

ROCKERS, RECURSOS DE ENCENAÇÃO NUM FILME EMBLEMÁTICO SOBRE A CULTURA RASTAFARI¹

Riccardo MIGLIORE²
Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB

RESUMO

Notoriamente o dualismo entre cinema ficcional e de não ficção perpassa toda a história da Sétima Arte. Nas últimas décadas a teoria do documentário começou a ganhar certa consistência epistemológica e também, certa autonomia perante a teoria do cinema, graças às contribuições de autores como Bill Nichols, Fernão Ramos, Sílvio Da-Rin e Marcius Freire, entre outros. Contudo, qualquer definição de filme não ficcional das pretensões conclusivas revela-se insuficiente e ambígua. O cerne do presente artigo é a questão da *mise en scène*, ou encenação, no filme jamaicano *Rockers* (1976). Surgido como documentário, o longa-metragem de Ted Bafaloukos veio adquirindo, durante a produção, uma *diegese* meramente ficcional e paradoxalmente, é na encenação peculiar de uma ficção como esta que vamos procurar elementos úteis para alimentar o debate sobre documentário.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; ficção; documentário; *mise en scène*; comunicação.

INTRODUÇÃO

Neste artigo refletimos sobre o conceito de *mise en scène*, no âmbito da discussão não consensual sobre cinema não ficcional, ou documentário, enquanto modo específico de se fazer cinema. Escolhemos um filme de ficção chamado *Rockers* (BAFALOUKOS, 1978) por se tratar de uma obra cinematográfica *borderline*, inicialmente pensada como não ficcional e que, durante a produção, tornou-se num filme de ficção. Considerando a dificuldade de se chegar a definições conclusivas no âmbito da recém instituída teoria do documentário, a opção de nós debruçarmos sobre uma obra “transgênero” não é casual, e sim, trata-se de uma decisão ponderada e finalizada a encontrar, neste terreno fronteiriço, elementos úteis para ressaltar as especificidades do cinema do real enquanto *modus operandi* distinto daquele peculiar do cinema ficcional.

Notoriamente, no âmbito da academia, qualquer teoria implica na definição de seu objeto de estudo, sendo que a pesquisa sobre cinema não ficcional, apesar dos esforços teóricos de Bill Nichols, para construção de uma teoria do documentário, ainda depara-se com um

¹ Trabalho apresentado no GP de Cinema do XIII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do Curso de Comunicação e Culturas Midiáticas da UFPB, email: tanofb@gmail.com

objeto indefinido. O que é mesmo documentário? De que maneira se distingue do cinema de ficção? Quais suas peculiaridades? Qual sua essência? Todas as ciências, a partir da filosofia, as ciências sociais e até mesmo as ciências exatas, apontam para o fato da identidade de um objeto ou sujeito fundar-se na diferenciação com uma identidade outra. Este mesmo princípio sustenta a especificidade do cinema documentário em contraposição com o cinema de ficção.

O dualismo entre cinema de ficção e de não ficção perdura desde o antagonismo entre os filmes dos irmãos Lumière e aqueles de George Méliès, embora segundo alguns teóricos (DA-RIN, 2006) e (NICHOLS, 2005), o cinema documentário teria começado com *Nanook do Norte* (FLAHERTY, 1921). O clássico de Robert Flaherty é um filme no qual se fez um uso bastante intenso da reconstrução ficcional, sendo que os esquimós *Inuit* não viviam mais do jeito que Flaherty quis representá-los e para mencionar outra manipulação da “realidade” destes aborígenes da região ártica, o iglu de Nanook foi reconstruído de maneira inverossímil, quer dizer, com dimensões maiores, para permitir as filmagens. Apesar destas e outras intervenções por parte do realizador, o filme não só é considerado a primeira verdadeira obra cinematográfica documentária, como também, no âmbito da Antropologia Visual, é entendido como clássico do filme etnográfico (PARENTE & MONTE-MOR, 2005).

Ao ser permeado por certa ambiguidade, o documentário implica num entendimento outro da ciência, de fato menos pretensamente analítico, uma compreensão que remete para a teoria sintética e holística exposta por Michel Maffesoli em seu livro *Elogio da Razão Sensível* (MAFFESOLI, 2008). O francês recusa a abordagem analítica de herança racionalista, cuja abstração exacerbada leva a uma distorção que afasta o pesquisador da realidade.

O paradoxo da escolha de *Rockers* como objeto deste artigo é devida ao fato do filme jamaicano realizado pelo grego Ted Bafaloukos, ter sido cogitado inicialmente como documentário, sendo que em seguida, tornou-se um filme ficcional, no qual preservou-se uma linguagem predominantemente não ficcional e ao mesmo tempo, a identidade real dos personagens, os quais desta maneira, podem ser considerados sujeitos fílmicos que interpretam si mesmos perante a câmera.

