

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

O REAL EM TRANSE:
UM ESTUDO DO MÉTODO DE FREDERICK WISEMAN NO DOCUMENTÁRIO
TITICUT FOLLIES

JEFFERSON ROCHA LEITE DE OLIVEIRA

Rio de Janeiro

2014.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

JEFFERSON ROCHA LEITE DE OLIVEIRA

O REAL EM TRANSE:
UM ESTUDO DO MÉTODO DE FREDERICK WISEMAN NO DOCUMENTÁRIO
TITICUT FOLLIES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a graduação no curso de Mestrado em Comunicação Social e Cultura.

Orientação: Profa. Dra. Anita Matilde Silva Leandro

Rio de Janeiro

2014.

JEFFERSON ROCHA LEITE DE OLIVEIRA

O REAL EM TRANSE:
UM ESTUDO DO MÉTODO DE FREDERICK WISEMAN NO DOCUMENTÁRIO
TITICUT FOLLIES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a graduação no curso de Mestrado em Comunicação Social e Cultura.

Aprovada em 6 de Junho de 2014.

Profa. Dra. Anita Matilde Silva Leandro, Escola de Comunicação – UFRJ

Profa. Dra. Consuelo da Luz Lins, Escola de Comunicação – UFRJ

Profa. Dra. Patrícia Rebello da Silva, Faculdade de Comunicação Social – UERJ

À Silvia da Rocha Leite,
que vive dentro de mim.

AGRADECIMENTOS

As pessoas que cito aqui merecem muito mais que um simples agradecimento, a elas dedico também mérito por este trabalho, que não seria possível sem a presença delas.

Agradeço, primeiramente, a minha família. À minha mãe Maria Madalena Rocha Leite, pela torcida, pelas novenas, pelo amor e por não ter deixado de ser o meu porto seguro, mesmo com a distância. Ao meu pai Adilson de Oliveira que, direta ou indiretamente, sempre me proporcionou condições para uma melhor educação. Ao meu tio Johnson, por ser a fonte da minha cinefilia e do meu senso de humor *camp*. Ao meu irmão Alessandro e sua esposa Beatriz, pelos jantares, pela companhia e por sempre terem encorajado a minha trajetória na capital carioca. À minha irmã Érica, por ter sido a “cavalaria” na hora do sufoco acadêmico. À minha irmã Elke, pelas conversas francas, ainda que raras, e por todo o afeto.

Aos amigos dos tempos de “ouvinte-sacrifício”: Isabela Lachtermacher, Maria Fantinato, Matheus Santos, Diego Paleólogo, Mario Cascardo, Jane Maciel, Bruno “Barata”, Bruno Tarin, Kênia Freitas e, principalmente, à Lia Scarton Carreira. A ajuda, o carinho, os ensinamentos e o incentivo de vocês foram essenciais tanto para o meu ingresso como para toda a minha trajetória na ECO.

Aos amigos recentes: Lucas Murari, Claudia Simões, Laila Melchior, Renata Catharino, Milena Campe, Hermano Callou, André Duchiate, Flor Brasil, Wladimir Machado e Carla Benassi. Tenho muito orgulho ter tido vocês como colegas de pós e sou muito grato por todo companheirismo, dentro e fora da universidade.

Aos amigos de sempre: Nássara Lanzoni, Edina Justen, Rafael Marques de Albuquerque, Luana Moreira e Luana Brasil. Mesmo de longe, a presença e a influência de vocês é constante em tudo o que faço.

Agradeço especialmente a um dos meus melhores amigos no Rio de Janeiro, Vinícios Ribeiro, que tem sido uma influência positiva em todos os âmbitos da minha vida, principalmente naquilo que toca a minha trajetória acadêmica. De *petit comités* à viagens internacionais, você tem sempre me incentivado a colecionar experiências. Espero que nossa amizade perdure para muito além do mestrado.

Agradeço também à Marianna Ferreira Jorge, minha colega de batalhas dissertativas e noites em claro. Amiga para todas as horas – das mais alegres até as mais cansadas horas da madrugada – e que me ensinou que ser *gauche* na vida nem sempre é algo ruim. Devo muito do meu progresso acadêmico a você. Ainda quero muito te ver defendendo a sua tese de doutorado que, como tudo que fazes, também será incrível.

Agradeço à minha tia postiça Eliana Limongi. Principalmente por ter me ensinado sobre as caravanas e os cães. Só eu sei o quão importante foram as suas palavras de sabedoria e o seu apoio durante toda essa minha trajetória.

Meus agradecimentos aos professores que me auxiliaram durante toda a trajetória: Denilson Lopes, Victa de Carvalho, Paulo Vaz, Paula Sibilia, Andrea França, Ieda Tucherman e, em especial, às professoras Patrícia Rebello e Consuelo Lins, que fizeram parte das minhas bancas de qualificação e de defesa do mestrado. A elas, meu muito obrigado por todos os ensinamentos, pela inspiração, pela compaixão e pela forma ética com que me trataram desde os tempos do nosso grupo de estudos até a reta final da pós.

