelecem no trânsito entre os estados assumidos pelo personagem no filme de documentário, em função da narrativa fílmica e da performance na cena realizada pelo sujeito representado, constituem a essência da *memória-filme*, que será trabalhada no próximo capítulo.

4. MEMÓRIA-FILME EM KILMAYR

O curta-metragem *Kilmayr*, entendido como *multiplicidade virtual*, apresenta-se para esta pesquisa como portador de uma *memória-filme*. Esta *memória-filme* constitui um dos estratos que integram o conjunto de imagens denominado de *memória-personagem* do filme *Kilmayr*. A *memória-filme* é também ela estratificada, sendo que cada estrato corresponde a um determinado conjunto de linhas de virtualização que conduzem a uma *zona de indiscernibilidade*, de onde partem os fluxos de atualização para formarem o *personagem-Kilmayr*.

O *primeiro estrato* visa realizar o *mapeamento* dos *circuitos* pelos quais as linhas de virtualização do *sujeito-Kilmayr* se atualizam na performance do *personagem-Kilmayr*, estabelecendo relações de conflito ou de complementaridade. O *segundo estrato* corresponde às linhas de virtualização do *personagem* instauradas na imagem fílmica, remetendo aos

modos de atualização do personagem através da imagem mediada pelo aparato cinematográfico (*imagem-câmera*); pelos modos como as imagens se organizam e criam sentido através da montagem (*imagem-montagem*) e pela textura apresentada na imagem videográfica processada digitalmente (*imagem-textura*).

4.1. *1º Estrato: encontros entre o sujeito-Kilmayr e o personagem-Kilmayr*

Kilmayr é um filme que gira em torno da figura de um único personagem. A presença do personagem é tão constante que não há sequer uma cena, ao longo de 45 planos que integram o filme, em que ele não apareça de alguma maneira: Kilmayr narra histórias, varre a calçada e cumprimenta transeuntes. Até mesmo nos momentos em que a imagem se apresenta pouco nítida¹¹⁴, o personagem pode ser percebido pela *voz off*¹¹⁵ ou através de outros sinais sonoros, como os emitidos pelo manuseio da vassoura e dos sacos de lixo.

A narrativa fílmica se sustenta, portanto, exclusivamente a partir da *performance* do *personagem-Kilmayr* diante da câmera. Os gestos amplos e acelerados, a verborragia intensa e todo o conjunto de ações que integram sua *performance* são usados como matéria-prima na elaboração do filme. O *personagem-Kilmayr* caminha rápido, fala rápido e varre rápido. Mais do que isso, pensa rápido. É um personagem que emenda histórias umas nas outras, salta de um assunto para o outro e dispara frases desconcertantes na mesma velocidade em que junta o lixo com a pá e o atira para dentro do carrinho. É uma metralhadora de contar histórias, de narrar experiências de vida, de realizar metáforas, analogias, citações e paráfrases. É um *showman*, como descreve Mateus Philippi, montador do filme.¹¹⁶

A ação do filme fica tão concentrada na figura desse personagem que ele praticamente não interage com outras pessoas, exceto em três breves momentos, nos planos 11, 37 e 34.

No plano 11¹¹⁷, Kilmayr aparece andando pela rua e, em seguida, cumprimentando alguém. Ele diz: “Olá senhor! Tudo bom?”, mas o sujeito para quem se destina o cumprimento não aparece em quadro.

¹¹⁴ Como, por exemplo, na abertura (00’ até 0’30”) e no plano 9 (1’12” até 1’20”) do filme *Kilmayr* (anexo DVD).

¹¹⁵ A *voz off* pode ser definida como a fala emitida por um personagem presente na cena, mas que está fora do campo de visão limitado pelo enquadramento.

¹¹⁶ 2’38” na entrevista com Mateus Philippi (anexo DVD).

¹¹⁷ Plano 11: 1’32” até 1’48” do filme *Kilmayr* (anexo DVD).



Já no plano 34¹¹⁸, Kilmayr dialoga com um transeunte que o intercepta durante a gravação. O plano inicia com um homem visível no enquadramento, ele se aproxima e elogia o trabalho de Kilmayr. Em seguida, a câmera se desloca em direção a Kilmayr e o exclui do enquadramento. O diálogo entre os dois continua por cerca de um minuto, mas a presença desse sujeito não identificado é evidenciada apenas pelas fala em *voz off*.



No plano 37, Kilmayr aparece varrendo a calçada. Alguém grita alguma coisa que parece ser um cumprimento dirigido a ele. Kilmayr olha para um ponto fora do quadro, de onde supostamente vem a voz, acena com a mão e diz “oi!”. Como no plano 11, o sujeito que interage com Kilmayr também não é mostrado na cena.

¹¹⁸ Plano 34: 06'35" até 6'38" do filme Kilmayr (anexo DVD).



Tampouco evidencia-se em *Kilmayr* a presença do diretor em quadro, como acontecia nos documentários do *cinema-verdade* francês. Observa-se que a presença de Schenatto se dá apenas de forma implícita: no modo como opera a câmera ou através de seu nome nos créditos finais do filme. A montagem do filme oculta todo e qualquer vestígio que possa evidenciar a participação explícita do diretor: em nenhum momento Schenatto divide o quadro com Kilmayr e nem mesmo a sua voz, que eventualmente possa ter “vazado” acidentalmente para dentro de um plano, é percebida. Todas as ações do *personagem-Kilmayr* parecem ter sido motivadas exclusivamente pela sua própria vontade.

Esse modo de realização presente em *Kilmayr*, onde a presença do diretor se dá apenas implicitamente e o filme se desenrola a partir da performance “espontânea” de um ator social que se mostra diante da câmera, atualiza um tipo de cinema documentário que se relaciona diretamente à escola do *cinema direto* americano¹¹⁹. Como no *cinema direto*, em que o êxito dos filmes passava pela escolha do elenco, que devia possuir a característica de agir com naturalidade e espontaneidade diante da câmera, o filme *Kilmayr* apresenta também essa particularidade. O personagem principal do filme é um sujeito que sabe como atuar espontaneamente diante da câmera: o modo como ele fala, suas expressões de linguagem, o conteúdo de suas histórias, o movimento ágil e desenvolto de seus gestos, dentre outros aspectos, contribuem para que a ação no filme se mantenha ao longo do tempo, de forma que os planos possam transcorrer sem que o diretor seja obrigado a interferir constantemente para manter ou aumentar a ação dramática do personagem.

¹¹⁹ O conceito de *cinema direto*, que se relaciona ao *modo observativo de documentário* desenvolvido por Nichols (2001), é tratado no segundo capítulo desta pesquisa.

O *personagem-Kilmayr* deriva de um sujeito *performer*¹²⁰ que “naturalmente” apresenta um *devoir-personagem* nos seus modos de ação. Esse *devoir-personagem* foi captado pela lente da câmera de Schenatto, mas já se atualizava muito antes disso na performance cotidiana do personagem *Ligeirinho*¹²¹, como Kilmayr é conhecido em Caxias do Sul. Ao focar a atenção exclusivamente sobre as ações de Kilmayr, eliminando do conjunto outras interferências que pudessem dividir a atenção do espectador, Schenatto abriu caminho para que os fluxos de atualização do *devoir-personagem* se atualizassem intensamente na imagem fílmica.

Tal estratégia evidencia também o artifício usado pela instância produtora do filme em realizar uma operação de *limpeza do real*¹²², eliminando todos os elementos que pudessem entrar em contradição com as proposições que o realizador visava afirmar através do filme, fosse no momento de captação das imagens ou durante o processo de edição do material bruto.

A diferença entre o uso desse recurso de *limpeza do real* nos filmes do modelo sociológico e em *Kilmayr* ocorre da seguinte maneira: nos documentários sociológicos, a *limpeza do real* ocorria no sentido de eliminar as informações sobre os entrevistados que pudessem competir com o propósito de afirmá-los como amostragem de casos particulares, visando atingir questões gerais; já em *Kilmayr*, a *limpeza do real* assume um outro viés, pois o filme parte de um caso particular e se aprofunda sobre ele, buscando afastar possíveis generalizações de classe que possam desviar o foco de exploração subjetiva do personagem.

Evidentemente, o personagem, ao estar vestido com o uniforme de gari, ao realizar atividades de gari, ao tratar de questões que provavelmente afetam a maioria dos gari, atualiza, inevitavelmente, a “classe dos gari” em sua performance. Sujeito e profissão se hibridizam no corpo do personagem *Kilmayr-gari*. Essa idéia se atualiza, por exemplo, na declaração de Marcilio¹²³ (2004) em seu texto *O gari pensador*, publicado no jornal *Pioneiro*, no qual elogiava o trabalho realizado por Kilmayr: quando o lixo é deixado na rua, são “os Kilmayres” que o recolhem para manter a cidade limpa.

¹²⁰ Referência aos tipos de sujeitos buscados pelos cineastas do cinema direto. – vide segundo capítulo dessa pesquisa.

¹²¹ Vide reportagens em anexo.

¹²² Sobre a operação de “limpeza do real”, ver o terceiro capítulo desta pesquisa.

¹²³ Trecho extraído do texto *O gari pensador*, do filósofo caxiense Gilmar Marcilio, publicado no jornal *Pioneiro*, edição 23/24 de outubro de 2004. (anexo D)

No entanto, o *Kilmayr-gari* é apenas uma tendência virtual de um vasto conjunto que pode ou não se atualizar no *personagem-Kilmayr*.

Detendo-se um pouco mais nesse ponto, convém destacar a importância da relação que existe entre essas duas virtualidades que se atualizam simultaneamente no *personagem-Kilmayr*: a do sujeito, heterogêneo e múltiplo, e a da classe dos garis, homogênea e generalizante. O filme trata, em certa medida, da tensão existente entre estas duas tendências: a primeira tende a afirmar o sujeito enquanto multiplicidade que se diferencia de si mesmo a cada experiência de vida narrada, mostrando diferentes faces que compõem a subjetividade. A outra, homogeneizante, dilui a singularidade colocando o sujeito na condição de pertencimento a conjuntos maiores: representante dos garis, membro de uma instituição pública, trabalhador brasileiro. Da tensão entre essas duas esferas de ação da *virtualidade Kilmayr* emerge o *personagem-Kilmayr*.

É interessante entender como essa relação de forças é evidenciada a partir da observação do peso que o uniforme de gari confere ao personagem. Como afirma Fernando Braga da Costa¹²⁴ (2004), no livro *Homens invisíveis: relatos de uma humilhação social*, o uniforme de trabalho de gari pode ser percebido como perda da identidade de quem o veste. Mais do que isso, o uniforme do gari pode ser encarado como símbolo de humilhação social. Nas palavras de Costa:

O uniforme não é roupa especial para ocasiões especiais. Mais ainda: o uniforme dos garis contém signos de rebaixamento social. Quem veste é um qualquer e às ordens de todos que não o vestem. Os garis são seres singulares, incontestavelmente: possuem biotipos variados, preferências únicas, particularidades sem-par; pensam o mundo e comunicam-se com o mundo de maneiras diversas; a distinção vem expressa por palavras próprias, gestos próprios, atitudes próprias, o modo como se vestem. O que é uniforme não varia: uma forma só. (Costa, 2004, p.114)

Em *Kilmayr* o personagem usa o uniforme de gari; no entanto, também porta acessórios que contribuem para atenuar o efeito uniformizante da roupa de trabalho. O largo chapéu de palha, além de proteger Kilmayr das intempéries do clima, cumpre também a função de restituir-lhe a singularidade de sua identidade ameaçada pelo uso do uniforme. O chapéu que Kilmayr usa, mais do que um acessório, é um signo de resistência ao enquadramento num tipo social de gari. Para além disso, toda a *performance* descrita pelo

¹²⁴ Costa, Fernando. *Homens Invisíveis: relato de uma humilhação social*. São Paulo: Globo, 2004.

personagem diante da câmera ocorre no sentido de afirmar essa expressão subjetiva que transcende o tipo social de gari.



A *performance*, nesse sentido, é a função que inocula o movimento necessário para fazer com que o personagem opere uma transformação sobre a imagem tipificante que o uniforme e a atividade de gari imprimem a sua forma. A forma cristaliza-se na imagem do gari, no uniforme, no carrinho de lixo, na vassoura e na pá, nos sacos de lixo e nas lixeiras que Kilmayr manuseia. Mas a forma sofre uma transformação ao entrar em movimento, ao articular-se com a expressividade corporal e verbal do *personagem-Kilmayr*.

A relação que determina o personagem como produto de uma elaboração discursiva proposta por um realizador audiovisual se intensifica no momento em que ele se põe a inventar seus mundos diante da câmera. É nesse momento singular, em que o personagem se põe a *fabular*, que o controle da representação passa das mãos do diretor para a própria representação que está buscando construir. O personagem, ao assumir-se como um outro, eleva a representação a uma segunda potência: representação da representação.

É nesse sentido que a *função fabuladora*¹²⁵, elaborada por Deleuze (1990), colabora para que Kilmayr rompa com o tipo social do gari. Ao assumir-se enquanto múltiplos de si mesmo, o personagem não se deixa aprisionar pela camisa-de-força do tipo social. Através da *função fabuladora*, o personagem apresentado como representação de um sujeito “real” se torna mais “real” quanto melhor se (re)inventa para a câmera. A espontaneidade, defendida como marca do “real” pelo *cinema direto*, aumenta na proporção em que o personagem, através da *performance* que desenvolve diante da câmera, desenvolve seus diversos “eus”,

¹²⁵ Sobre a *função fabuladora*, ver o terceiro capítulo desta pesquisa.

deixa a condição de “indivíduo” e ocupa a condição de uma *multiplicidade subjetiva* que se transforma a todo momento, mas sempre retendo algo de sua essência.

O tipo social do gari implode toda vez que Kilmayr se põe a fabular. O *movimento*, nesse sentido, é condição para a passagem de um estado ao outro. O *movimento*, ao atualizar-se na *performance* do personagem, rompe com a inércia e faz emergir *linhas de fuga* que o desterritorializam para longe do tipo social.

Dessa forma, o filme atualiza a imagem do *personagem performático* descrito por Bezerra (2007), que se mostra como múltiplo, contraditório e maleável. (Bezerra, 2007, p. 169) A atualização do *personagem performático* se relaciona também com algumas características observadas nos filmes de Eduardo Coutinho e que também se mostram presentes em *Kilmayr*: ausência de tema ou história específica para o filme¹²⁶; interesse exclusivo sobre a vida particular dos indivíduos; pouca intervenção do cineasta na fala do personagem; montagem em corte seco¹²⁷; ausência de trilha sonora e outros elementos que não tenham sido capturados durante as filmagens; colocação do corpo e das expressões faciais do personagem como foco de interesse nos enquadramentos de câmera. (Bezerra, 2007, p.168)

O *personagem performático* remete ao modo *performático de documentário*¹²⁸ descrito por Nichols (2001) e também aos personagens dos filmes de Jean Rouch que, retomando uma citação já realizada aqui, se mostram “sempre cruzando as fronteiras entre a realidade e ficção, dialogando e compondo para si ‘outros’, expondo a impropriedade da construção de um ser unívoco, modelado para representar determinada função, classe ou agrupamento social.” (Bezerra, 2007, p.164) Um tipo de personagem que se apresenta como uma figura mutante, híbrida, perpassada por movimentos constantes de *desterritorializações* e *reterritorializações* que o fazem avançar para múltiplas variações e configurações da *forma-personagem*. Das passagens entre os estados assumidos pela *forma-personagem* surgem os contornos de um *personagem-rizoma*.

O *personagem-Kilmayr* é o próprio *personagem-rizoma*, um ser inconstante, contraditório e heterogêneo, que existe através de processos de diferenciação de si mesmo, *multiplicidade virtual* que é o próprio movimento. É um personagem que, quando *fabula*, se conecta a outros estratos e a outras dimensões virtuais, se desterritorializa, fantasia sobre a

¹²⁶ Em um momento da fala de Mateus Philippi, ele comenta que o filme não se detém sobre nenhum assunto específico. (26’40” até 26’50” na entrevista com Mateus Philippi, anexo DVD)

¹²⁷ Mateus Philippi comenta sobre a escolha pelo uso do corte-seco em *Kilmayr* no trecho 7’20 até 7’25”. (entrevista Mateus Philippi, anexo DVD)

¹²⁸ Sobre o modo performático, ver segundo capítulo dessa pesquisa.

realidade: transforma o lixo em selva, os transeuntes em predadores, a vassoura em cajado, o uniforme em camuflagem, o esforço físico em ascensão espiritual, as contingências da vida em necessidade de adaptação.