Se não é nossa pretensão resolver um debate já tão duradouro como aquele sobre o cinema não ficcional, acreditamos que uma análise de *Rockers*, com foco na *mise en scène*, possa ajudar a melhor compreender a sutil natureza do documentário em contraposição à do filme de ficção.

Surge, pois a seguinte questão: Como é possível chamar de não ficcional uma forma de se fazer cinema na qual os personagens são representados de certa maneira pelo diretor e ao mesmo tempo, eles mesmo se auto-representam?

A MISE EN SCÈNE ENQUANTO MANIFESTAÇÃO DE UM OLHAR ESPECÍFICO SOBRE O MUNDO HISTÓRICO

Em seu artigo *Onde está a mise en scène?*, extraído da dissertação *O cinema de fluxo e a mise en scène*, Luiz Carlos Oliveira Jr. apresenta, no primeiro capítulo, chamado *A era dos metteurs en scène*, uma breve recapitulação sobre a história da expressão, referente tanto ao seu uso em âmbito teatral, como à sua adoção pelos teóricos da sétima arte. Quanto à reflexão e análise teórica sobre *mise en scène*, o resumo de Oliveira Jr põe certa ênfase na contribuição dos *Cahiers du Cinéma*, revistas de crítica cinematográfica, que entre as décadas de '50 e '60 do século passado, levaram à refundação do cinema francês através da corrente chamada *Nouvelle Vague*. Segundo destacado por Oliveira Jr, o conceito de *mise en scène* adquire uma posição central no âmbito dos *Cahiers*, sendo que:

De todos os pilares conceituais dos *Cahiers* nos anos 1950, a *mise en scène* é certamente o que ocupa o lugar mais estratégico, atrelando-se à 'política dos autores'. No âmbito da crítica e da reflexão teórica sobre o cinema, a 'política dos autores' é uma maneira de associar a análise do estilo de um cineasta à compreensão de seu universo pessoal, ou seja, de sua visão de mundo. E como um cineasta expressa sua visão de mundo? Para os textos fundadores da política dos autores, só há uma resposta: pela *mise en scène* (OLIVEIRA JR, 2010)³.

³ Este artigo digital chamado *Onde está a mise en scène?* conforme o autor, foi extraído da dissertação *O cinema de fluxo e a mise en scène* (ECA/USP). O Artigo é dividido em tópicos, sendo que não há páginas, portanto não há como citar a página exata. Contudo, esta citação refere-se ao primeiro tópico, *A era dos metteurs en scène* e encontra-se no link: http://www.pos.eca.usp.br/index.php?q=pt-br/ebook/onde_esta_mise_en_scene/era_dos_metteurs_en_scene

A interpretação da *mise en scène* conforme apontado pelo conjunto de críticos-realizadores dos *Cahiers du Cinema* em referência à chamada política dos autores, pode ser associada à mais recente noção de *metier* do documentarista segundo destacado por Bill Nichols em sua *Introdução do documentário* (2005), sendo que Nichols insiste em atribuir ao realizador de documentários a visão de mundo (histórico) aqui definida por Oliveira Jr. O realizador de documentários, segundo Nichols, produz um olhar sobre o mundo histórico que transparece em seus filmes, enquanto o cineasta ficcional, debruçando-se sobre a “satisfação de desejos” (NICHOLS, 2005: 26) explora mais a esfera onírico-visionária da psique humana.

O texto de Oliveira Jr sugere outra semelhança entre o conceito de encenação definido pelos autores dos *Cahiers* e a teoria recente sobre cinema não ficcional; no caso, a noção de *mise en scène* proposta por Jaques Rivette, enquanto “arte de colocar os corpos em relação no espaço” (OLIVEIRA JR, 2010)⁴. Essa noção parece sustentar, ou pelo menos influenciar, as reflexões teóricas de Fernão Ramos sobre o mesmo tema, mas com ênfase no filme do real, na medida em que o autor coloca: “Corpo que sustenta a câmera, o sujeito-da-câmera interage de modo bastante particular com os outros corpos em cena e com o espaço fora-de-campo” (RAMOS, 2011:6).