Obrigado à CAPES, por contribuir com a bolsa de estudos durante parte do mestrado.

Um agradecimento especial à minha orientadora Anita Leandro, com quem desenvolvi uma amizade instantânea. Sou muitíssimo grato por toda a sua generosidade, paciência e dedicação. Quero que saibas que levarei comigo os conhecimentos que você passou a mim por todos os meus projetos futuros, sejam eles acadêmicos, artísticos ou cinematográficos. Muito obrigado por tudo!

“Nada posso lhe dar que já não exista em você mesmo.
Não poso abrir-lhe outro mundo de imagens,
além daquele que há em sua própria alma.
Nada lhe posso dar a não ser a oportunidade, o impulso, a chave.
Eu o ajudarei a tornar visível o seu próprio mundo,
e isso é tudo.”

Hermann Hesse

RESUMO

A presente dissertação tem como tema central o estudo do método empregado pelo documentarista estadunidense Frederick Wiseman, na criação de sua primeira obra autoral, o filme *Titicut Follies* (1967). A partir desta análise, esta pesquisa busca investigar a possível aproximação da obra de Wiseman com aquilo que o filósofo Gilles Deleuze (2005) identificou como “transe”, e que estaria presente em outras obras cinematográficas do período do pós-guerra – como no “cinema de agitação política” do brasileiro Glauber Rocha, ou no “cine-transe” do francês Jean Rouch. Para isso, estudamos as formas de produção do filme e de construção da *mise en scène*, assim como o método de montagem empregado pelo cineasta alvo deste estudo, sempre tecendo relações entre o gesto político embutido na prática cinematográfica de Frederick Wiseman, e o gesto característico do cinema do transe que se desenvolveu, em sua maioria, durante a década de 60.

Palavras-chave: Frederick Wiseman; Transe; Documentário; Cinema Direto; Comunicação.

ABSTRACT

The following dissertation has, as a central theme, the study of the method used in the creation of the film *Titicut Follies* (1967), the first authoral work done by the American documentarist Frederick Wiseman. Taking this analysis as a focal point, this research seeks to investigate the possible kinship between Wiseman's work and what the french philosopher Gilles Deleuze (2005) called "trance", which would also be present in other cinematographies from the post-war time period – such as the "political agitation" films of the brazilian filmmaker Glauber Rocha, or the "cine-trance" present in the ethnographic cinema of the french diretor Jean Rouch. In order to accomplish our objective we studied the means of production, the form of construction of the *mise en scène*, and the editing methods used by the american author, always weaving relationships between the political gesture imbued in Wiseman's cinematographic practice and the characteristic gesture present in the cinema of trance, which was developed, for the most part, during the 60's.

Keywords: Frederick Wiseman; Trance; Documentary; Direct Cinema; Communication.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Diferentes pontos de vista na caminhada de James	67
Figura 2 - As imagens da FSA e os fotogramas de Wiseman	74
Figura 3 - As fotografias de Alfred Eisenstaedt	76
Figura 4 - Os coristas do festival <i>Titicut Follies</i>	80
Figura 5 - Vladimir e Dr. Ross	80
Figura 6 - A arguição de Vladimir.....	80
Figura 7 - Abjeções no cinema de Frederick Wiseman.....	84
Figura 8 - Cena final de <i>Titicut Follies</i>	89
Figura 9 - Sequência da entrevista entre Dr. Ross e James	93
Figura 10 - Montagem em paralelo em <i>Titicut Follies</i>	96

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
Cap. 1 – UMA GENEALOGIA DO TRANSE	23
1.1 De Rouch a Rocha: o surgimento do “cine-transe”	23
1.2 O Transe da América: os anos 60 nos Estados Unidos	39
1.3 Frederick Wiseman: um cinema do transe?.....	46
Cap. 2 – O REAL EM TRANSE	58
2.1 Caçar o acaso, filmar o real: reinventando o cinema direto	58
2.2 Retratos da América: a estética e o real na obra de Frederick Wiseman.....	73
2.3 O que ninguém quer ver: a recorrência do abjeto nos “sonhos-reais”.....	83
Cap. 3 – MONTAR O TRANSE	91
3.1 Retalhos temporais: a montagem e a criação de narrativas	91
3.2 A didática do transe e a reconstrução da história	103
CONCLUSÃO.....	108
BIBLIOGRAFIA	112
FILMOGRAFIA.....	117

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objeto de estudo o filme *Titicut Follies* (1967), de Frederick Wiseman, e busca entender aspectos da *mise en scène* e da montagem do cineasta estadunidense que aproximam o seu método daquilo que, em outras cinematografias dos anos 60, chamou-se de “transe”, se referindo a novas formas de captura do real (câmera na mão, som direto, dispositivos de *mise en scène*), em que a câmera procede a uma imersão mais profunda do mundo filmado. Isso acontece no “cine-transe” de Jean Rouch (França) e também no “cinema de agitação política” de Glauber Rocha. Localizamos, no entanto, em Wiseman, uma terceira variação do fenômeno, determinada pela sua forma de utilização do som direto, “às cegas”, uma vez que o som, gravado por ele mesmo, sempre antecede a câmera, e também pela sua abordagem subjetiva da montagem, que gera uma ruptura radical com a cronologia dos acontecimentos filmados.