O *personagem-rizoma* não segue uma forma pré-determinada, é fluxo que explode em linhas de fuga e por isso não se deixa apreender pelos tipos sociais. O *personagem-rizoma* é *a-centrado* e *não-hierárquico* e se define pela *circulação de seus estados*¹²⁹; é formado pela interconexão entre seus estratos virtuais, que se tocam em diversos pontos e que atualizam as tendências da *multiplicidade virtual* que o conforma.

Uma outra maneira de abordar os modos de atualização do personagem no filme é tentar entender as relações que se estabelecem no corpo do personagem a partir da idéia de que os ambientes em que ele se mostra inserido também influenciam na sua performance.

Os ambientes mostrados na maior parte dos planos do filme apresentam elementos que atualizam o *urbano* como uma virtualidade que se mistura ao modo de agir do personagem: avenidas movimentadas, carros em alta velocidade, semáforos e placas de iluminação, fachadas de prédios antigos, pedestres que caminham apressados. Esse ambiente, ao mesmo tempo em que constrói ao redor do personagem uma “atmosfera urbana”, integra-o como parte da paisagem: o gari, com seu uniforme e seus instrumentos de trabalho, coletando os restos da cidade, é também percebido como um elemento desse conjunto que o circunscreve. O *Kilmayr-urbano* corresponde a um dos *devires* minoritários que integram a *multiplicidade Kilmayr* e se dá a ver nessas relações da performance do personagem com o ambiente ao seu redor.

O *personagem-Kilmayr* interage com intimidade com a cidade, ocupa os espaços com a prática e a experiência de quem conhece bem esse território. Desloca-se com rapidez, abre lixeiras, varre a calçada, carrega sacos-de-lixo, cata pontas de cigarro, conversa com estranhos. Seu sentimento em relação à cidade e a seus moradores é confuso: oscila intensamente entre um amor irônico e um ódio sarcástico. O urbano está impregnado no oceano de referências que se atualizam em seu discurso, miscelânea hibridizante do melhor e do pior da cidade. Torna-se amigo de catadores, rasgadores de saco-de-lixo, panfleteiros, moradores de rua, andarilhos e toda uma série de tipos que integram uma espécie de *casting* aleatório atuante nas ruas e avenidas de qualquer metrópole do mundo.

¹²⁹ Sobre o conceito de *rizoma*, ver primeiro capítulo desta pesquisa.

Os detritos da cidade representam, ao mesmo tempo, a causa e o martírio dos garis. São a causa de seus empregos, de seus salários, de seu lugar na sociedade. Sem os detritos urbanos, não existiriam os garis e, portanto, não haveria o *personagem-Kilmayr* tal como é apresentado no filme. Mas os detritos são também a causa da vergonha e da humilhação social. A própria atividade de lidar com o lixo transforma o emprego de gari numa espécie de “detrito social”, uma “sobra” para “quem não teve estudo”¹³⁰ e para todos aqueles que ficaram para trás na corrida abstrata que a vida na metrópole condiciona e estimula. Como afirma o filósofo Gilmar Marcílio, em coluna publicada no jornal *Pioneiro*, de Caxias do Sul: “(...) costumamos considerar a profissão de gari (...) algo menor, destino de pessoas analfabetas ou quase, último reduto de quem não consegue ocupar vaga em outros mercados produtivos.”¹³¹

O modo como os garis são, por vezes, subjugados e ofendidos por alguns habitantes da cidade se impregna no corpo-gari e deixa marcas profundas. Em alguns momentos do filme é possível perceber na performance do *personagem-Kilmayr* a atualização da humilhação social como uma cicatriz que insiste em aparecer por mais que se tente escondê-la.¹³²

Como devir minoritário, o *personagem-vítima*, humilhado socialmente e triste, se apresenta disfarçadamente vestindo a capa do humor e da ironia, transmutado na forma de um personagem bem-humorado e leve. A força da dor é convertida em humor, tragicomédia que aniquila o tipo sociológico. O *personagem-Kilmayr* se recusa a ser ele também um “resíduo”, ele nega o fardo pejorativo do tipo social de *gari-humilhado*, de *gari-vítima* e veste a armadura do *personagem-sobrevivente do urbano*. Ele sobrevive ao meio hostil e desumano não porque é forte, mas porque é capaz de se adaptar às circunstâncias¹³³ impostas pelo ambiente à sua volta.

A *virtualidade* do urbano se atualiza dessa maneira no corpo do personagem. No entanto, em um dado momento, a atmosfera urbana se esvaece. É o momento em que Kilmayr é mostrado na cozinha de sua casa. Essa é a única cena que se passa em um ambiente interno e privado no filme, o oposto de todas as outras que acontecem em ambientes externos e públicos.

¹³⁰ Referência à fala do *personagem-Kilmayr* no trecho 3’58 até 5’11” do filme *Kilmayr*.

¹³¹ Coluna publicada na edição de 23/24 de outubro de 2004 do Jornal *Pioneiro*. (em anexo)

¹³² Sobre as experiências de humilhação social vividas por Kilmayr, vide entrevista com Kilmayr (11’45” até 16’25”)

¹³³ Referência à fala do *personagem-Kilmayr* no trecho 3’58 até 5’11” do filme *Kilmayr*.

Ao tratar de alguns filmes documentários dos anos 60 e 70, que centravam suas temáticas nas lutas de classe dos operários brasileiros, Bernardet faz uma análise de alguns planos onde as entrevistas com os operários foram realizadas no interior de suas residências.

Para Bernardet, a entrada do cineasta na casa pode significar uma busca de intimidade com o operário, visto que o local de moradia possibilita ver um cidadão distanciado do local de trabalho e, portanto, menos condicionado pelo ambiente profissional. A casa do trabalhador, nesse sentido, é um local onde não é comum vê-lo: “vemos o operário nas ruas, indo ou voltando do serviço, vemos o operário exercendo suas atividades rotineiras no trabalho, vemos o operário no comércio, na passeata, mas dificilmente o vemos na sua casa.” (Bernardet, 2003, p.267). É, portanto, na intimidade do lar, já sem o uniforme de trabalho e mais à vontade, que o cineasta vai buscar uma aproximação que visa ir além dessas relações de trabalho e de luta.

Bernardet (2003) afirma ainda que, embora a casa apresente essa oposição simbólica ao local de trabalho, ainda assim a moradia é parte integrante de um sistema de opressão, relação essa que pode ser capturada pelo olhar do cineasta a partir das relações pessoais entre os membros da família, nos diálogos marido-mulher ou pais-filhos, onde frequentemente se atualizam tais sistemas de opressão.

Em *Kilmayr*, a penetração do cineasta no ambiente privado realmente gera uma atmosfera de maior intimidade com o personagem, o que se traduz, inclusive, nos seus trajés: o quadro, que corta na altura do peito, nos mostra Kilmayr usando uma camiseta regata branca, identificando aquele momento como de descanso representado pela roupa confortável e informal.



Quanto aos sistemas de opressão que Bernardet menciona, manifestados nas relações familiares, não é possível identificá-los, pois o personagem é mostrado quase o tempo todo sozinho. O único momento em que aparece outra pessoa no quadro é quando uma mulher surge ao fundo, por poucos segundos, realizando serviços domésticos. Contudo, a cena não oferece elementos suficientes para que se possa aprofundar a relação entre Kilmayr e essa outra presença.

Nos objetos humildes de sua pequena cozinha se pode ter uma idéia do poder aquisitivo do personagem. Nenhuma surpresa, apenas o reforço da crença já introjetada a partir da experiência social prévia do espectador. A casa de *Kilmayr-gari* mantém coerência com o tipo social gari, uma imagem reforçando a outra e conferindo verossimilhança ao que já se esperava encontrar.

4.2. 2º Estrato: linhas de virtualidade a partir da imagem-fílmica

4.2.1 Imagem-câmera

A intensa movimentação das imagens que formam os planos em *Kilmayr* é própria do estilo “câmera-na-mão” de captação, ou seja, um modo de operar o equipamento sem o auxílio do tripé para dar sustentação e estabilidade às imagens. O resultado obtido é o que se poderia chamar de um efeito de “câmera-nervosa”. A câmera, operada por Schenatto, desenvolve uma série de movimentos bruscos, giros, chicotes, que potencializam ainda mais a velocidade do filme. Esse estilo de captação só foi possível devido ao tipo de equipamento utilizado pelo diretor: uma câmera digital miniDV, modelo *handycam*, bastante pequena e leve e que integra também a possibilidade de gravação do áudio no mesmo dispositivo em que são gravadas as imagens.

Laurence Roth¹³⁴ (2005), no artigo *Câmera DV: órgão de um corpo em mutação*, alude às contribuições trazidas pelas câmeras digitais para o cinema contemporâneo. Para esse autor, a transformação técnica ocorrida com a popularização dos formatos digitais de captação implica também a mudança nos modos de representação do sujeito e de sua relação com o mundo e com os outros. (2005, p.28)

¹³⁴ In: Labaki e Mourão, *O Cinema do Real*, 2005. – vide bibliografia para referência completa.

Roth argumenta que essa mutação se caracteriza pelo “paradigma da leveza”. Afirma o autor: “sabemos que se fala de câmera leve e, por trás dessa leveza, creio existir, com toda certeza, uma relação do homem no mundo que é uma espécie de imersão. Imersão na qual a mediação técnica, finalmente, desapareceria.” (2005, p.28)

Portanto, a “câmera-na-mão” de Schenatto parece traduzir todo esse potencial do uso da câmera DV descrito por Roth. De posse de uma câmera leve, o diretor foi capaz de adentrar os mundos de Kilmayr de uma forma que provavelmente não teria sido possível com uma câmera de grande porte. A leveza da câmera transparece na narrativa fílmica através dos deslocamentos que o dispositivo opera para acompanhar o personagem. Com uma câmera leve e pequena, Schenatto pôde transmitir suas percepções sobre o sujeito que interagia com ele no momento da tomada na forma de movimentos rápidos, descontínuos e fragmentados. Mais do que isso, o *personagem-Kilmayr* que vemos na tela atualiza um sujeito que se relaciona intimamente com a câmera, que parece ignorar a presença do aparato que olha diretamente nos olhos do espectador.

Schenatto não poupa movimentos de câmera: desloca o equipamento com força e precisão, corre junto a Kilmayr, vira a câmera de ponta-cabeça, realiza ângulos insólitos do interior de lixeiras. Relata que o estilo “câmera nervosa” adotado por ele no curta ocorreu no sentido da inscrição de sua presença na tomada: “Sou eu ali também”, afirma ele, “eu também sou um cara meio Ligerinho”, conclui.¹³⁵ Desse modo, Schenatto inscreve no filme uma marca autoral decorrente de sua *performance* videográfica. *Schenatto-câmera* e *Kilmayr-personagem* dialogam com seus corpos, misturam-se na imagem, a verborragia de um está expressa no olhar do outro: personagem e realizador formam um único e indissociável organismo audiovisual. Para participar do “jogo”, Schenatto se negou a ser “uma mosquinha na parede”. Traduziu o ponto de vista do personagem na expressão vertiginosa com que lidou com o equipamento e desse modo pôs em prática uma *narrativa indireta livre*.

Schenatto não partiu de nenhum roteiro prévio para realizar o curta-metragem *Kilmayr*. Simplesmente colocou-se aberto para a imprevisibilidade do acontecimento, se deixou levar por um processo de *disposição ao empírico* e dessa forma *registrou* a intensidade da experiência gerada pelo encontro de sua *duração* com outra *duração*.¹³⁶ Schenatto *rastreou* com sua câmera os *circuitos* pelos quais os conjuntos de imagens da *multiplicidade Kilmayr* passaram ao se atualizar no *personagem-Kilmayr*. Por esse método, Schenatto não dirigiu

¹³⁵ 40’40” até 5’ na entrevista com Marcio Schenatto. (anexo DVD)

¹³⁶ Nos termos de Bergson (1990). – vide primeiro capítulo dessa pesquisa.

Kilmayr, mas fez uma *cartografia* dele, abrindo espaço para que *as linhas de fuga* de um *personagem-rizoma* atuassem na imagem fílmica e traçassem um *mapa-Kilmayr*.

Mas Schenatto não compôs esse *mapa* sozinho; Mateus Philippi também teve a possibilidade de inscrever as marcas de seus *rastreios* e *pousos* sobre as imagens de Kilmayr. Mínima interferência e apenas uma recomendação: “deixar o curta sem cara de documentário.”¹³⁷ Mateus Philippi teve como missão promover a *desterritorialização* da forma *hegemônica* do documentário, exercendo um movimento que já havia sido iniciado por Schenatto de abertura para *devires minoritários* que existiam em potência naquelas imagens. Feliz convergência que resultou no curta-metragem *Kilmayr*.

O uso exclusivo de uma câmera *handycam* operada pelo próprio diretor do filme, sem nenhum outro equipamento de iluminação ou de captação de som e sem a presença de outros membros da equipe no *set* de gravação, encarna o espírito da produção independente e alternativa propiciada pela revolução tecnológica que o vídeo trouxe para o cinema. Sem a parafernália técnica, a distância entre aquele que registra e aquele que é registrado diminui radicalmente e o encontro entre essas duas instâncias se faz com despojamento e fluidez.

A observação dos créditos finais explicita esse caráter de produção independente do filme. O elemento de maior destaque é justamente a economia de nomes e funções: surgem apenas dois nomes, o do diretor, Marcio Schenatto, que acumula também a função de roteirista, e o do editor, Mateus Philippi. Fora isso, o último elemento dos créditos finais é o logotipo de uma produtora que aparece como apoiadora do filme¹³⁸.



¹³⁷ Entrevista com Marcio Schenatto, realizada via e-mail, em fevereiro de 2008. (anexo C)

¹³⁸ O apoio prestado por essa produtora ocorreu através da realização de cópias em DVD para o diretor.

Pensar que duas pessoas na equipe de produção foram suficientes para a realização desse filme leva à inevitável reflexão de que, cada vez mais, o audiovisual se abre para que mais pessoas tenham acesso aos recursos necessários para produzir filmes interessantes e de baixíssimo orçamento.

4.2.2 *Imagem-Montagem*

O modo geral como se estrutura a montagem narrativa em *Kilmayr* visa simular a sensação da passagem de um dia na vida do personagem: a primeira seqüência do filme inicia com a apresentação do personagem e a última fecha com um plano em que ele se encaminha para o encerramento do seu expediente de trabalho. Entre a abertura e o encerramento, as seqüências são organizadas através de “blocos de assunto”¹³⁹, onde planos obtidos em locais e momentos diferentes são reunidos por afinidade de conteúdo.

Após as seqüências de abertura e de apresentação do personagem, é possível perceber a transição para um bloco de assuntos que mostra o personagem no ambiente privado. Em seguida, outro bloco apresenta as reflexões do personagem sobre a sua trajetória de vida e o atual momento na atividade de gari. A esse bloco seguem outros, que tratam das relações que o personagem estabelece com os habitantes e freqüentadores dos locais que ele varre.

A passagem entre cada bloco de assunto é formada por seqüências de planos muito curtos, onde o personagem aparece, na maioria deles, varrendo a calçada. Essas seqüências cumprem a função de trabalharem como *zonas de transição* no interior da narrativa. Mateus Philippi comenta que esse recurso foi adotado como forma de dar ritmo e de construir uma espécie de pausa na narrativa para que o espectador tivesse tempo para assimilar a enxurrada de informações que o personagem despejava cada vez que falava. Ele compara o uso da “varridinha”, como ele mesmo denomina essas passagens, à água que se joga no rosto de um lutador entre um *round* e outro de uma luta de boxe. A “varridinha”, conclui, cumpre a função de “limpar o terreno” e preparar para o próximo bloco.¹⁴⁰

Além da “varridinha”, outras ações do personagem são mostradas nesses planos que operam uma transição entre um bloco e outro do filme. São pequenos fragmentos onde *Kilmayr* aparece juntando o lixo ou falando alguma coisa que às vezes nem se pode distinguir

¹³⁹ Termo usado por Mateus Philippi para explicar a estrutura narrativa do filme. (26’50” da entrevista com Mateus Philippi, anexo DVD).