A influência de Rivette (e colegas) sobre os conceitos propostos por Fernão Ramos parece adquirir ainda maior fundamento, se notarmos que o pesquisador brasileiro começa seu artigo com título *A mise-en-scène do documentário*, reconhecendo que “A geração da *nouvelle vague*, antes de ascender à direção, ainda no exercício da crítica, encontrou na encenação um conceito bastante útil para construir o novo panteão autoral no cinema” (RAMOS, 2011:1). Útil relembrar, também, que logo em seguida, Ramos reconhece certa heterogenia no que se refere ao uso da expressão francesa, quando ressalta: “As definições do que é *mise-en-scène* variaram na história”.

De acordo com as citações acima, pode-se afirmar que a encenação está estreitamente ligada à visão de mundo, ou para melhor expressar, repousa sobre a maneira de se enxergar o “mundo histórico”, o que por sua vez, implica na “suspensão da incredulidade”, pelo que concerne a ficção e na instilação de uma “crença”, em relação à não ficção (NICHOLS, 2005:27). A partir desta consideração das explícitas implicações políticas e morais, volta-se à questão da representação, já que a *mise en scène* define a maneira de representar os sujeitos do filme. O problema é que a representação por parte do cineasta, no caso do filme

⁴ idem

do real, é acompanhada pela que, acima, chamamos de “auto-representação” dos sujeitos, retomando uma discussão central da antropologia visual:

Esta encenação de si, autônoma, em virtude da qual os sujeitos filmados mostram de maneira mais ou menos ostentada ou dissimulam as próprias ações e as coisas ao redor deles durante as atividades corporais, materiais e rituais, é sempre parcialmente dependente da presença do cineasta: a auto-encenação é inerente a cada processo observado (DE FRANCE, 1982 citada por CHIOZZI, 1993: 93).

A *mise en scène* no filme do real, ao implicar na coexistência de uma encenação e de uma “auto-encenação”, constitui uma representação complexa, plural, cuja leitura e análise remetem para a necessidade de se discernir entre uma e outra visão de mundo, aquela do diretor e aquela dos sujeitos que participam do filme não ficcional. Quer dizer, os sujeitos de um documentário também detêm uma visão do mundo histórico, cujos parâmetros definem a maneira de se “colocarem em cena” e de se deixarem “colocar em cena” pelo realizador.

FICÇÃO E DOCUMENTÁRIO

Por outro lado, a necessidade de se criar uma teoria específica para o cinema não ficcional, não deve levar a negar o fato do documentário ser, afinal das contas, apenas uma forma diferente de se fazer cinema e que esta diferença, como apontado por Bill Nichols (2005), repousa mais no retorno por parte do espectador, através da “relação indexadora com sua fonte” (NICHOLS, 2005:67), do que em especificidades de linguagem audiovisual.

Rockers é um filme jamaicano de 1978, com duração de 99 minutos, dirigido por Theodoros Bafaloukos, grego de Atenas (1946), para o qual, conforme o banco de dados cinematográficos, conhecido como o IMDB, este longa-metragem representa sua única direção cinematográfica.

O filme retrata as peripécias de Leroy “*Horsemouth*” (apelido que em português significa “Boca de cavalo”), *rasta* de extração humilde e pai de família, sempre em busca de empregos provisórios que garantam sua sustentação. Baterista que hoje se chamaria

freelancer, “*Horsemouth*” consegue adquirir uma moto e torna-se empresário vendendo discos, sendo que ao mesmo tempo, através um contato do famoso cantor Jacob Miller, consegue tocar aos sábados num clube elitista localizado fora da capital Kingston. Tudo parece dar certo, quando criminosos roubam sua moto e as coisas começam a degenerar, até se descobrir, num crescendo de tensão, que o rico dono do clube onde “*Horsemouth*” toca aos sábados com o gordinho Jacob Miller, é responsável pelo esquema de furtos através do qual a moto de Leroy foi roubada. “Boca de cavalo” enquanto *rasta* convicto é adverso ao “sistema” e ao invés de chamar a polícia, parte integrante da Babilônia⁵ ocidental, ele pede a ajuda de seus amigos, também *rastas*. Os devotos seguidores do Emperador Heile Selassie I conseguem organizar um plano e não só recuperam a moto de “*Horsemouth*”, mas sim, saqueiam todo o armazém repleto de materiais roubados, assim como a casa do nefasto dono do clube. Enfim, enquanto o dia amanhece em Kingston e “Boca de cavalo” finalmente descansa em sua cama, pessoas pobres encontram presentes na frente das próprias barracas: TVs, móveis, motocicletas, o que lembra implicitamente a saga literária de *Robin Hood*, que roubava aos ricos para distribuir entre os pobres.

Em *Rockers*, a maioria dos personagens são artistas de reggae, alguns bastante famosos, principalmente à época do lançamento do filme (1978), como Jacob Miller e principalmente Gregory Isaacs. É útil repetir que os protagonistas desta ficção mantêm suas identidades reais. Neste sentido, poder-se-ia chamá-los de “atores sociais” (NICHOLS, 2005:31), assim como acontece no âmbito do documentário.

Se o cinema não ficcional é em si mesmo extremamente heterogêneo, tanto do ponto de vista narrativo como linguístico-formal, pode-se constatar que, em *Rockers*, prevalece o uso de uma linguagem audiovisual meramente documental. Surge, pois um impasse, resumido na seguinte questão: como pode um gênero ambíguo, fortemente heterogêneo e de difícil definição como o documentário, possuir uma linguagem audiovisual peculiar? Existe mesmo uma linguagem exclusiva do documentário? Ou reformulando a pergunta, a análise formal da linguagem audiovisual permite distinguir um documentário de um filme ficcional? Retomando a contribuição teórica de Sílvia Da-Rin, pode-se afirmar que a própria análise dos filmes documentários não permite uma distinção nítida, capaz de definir, em termos formais, as peculiaridades únicas do filme do real, ou como destacado

⁵ No linguajar crioulo utilizado pelos rastas jamaicanos, a polícia é chamada de *Babylon*, termo que refere-se ao sistema ocidental, degenerado e concupiscente como a antiga Babilônia descrita na Bíblia.

pelo próprio autor, as “tentativas simplistas de balizar o terreno vão sendo sucessivamente negadas pelos exemplos de filmes que não se enquadram nelas, mostrando que os limites são arbitrários e criando um labirinto interminável de exceções que acabam por nos levar de volta ao ponto de partida” (DA-RIN, 2006:15).

Os seis “modos de representação” (NICHOLS, 2005:135) detectados e apontados por Bill Nichols em sua proposta teórica introdutória ao filme documentário representam uma tentativa de sistematizar e discernir entre gêneros documentários diferentes, geralmente ligados a determinados períodos históricos. Muitas vezes, porém, a análise de filmes não ficcionais sugere que os mesmos enquadram-se em mais de um modo, assim como o próprio Nichols ressalta em seu livro *Introdução ao documentário*.

Ao debruçarmos sobre diversos filmes não ficcionais, é evidente que os recursos técnico-formais variam de um filme para o outro. Passa-se do uso da câmera na mão, bastante tremida, do tipo mais “amador” àquele de recursos sofisticados comumente utilizados no âmbito do cinema de ficção, como gruas com *motion control* (*Brasileirinho*, de Mika Kaurismaki, só para dar um exemplo), *steadicam*, *travelling* etc.

Vê-se, portanto, que a escolha e utilização de equipamentos que repercutem na linguagem de determinado documentário não ajuda a diferenciar a chamada ficção da não ficção. É por esta razão que pensamos em concentrar a atenção na *mise en scène*, entendida enquanto mera encenação, disposição previamente definida ou improvisada de elementos cênicos, a começar por aqueles humanos (sujeitos fílmicos) e acompanhados por todo o conjunto cenográfico de objetos de cena, sendo que esta é entendida aqui em seu sentido teatral mais comum: unidade de tempo e lugar.

ROCKERS E A SUTILEZA DO LIMIAR ENTRE FICÇÃO E DOCUMENTÁRIO

Como já apontamos em fase de introdução, ao nos debruçarmos sobre a questão da *mise en scène* no filme do real, paradoxalmente escolhemos *Rockers*, por ser um filme inicialmente pensado como documentário, que acabou se tornando uma ficção.

Voltamos, pois à distinção conceitual proposta por Bill Nichols entre “documentários de satisfação de desejos e documentários de representação social” (NICHOLS, 2005), para mostrar como, no caso de *Rockers*, este esforço típico-ideal resulte inapropriado. O filme jamaicano é de fato uma ficção, sustentada por uma narração predefinida que, embora possa

ter deixado espaço para momentos de improvisação, eventualmente sugeridos pelos próprios “atores”, aparenta ter sido elaborada em fase de pré-produção, em forma de roteiro, o que conforme os créditos do filme foi assinado pelo próprio diretor, Ted Bafaloukos. Nestes termos, pode-se entender como filme de autor. Apesar disso, conforme a distinção proposta por Nichols, deduz-se que *Rockers*, embora seja uma ficção, é principalmente um “documentário de representação social” (NICHOLS, 2005:26), o que é sugerido ao mesmo tempo pelos elementos narrativos (o “quê”) e aqueles estilístico-formais (o “como”). Note-se que aqui utilizamos os termos quê e como de maneira análoga àquela utilizada por Marcius Freire em seu artigo *A questão do autor do cinema documentário*, de 2005.