¹⁴⁰ Sobre o uso da “varridinha” no curta, ver trechos (5’ até 8’) e (19’ até 20’) da entrevista com Mateus Philippi. (anexo DVD)

claramente. Essas seqüências conferem ao filme a característica de uma narrativa fragmentada, cheia de “picotes”, “suja”. São como restos, detritos acumulados nas dobras entre um plano e outro.

Mateus Philippi relata também que alguns meses antes de iniciar a montagem de *Kilmayr* ele havia entregue seu trabalho de conclusão de curso na faculdade, que versava sobre o filme *Acossado*¹⁴¹ (1959). Mateus comenta que as técnicas de montagem utilizadas por Godard nesse filme, principalmente o uso freqüente do *jump-cut*¹⁴², serviram como referência para a edição de *Kilmayr*. O resultado dessa influência é evidenciada pelo uso do corte seco e pela montagem fragmentada presente na maior parte das seqüências do curta-metragem.

Observando atentamente o discurso do personagem, organizado pela montagem, é possível identificar ainda uma lógica de construção de sentido que obedece a uma estrutura, definida, por Mateus Philippi, como a de “um soco, um abraço e uma leve conclusão.”¹⁴³ Ou seja, nas falas do personagem há sempre essa dicotomia, um certo contraste, revelado entre o conteúdo do depoimento – por vezes relatando episódios em que vivenciou algum tipo de humilhação social – e a forma com que o faz, usando humor e ironia como funções da linguagem para dar leveza a temas “pesados”.

A estrutura do tipo “um soco, um abraço e uma leve conclusão” é ilustrada no exemplo descrito por Mateus Philippi referente à seqüência em que o personagem aborda a relação com uma moradora do bairro e seu cachorro de estimação.¹⁴⁴ Essa seqüência evidencia o caráter ambíguo e paradoxal presente em diversos momentos do filme. Primeiramente, o sentimento de Kilmayr é de raiva, pois a moradora permitia que seu animal de estimação fizesse excrementos na calçada todos os dias, dificultando o trabalho do gari que tinha de varrê-los sempre. No entanto, essa mesma moradora também possuía por hábito convidar Kilmayr para tomar café na sua casa durante o expediente. Essa atitude é interpretada por ele como uma forma rara de afeto e de consideração por seu trabalho de gari. O conflito se estabelece dessa maneira no personagem, que fica dividido entre a “vontade de

¹⁴¹ *À Bout de Souffle* (título original). Direção de Jean-Luc Godard, 1959, França.

¹⁴² Um corte que quebra a continuidade do tempo pulando de uma parte da ação para a outra que é obviamente separada da primeira por um intervalo de tempo. In: Dancynger, Ken. *Técnicas de edição para cinema e vídeo*, 2003. p.462 – vide bibliografia para referência completa.

¹⁴³ 25’40” até 26’30” do filme *Kilmayr* (anexo DVD).

¹⁴⁴ 5’40” até 6’30” do filme *Kilmayr* (anexo DVD).

matar o cachorrinho” e a valorização da atitude da moradora com ele. Kilmayr diz: “Quando eu penso em matar o Toy¹⁴⁵, a senhora me chama: tu quer tomar um cafezinho?”¹⁴⁶

Para Mateus Philippi, o filme se sustenta justamente por essa característica de ambigüidade e contraste presente no discurso do personagem. O filme contém algumas passagens onde Kilmayr encarna o *personagem-vítima* da tradição griersoniana¹⁴⁷ e do modelo sociológico, como, por exemplo, no bloco onde ele relata sua trajetória de vida até começar o trabalho de gari¹⁴⁸. No entanto, a figura de personagem que prepondera não é a da vítima desamparada, mas outra que se aproxima mais da figura do herói. É o personagem que enfrenta dificuldades de todos os tipos, que vive em um ambiente hostil e perigoso, que tem de lidar com inimigos variados e que supera tudo isso porque é capaz de se adaptar às circunstâncias e elaborar estratégias que o tornam um sobrevivente.

A ruptura com o modelo sociológico é operada por esse viés. Em oposição aos personagens tristes e marginalizados presentes em filmes como *Viramundo*¹⁴⁹ (1965), Kilmayr é apresentado como um personagem também vitimizado, mas que encontra no humor e na inteligência os instrumentos que o tornam apto a transcender as adversidades do contexto em que se encontra inserido. O *personagem-vítima* é superado pela alegria: “uma camada de dor, para duas de alegria”¹⁵⁰ é a fórmula que Mateus Philippi encontra para definir o êxito do filme em relação a outros documentários que utilizam abordagens melodramáticas para temas sociais.

4.2.3 *Imagem-textura*

A principal característica estética apresentada nas imagens do filme *Kilmayr* é o seu preto-e-branco altamente contrastado, cheio de granulações e interferências. Em alguns momentos, o contraste é tão acentuado que não é possível sequer distinguir os elementos presentes no plano¹⁵¹.

Mateus Philippi explica que a escolha desse tratamento nas imagens se deu na medida em que foi tomando contato com as três horas de material bruto audiovisual captado por

¹⁴⁵ Toy é o nome do cachorro de estimação da moradora.

¹⁴⁶ 5’54” até 6’ do filme *Kilmayr* (anexo DVD).

¹⁴⁷ Sobre o *personagem-vítima* griersoniano, ver segundo capítulo desta pesquisa.

¹⁴⁸ 3’58 até 5’11” do filme *Kilmayr* (anexo DVD).

¹⁴⁹ No terceiro capítulo desta pesquisa encontra-se uma análise sobre *Viramundo*, através da perspectiva que visa encontrar nele as atualizações do modelo sociológico de documentário.

¹⁵⁰ Mateus Philippi usa a palavra “legalzinho”, ao invés de alegria. 28’30” até 28’40” da entrevista com Mateus Philippi. (anexo DVD)

¹⁵¹ Como, por exemplo, nos planos de abertura do filme.

Marcio Schenatto. Ele relata que, tecnicamente, “tudo era ruim”¹⁵², desde a captação das imagens, que devido à pouca luminosidade ficaram “granuladas”, principalmente nas tomadas noturnas¹⁵³, até o áudio, captado a partir do microfone da própria câmera. Além disso, Mateus Philippi também associa o contexto em que o personagem era apresentado a uma outra dimensão em que a precariedade se mostrava como característica principal: o trabalho com o lixo, a perda de poder aquisitivo da família, a humilhação social. Nesse sentido, os próprios elementos estéticos e circunstanciais presentes nas imagens brutas sugeriam um tratamento gráfico que remetesse à “sujeira”. Como o próprio montador afirma, “a base era o lixo”¹⁵⁴.

Todavia, Mateus Philippi percebeu que havia algo que se destacava como positivo dentro desse conjunto de elementos negativos: “a única coisa boa era o cara, mas o cara estava num contexto extremamente ruim. E dessa ruindade toda tinha que sair algo bom.”¹⁵⁵ Nesse sentido, a estratégia foi realizar um tratamento gráfico na imagem que destacasse o personagem como elemento principal do quadro. O filme *Waking Life*¹⁵⁶ (2001) serviu como referência estética inicial, inspirando a idéia de suprimir o máximo de informação possível no entorno do personagem para destacá-lo no quadro fílmico.

O montador também foi influenciado por alguns filmes que havia assistido na mesma época em que estava editando o curta, dentre os quais ele mencionou na entrevista o filme expressionista alemão *O Gabinete do Dr. Caligari*¹⁵⁷ (1919). Dessa forma, chegou então à idéia de trabalhar sobre o contraste da imagem, de forma que os tons claros e escuros fossem potencializados.¹⁵⁸

¹⁵² 3’43” na entrevista com Mateus Philippi (anexo DVD).

¹⁵³ As câmeras digitais têm a possibilidade de conseguir registrar imagens em ambientes com baixa iluminação, no entanto, dependendo da circunstância, esta operação se faz através do uso de um dispositivo de “ganho” que simula o clareamento da cena digitalmente, o que pode acarretar a presença de grânulos na imagem.

¹⁵⁴ 3’32” na entrevista com Mateus Philippi (anexo DVD).

¹⁵⁵ 3’43” até 3’51” na entrevista com Mateus Philippi (anexo DVD).

¹⁵⁶ *Waking Life*, direção de Richard Linklater, 2001, EUA.

¹⁵⁷ *Kabinett des Dr. Caligari*, direção de Robert Wiene, 1919, Alemanha.

¹⁵⁸ Sobre esse processo de tratamento da imagem em *Kilmayr*, ver entrevista com Mateus Philippe (13’ até 15’, anexo DVD).



Waking Life (2001)



Gabinete do Dr. Caligari (1919)

Ou seja, aquilo que, de início, foi percebido como uma deficiência de produção, após o processamento digital das imagens tornou-se “proposta estética”. Essa é, na verdade, uma saída muito comum nos filmes que trabalham com o suporte digital: a câmera tremida, as imagens fora de foco, as cenas mal iluminadas, tudo isso forma uma espécie de código estético cinematográfico da produção audiovisual amadora que, em muitos casos, procura acentuar o caráter de veracidade presente nas imagens.¹⁵⁹

No entanto, essa estratégia de transformação de fraquezas de produção em forças de expressividade estética não é uma característica inaugurada pelo cinema realizado em digital. Muito antes disso, essa já era uma das características mais fortes dos filmes do Cinema Novo, que, quase sempre, eram realizados de forma independente e com baixíssimos recursos de produção. Esse panorama vivenciado intensamente pelo cinema independente brasileiro, principalmente a partir do final dos anos 50, é expresso por essa passagem do texto de Bernardet.

A expressão precária motivada pela pobreza dos recursos e por uma técnica insuficiente não é um defeito, mas, ao contrário, a expressão eloqüente de um cinema que triunfa do subdesenvolvimento. A precariedade dos meios é tomada como a expressão de um cinema que se afasta do modelo hollywoodiano tanto quanto do “padrão de qualidade” da Vera Cruz, e que se assume sem vergonha como aquilo que é. Essa “pobreza” da forma deixa de ser a consequência do subdesenvolvimento para se tornar sua expressão, e é também a expressão da pobreza da sociedade mostrada na tela. Essa sociedade não é expressa apenas pelo referente, mas pela própria forma do filme, que assimila sua pobreza. Nossos filmes feios... dirá Glauber Rocha. (Bernardet, 2003, p.221)

¹⁵⁹ Como, por exemplo, em *Bruxa de Blair (Blair Witch Project, 1999, EUA)*. Direção de Daniel Myrick e Eduardo Sánchez.

Em *Kilmayr* a imagem fortemente contrastada expressa também na forma do filme essa assimilação da falta de recursos de produção. Mais do que isso, resulta em efeito estético que fundamenta, desse modo, uma narrativa poética através de imagens que, em alguns momentos, se aproximam de um tipo de expressividade quase surrealista. Vale destacar aqui outro trecho da fala de Bernardet sobre as produções do Cinema Novo, dessa vez sobre um filme¹⁶⁰ que, coincidentemente, apresentava um tipo de estética muito semelhante a essa apresentada em *Kilmayr*.

Filmado com negativo vencido, o filme apresenta uma fotografia preto-e-branco muito contrastada, em que os matizes desapareceram. Na tradição da “expressão do subdesenvolvimento”. Mas percebe-se que essa fotografia não é apenas defeituosa; ela foi puxada para tornar-se quase abstrata em alguns momentos. Há planos gerais em que demoramos um breve instante até deixar de ver manchas e perceber uma paisagem. Numa oportunidade, uma panorâmica vertical leva a câmera a focalizar o céu: uma tela branca.(...) Ficou claro que defeitos tradicionais de filmes brasileiros (...) tinham sido encampados para ressaltar o caráter de discurso do filme, de tal modo que se estabelece um equilíbrio entre a descrição e o referente, e o discurso revelado como tal. (Bernardet, 2003, p.222)

A expressividade conquistada através do tratamento gráfico sobre as imagens de *Kilmayr* desempenha a função de aproximar o olhar indireto objetivo da câmera aos mundos subjetivos narrados pelo personagem. Ao optar pela supressão radical das cores e da textura da imagem, o realizador nega o falso realismo de trabalhar com a “imagem crua” e, assim, inscreve também a sua subjetividade em outro nível, deixa seu rastro na imagem e constrói, junto ao seu personagem, um mundo compartilhado por ambos, uma *narrativa indireta livre* que realiza a síntese entre distintas perspectivas.

A marca autoral conferida pelo modo como a imagem foi trabalhada graficamente aparece desde os primeiros planos do filme. A abertura de *Kilmayr* mostra-se como um momento de intenso experimentalismo. A imagem preponderante nesse trecho é bastante escura, dificultando a distinção dos elementos que surgem na tela. Na maior parte do tempo a imagem oscila entre a escuridão total e algumas manchas brancas que surgem e desaparecem aleatoriamente. O elemento que mais se destaca é o som. Ouvem-se sons que atualizam o ambiente urbano: carros, buzinas, sons de uma vassoura varrendo, um fragmento da fala de *Kilmayr*. Tudo isso mixado, sobreposto e “loopado”¹⁶¹.

¹⁶⁰ O filme referido por Bernardet (2003) é *A pedra da riqueza*, dirigido por Vladimir Carvalho, 1974.

¹⁶¹ Expressão utilizada por Mateus Philppi na entrevista (28’10”, anexo DVD) que significa o uso repetitivo de determinados fragmentos sonoros ou de imagem.



Esse momento é o único em que o som e a imagem aparecem propositalmente de forma não sincronizada, contrariando todo o resto do filme, em que o áudio acompanha o desenvolvimento das imagens. O efeito gerado a partir dessa sobreposição entre o áudio e as imagens escuras é bastante interessante, formando uma espécie de narrativa na qual alguns elementos podem ser reconhecidos – carros, buzina, o som de uma vassoura varrendo – mas que, no entanto, não permitem que se forme uma imagem clara da situação. Poder-se-ia associar esse tipo de jogo, entre som e imagem, com o tipo de narrativa que se desenvolve durante o sonho, na qual os elementos que surgem de forma aleatória e misturada relutam contra qualquer lógica para formação de um sentido. Se poderia pensar também em termos de constituição de uma narrativa essencialmente poética, em que se percebe uma espécie de brincadeira entre o referente mostrado – nesse caso, ocultado – e os sons que o significam apenas parcialmente.

Dessa maneira, a abertura de *Kilmayr* atualiza o *modo poético* de documentário, que “sacrifica as convenções da montagem em continuidade, e a idéia de localização muito específica do tempo e no espaço derivado dela, para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais.” (Nichols, 2001, p.138) O uso de um fragmento da fala do *personagem-Kilmayr*, *mixado* a outros elementos sonoros, neste trecho reforça ainda mais essa perspectiva de atualização do modo poético de documentário, pois, para Nichols (2001), a presença humana nos filmes em que prepondera este modo ocorre “em igualdade de condições com outros objetos, como a matéria-prima que os cineastas selecionam e organizam em associações e padrões escolhidos por ele.”(Nichols, 2001, p.138)

Em determinado trecho da entrevista com Mateus Philippi¹⁶², ele chega a explicitar o seu gosto por esse “jogo de esconde-esconde” com o espectador, referindo-se a uma cena em que o *personagem-Kilmayr* fala “Vejam, isso aqui foi bombardeado!”¹⁶³ sem que, no entanto, seja possível “ver” na imagem o que foi “bombardeado”. Para Mateus, a idéia presente nessa cena e em outras tantas do filme é a de não tornar explícitas certas coisas: cada um imagina o seu próprio lixo, conclui ele.¹⁶⁴



A palavra “contraste” talvez seja a que melhor defina a essência do curta-metragem *Kilmayr*. Há contraste, como se sabe, entre o preto e o branco da imagem videográfica. Mas há contraste também entre o contexto em que surge o personagem, rodeado pelo lixo e pela humilhação social, e o seu discurso, cheio de leveza, humor e esperança. Há contraste entre a sinceridade desconcertante e a ironia ácida presente nas suas declarações. Há contraste entre a forma homogeneizante do uniforme de gari, que tende a engessar e cristalizar o personagem num tipo social, e a *função fabuladora* que tende a libertá-lo dessas amarras. Há contraste no sentimento que expressa em relação ao povo de Caxias, “ame ou odeie”¹⁶⁵, diz o *personagem-Kilmayr*, oscilando entre os estados de sua paixão pela vida. Há contraste entre o referente “eu já comi do lixo” e o riso evocado na platéia. Há contraste entre o orçamento do filme *Kilmayr* e o das grandes produções cinematográficas. Há contraste entre a aura que envolve a idéia de um “diretor cinematográfico”, intelectual e elitista, e a câmera-nervosa de um gari que manuseia o equipamento apontando-o para o seu companheiro de jornada com a propriedade

¹⁶² 19’ até 19’30” da entrevista com Mateus Philippi (anexo DVD).