Quanto aos primeiros, a história narrada, como já enfatizamos anteriormente, é estruturada com base nas identidades reais dos personagens, tornando-os “atores sociais”. Isso não seria suficiente para definir *Rockers* como um “documentário de representação social”, porém não há apenas a manutenção das identidades nominais dos personagens do filme e sim, a inserção destas identidades nos ambientes reais de procedência dos artistas, a maioria dos quais, mesmo se conhecida continua residindo nas favelas de origem, onde mantém a maioria de seus contatos sociais, enquanto transita por ambientes outros, inclusive elitistas, onde desempenha um papel inerente ao entretenimento de jamaicanos ricos e principalmente, turistas estrangeiros.

O recurso narrativo à manutenção da identidade real dos personagens do filme e a sua inserção no espaço social deles, levam à criação ou recriação de situações reais no mínimo verossímeis, ligadas àquele determinado espaço. Estes dois elementos-chave da narração e sua consequência apontada acima, remetem respectivamente, para uma discussão teórica sobre cinema (ficcional) e para uma corrente cinematográfica. A contribuição teórica à qual nos referimos é oriunda de umas colocações do cineasta francês François Truffaut, o qual distinguiu entre filmes de “personagens” e filmes de “situações” (TRUFFAUT, 1994).

Embora todo filme ficcional represente personagens inseridos no âmbito de uma ou, normalmente, mais situações, Truffaut sugere que, em todo filme ficcional, ha preponderância de uma ou outra componente. Para voltarmos ao nosso objeto de pesquisa, pode-se afirmar que esta tendência esteja presente também no âmbito do cinema documentário. Retomando a análise de *Rockers*, compreende-se que o filme jamaicano é principalmente um “filme de personagens”, cujo conjunto esboça de maneira bastante

acurada os principais traços da cultura *rastafari*. Parece que o diretor grego Theodoros Bafaloukos foi à Jamaica para realizar um documentário e deteve-se por certo período junto aos personagens do filme, músicos e cantores de reggae, com os quais, possivelmente, chegou a cogitar uma ficção baseada em aspectos e lugares verídicos, que permitisse sintetizar algumas peculiaridades da cultura *rasta*.

Em sua metamorfose ficcional, *Rockers* mantém esta ênfase cultural, a qual é “temperada” pela introdução de circunstâncias de fato verossímeis, considerando o ambiente social onde a narração se desencadeia até o seu apogeu final, com a distribuição de móveis, objetos e eletrodomésticos para os moradores dos bairros mais desfavorecidos de Kingston. Neste sentido, nota-se que este filme apresenta uma progressão na qual o elemento ficcional gradualmente é integrado àquele da “representação social” propriamente dita, sem afetar esta última enquanto principal tendência cinematográfica. O filme começa com um ritual *Nyahbinghi*, enquadrado num plano geral através de uma tomada fixa que revela um conjunto de percussionistas e pessoas cantando, e enquanto um *chalice*⁶ é passado de mão em mão, um *rasta* dirige-se para o primeiro plano visual, ou *foreground* em inglês, enquanto o operador de câmera efetua uma variação focal, desfocando o pessoal em segundo plano e colocando o *rasta* em foco. Este faz umas saudações e dá suas bênçãos aos espectadores, se dirigindo ao público de maneira direta, encarando a câmera.

Segue uma sequência que tudo indica ter sido gravada ou com o uso de um *steadicam*, ou através do braço de uma grua em movimento sobre trilhos (*travelling*). Leroy “*Horsemouth*” é seguido pela câmera ao se deslocar pelos becos de uma favela de Kingston, onde interage com diversos personagens, assim como o conjunto de sopros entre os quais se reconhece o famoso Tommy McCook, integrante da histórica banda *Skatalites*.

Chega-se, pois à menção da corrente cinematográfica à qual nos referimos acima: o neorrealismo italiano. É útil ressaltar que, como qualquer outra “corrente” cinematográfica, o chamado neorrealismo, em realidade, foi um movimento bastante heterogêneo do ponto de vista técnico-formal, onde coincidiram mais as temáticas narrativas (as linguagens às vezes podem parecer semelhantes devido às condições precárias nas quais a Itália encontrava-se durante a Segunda Guerra mundial e no pós-Guerra) do que as linguagens audiovisuais propriamente ditas. A linguagem neorrealista, contudo, foi fortemente marcada

⁶ Cachimbo de água utilizado para fumar maconha, que para os *rastas* é uma erva sagrada.

pelo recurso à chamada “teoria da perseguição ou da fechadura” (RONDOLINO, 1995: 387), a qual, criada pelo roteirista Cesare Zavattini, acabou ultrapassando o contexto desta corrente do cinema italiano, para ser utilizada em diversas outras escolas cinematográficas, a começar pela *Nouvelle Vague*, e também o Cinema Novo brasileiro.

Em *Rockers* se faz uso contínuo desta que, mais que uma técnica, pode ser entendida como uma abordagem narrativa; ao seguir o protagonista Leroy “Boca de Cavalo”, o espectador entra literalmente no microcosmo das favelas da capital jamaicana que de fato, produziram e continuam gerando a maior parte dos grandes talentos da música Reggae. O recurso à “teoria da fechadura” de Zavattini, é que torna *Rockers* um “documentário de representação social”, apesar do diretor Bafaloukos ter introduzido circunstâncias ficcionais. E é sempre através desta abordagem cinematográfica que as situações fictícias não perturbam nem reduzem o grau de representação social, ao se retratar a cultura *rasta* no contexto pobre onde surgiu e se difundiu nesta ilha do Caribe.

Voltando à questão da *mise en scène*, vê-se que *Rockers*, enquanto filme com ênfase cultural, no caso aquela inerente à cultura *rasta*, viabilizaria algum grau de interação e principalmente, alguma troca com a chamada Antropologia Visual, que segundo Jay Ruby, precisa “criar uma abordagem crítica que peça emprestados elementos teóricos de maneira seletiva ao cinema, comunicação, mídia e estudos culturais” (RUBY, 2000:5)⁷. O autor norte-americano destaca que o diálogo entre comunicação/teoria cinematográfica e antropologia torna-se problemático, principalmente pela carência de noções que os estudiosos têm da área outra, sendo que “os antropólogos tendem a não dispor de muito conhecimento sobre cinema, semiótica e teoria da comunicação” enquanto “a compreensão da antropologia por parte de críticos e teóricos de cinema é igualmente limitada” (RUBY, 2000:4)⁸.

A distinção apontada por Ruby entre o filme etnográfico e outros filmes de caráter antropológico é bastante rígida, na medida em que enxerga o filme etnográfico como uma ferramenta através da qual o antropólogo da comunicação visual pode ressaltar elementos imagéticos peculiares de determinado povo ou grupo social. Nestes termos, *Rockers* não seria um filme etnográfico e dificilmente poderia haver um escambo profícuo entre a área da comunicação e aquela da antropologia (visual). Contudo, no âmbito da própria

⁷ Tradução livre.

⁸ Idem

antropologia, há posições menos extremas e que sugerem um maior grau de abertura para outras áreas de conhecimento, assim como a do etnólogo francês André Leroy-Gourhan, que em seu artigo de 1948, intitulado *Le film ethnographique existe-t-il?* (LEROI-GOURHAN, 1983: 102), distingue entre três tipos de filmes com valor etnológico: primeiramente, aquele de pesquisa, que segundo o francês representa um mero “registro científico”; em segundo lugar o que Leroi-Gourhan chama de “filme documentário público” ou “filme exótico”, representando o filme de viagem; e concluindo, o que o autor chama de “filme de meio ambiente”, de fato uma ficção desprovida de critérios ou objetivos acadêmicos, mas capaz de revelar traços relevantes de determinada cultura. *Rockers* representa plenamente este terceiro tipo de filme de interesse etnológico.

Freire retoma a discussão sobre documentário e antropologia em seu mais recente livro intitulado *Documentário: ética, estética e formas de representação* (FREIRE, 2012). Ao longo do livro, o autor debruça-se sobre ética e estética no documentário a partir de pressupostos peculiares da antropologia visual, mas ao mesmo tempo, retrata temas e conceitos próprios da antropologia visual por meio de um viés que abre para a teoria do documentário, ou seja, não restringe os conceitos para entendimento específico de adeptos de uma ou da outra área do conhecimento e admite possibilidades de diálogo entre estes campos do saber.

No filme jamaicano aqui considerado resulta haver uma intervenção mútua, em termos de representação: há criação de situações (verossímeis) por parte do diretor Theodoros Bafaloukos, dentre as quais os personagens-sujeitos interpretam si mesmos, ou seja, se auto-representam, no espaço social de onde são oriundos. A *mise en scène* de Bafaloukos não só é fortemente documentária, mas pode-se afirmar que a introdução de elementos ficcionais permita que os personagens-sujeitos se tornem mais autênticos, genuínos, verídicos do que se o diretor tivesse realmente optado por uma não ficção.