¹⁶³ Plano 9 (1’12” até 1’20”) do filme *Kilmayr* (anexo DVD).

¹⁶⁴ 20’ até 20’50” na entrevista com Mateus Philippi (anexo DVD).

¹⁶⁵ Plano 33 (6’30” até 6’35”) do filme *Kilmayr* (anexo DVD).

de quem viveu de dentro o tema do seu documentário. Há contraste entre as manifestações “este filme é a vanguarda do documentário”¹⁶⁶, de um crítico de cinema, e “essa imagem está borrada, não dá pra entender nada!”¹⁶⁷, de um gari que assistiu ao curta.

É devido a este contraste que o documentário *Kilmayr* se apresenta como um substrato fértil para o afloramento de um *personagem-rizoma*. O contraste é metáfora visual que conduz o espectador a adentrar o universo subjetivo do personagem. Onde há resistência, explode o rizoma em linhas de fuga, faz a curva e volta sobre si mesmo como outro. Aquilo que a imagem não mostra é precisamente o que se mostra com maior intensidade no curta-metragem *Kilmayr*.

CONSIDERAÇÕES CONCLUSIVAS

¹⁶⁶ Referência ao comentário realizado por Marcus Mello, crítico de cinema porto-alegrense, sobre o filme *Kilmayr*. Citado por Marcio Schenatto (20’50” até 21’ da entrevista com Schenatto, anexo DVD).

¹⁶⁷ 27’10” até 29’15” do curta-metragem *Kilmayr*. (anexo DVD)

Esta pesquisa teve como principal objetivo compreender os modos de atualização do personagem no curta-metragem *Kilmayr*. O início desse percurso passou pela escolha dos processos metodológicos que seriam adotados. Nesse sentido, a perspectiva das *audiovisualidades* se mostrou como uma alternativa de investigação interessante e desafiadora na aplicação dos estudos voltados às formas audiovisuais contemporâneas.

O confronto teórico-metodológico realizado no primeiro capítulo entre os processos metodológicos orientados pelas *audiovisualidades* e outras metodologias de análise audiovisual teve como propósito evidenciar a tensão a partir de diferentes perspectivas epistemológicas adotadas nos estudos acadêmicos nesse campo.

Como buscou-se evidenciar aqui, a adoção de uma postura investigativa que se faz pelo caminho das *audiovisualidades* oferece versatilidade e flexibilidade para adequar o método de pesquisa aos contornos do objeto. O conceito de *rizoma* (Deleuze;Guattari, 1995) foi usado como um método de “abertura” do objeto. “Abrir o objeto” teve uma função nesta pesquisa, que foi buscar encontrar não a “verdade” do objeto, mas o local onde precisamente o objeto se perde em possibilidades, uma zona de indiscernibilidade que é da ordem do virtual e que só pode ser compreendida através da perspectiva das *multiplicidades*.

Dessa maneira, foi possível pensar o objeto de estudo sob o prisma da *memória bergsoniana*. À medida que *percepções atentas* decorrentes de leituras cartográficas eram realizadas sobre o objeto, conjuntos de imagens vinham “colar-se” a ele. Esses conjuntos de imagens deram origem nesta pesquisa aos diferentes estratos da *memória-personagem*: *memória-documentário*, *memória-filme* e *memória-pesquisador*.

A articulação entre esses conjuntos de imagens tornou possível o cumprimento dos principais objetivos colocados por esta pesquisa: a) Pensar o objeto de pesquisa a partir da idéia de *multiplicidade virtual* e de *memória*; b) Desenvolver movimentos em direção às linhas de virtualização que integram a *memória-personagem* em *Kilmayr*; c) Desenvolver processos metodológicos flexíveis e adaptáveis aos propósitos colocados pela pesquisa, que contribuam para a renovação dos estudos analíticos em audiovisual.

Mais do que isso, a elaboração de uma *memória-personagem* no filme *Kilmayr* ocorreu de maneira que outros movimentos se sobrepuseram a esses – formando camadas sobre camadas da memória – e atualizaram novos estratos a partir da superfície da imagem fílmica analisada no último capítulo desta pesquisa.

A idéia de um *personagem-rizoma* merece destaque nesse ponto. O *personagem-rizoma* surge *entre* as passagens de um estado e outro assumidos pela forma-personagem ao longo do filme. É um personagem que tem como principal característica estar sempre se modificando, se re-inventando, agregando camadas sobre camadas, tornando-se mais denso, ou ainda, como afirma Deleuze (1990), tornando-se “mais real quanto melhor [se] inventa.” (1990, p.184) É um personagem capaz de expressar as linhas da mudança que conduzem à uma dada indiscernibilidade e que produzem um certo tipo de descentramento. Ao romper consigo mesmo, o *personagem-rizoma* instaura um outro nível do documental que não é mais identitário. Estabelece, portanto, a desconstrução desta centralidade em torno de uma identidade rígida.

O *personagem-Kilmayr* se mostra como um “autêntico” *personagem-rizoma* ao transitar entre os modos de agir da *multiplicidade Kilmayr*, atualizando o gari, o profeta, o guerreiro, o herói, a vítima, o místico, o sábio, a presa, o predador e muitos outros, tantos quanto as imagens evocadas pelo discurso do personagem, que proliferam como devir de um “personagem real” quando este se põe em “flagrante delito de criar lendas”. (Deleuze, 1990, p.183)

O *personagem-rizoma* em *Kilmayr*, ao se atualizar como “um outro” a cada história narrada, extrai do *falso* a energia que faz explodir sua forma em *linhas de fuga*. Nesse sentido, a *ficção* é a potência que falsifica o personagem para torná-lo ainda mais “real”. Quando o *personagem-Kilmayr* assume a figura do *personagem-herói*, ele o faz *falsamente*, pois a figura do *herói* instaura-se sobre o corpo do *personagem-vítima* como uma capa esfarrapada, que tenta abafar a tristeza e a indignação de um sujeito que sofre preconceito por trabalhar como gari. É dessa forma, deixando entrever pelas fendas de sua armadura fantasiosa a dor da humilhação social, que *Kilmayr* atualiza a figura do *falso-herói*. O *falso-herói Kilmayr* combate o *herói* clássico. É um falso *personagem-herói* que se torna tão verdadeiro quanto melhor se inventa como *herói*.

A vítima e o herói habitam o mesmo corpo do *personagem-rizoma Kilmayr*. São como dois extremos que, como relata *Kilmayr*, se encontram numa “guerra-fria interior”, um anulando o outro, mas sem destruir o conjunto.¹⁶⁸ Como já se afirmou aqui, *Kilmayr* é um filme de contrastes. O *personagem-rizoma* parece, portanto, se formar também em função desses contrastes, ou seja, dos desequilíbrios causados pelas relações de força que agem no corpo do personagem. Como fica evidente nas declarações de *Kilmayr* na entrevista

¹⁶⁸ Referência à fala de *Kilmayr* na entrevista. (0’45” até 1’, anexo DVD)

concedida para esta pesquisa, os contrastes que aparecem no filme são decorrentes de conflitos “reais” vividos pelo sujeito Kilmayr. Essa relação conflituosa é percebida inclusive nos modos como Kilmayr lida com as “variações de si”, atualizadas nos personagens vividos por ele no dia-a-dia. “A criação se tornou independente do criador”, declara Kilmayr quando perguntado sobre as origens do personagem *Ligeirinho*. O personagem *Ligeirinho* representa a face mais popular de Kilmayr em Caxias do Sul. No entanto, o *Ligeirinho* é um personagem que se atualiza a partir do sujeito Kilmayr na profissão de gari.

Na época em que esta entrevista se realizou, Kilmayr estava assumindo um posto na Guarda Municipal de Caxias do Sul e o conseqüente abandono da profissão de gari implicou a transcendência do personagem *Ligeirinho*, que, assim sugere a entrevista, passa a conviver com outros conflitos internos, decorrentes do novo serviço.

A idéia de um *personagem-rizoma*, estabelecida a partir do *personagem-Kilmayr*, pode ser desenvolvida para além deste curta-metragem. O *personagem-rizoma* surge com vigor no cinema de Jean-Rouch e chega até a contemporaneidade atualizado no cinema de Eduardo Coutinho, João Moreira Sales e muitos outros. Mas, para que o *personagem-rizoma* possa emergir, ou, para que pelo menos tenha essa possibilidade, é necessário superar a idéia de que a performance “espontânea” e desenvolta em frente à câmera é suficiente para atualizar essa função do personagem.

Existe, por detrás dessa afirmação, ainda um último desdobramento da *memória-personagem* em *Kilmayr*, que só foi tocado tangencialmente até aqui, e que se refere ao papel da instância realizadora do filme nos processos de atualização do *personagem-rizoma*. Retomando os modos como *Kilmayr* foi realizado, chega-se a uma série de atitudes tomadas pelo lado da instância produtora que atualizam alguns modos de realização orientados para a formação do *personagem-rizoma*.

No limite, se poderia vincular o *personagem-rizoma* à *narrativa indireta livre* realizada no filme, que se atualiza no modo de operação do aparato cinematográfico, no ritmo da montagem e no processamento gráfico aplicado sobre as imagens do filme. A combinação desses procedimentos se orienta para a formação de um olhar que descreve os mundos subjetivos do personagem.

Há também outros indícios que ajudam a estabelecer as condições necessárias para a emergência do *personagem-rizoma*. O diretor, como já afirmado, não partiu de um roteiro prévio para realizar o curta. Durante as gravações, permitiu que Kilmayr falasse e fizesse o

que quisesse, estabelecendo um tipo de interação voltado ao registro dos devires audiovisuais que emergiam dos encontros entre os agentes quando em estado de interação. Na fase de montagem, não fez questão de acompanhar de perto o trabalho realizado por Mateus Philippi. Portanto, ao munir-se desse espírito de abertura total para o acontecimento, Schenatto assumiu a postura de um *cartógrafo*, dando pistas para pensar um estilo de *direção cartográfica audiovisual*.

Como *cartógrafo*, Schenatto não se colocou em um patamar superior de observação em relação ao seu objeto de interesse. Nesse sentido, ao realizar o curta-metragem, não realizou um filme *sobre* Kilmayr, mas um filme *com* Kilmayr. Essa relação foi possível devido à amizade que os unia, sobretudo devido à experiência comum de terem trabalhado junto. O fato particular de Schenatto ter trabalhado como gari atualiza um tipo de relação com o sujeito filmado que se alinha a uma relação entre iguais. O documentário de Schenatto emerge de dentro de seu objeto. O ponto de partida assumido pelo diretor na realização do filme se encontra no lado de dentro do tema. Nesse sentido, *Kilmayr* atualiza um modo de produção que já era referido por Arthur Omar (1997) como uma das principais estratégias para a realização de *antidocumentários*.

A *direção cartográfica* se apresenta, então, como um modo de realizar filmes que incentiva a liberação de *linhas de fuga* que caracterizam os movimentos do *personagem-rizoma*. Esse tipo de direção se atualiza nos “documentários de busca”¹⁶⁹ e no modo performático de documentário. A *direção cartográfica*, antes de ser um método em si, configura-se como uma disposição de abertura para o *devir*. Eduardo Coutinho encarna como ninguém esse espírito ao fazer a seguinte declaração: “A improvisação, a casualidade, a relação amigável, às vezes conflitiva, entre os conversadores dispostos, em tese, nos dois lados da câmera – é esse o alimento essencial do documentário que tento fazer.”¹⁷⁰

A *direção cartográfica* coloca-se como um modo de realização que estabelece uma abertura para os devires audiovisuais. Os filmes que resultam desse processo apresentam também características *rizomáticas*, ou seja, constituem obras abertas que incitam o espectador a participar ativamente, produzindo interpretações que não são oferecidas prontas, mas apenas sugeridas.¹⁷¹ Nesse sentido, as leituras suscitadas por esses filmes também se

¹⁶⁹ Sobre os “documentários de busca”, ver terceiro capítulo dessa dissertação.

¹⁷⁰ Citado por Labaki (2006), p. 78

¹⁷¹ Consideram-se como exemplos de filmes que incitam a participação dos espectadores os documentários de Eduardo Coutinho: *Edifício Master* (2002) e *Jogo de Cena* (2007), bem como os filmes mais conhecidos de Jean Rouch.

fazem através de processos *cartográficos*, em que o espectador é convidado a traçar seu próprio *mapa*, através da demarcação de territórios afetivos e buscando elaborar suas próprias navegações. O espectador que entra em contato com filmes *rizomáticos* é incentivado a interagir *atentamente* com as imagens que descrevem territórios não familiares, suscitando um olhar estrangeiro e uma abertura constante para a imprevisibilidade.

As idéias de *direção-cartográfica* e *personagem-rizoma* apresentadas nesta etapa final constituem os primeiros avanços desta pesquisa rumo à elaboração de um conjunto de operadores conceituais fundamentados pela perspectiva das *audiovisualidades*. Espera-se que os movimentos aqui iniciados possam se estender ainda a outras pesquisas que tenham no horizonte de seus propósitos a elaboração de perspectivas voltadas à liberação dos fluxos que existem em potência nas novas formas imagéticas assumidas pelo documentário contemporâneo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. *Analisis del film*. Barcelona: Paidós, 1993.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaios sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

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

_____. *Documentários de busca: 33 e Passaporte húngaro*. In: MOURÃO, Dora Maria, LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.

BEZERRA, Cláudio. *Trajatória do personagem no cinema de Eduardo Coutinho*. In: MACHADO, Jr. Et al. (orgs.). *Estudos de Cinema Socine VIII*, 2007.

GARCIA, Néstor. *La Globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós, 1999.

CANEVACCI, Massimo. *A Cidade Polifônica*. São Paulo: Livros Studio Nobel Ltda, 1993.

CLEMENTE, José. *Robert Flaherty*. Madrid: Ediciones Rialp, 1963.

COSTA, Fernando Braga da. *Homens invisíveis: relatos de uma humilhação social*. São Paulo: Globo, 2004.

COUTINHO, Eduardo, XAVIER, Ismail, FURTADO, Jorge. *O sujeito (extra)ordinário*. In: MOURÃO, Dora Maria, LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.

DANCYNGER, Ken. *Técnicas de edição para cinema e vídeo: história, teoria e prática*. Rio de Janeiro: Elsevier. 2003, Pg. 462.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

_____. *Auto-reflexividade no documentário*. In: Cinemais, revista de cinema e outras questões audiovisuais. Rio de Janeiro, n. 7, set.out, 1997.

DELEUZE, Gilles. *As potências do falso*. In: *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *A Imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

FARINA, Cynthia. *Artifícios Perros. Cartografia de um dispositivo de formação*. In: V Congresso Internacional de Educação - Pedagogias (entre) lugares e saberes, 2007, Porto Alegre -RS. Anais do V Congresso Internacional de Educação. Porto Alegre, RS: Seiva Publicações, 2007.

GOFFMAN, Erving. *A representação eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985.

GUIDOTTI, Flávia Garcia. *Dez mandamentos de Jorge Furtado: cartografias em três p.....*. São Leopoldo, 2007. 181 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós Graduação em Comunicação.

KASTRUP, Virginia. *O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo*. Revista Psicologia e Sociedade, v. 19, p. 15-22, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo>.

- LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ofício de cartógrafo. Travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. São Paulo: Loyola, 2004.
- MENEZES, Paulo. *O cinema documental como representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento*. In: NOVAES, Sylvia Caiuby [et.al.] (orgs.) *Escrituras da imagem*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2004.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2005.
- _____. *Blurred Boundaries: questions of meaning in contemporary culture*. Indiana – USA: Indiana University Press, 1994.
- OMAR, Arthur. *O anti-documentário, provisoriamente*. Cinemais, revista de cinema e outras questões audiovisuais. Rio de Janeiro, n. 7, set.out, 1997.
- PENAFRIA, Manuela. *O filme documentário. História, identidade, tecnologia*. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.
- RENOV, Michel. *Investigando o sujeito: uma introdução*. In: MOURÃO, Dora Maria; LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental*. In: HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano. *Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros*. São Paulo: A Fundação, 1998.
- ROLNIK, Suely. *Hal Hartley e a ética da confiança*. In: *Cadernos de Subjetividade / Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP*. V.3, n.1, 1995.
- ROTH, Laurent. *A câmera DV: órgão de um corpo em mutação*. In: MOURÃO, Dora Maria, LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.
- RENOV, Michel. *Investigando o sujeito: uma introdução*. In: MOURÃO, Dora Maria, LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.
- SILVA, Patrícia. *Documentários performáticos: a incorporação do autor como inscrição da subjetividade*. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2004.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Introdução Cultura audiovisual e polifonia documental*. In: TEIXEIRA, Francisco (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.
- _____. *Formas e metamorfoses do cinema experimental*. In: MACHADO, Jr. Et al. (orgs.). *Estudos de Cinema Socine VIII*, 2007.
- TELLA, Andrés Di. *O documentário e eu*. In: MOURÃO, Dora Maria; LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.

VANOYE, Francis; GOLLIOT-LETÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.

VIEIRA, João Luiz. *Cinema e Performance*. In: XAVIER, Ismail (org). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

WINSTON, Brian. *A maldição do 'jornalístico' na era digital*. In: MOURÃO, Dora Maria; LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.

SITES CONSULTADOS:

Cine Esquema Novo

<<http://www.cineesquemanovo.org>> - Acessado em 02/04/2007.

Codeca

<http://www.codeca.com.br/nossa_identidade.php> - Acessado em 05/05/2007.

Entre Todos

<<http://www.entretodos.com.br>> - Acessado em 23/08/2007.

Flo – Festival do Livre Olhar

<<http://cinema.com.br/flo2007>> - Acessado em 20/05/2007.

Creative Commons

<<http://www.creativecommons.org.br>> - Acessado em 10/12/2007.

Sound Snap

<<http://www.soundsnap.com>> – Acessado em 03/02/2008.

ANEXOS

ANEXO A

INFORMAÇÕES SOBRE O FILME *KILMAYR*

Ficha Técnica:

Título: Kilmayr

Gênero: Documentário

Preto e Branco

Duração: 10 minutos

Ano: 2005

Argumento, câmera e direção: Marcio Schenatto

Edição: Mateus Philippi

Currículo do diretor:

Nome: Marcio Schenatto

Formado em Jornalismo pela UCS

Natural de Caxias do Sul

Curtas: Kilmayr (2005) e menino lipe cachorro sabão (2006)

Prêmios:

CineEsquemaNovo 2006 (RS)

Prêmio da Nova Crítica

Melhor Figuração

Entretodos 2007 – 1º Festival de Curtas Metragens de Direitos Humanos (SP)

Melhor diretor

FLO - Festival do Livre Olhar 2007 (RS)

Melhor Filme - Juri Popular

Festivais e Mostras:

- CineEsquemaNovo 2006 - RS
- Goiânia Mostra Curtas 2006 - GO
- Mostra do Filme Livre 2006 – RJ
- 1º Entretodos - SP
- Festival do Livre Olhar
- Exibido com outros 3 curtas na Festa de Aniversário da Revista Aplauso
- Mostra Curta os Gaúchos na Usina do Gasômetro (Melhores curtas gaúchos de 2006).
- 2º Festival Cinema e Cidade (StudioClio Porto Alegre)

- A Tela da Cidade (Projeção de 5 curtas na fachada do Museu Joaquim Felizardo para comemorar o aniversário de Porto Alegre)
- Cinearte Sarau Petrobrás – (exibido antes de um longa nacional em algumas cidades do interior)
- 2ª Mostra de Cine Vídeo Canoas
- Mostra Curta os Gaúchos em Montevideú (Uruguai)
- Contrato com o site Curta o Curta
- Mostra Curta no Almoço (RJ)
- Exibido na TVE umas 3 ou 4 vezes
- Exibido no Cinema da USP dentro de uma programação de melhores do CineEsquemaNovo

Links relacionados:

http://www.apluso.com.br/site/portal/anteriores.asp?campo=655&secao_id=56

http://www.apluso.com.br/site/portal/anteriores.asp?campo=701&secao_id=58

http://quevergonhadesergente.blogspot.com/2006/10/dia-dia-na-6-goinia-mostra-curtas_16.html

ANEXO B

DECUPAGEM CURTA-METRAGEM *KILMAYR*

SEQÜÊNCIA 1 – ABERTURA/CRÉDITOS INICIAIS

00:00:00 – BLACK – SOM OFF

O filme inicia com a tela em preto. Ao fundo, ouvem-se sons que parecem vir de um ambiente urbano: carros, buzinas, uma pessoa falando alguma coisa ininteligível. Dentre esses sons há um que se destaca: é o som, que mais tarde se descobre, da vassoura de Kilmayr varrendo o chão da calçada.

Ouvindo-se atentamente, percebe-se que esse áudio de fundo é apenas um pequeno trecho, de poucos segundos, que se repete todo o tempo dessa seqüência de abertura. Por isso, não é possível entender o fragmento de texto que está sendo dito por essa voz.

0:00:08 - PLANO 1 – RUA - EXT/NOITE

FADE OUT

Surge, ainda que de forma não muito clara, a imagem de alguém que varre o chão.

Aparecem apenas os pés, uma vassoura e uma pá de catar lixo. A câmera “treme” muito, talvez tentando acompanhar os movimentos da vassoura e da pá, o que dificulta ainda mais a identificação da imagem.

A imagem apresenta-se em preto-e-branco altamente contrastado. Percebe-se que os contrastes foram aumentados a tal ponto, que não há sequer a presença de uma escala de cores em cinza para substituir tons intermediários entre o preto e branco.

00:00:16 - PLANO 2 – RUA – EXT/NOITE

Tomada semelhante à anterior só que com o enquadramento do plano mais aberto. É possível ver o corpo inteiro da pessoa que está varrendo. Pela tipo de roupa que ela está usando pode-se perceber que trata-se de um gari. Ele está com um chapéu, possivelmente de palha, sem dobras na aba.

A câmera se desloca e estabiliza em um enquadramento muito próximo ao que parece ser uma tonel de lixo. Ao fundo, o gari aparece varrendo, enquadrado de baixo para cima, mais ou menos a partir da altura da cintura. Com um gesto muito rápido ele levanta a pá de lixo e joga o seu conteúdo dentro do tonel. A imagem é paralisada no momento em que a pá está preenchendo dois terços da tela. Ao mesmo tempo, ouve-se também um barulho “seco” e metálico, possivelmente da pá batendo no tonel. Entra o título do filme.

00:00:30 – TÍTULO

O título entra acompanhando o sentido em que a pá foi “congelada” na tela. Talvez por isso, passa a impressão de que foi “jogado” na tela, junto com o lixo que estava dentro da pá.

A imagem sai do congelamento, ao mesmo tempo que desaparece o título. Ao fundo, o gari sai de quadro pela esquerda.

SEQÜÊNCIA 2 – APRESENTAÇÃO DO PERSONAGEM

00:00:36 – PLANO 3 – RUA – EXT/NOITE

Plano aproximado do gari. Ele se apresenta olhando para câmera, ao mesmo tempo que segura uma “garrafinha” de água mineral.

Kilmayr da Rosa Silveira. 23 anos, nascido no dia 14 de agosto, de 1981, na localidade de Araranguá, Santa Catarina, exatamente ao meio-dia e vinte, atualmente com 23 anos, profissão gari.

Ele veste uma camiseta preta, com um logotipo no lado esquerdo onde se pode ler a palavra “Codeca”¹⁷².

00:00:50 - PLANO 4 – RUA – EXT/NOITE

Kilmayr varrendo uma calçada. Ele está de costas para câmera mas se movimenta em sua direção. Um pouco antes do corte para o próximo plano, pode-se ver, na parte de trás da camiseta, um logotipo onde se pode ler “Cidade Limpa”.

00:00:53 - PLANO 5 – RUA – EXT/NOITE

É possivelmente a continuação do plano 4. Kilmayr aparece fechando a sua garrafinha de água mineral e, enquanto a coloca em uma bolsa, complementa a sua apresentação com a seguinte frase:

PHD em vassoura.

00:00:57 – PLANO 6 – RUA – EXT/NOITE

Kilmayr varrendo. Aparecem apenas os pés, a vassoura e a pá.

00:01:01 - PLANO 7 – RUA – EXT/DIA

Plano aproximado, frontal de Kilmayr, que aparece agora sem chapéu. Parece estar sentado, é um dos poucos momentos do filme em que ele não está em movimento. Ao fundo,

¹⁷² Criada em 29 de outubro de 1975, a Companhia de Desenvolvimento de Caxias do Sul. A CODECA atua nas áreas de limpeza urbana (coleta, varrição e capina), pavimentação e obras.
Disponível em: http://www.codeca.com.br/nossa_identidade.php

se pode observar uma sinaleira em um cruzamento entre duas ruas bastante movimentadas. Kilmayr dispara o seguinte depoimento:

É uma profissão incrível e eu acho que deveria ser mais valorizada. Porque, afinal, tem que ter estômago para agüentar certas coisas...

00:01:09 – PLANO 8 – RUA – EXT/DIA

É, possivelmente continuação do plano 8, o enquadramento continua o mesmo, a maior diferença visual entre este e o plano anterior é que a imagem está mais contrastada¹⁷³.

Kilmayr complementa o depoimento anterior:

Cada um faz o que gosta ou o que é preciso fazer... que nem no meu caso, junto lixo.

00:01:13 - PLANO 09 – RUA – EXT/ -

Possivelmente, devido à pouca luminosidade no local e ao forte contraste da imagem, esse plano mostra pouca informação visual. A câmera parece se posicionar enquadrando muito de perto uma lixeira de arame, de forma que é possível ver Kilmayr mexendo no seu interior. A fala de Kilmayr orienta para o que a imagem não mostra:

Veja, isso aqui foi bombardeado...

00:01:21 – PLANO 10 – RUA – EXT/NOITE

Plano próximo de Kilmayr, a câmera o enquadra a partir de um ângulo levemente superior. Ao fundo, pode se ver alguns pedestres caminhando. A câmera balança um pouco enquanto Kilmayr fala:

Oficialmente eu não tenho planos para o futuro. Vou continuar varrendo na Codeca todos os dias. Essa é a minha meta para o futuro oficial!

00:01:32 – PLANO 11 – RUA – EXT/NOITE

Câmera acompanha Kilmayr andando pela rua. Kilmayr cumprimenta alguém com um “Olá senhor! Tudo bom?”, mas a pessoa não aparece no quadro. Kilmayr dirige-se ao meio-

¹⁷³ Observando atentamente o material, percebe-se que, na verdade, não é o plano 9 que apresenta um maior contraste, mas o plano 8 que está com menor contraste que a maior parte das outras imagens do filme.

fio e começa a varrer. Ouvindo-se muito atentamente essa seqüência, pode-se entender que Kilmayr diz a seguinte frase.

Como vocês podem observar eu estou fugindo a uma regra minha: tô catando uns tocos de cigarro, porque que eu já consegui dar algumas voltas...

SEQÜÊNCIA 3 - KILMAYR EM CASA

00:01:49 - PLANO 12 – CASA DE KILMAYR – INT/DIA

Kilmayr está em uma cozinha, muito provavelmente a cozinha da sua casa. Kilmayr aparece sentado de frente para a câmara, com os braços apoiados em uma mesa. Esta é a única seqüência em que ele não aparece com o uniforme de trabalho. Está vestindo uma camiseta branca, do tipo “regata”.

... quando eu fui me inscrever para o concurso, os meus colegas me disseram: ó, Kilmayr, a Codeca abriu vaga, tu não queria um emprego público? (corte)

Nesse momento, entra em cena, ao fundo do quadro, uma mulher, trajando um avental sobre a roupa. Ela vai até uma gaveta, pega uma sacola plástica de super-mercado, e sai de cena.

Daí disseram assim: tem vaga para almoxarif, para auxiliar disso, para auxiliar daquilo outro... e para varredor. Daí eu disse assim: quantas vagas oferecem? [muda o tom, para interpretar a resposta dos colegas] Daí lá pra almoxarif, uma, duas [vagas]; pra não sei mais o que lá, uma, duas... varredor, 15 vagas. Daí eu disse: não, então eu quero pra varrição. [mudança no tom de voz para interpretar a resposta indignada dos seus colegas] O que Kilmayr?! Tu vai varrer rua... pensa bem Kilmayr! Ai, varredor... Daí eu disse, não! Eu quero entrar na varrição porque... eu quero entrar lá!

00:02:20 – PLANO 13 – RUA – EXT/ -

Plano Detalhe de uma lixeira de rua, enquadrando-a de baixo para cima, enquanto Kilmayr retira o lixo do seu interior. O enquadramento é “torto”, ou seja, não se apresenta

nivelado com o solo. A câmera também descreve um movimento bastante brusco ao final dessa tomada.

00:02:24 – PLANO 14 – CASA DE KILMAYR – INT/DIA

É a continuação do plano 13. Kilmayr continua o depoimento:

Eu não senti vergonha porque pra mim era o máximo estar ali. Eu disse assim: Passei! Sou funcionário público! (corte)

Mas depois né... Mas enfim... Não era vergonha. Mas pelo fato de não conseguir concluir a minha tarefa...(corte)

O primeiro dia na rua foi caótico! Por vazias vezes eu pensei... eu olhava para o céu e pedia: (com as mãos na cabeça e olhando para o céu) Senhor! O que eu estou fazendo aqui, Jesus Cristo Amado! Me deram seis quadras para varrer e eu vi que aquilo ia ser impossível de fazer.

Porque eu tava muito detalhista. Ficava tirando toquinho de cigarro...(corte) E ali eu cheguei e eu vi que não ia conseguir fazer aquilo com eles... E eu não vencia aquelas quadras... E aquelas ruas pareciam enormes, e aquele povo “endemonhando”, se largando sujeira pra todo lado... E eu só via perna, só via perna e olhava pro chão... E eu fiquei tonto!

00:03:02 – PLANO 15 – RUA – EXT/DIA

Possivelmente a continuação do plano 12. Kilmayr andando pelas calçada e varrendo. Ao ouvir a seqüência com atenção, consegue-se ouvir Kilmayr dizendo:

... To fugindo a uma regra minha, tô catando uns toquinhos de cigarro...

Então vamo lá...

00:03:11 – PLANO 16 – CASA DE KILMAYR – INT/DIA

Continuação do plano 13. Kilmayr segue dando o depoimento.

Resumindo: as duas quadras que eu varri ficaram podres, e as outras quatro que eu não apareci, só botando fogo! (corte)

Enfim, né... Eu disse, bom... Mas é uma questão de: a gente vai ter que se adaptar e vamos ter que sobreviver. E estou vivo!

SEQÜÊNCIA 4 – KILMAYR REFLETE SOBRE A VIDA

00:03:25 - PLANO 17 – RUA - EXT/NOITE

Kilmayr varrendo, abrindo lixeiras e tirando os sacos de lixo de dentro.