No caso do documentário, além da perspectiva do cineasta, a *mise en scène* implica na auto-encenação por parte dos sujeitos do filme não ficcional, assim como apontado por Március Freire em seu artigo acima mencionado, no qual o autor retrata a questão da “auto representação” (FREIRE, 2005:54).

MISE EN SCÈNE E REPRESENTAÇÃO

O uso que fazemos neste artigo da locução francesa *mise en scène* é equivalente ao conceito de encenação, o qual por sua vez implica no conceito de representação. Se o conceito de representação é bastante utilizado no âmbito das ciências sociais e principalmente no contexto da teoria antropológica, é útil ressaltar que

Não é sem sentido que no uso antropológico e sociológico a representação aparece mais frequentemente no plural. O singular colocaria maior ênfase na representação como uma atividade ou processo. Em lugar disso, privilegiando o plural, invocamos entidades, produtos do conhecimento ou cultura. Esta não é apenas uma questão de praticidade (FABIAN, 1990: 753)⁹.

Considerando o objeto deste artigo, contudo, vê-se que a representação sobre a qual nos estamos debruçando é meramente imagética, sendo que o entendimento antropológico de Johannes Fabian é inerente à esfera da chamada “antropologia *mainstream*” (CHIOZZI, 1999), onde prevalece a escrita.

Se considerarmos as dificuldades inerentes à busca de consensos paradigmáticos no âmbito da Antropologia Visual e a própria ambiguidade do documentário enquanto objeto de pesquisa, nos parece mais sensato, voltando ao raciocínio de Johannes Fabian, utilizarmos o conceito de representação oriundo da filosofia:

Tido como um tema filosófico, a ideia da representação implica na suposição prévia de uma diferença entre realidade e suas ‘réplicas’. As coisas são pareadas com imagens, conceitos, ou símbolos, atos com regras e normas, eventos com estruturas. Tradicionalmente, o problema com as representações foi sua ‘exatidão’, o grau de ajuste entre realidade e suas reproduções na mente (FABIAN, 1990: 753-754).

No caso da representação audiovisual de sujeitos no cinema não ficcional, resulta que as réplicas (platônicas) às quais o autor se refere, são inerentes à fidelidade das que na ausência de um termo mais apropriado, podem ser chamadas de projeções do conjunto de peculiaridades humanas e sociais que representam a personalidade ou jeito de ser de tais

⁹ Tradução livre.

sujeitos. Ou seja, como o “eu” de um determinado indivíduo é preservado ou alterado pela gravação de momentos de sua existência, através de uma câmera (de cinema ou vídeo).

A representação enquanto réplica imagética da realidade remete para a contraposição teórica entre subjetividade e objetividade, esta última de fundo e pretensão positivista. Isso sugere uma possível leitura da própria apreensão do real enquanto representação, o que remete para a alegoria platônica da caverna. Se acompanharmos o raciocínio de Maffesoli em seu *Elogio da razão sensível* e nos libertarmos da razão analítica que enxerga a realidade como algo objetivo e mensurável, podemos chegar a considerar a realidade enquanto representação (subjetiva) e nestes termos, a *mise en scène* pode ser entendida como uma representação da representação, ou numa analogia algébrica, uma representação ao quadrado. Isso pode valer para o cinema ficcional, sendo que no documentário há uma ulterior componente representativa, ou para melhor dizer, auto-representativa, caracterizada pelos personagens.

Os atores sociais, ao compartilharem a própria intimidade com a câmera, partilham uma relação de poder que pesa mais do lado do realizador, ou dito com Freire, existe “na realização de todo documentário, uma relação de poder em que o realizador, queira ele ou não, detém o domínio sobre um processo em construção, enquanto as pessoas filmadas a ele são submetidas” (FREIRE, 2012: 31). Contudo, o autor baseia-se nos conceitos de Foucault acerca do poder para realçar a inexorabilidade da existência de “pontos de resistência”. Neste sentido, Freire acrescenta que “as relações que se estabelecem entre o cineasta e os seus sujeitos fazem parte destas redes. Estes últimos muitas vezes se opõem a certas imposições ou mesmo sugestões do documentarista”.

Acompanhando o raciocínio deste autor, pode-se constatar que a resistência pelos personagens do cinema não ficcional constitui parte integrante da chamada auto *mise en scène*, ou auto-encenação. Nestes termos, voltando à nossa definição de representação ao quadrado, ver-se-á que, quando se considera a *mise en scène* pelo viés da representação, esta sugere uma elevação ao cubo (da representação), na qual a terceira dimensão dar-se-ia através da auto-representação por parte dos personagens fílmicos, em sua tendência compensatória às relações de poder dominadas pelo realizador.