Se os garis super-poderosos entrassem em greve. E os macacos loucos da sujeira assumissem o poder, Hãn? (corte)

Seria o caos!

00:03:39 – PLANO 18 – RUA – EXT/DIA

Possivelmente a continuação do plano 8. Kilmayr fala com muito sorridente.

Eu penso que isso aqui é só uma encarnação. É só um estágio da minha escala evolutiva. E espero estar desencarnando para um plano superior em breve, né! Mas enfim... Até então eu vou sofrendo as privações dessa vida encarnada no corpo do lixeiro.

00:03:55 – PLANO 19 – RUA – EXT/DIA

Kilmayr andando pela calçada de uma rua muito movimentada, puxando o seu carrinho-de-lixo. Ele anda muito apressadamente, está de chapéu e segura a vassoura como se fosse um cajado.

00:03:58 – PLANO 20 – RUA - EXT/DIA

Câmera acompanha Kilmayr retirando sacos de lixo de uma lixeira. Ele fala:

Aquele ano que eu prestei vestibular a minha vida seria totalmente outra. É por isso que eu incluo muito essa possibilidade do “se”.

00:04:05 – PLANO 21 – RUA - EXT/ -

Plano detalhe de uma lixeirinha-de-rua tendo o seu conteúdo remexido, provavelmente por Kilmayr.

00:04:07 – PLANO 22 – RUA – EXT/DIA

Continuação do plano 21. Kilmayr continua sua “teoria” sobre a possibilidade do “se”.

... Agora, se eu tivesse feito biologia, eu estaria no meu ramo e estaria bem aonde eu gostava. Mas não... Eu disse assim: Eu vou voar porque eu acho que eu não sou galinha, não. Eu sou uma águia. Me estarrachei. E daí eu disse: E se, ao invés de ter feito isso, eu tivesse feito aquilo? Será que eu hoje eu estaria aqui? Qual seria o meu futuro? (corte)

Depois, assim, o dinheiro da família acabou... Kilmayr teve que começar a trabalhar... Estudar, não deu mais... Enfim, eu tenho que ajudar em casa, nas despesas da casa. Então muito pouco sobra pra mim mesmo. [abrindo uma lata de lixo] Daí, a minha vida de sonhos, de fantasia que eu poderia ter alguma coisa melhor, acabou, né?

00:04:44 – PLANO 23 – RUA – EXT/ -

Plano detalhe de uma mão remexendo um saco de lixo.

00:04:47 – PLANO 24 – RUA – EXT/DIA

Kilmayr deita um tonel de lixo e retira o conteúdo de dentro.

00:04:51 – PLANO 25 – RUA – EXT/DIA

Continuação do depoimento.

Os meus colegas, agora são tudo desse tipo aí: são engenheiros, tão aí “por cima da carne seca”, vejo eles andando de carrão, com uma vida totalmente já independente. Uma vida... Uma vida que eu almejava para mim. Mas não foi isso... E, então, não foi isso, como diz Darwin, quem não se adapta é extinto. E então a minha nova circunstância é essa, então eu vou ter que me adaptar.

00:05:11 - PLANO 26 – RUA – EXT/DIA

Plano inteiro, lateral, de Kilmayr caminhando e puxando o carrinho apressadamente pela rua.

SEQÜÊNCIA 5 – SOBREVIVENDO NA SELVA-DE-LIXO

00:05:18 - PLANO 27 – RUA – EXT/DIA

Plano médio de Kilmayr. Fala olhando para a câmera.

A gente convive com todo os tipos de criatura, só não convive com lobisomem, duende, bruxa, lobo-mau, mas de resto a gente convive com todo mundo, de noite. Sabe como é que é, né? Tem que manter uma certa amizade, uma certa confiança desconfiando, né?

00:05:39 - PLANO 28 – RUA – EXT/DIA

Kilmayr varre o meio-fio. A câmera o enquadra na altura do peito, da cintura para baixo.

00:05:41 - PLANO 29 – RUA – EXT/NOITE

Plano próximo de Kilmayr. Ele fala:

Cara, tem uma senhora que mora nesse prédio amarelo [apontando para algum ponto fora do quadro], que tem aquele senhor lá, ó, na sacada, como vocês podem ver [câmera faz um movimento rápido na direção que Kilmayr aponta e enquadra o prédio]. Eles são uns amores! Eles tem um cachorro que se chama Toy. [câmera volta para Kilmayr] O Toy faz cocozinho sempre ali na Júlio e eu acho lindo o cocozinho dele! Quando eu penso em matar o Toy, a senhora me chama: Tu quer tomar um cafezinho? Em noites gélidas, em noites, assim, frias!

00:06:02 - PLANO 30 – RUA – EXT/NOITE

O enquadramento permanece o mesmo, na altura do peito de Kilmayr, mas ao fundo aparece uma esquina movimentada. Kilmayr continua seu depoimento sobre a senhora que possui um cachorrinho chamado Toy.

... me chamaram: “Ó Kilmayr!” Assim, tipo um ser humano, “tu quer comer uns bolinhos e tomar um cafezinho quente?” Daí eu disse, não sei se devo, se posso... “Não, vem aí!”. Bah, mas e o carrinho? Eu não posso deixar o meu carrinho na Julio! “Sem problema, bota o carrinho pra dentro do apartamento!” E, então, eles são uns amores, são uns dos poucos seres humanos que existem aqui nessa Julio de Castilhos. Nessa selva! E então é quando eu penso em odiar o povo é que acontece isso.

00:06:24 - PLANO 31 – RUA – EXT/NOITE

Possivelmente continuação do plano 27.

Mas, eu sou obrigado a amar o Toy. Por quê? Porque os donos dele me convidam, me dão água, me dão refrigerante...

00:06:30 - PLANO 32 – RUA – EXT/NOITE

Kilmayr varrendo o meio-fio da calçada.

00:06:32 – PLANO 33 – RUA – EXT/MPOTE

Kilmayr sentado no meio-fio, com a cabeça apoiada na mão, parece cansado. Ele diz, olhando para a câmera.

Amo ou odeio? Vai saber...

00:06:35 - PLANO 34 – RUA – EXT/NOITE

Kilmayr varrendo a calçada, enquadrado da cintura para baixo.

00:06:38 - PLANO 35 – RUA – EXT/NOITE

Plano fechado em Kilmayr. Ele está agachado, como se estivesse arrumando o calçado. Ele fala olhando para a câmera em tom mais baixo:

Estamos aqui nessa selva-de-lixo e para mim sobreviver eu sou obrigado a utilizar da *camuflagem*. [se levanta] Porque *eu* sou amigo *deles*, vocês tão entendendo? A camuflagem me torna um sobrevivente. E, como o camaleão, eu mudo de cor a toda hora. Me torno amigo de pafleteiro, amigo de rasgador-de-saco-de-lixo, de catador, todos! Sabe como é que é, né? Eles são meus predadores...

00:06:58 - PLANO 36 – RUA – EXT/NOITE

A câmera enquadra um homem, branco, cerca de 35 anos, que se dirige a Kilmayr para lhe fazer um elogio. O homem tem a fala “enrolada”, parecendo estar bêbado. Este plano inicia com um movimento de câmera, o enquadramento se desloca do homem para Kilmayr, onde permanece até o fim do diálogo. O plano começa com o homem dando um tapinha nas costas de Kilmayr e dizendo:

Homem: Esse cara aí é foda!

Kilmayr: Bah, obrigado.[olha para câmera] Esses daí são os meus amigos...

Kilmayr sorri, mas adota uma postura levemente diferente dos outros momentos do filme. Segura o cabo da vassoura na altura do peito e parece bastante atento ao que o homem fala. O homem continua:

Homem: Esse cara aí merece! Merece isso aí ó! Merece... dar valor pra ti! [os dois falam ao mesmo tempo]

Kilmayr: Obrigado, obrigado, ainda bem que...

Homem: Esse cara aí, ó, merece dar valor!

Kilmayr: Bah, obrigado, mesmo!

O homem parece ter ido embora. Kilmayr aproxima-se um pouco mais da câmera e fala bastante sorridente.

Viu só? É por essas pessoas que eu não desanimo a varrer a rua. Porque enquanto eu fico ouvindo “caroço” dumas quantas. Existem essas que reconhecem o nosso trabalho de gari. E aplaudem a nossa *resistência*. Porque o máximo que eu posso oferecer é uma *resistência*. Isso aqui é uma guerra. E, no máximo, estamos resistindo.

00:07:30 - PLANO 37 – RUA – EXT/NOITE

Kilmayr varrendo a calçada. Alguém grita alguma coisa na rua que parece ser um cumprimento dirigido a Kilmayr. Ele olha para um ponto fora do quadro, de onde supostamente vem a voz, acena com a mão e diz “oi!”.

00:07:34 - PLANO 38 – RUA – EXT/NOITE

O enquadramento inicia bem fechado nas mãos de Kilmayr remexendo um saco de lixo, supostamente aberto ou rasgado.

Veja isso! *Isso* é o meu problema... não é nem tanto o lixo. Passou por aqui, ó, um xiita radical... Semeando o quê? O terrorismo. Veja só: Sacos abertos. Mas isso eu ainda consigo consertar. Mas aqui não [aponta para um saco-de-lixo rasgado]. Aqui, o *lixoduto* foi rompido.

00:07:55 - PLANO 39 – RUA – EXT/NOITE

Kilmayr varrendo o meio-fio da calçada e colocando o lixo no seu carrinho.

Eu chego assim em casa... Como é que é mesmo o nome daquela coisa? [afasta os braços e se curva um pouco] É um *ogro*, é isso? Eu chego que é um *ogro* em casa. Tô devorando qualquer coisa...

00:08:05 - PLANO 37 – RUA – EXT/NOITE

Plano aproximado de Kilmayr. Com gestos rápidos, ele recolhe o conteúdo de uma lixeira com as mãos, protegidas por luvas, e o coloca dentro de seu carrinho.

Eu não tenho vergonha de falar que eu já comi do lixo: eu já comi *waffer* do lixo, abacaxi do lixo, banana do lixo, maçã do lixo... Mas se estiver mordido eu não como! Nem se estiver aberto... Mas do lixo eu não bebo, apesar de achar refrigerante às vezes pela metade. Isso aí eu não bebo, vai saber...

00:08:30 - PLANO 38 – RUA – EXT/NOITE

Kilmayr se dirige para a base de uma árvore e começa a varrer, não é possível identificar exatamente o que ele está varrendo.

... Preciso dar um jeito nisso aqui, ó. [varre um pouco e se dirige para o carrinho] Uns até vão falar: Kilmayr! Mas tu deixa coisa pra trás? [vira para a câmera, se aproxima um pouco e fala com firmeza] Infelizmente a gente não pode catar tudo.

00:08:42 - PLANO 39 – RUA – EXT/NOITE

Plano inteiro, lateral, Kilmayr varre o meio-fio da calçada

00:08:46 - PLANO 40 – RUA – EXT/NOITE

Kilmayr inteiro, frontal, varre a calçada.

00:08:48 - PLANO 41 – RUA – EXT/NOITE

Plano médio, da cintura para baixo, frontal, Kilmayr varre o meio-fio da calçada.

00:08:52 - PLANO 42 – RUA – EXT/NOITE

Plano médio, lateral, Kilmayr corre para o carrinho.

00:08:55 - PLANO 37 – RUA – EXT/NOITE

Kilmayr caminha pela rua. O enquadramento é bem aproximado. Vai empunhando a sua vassoura e puxando o seu carrinho.

Lá se foi mais um dia de trabalho. Eu estou exausto. A Julio está mais ou menos em ordem. E amanhã é um novo dia.

FADE OUT

00:09:10 - **CRÉDITOS FINAIS**

Tela em preto. Aparecem os nomes, em branco, da equipe técnica do filme. Cada nome surge caractere por caractere, como se estivesse sendo digitado.

Direção e roteiro - Márcio Schenatto.

Edição - Matheus Philipi

Tela em preto, entra o logotipo do apoiador.

Apoio: SPA Spaghetti

00:09:30 - **FIM**

ANEXO C

Troca de e-mails com Marcio José Schenatto, diretor do filme Kilmayr, em fevereiro 2008.

E-mail de 04.02.08

No dia dez de fevereiro de 2004 comecei a trabalhar na Codeca, empresa responsável pela coleta de lixo e varrição de ruas em Caxias do Sul. Eu era formado em jornalismo e não havia

encontrado trabalho com boa remuneração. O salário de varredor era mais alto do que em meu emprego anterior como produtor em uma rádio am local. Ao optar por um trabalho que é visto como para quem tem menos qualificação, corre-se o risco de ser rejeitado e questionado por uma série de pessoas. Porém o salário e o desafio de confrontar alguns preconceitos me levaram a optar por esse trabalho mesmo assim. O que eu não esperava encontrar era uma série de pessoas com uma situação semelhante a minha. Colegas com curso superior concluído ou em andamento, segundo grau completo, ex professores, varrendo ruas também. O Kilmayr começou no mesmo dia que eu. A rua que ele aparece varrendo no filme era a rua que eu trabalhava, a Júlio de Castilhos, a principal da cidade. Fiquei apenas 30 dias varrendo, pois descobriram que eu era formado em jornalismo e resolveram me dar uma oportunidade em um setor dentro da administração. No período em que convivi com o Kilmayr na rua percebi logo que ele era diferente. Muitos estavam admirados com a velocidade que ele varria a rua e o apelidaram de Ligeirinho. O que não percebiam é que ele era rápido nas palavras também. Eu, como sempre tive vontade de filmar, fazer documentários mas não achava um tema com o qual me identificasse, encontrei no Kilmayr uma espécie de alter ego. Marquei um encontro com ele e expliquei a idéia de fazer um documentário mostrando como era o dia a dia de um varredor. Porém eu jamais faria isso com um varredor apenas para mostrar o dia a dia, já que é algo que foi feito em outras oportunidades e tem sempre a conotação de mostrar o trabalho sofrido e digno e tal. Concordo com esse ponto de vista, porém o Kilmayr oferecia a oportunidade de mostrar dois lados de um trabalho que apesar de ser digno, sofre preconceito muitas vezes até por quem o executa. Bom, aí conversamos, ele aceitou a idéia. Dei total liberdade pra que falasse o que quisesse. Consegui uma camera emprestada com um amigo e gravei uns 10 dias, o que deu umas 3 horas de imagens. Paguei R\$ 250, 00 para editar, em duas vezes. O Mateus Phillpi, que editou, teve a única recomendação de deixar o curta sem cara de documentário. Deu tão certo que muita gente me perguntou se era um ator, tanto pela edição que confunde, a fotografia e tal, e pelo personagem em si. Até hoje não conheço pessoalmente o editor. Tento marcar encontro pra combinar outras coisas e ele sempre escapa. Durante a gravação, algo que me ajudou muito foi ter vivido aquilo, o que me proporcionou fazer perguntas que me interessavam muito. No primeiro festival que inscrevi, o filme não foi selecionado. Aí pensei que não iria dar em nada. Foi a partir do Cine Esquema Novo que começou a acontecer algo. Não sei muito mais o que dizer. Tem uns links abaixo com matérias sobre o curta. Gostaria que a partir desse email tu fosse mandando perguntas mais específicas e vou te respondendo.

E-mail de 16.02.2008

Comecei a pensar em fazer filmes depois que assisti "Esse Obscuro Objeto do Desejo", do Luis Buñuel. Eu tinha uns 19 anos e estava acostumado a assistir apenas os lançamentos das locadoras, enfim, produções mais conhecidas. Quando passei a ver cinema europeu, brasileiro e demais países fora do circuito comercial, é que senti vontade de fazer algo. Não fiz faculdade de cinema ou cursos relacionados. Porém na faculdade de jornalismo da UCS havia uma disciplina de história do cinema, da qual fui monitor por dois semestres. Nesta época, do curso de jornalismo, fiz algumas produções na linha trash, com roteiros absurdos e tentando ser engraçado. Mas nada sério, com pretensão que fosse dar certo. Nas aulas de telejornalismo era comum a minha turma optar pela realização de trabalhos audiovisuais um pouco fora do convencional. Até ganhamos um prêmio no set universitário por um telejornal voltado ao público GLS.

Meus filmes favoritos são muitos, e de estilos variados. Segue uma lista com alguns que representam o meu ponto de vista sobre cinema : O Sétimo Selo, Viridiana, South Park (o

filme), Os Incompreendidos, Tempos Modernos, Ladrões de Bicicletas, Deus e o Diabo na Terra do Sol, Memórias do Subdesenvolvimento, Tiros em Columbine, Lenny, Manhattan, Na Idade da Inocência, Crepúsculo dos Deuses, Amarcord, Os Esquecidos, Corações e Mentes, Roger e Eu etc..

Diretores favoritos são Buñuel, Bergman, Woody Allen, Truffaut, Chaplin, Glauber Rocha, Billy Wilder e muitos outros...

O mercado do audiovisual em Caxias cresceu depois que o município criou o Fundoprocultura, que dá cerca de 18 mil reais agora para a realização de projetos. Há um grupo de diretores na cidade com vários curtas, ficção e documentário, mas não me sinto inserido em nenhum grupo específico. A maioria busca sucesso comercial. Não que eu despreze isso, mas não faço com esse objetivo. Tanto que estou um grande período sem fazer nada por que não acho uma causa importante para falar sobre. Ao menos que eu considere importante. Ando muito niilista ultimante.

As imagens brutas estão com o Mateus Phillipi, em Canoas. Eu não consigo contato com ele. Se conseguir, pode ir até lá e ve se ele tem os originais.

ANEXO D

Caxiense premiado no CineEsquemaNovo

Após uma semana de muito cinema e de diferentes formatos, bolas, linguagens e gêneros (140 filmes, 83 sessões e 7 mostras diferentes) o CineEsquemaNovo 2006 - Festival de Cinema de Porto Alegre (CEN) anunciou os premiados de sua terceira edição na noite de sábado.

Man, Road, River, de Marcellvs L (MG), recebeu o troféu CineEsquemaNovo

do. Recebeu o prêmio da Nova Crítica (a partir da oficina ministrada por Marcus Mello, programador da Sala P. F. Gastal) e também de Melhor Figuraça - reconhecimento aos personagens reais que surgem nos filmes. Na produção de Schenatto, o ser humano tratado é o varredor de ruas Kilmayr, que no passado foi colega de trabalho do diretor do curta.

Historietas Assombraidas para Crianças Mal-Criadas, de Victor-Hugo Borges (SP) foi escolhido o Melhor Curta pelo voto popular.

Kilmayr, de Marcio José Schenatto, de Caxias do Sul, foi duplamente premia-



ROM RIBON, BANCO DE DADOS/PIONEIRO

O gari Kilmayr inspirou produção de Schenatto

DANIELA XUPONEIRO



figuraça

O júri do CineEsquemaNovo citou Oscar Wilde para justificar o prêmio de Melhor Figuraça para o curta *Kilmayr*, do diretor caxiense Marcio Schenatto: "todos estamos na sarjeta, mas alguns olham para as estrelas". E como hoje é Dia do Gari, viva Kilmayr da Rosa Silveira, figuraça central do curta, e todas as outras figuras que, como ele, prestam serviço à comunidade!



MÁRCIO SCHENATTO, DIVULGAÇÃO

CIRCUITO

O documentário *Kylmair* (foto) não pára. Depois da exibição no Uruguai, o filme mais pop do videasta caxiense Márcio Schenatto entra na programação do Cinearte Sarau Petrobras Brasil Adentro.

Até o final do ano, a mostra percorrerá 40 cidades de oito estados brasileiros.

marcelo.mugnoi@jornalpioneiro.com.br



MÁRCIO SCHENATTO, DIVULGAÇÃO/PIONEIRO

Inventivo

É incontestável o destaque do ano para o videasta caxiense Márcio Schenatto. O documentário *Kylmair* (foto) foi um dos vencedores do CineEsquemaNovo, festival realizado em maio, em Porto Alegre. Além disso, figurou numa lista da Revista Aplauso como um dos filmes exemplo em inovação.

Kylmair é uma produção independente. Schenatto não teve o mesmo sucesso com *Menino Lipe*, *Cachorro Sabão*, com o qual recebeu investimento do Fundoprocultura.

PIONEIRO
QUINTA-FEIRA, 24 DE MAIO DE 2007

Há tempos tô falando. O videasta caxiense Márcio Schenatto tá na berlinda. No último final de semana, ele foi a São Paulo participar do Festival Entre Todos, direcionado a filmes que discutem os direitos humanos.

Schenatto voltou com mais um prêmio de baixo do braço, o de melhor diretor estreante pelo documentário *Kylmair*. E, de quebra, um cheque de R\$ 7 mil.

— Agora sim vou poder comprar uma câmera decente pra continuar produzindo — brinca. Em tempo: Schenatto não tem equipamento ainda. Usou uma câmera emprestada para realizar *Kylmair*.

REPRODUÇÃO

Escritores da Codeca

Funcionários da Codeca rias a partir do próprio nome, além de outras atividades.

A Codeca também possui um estande na feira mostrando livros da biblioteca criada no Programa de Idéias da empresa. Além de conhecer os exemplares de livros jogados no lixo ou doados pela comunidade, os visitantes podem contribuir com o acervo.

Um poema

Unidade e calor
Cresce a grama
Sua o capinador

Kilmayr da
Rosa Silveira,
varredor



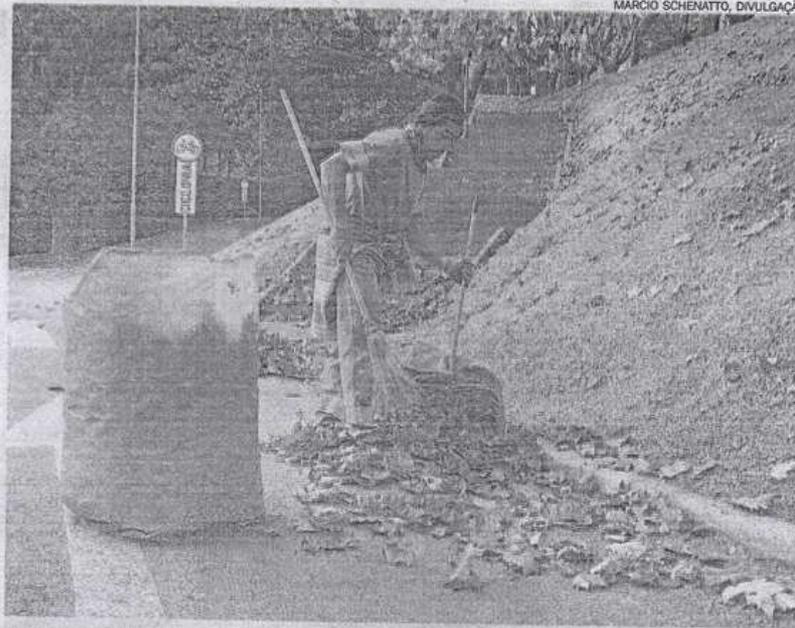
MÁRCIO SCHENATTO, DIVULGAÇÃO/PIONEIRO

BOM-DIA / 1º.6.07

apioneiro.com.br

OUTONO

MARCIO SCHENATTO, DIVULGAÇÃO



BELEZA DA ESTAÇÃO

Equipe de varrição da Codeca tem trabalho adicional nesta época do ano no Parque dos Macaquinhos

Uma tonelada de folhas de plátano por dia

Uma equipe de quatro varredores da Codeca tem, nesta época do ano, trabalho duro para recolher as folhas de plátano que caem no Parque dos Macaquinhos, em Caxias do Sul.

O coletor Kilmayr, que apare-

ce varrendo na foto acima, salienta que, só na sexta-feira que passou, foram juntados 100 sacos de mil litros. Cada saco pesa, em média, 10 quilos, o que significa que, naquele dia, foram recolhidos mil quilos, ou

uma tonelada de folhas de plátano. Essa tem sido a média diária de recolhimento.

Há dúvida, no entanto, se o parque fica mais bonito todo limpo ou com as folhas esvoaçando pelo chão.

Cinema

CAXIAS DO SUL

PIONEIRO
SEGUNDA-FEIRA, 7 DE MAIO DE 2007

HOMEM-ARANHA 3 (dublado)
Sinopse acima. Sessões às 13h30min, 16h10min, 18h50min e 21h30min, no **CNC/IGUATEMI 6**.
Ingressos: sexta, sábado, domingo e feriados: R\$ 11 (adulto), R\$ 10 (estudante), R\$ 7 (crianças até 11 anos), R\$ 8,50 (Movie Clube Preferencial), R\$ 5,50 (sênior) e R\$ 8,50 (Clube do Assinante RBS). Terça: R\$ 6 (ingresso único) e R\$ 4,50 (sênior). Segunda, quarta e quinta: R\$ 9 (adulto), R\$ 6 (estudante), R\$ 6 (crianças até 11 anos), R\$ 6 (Movie Club Preferencial), R\$ 4,50 (sênior) e R\$ 4,50 (Clube do Assinante RBS). Shopping Iguatemi - Caxias. ☎ 3209.5910

EXIBIÇÃO DE CURTAS-METRAGENS
KILMAYR, de Márcio Schenatto, **O QUARTO**, de Robson Cabral, e **AS PESSOAS DOS TRILHOS DO TREM**, de Lissandro Stallivieri. Sessão às 18h30min, no **UCS CINEMA**. Entrada franca.

300
Sinopse acima. Sessão às 19h45min, no **UCS CINEMA**.
Ingresso: segunda a sexta, R\$ 3. Sábado e domingo: R\$ 6 (adultos) e R\$ 3 (sênior e estudante) - Caxias. ☎ 3218.2647

A FAMÍLIA DO FUTURO
Sinopse acima. Quarta, às 20h, no **CINE IMIGRANTE 1**.

O AMOR NÃO TIRA FÉRIAS
Amanda é uma norte-americana que tem sérios problemas com o sexo oposto, assim como a inglesa Iris. De Nancy Meyers Comédia romântica, 14 anos, 136min. Quarta, às 20h, no **CINE IMIGRANTE 2**.
Ingressos a R\$ 8. Pessoas acima de 60 anos, R\$ 4. Estudantes, menores de 12 anos e funcionários do Grupo Dakota, R\$ 5,50. Nas quartas, R\$ 5,50. Galeria Imigrante - Av. 15 de Novembro, 1.883 - Nova Petrópolis. ☎ (54) 3281.4943



MÁRCIO SCHENATTO, DIVULGAÇÃO

Eventos, atrações na programação dos filmes são de responsabilidade dos cineastas.

PIONEIRO
TERÇA-FEIRA, 8 DE MAIO DE 2007

Programe-se

EXIBIÇÃO DE CURTAS-METRAGENS
KILMAYR, de Márcio Schenatto, **O QUARTO**, de Robson Cabral, e **AS PESSOAS DOS TRILHOS DO TREM**, de Lissandro Stallivieri. Sessão às 18h30min, no **UCS CINEMA**. Entrada franca.

SEXTA-FEIRA,
29 DE DEZEMBRO
DE 2006

Os filmes do ano

Produção de curtas-metragens caxienses, como o premiado 'Kylmair', teve destaque em 2006

Com exceção de uma ou outra produção independente, grande parte dos filmes caxienses lançados neste ano recebeu apoio do Fundoprocultura.

Desde 2003, 21 proponentes receberam investi-

mento do poder público para lançar seus curtas e médias-metragens.

Em 2006, a produção local foi bem eclética. Foi da via-

gem pelo Brasil e Itália para desvendar o mito Santo Antônio, no documentário *Antônio, Santo do Povo*, de Janete Kriger, passando pela divaga-

ção paranóico-vertiginosa de Robinson Cabral em *O*

Quarto, até os documentários *Av. Júlio 24 Horas*, de Bruna Barela e Jorge Valmini e *As Pessoas dos Trilhos do Trem*, de Lissandro Stallivieri.

Confira a seguir outros destaques de cinema ao longo do ano:



OTTO DESENHOS ANIMADOS, DIVULGAÇÃO PIONEIRO

Quarta-feira, 14 de agosto de 1991

FOLHA
DE HOJE



Crianças e adolescentes participaram passo a passo do seminário

Crianças valorizam a arte

Crianças e adolescentes comandaram o espetáculo na Casa da Cultura, nos últimos dois dias. Durante o 1º Seminário Regional Infanto-Juvenil Criança Arte Educação, que encerrou ontem, eles deixaram claro que querem mais valorização à disciplina de Educação Artística. A conclusão foi endossada pelos professores presentes.

No debate realizado ontem à tarde, entre docentes e crianças representantes de escolas do município e Estado, autoridades educacionais, as palestrantes do encontro, Mayta Pasa e Sirlei Feltes, e uma aluna do Estúdio Mimesis de Artes — promotor do Seminário —, todos concordaram que a matéria tem de ter a mesma importância das demais inseridas no currículo. "Tem que ser uma matéria e não um passatempo", afirma o estudante Leandro Lenzi.

Para Kilmair, um garoto bastan-

te desinibido de nove anos, que apresentou as escolas municipais no debate, o professor e os alunos devem se ajudar na programação das aulas. Para os que lecionam Educação Artística, a professora Neusa Zini deixou um recado: "Procurem passar para os alunos o amor que se sente pela arte. A aula depende muito do entusiasmo".

O docente não deve se preocupar em como ensinar o trabalho. "Ele deve ir atrás do aluno, ser conduzido por ele", salienta a psicóloga Sirlei. As experiências e conclusões serão apresentadas em todas as 34 escolas representadas no encontro. "O Seminário foi um passo importante e deve continuar", frisa.

O tema provocou inquietação nas crianças, conforme a diretora do Mimesis, Maria do Carmo Dall'Onder. "Eles sabem o que querem", afirmava ela ao final do encontro.

SEGUNDA-FEIRA, 25 DE OUTUBRO DE 2004

Reconhecimento

O gari Kilmayr da Rosa Silveira, 23 anos, o Ligeirinho, continua despertando a atenção e o carinho de muitos caxienses.

Apresentado por meio de uma reportagem publicada no Pioneiro do dia 16, Kilmayr voltou a ser notícia no último final de semana, desta vez na coluna de Gilmar Marcílio, que não economizou palavras elogiosas ao gari apaixonado pela profissão — e principalmente pela vida.

Assim que leu o texto Marcílio, a psicóloga Tatiana Rocha Netto enviou para o colunista algumas reflexões. Entre elas, cita:

— Tenho que ser sincera, ele me passou mais do que ser um gari, que significa um empregado da limpeza pública. Ele me pareceu um Ser, limpando a alma e o emocional das pessoas, pois a alegria com que realizava a tarefa era muito maior que a sua destreza.

Parabéns, Kilmayr!



SEGUNDA-FEIRA, 12 DE SETEMBRO DE 2005

Ligeirinho



A torcida da Codeca levou à arquibancada seu mais famoso funcionário, Kilmayr da Rosa Silveira, conhecido como Ligeirinho pela velocidade com que trabalha nas calçadas do Centro.

— Eu me odeio em foto. Saio cada vez pior, mas, tudo bem... — divertia-se, enquanto era assediado por torcedores e fotógrafos.

A candidata da Codeca, Renata Frizzo, 24 anos, trabalha na autarquia como telefonista. Noventa por cento dos torcedores que compareceram à escolha são seus colegas de trabalho.



SEGUNDA-FEIRA, 28 DE NOVEMBRO DE 2005

No próximo fim de semana, a Sala de Cinema Ulysses Geremia abre espaço para a produção de curtas-metragens caxienses. No programa, uma estréia: *Kilmayr*, dirigido por Márcio Selenato, mostra o cotidiano do varredor de rua Kilmayr da Rosa Silveira, o popular Ligeirinho.

Uma simpatia de gari

Ligeirinho encanta pela rapidez e habilidade com que coleta o lixo nas ruas e avenidas centrais

GRAZIELA ANDREATTA
gziela.andreatta@jornalpioneiro.com.br

Quanto tempo você leva para realizar alguma atividade doméstica? Varrer, por exemplo. Se acha que é rápido é porque nunca viu o gari Kilmayr da Rosa Silveira, 23 anos, que recebeu o apelido de Ligeirinho arrrendo as ruas e calçadas da Avenida Júlio de Azevedo, no centro de Curitiba.