Lembremos também da representação efetuada pelo espectador em seu processo interpretativo inerente à recepção da comunicação audiovisual não ficcional. Neste caso, a

leitura da situação retratada no documentário remete para outro nível de representação, cujas possibilidades dependem do nível de abertura criativa concedido pelo realizador através da *mise en scène* e reforçado pela montagem.

CONCLUSÃO

O documentário, neste sentido, não pode senão ser considerado como parte integrante do cinema (em sentido amplo) e nossas modestas reflexões sobre representação devem ser entendidas apenas como um esforço intelectual, no que se refere a um maior grau de especificidade deste gênero cinematográfico dentre do domínio da sétima arte. Não há avidez analítica, porém, que permita apontar de forma “objetiva” e principalmente, conclusiva, para suas diferenças em relação ao cinema ficcional. A distinção aparece mais ao se entreabrir os olhos, enxergando de longe as formas *flo* (desfocadas), do que ao pretender detectar com o microscópio a linha de demarcação existente entre ficção e não ficção. Sempre haverá um ou outro aspecto presente em ambos os “gêneros”, exacerbando a frustração de quem tiver a pretensão de separar os “elementos”.

Voltemos, pois a *Rockers*, realçando que se Bill Nichols menciona o filme *No Lies* (BLOCK, 1973) como exemplo de cinema não ficcional reconhecido, legitimado, enfim, indexado como documentário pelo espectador, neste artigo temos procurado mostrar que *Rockers* representa exatamente o caso oposto, ou seja, um documentário recebido, entendido e nomeado pelo espectador como filme de ficção.

Neste *paper*, enfim, tentamos demonstrar como nos interstícios, nas fronteiras, nos filmes transgêneros, exista riqueza de conteúdos úteis para se debruçar sobre a efetiva especificidade do documentário enquanto modo peculiar de se fazer cinema, antagônico ao filme ficcional, apesar da dificuldade de se propor distinções nítidas. Se em termos de conteúdo a distinção proposta por Nichols entre filme de “satisfação de desejos” e de “representação social” nem sempre permite discernir de forma apurada entre ficção e não ficção, e se, em termos formais, os elementos estilísticos, as técnicas e o uso de equipamentos e maquinarias na produção de um filme não permitem resolver o impasse, preferimos seguir a possibilidade apontada por Ramos e encontrar eventualmente uma saída na análise da *mise en scène*, entendida como encenação, mas ao mesmo tempo, construção do olhar e representação.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, J. **La mise en scène**. Bruxelles: De Boeck & Larcier, 2000.
- CHIOZZI, P. **Manuale di antropologia visuale**. Milano: Unicopli, 1997.
- DA-RIN, S. **Espelho partido**. Tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2006.
- FABIAN, J. **Presence and Representation: The Other and Anthropological Writing**. The University of Chicago Press, Critical Inquiry, Vol. 16, No. 4, 1990 (pp. 753-772).
- FREIRE, M. **A questão do autor do cinema documentário**. Significação, v. 24, dezembro 2005.
- _____. **Documentário: ética, estética e formas de representação**. São Paulo: Annablume, 2011.
- _____. LOURDOU, P. **Descrever o visível**. São Paulo: Estação liberdade, 2009.
- LEROI-GOURHAN, A. **Cinema e ciências humanas: o filme etnológico existe?** In: Le fil du Temps. Ed. Fayard, 1983 (pp. 102-109).
- MAFFESOLI, M. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- MONTE-MÓR, P. PARENTE, J. I. **Cinema e Antropologia: Horizontes e caminhos da Antropologia Visual**. Rio de Janeiro: Interior Produções, 1994.
- NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005 (5ª Ed. 2010).
- OLIVEIRA JR, L. C. Onde está a *mise en scène*? In: **O cinema de fluxo e a mise en scène**. São Paulo: Dissertação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Artes da USP, 2010.
- RAMOS, F. P. **Mas afinal...o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac Ed., 2008
- _____. **A 'Mise-en-scène' do documentário**. Cine Documental, v.5, 2011.
- RONDOLINO, G. **Storia del Cinema**. Torino: Utet, 1995.
- RUBY, J. **Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology**. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- STANISLAVSKIJ, K. S. **Il lavoro dell' attore su se stesso**. Bari: Laterza, 2008.
- TRUFFAUT, F. **Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema**. Roma: Gremese, 1994.

FILMOGRAFIA

- BAFALOUKOS, T. **Rockers**. 1978.
- BLOCK, M. **No lies**. 1973.