Se você visse em um vídeo, poderia jurar que a imagem tinha sido acelerada. Com um chapéu de palha na cabeça e um sorriso sempre estampado no rosto, Ligeirinho costura um ritmo impressionante e uma habilidade impressionantes. Ele não para para ele passar, mas deixa um rastro de limpeza e simpatia. Amor à profissão? Não, filosofia de vida.

— Quando me perguntam

se eu gosto de varrer, costumo citar Darwin: quem não se adapta é extinto — justifica o gari.

A mãe de Kilmayr, Maria Regina da Rosa Silveira, 45, diz que o filho sempre foi ligeirinho, e que a sua maior dificuldade com ele nunca foi mandá-lo estudar, trabalhar ou ajudar nas tare-

fas domésticas, mas sim fazê-lo executar as coisas mais devagar.

— Eu eduquei ele dizendo "Calma, filho", mas nunca adiantou —

conta Regina.

'Missão Impossível'

Ligeirinho levou a personalidade para a rua, onde chamou a atenção das pessoas. Com a vassoura em uma mão e a pá na outra, vai recolhendo o lixo e colocando no carrinho laranja que "dirige perigosamente", como costuma dizer. Sem parar. Já chegou a recolher, em um único dia, 14 sacos

grandes de lixo. E garante que, mesmo assim, não consegue dar conta de tudo o que as pessoas jogam no chão.

— Tudo não dá para recolher. Se a minha profissão tivesse nome de filme, seria *Missão Impossível*. Nos dias mais terríveis, eu até canto a musiquinha do filme para me animar — relata Kilmayr.

Mas a velocidade do gari não está só na agilidade com que comanda a vassoura. Ele também fala muito rápido e sem parar e se mete em encrencas com a mesma facilidade com que varre. No meio da sujeira tem gente brigando? No bar da frente jogaram garrafas na rua com o objetivo de acertar alguém? Kilmayr não está nem aí. Seu ofício é varrer e ele varre.

— Outro dia, tinha um casal brigando na calçada, e o homem estava meio bêbado. Mas eu continuei varrendo. Quando vi, meu Jesus Amado, estava no meio da briga dos dois — lembra.

A energia para tanta atividade, Ligeirinho diz que tira de duas coisas: das três horas diárias de musculação

em academia e das rapaduras que come nos momentos de maior cansaço. Segundo ele, a rapadura devolve a energia em um passe de mágica e o ajuda a encarar a sujeira.

A psicologia da rua

Embora Kilmayr faça tudo parecer diversão, não é bem assim que as coisas funcionam. Trabalhar de gari também é um exercício de paciência. Com as pessoas que passam pelo local recém-varrido e dizem que jogam lixo no chão "para garantir o emprego do gari". Com os militantes que não gostam de ter os santinhos do seu candidato recolhido. E com os incidentes que acontecem cada vez que venta mais forte, chove ou alguém tropeça em uma caixa cheia de flocos de isopor.

— Em dias de pagamento, aqueles saquinhos que envolvem o cachorro-quente de rua se multiplicam e voam.

Se bobear, dá para pegar no ar. Mas eu tenho que pensar que

sofrimento purifica a alma. Quando eu varro o Paradão do Ópera, entro em nirvana.

Em casa ou passeando em algum lugar para descansar, o gari precisa se esforçar para

se desligar do trabalho. E não é fácil.

— Outro dia, estava assistindo a uma reportagem na tevê sobre o Museu Municipal e vi que tinha um monte de lixo. Não consegui mais prestar atenção na matéria. Eu só via o lixo.

Evitando frustrações

Ligeirinho passou em terceiro lugar no concurso para gari — perdeu apenas para um jornalista e um geólogo, que tiraram, respectivamente, primeiro e segundo lugares. Ele era metalúrgico e conta que decidiu trocar de emprego porque o setor do lixo é

então

"Quando eu varro o Paradão do Ópera, entro em nirvana"

Juliano que ele ama se a Secretária de esporte durante

no noturno para o futuro, onde te frustrações, intensivos quer ser varrido da vida e, legumes, as casas e prestar vestimenta, mas agora avalia a fiação que irá escolher.

— Não sei ainda, mas ser varredor não é o meu sonho. Eu não tenho vergonha de fazer isso porque eu sou quase um agente de saúde! Imagina o que seria da cidade se o lixo não fosse recolhido! Mas quero ter outra profissão.

Ligeirinho conta que só fica um pouco triste quando ouve de antigos colegas de colégio frases como "Kilmayr, tu era tão inteligente!", ou quando as pessoas que andam pela calçada quase o atropelam e seguem sem pedir desculpas. Mas ele não costuma se preocupar muito com isso. Com o sorriso no rosto e o chapéu de palha na cabeça, que usa para se proteger do sol, segue varrendo como se nada tivesse acontecido.

— Eu sou uma pessoa, e o chapéu é um objeto, mas, juntos, nós dois somos quase uma entidade. E nos damos muito bem nessa tarefa



Desenvolvimento

ção

O gari pensador



Gilmar Marcílio

gilmar.marcilio@jornalpioneiro.com.br

Estou pensando em criar um site -- www.amigosokilmayr.com.br. Isso depois de ter lido a excelente matéria publicada no Pioneiro do final de semana passado e para expressar a minha admiração pelo entrevistado, Kilmayr da Rosa Silveira, o Ligeirinho, deu uma lição de sabedoria e lucidez. Não por ele ser gari. Aliás, também por ele ser gari e colocar em cheque uma série de preconceitos que todos nós, sem exceção, temos. As vezes eles são explícitos, às vezes, o que é muito pior, eles aparecem camuflados, escondidos atrás de uma linguagem mais elaborada. Pois bem. Duvido que muitos de nós se deem ao trabalho de olhar os garis que limpam as nossas calçadas e a contínua sujeira que fazemos. Eles se tornam seres meio invisíveis. Sabemos que estão lá, mas quase como entes imateriais. Isso porque costumamos considerar a profissão de gari (ou de catador de lixo, não tenhamos medo das palavras) algo menor, destino de pessoas analfabetas ou quase, último reduto de quem não consegue ocupar nenhuma vaga em outros mercados produtivos.

Então a gente lê o que o Kilmayr diz e acaba se sentindo a anos luz da objetividade e bom senso que ele expressa. A minha pouca diferença faz-se ele recolhe dez ou vinte sacos de lixo por dia. Mas não deixa de ser admirável a rapidez com que ele cumpre a sua tarefa, fazendo jus ao apelido que lhe deram. O que mais me chamou a atenção, porém, foram suas observações. Ele começa citando Darwin: quem não se



TERMINO DE JANAIAZ DE CARVALHO, RIBELIÃO, CARIACÁS

adapta é extinto. Quantos de nós têm essa percepção tranqüila, essa convicção de que é preciso fazer o melhor, sejamos nós garis ou presidentes de uma multinacional? Costumamos dar valor a uma profissão segundo o status que lhe é socialmente conferido. Respeitamos as hierarquias, sem nos perguntar se a isso vem acopladas a ética, a retidão moral, a honestidade. A corrupção não pertence a um determinado segmento. Ela está disseminada a nossa volta. E a integridade pode ser encontrada, de igual forma, em atividades que nós consideramos menores, de novo em virtude dos tais preconceitos.

Vamos imaginar que a cidade esteja passando por uma greve de garis. Um mês. Menos: duas semanas. Dá para pensar no caos em que tudo se transformaria? Nós, que achamos trabalhoso separar o lixo seletivo do lixo orgânico. Dá se conclui que essa é uma das mais importantes atividades. Porque o que mais o ser humano sabe fazer é produzir detritos, deixar resíduos a sua volta. Mas acabamos não nos dando conta

Eu fiz questão de recortar a matéria e guardá-la numa pasta onde compilo assuntos que me parecem importantes. Ela bem que poderia ser ampliada e colocada em locais públicos. Deveria ser lida principalmente por todos aqueles que têm o péssimo hábito de abrir a janela de seu carro e poluir a rua com latinhas de refrigerante, tocos de cigarro, carcoços de frutas, papel de bala, etc, etc. E como tem gente que faz isso! Não seria exagerado dizer que o caráter de uma pessoa pode ser avaliado por estas pequenas transgressões. Esquecer que o espaço público pertence a todos tá um indicio de como nos tratamos o espaço privado.

Se formos um pouco mais conscientes do papel que podemos desempenhar para tornar o nosso convívio com os outros melhor, talvez um dia ninguém mais precise dizer para outro Kilmayr "tu era tão inteligente", denegando algo tão essencial como a coleta do lixo. "Exercer a cidadania", uma expressão tão em moda, passa necessariamente pelo respeito àqueles que ajudam a tornar o nosso dia mais leve, mais saudável. Não custa diminuir um pouco nossa miopia. Afinal, a maturidade não deve significar somente o acúmulo dos anos vividos. Se a isso pudermos acrescentar uma dose de bom humor, tanto melhor. Miremo-nos no exemplo desse jovem. Ele, que depois de deixar as ruas limpas novamente, ainda encontra disposição para fazer três horas diárias de academia.

Meu novo ídolo: Kilmayr da Rosa Silveira, 23 anos, gari.



VARREDOR KILMAYR APOSTA NA CARREIRA ARTÍSTICA

Página 8



Kilmayr estreia solo

O varredor mais famoso de Caxias do Sul mostra mais uma faceta de sua versatilidade. Sexta-feira, Kilmayr, o Ligeirinho, estreia o pocket show *Varrendo a Concorrência pra Debaixo do Tapete*. O rapaz promete levar ao palco uma seleta cômica das histórias que presencia nas ruas da cidade. **Sete Dias**

Sete Dias

CAXIAS DO SUL
QUARTA-FEIRA, 5 DE SETEMBRO DE 2007

PIONEIRO

microfone

Estrela do curta *Kilmayr*, dirigido por Márcio Schenatto, o popular Ligeirinho tem novo desafio pela frente. Na próxima sexta, ele estreia o pocket show *Varrendo a Concorrência Pra Debaixo do Tapete*. A apresentação será no Vagão Bar, em Caxias, no melhor estilo *stand up comedy*. No repertório, a coleta que faz de histórias do cotidiano enquanto varre as ruas de Caxias como funcionário da Codeca. No figurino, o indefectível chapéu de palha e, talvez, a roupa alaranjada de labuta.

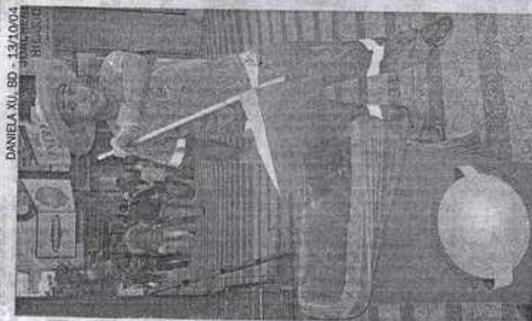
- Vim do planeta lixo, que é uma ilha de dejetos cercada de chorume.

Agora só tô deixando levar. Se estou nervoso para a estreia? Um pouco, é normal. Mas pior é encarar uma montanha de lixo nos Pavilhões durante a Festa da Uva - diz, emendando uma idéia na outra, dando pistas do pique que pretende levar ao palco.

O combustível para tudo isso? Além das vivências de seus 26 anos, uma bebida energética, digamos assim:

- Tomo muito iogurte de morango! - entrega a hilária figura.





DANIEL YUL'KO - 13/10/06
BIBLIOTECA
MUNICIPAL

LIGETRINHO

Gari troca Codeca pela Guarda Municipal

NOSSA GENTE

Adeus ao chapéu de palha

O gari conhecido pela velocidade com que varria as ruas centrais de Caxias com um imenso chapéu de palha na cabeça se despediu da atividade, que ele batizava de Missão Impossível, na semana passada. Kilmayr da Rosa Silveira, 26 anos, o Ligetrinho, deixou de lado a vassoura e o carrinho laranja, que "dirigia perigosamente", como ele costumava falar, para assumir na Guarda Municipal - ele fez concurso há três anos.

- Na vida, a gente, às vezes, precisa fazer escolhas. Eu continuei com

o mesmo pensamento: quem não se adapta é extinto - explica.

Vai demorar até Ligetrinho voltar a ser visto na rua. Ele veste o novo uniforme no próximo dia 24, mas inicia um treinamento até o final do ano. E começa a trabalhar como guarda em 1º de janeiro.

- Eu até pensei em conversar com o comandante da Guarda para pedir que deixasse eu usar o chapéu, mas nem vou pedir porque sei a resposta. Vou ter que trabalhar com aquele bonézinho e pronto. E de óculos escuros.

FRASES CÉLEBRES

- "Quando me perguntam se eu gosto de varrer, costumo citar Darwin: quem não se adapta é extinto."
- "Se a minha profissão tivesse nome de filme, seria *Missão Impossível*. Nos dias mais terríveis, eu até canto a musiquinha do filme para me animar"
- "Em dias de pagamento, aqueles saquinhos que envolvem o cachorro-quente de rua se multiplicam e voam. Se bobear, dá para pegar no ar."
- "Quando varro o Paradião do Opera, entro em nirvana."
- "Outro dia, estava assistindo a uma reportagem na tevê sobre o Museu Municipal e vi que tinha um monte de lixo. Não consegui mais prestar atenção. Eu só via o lixo."
- "Ser varredor não é o meu sonho. Eu não tenho vergonha porque eu sou quase um agente de saúde! Imagina o que seria da cidade se o lixo não fosse recolhido! Mas quero ter outra profissão."
- "Eu sou uma pessoa, e o chapéu é um objeto, mas, juntos, nós dois somos quase uma entidade. E nos damos muito bem nessa tarefa."

Sucesso do personagem

O trabalho do Ligetrinho da Codeca não rendeu a ele apenas carinho do público e reconhecimento. Também virou tema de um curta-metragem dirigido pelo jornalista Márcio Schenatto, exibido no Brasil e até no Uruguai, além de ter sido premiado em festivais nacionais.

Gari

Gostaríamos de parabenizar Kilmair da Rosa Silveira. Ele é varredor de rua e nos encanta com seu capricho e rapidez com que varre as ruas da nossa cidade. Nos chama atenção sua agilidade, disposição e simpatia. Quando a sinaleira fecha, pessoas se encantam com seu trabalho. Pessoas assim que merecem nossa consideração e respeito.

Equipe Flytour
Caxias do Sul

QUINTA-FEIRA, 14 DE OUTUBRO DE 2004

Gente / Varredor famoso



Ligeirinho é admirado pela sua agilidade e simpatia

Página 4

Gari rápido na vassoura

SABADO E DOMINGO, 16 E 17 DE OUTUBRO DE 2004

O Almanaque responde

Que fim levou o Ligeirinho, da Codeca?
Pergunta enviada pela leitora Rosani Camassola.

DANIELA XU, BANCO DE DADOS - 13/10/04



O funcionário mais conhecido da Codeca, o Ligeirinho, continua trabalhando na companhia com a mesma velocidade que o tornou famoso pelas ruas de Caxias do Sul. Quem sentiu falta de Kilmayr da Rosa Silveira no centro da cidade pode encontrá-lo varrendo rapidamente as ruínas do Parque Getúlio Vargas (Parque dos Macaquinhos), durante todo o dia.

Além disso, o Ligeirinho também anda pelas telonas, no documentário *Kilmayr*, do jornalista Márcio Schenatto, que está rodando por festivais de todo o Brasil, contando o dia-a-dia do trabalhador da Codeca.

Faça qualquer pergunta que a equipe do Almanaque tira sua dúvida. Se sua questão for publicada, você ganha um brinde da revista. Você pode enviar as perguntas para o e-mail almanaque@jornalpioniro.com.br, pelo correio para a rua Jacob Lu-

chesi, 2.374, CEP 95032-000, Caxias do Sul, ou pelo mural no site pioniro.chtrbs.com.br.

A leitora Rosani Camassola pode combinar para retirar seu brinde pelo telefone 32181220.