A prática do transe permeou diferentes culturas desde os primórdios da civilização humana. Uma das mais conhecidas evidências históricas do transe ritualístico pode ser encontrada na antiguidade grega, mais precisamente, nos escritos que descrevem o oráculo de Delfos. O oráculo era um dos maiores focos de peregrinação do mundo antigo. Tratava-se do local onde a sacerdotisa pítia inalava os vapores tóxicos (o *pneuma*), provenientes de uma fenda sísmica que atravessava o solo do templo, para que pudesse ingressar num estado alterado de consciência e assim vocalizar as mensagens dos deuses (PLUTARCO, 1992). Na Idade Média, por sua vez, os discursos sobre o transe eram comumente fundidos à noção de êxtase e associados à mitologia cristã: “o termo aplicava-se à agonia dos moribundos e à paixão de Cristo” (CARROY, 2005). Acreditava-se que, devido ao sofrimento intenso do calvário, Cristo teria tido alucinações quando se aproximava da morte.

Já no século XIX, durante a modernidade ocidental, a prática do transe foi resgatada pela medicina, sobretudo pela psiquiatria nascente. Como descreve o psicoterapeuta Steve Grattan (2013), no ano de 1841, o médico cirurgião escocês James Braid inventou o método hipnótico “conhecido como fixação do olhar, [que] muda a percepção normal da realidade de um indivíduo e, por definição, produz o transe” (GRATTAN, 2013, p.42). De acordo com Grattan, a hipnose de Braid “induzia um transe no paciente ao fazê-lo concentrar o olhar num

objeto posicionado acima de sua linha de visão, o que fazia aumentar a sua carga de atenção mental no tal objeto” (Idem). Essa técnica era empregada pelo cirurgião escocês com a intenção de produzir efeitos analgésicos em seus pacientes, assim como a anestesia e a hemostasia durante suas práticas cirúrgicas.

Por volta da mesma época, o psiquiatra francês Jean-Martin Charcot apropriou-se da invenção de James Braid e aplicou-a em sua pesquisa. Charcot foi um dos primeiros a utilizar o transe hipnótico no tratamento de doenças mentais. No seu caso, o método foi empregado para o desenvolvimento do estudo que resultou na descoberta de um tratamento para uma psicopatologia conhecida, então, como doença feminina: a histeria (SCHULTZ; SCHULTZ, 1992). Esta forma de abordagem da doença mental, através da hipnose, foi rapidamente incorporada por um de seus mais célebres discípulos: Sigmund Freud, fundador da psicanálise. Durante o início de suas pesquisas sobre o trauma psíquico e sobre as neuroses dele provenientes, Freud se serviu do transe hipnótico, por acreditar, na época, ser esta a melhor forma de acessar o sistema inconsciente de suas pacientes, no intuito de fazê-las recordar lembranças dolorosas recalcadas e, por isso, esquecidas (GARCIA-ROZA, 2004). Os médicos e os psicólogos de então explicavam os tranSES religiosos e exóticos (aqueles provenientes de culturas não-europeias) através de termos como sonambulismo, histeria, hipnose e neurose, ou seja, por meio de toda uma gama de denominações científicas. Com isso, a prática do transe, que até o momento era encarada como um ritual, passou a ser vista com uma configuração patológica que deveria ser evitada e tratada. Em consequência, todos aqueles que ainda a evocavam fora dos consultórios médicos, eram estigmatizados.

No início do século XX, no entanto, esta perspectiva médica foi relativizada graças aos etnólogos, que puderam observar melhor o fenômeno através do seu método de trabalho, que os colocava em contato direto com as tribos e as comunidades que perpetuavam a prática. Neste sentido, grandes nomes da antropologia, como os franceses Roger Bastide¹ e Michel Leiris, e o suíço Alfred Métraux, sentiram a necessidade de “utilizar um vocábulo a seus olhos, menos etnocentrado, menos ‘psicologizante’ ou menos ‘psiquiatrizante’” (CARROY, 2005, p.1893) para descrever tal prática. Com isso, apesar da técnica do transe ter continuado a ser utilizada na comunidade científica ocidental – porém renomeada como hipnose ou sonambulismo – o termo “transe” passou a designar, de forma geral, as experiências

¹ Este pesquisador, por sinal, fez uma importante pesquisa sobre o candomblé no Brasil.

ritualísticas de profecia, de xamanismo, de possessão e de êxtase observadas por pesquisadores em outras culturas, fora do eixo da civilização eurocêntrica.

Voltamos então nosso olhar para a antropologia, que na contemporaneidade foi a responsável tanto pela descoberta do transe ritualístico, como pelo estudo das sociedades onde a prática ainda persiste como elemento de grande importância cultural. Nas etnografias sobre tribos africanas que celebram rituais de possessão, o sacerdote é envolto por sons rítmicos de tambores sagrados, cantos e danças rituais, com a finalidade de entrar em comunhão temporária com os espíritos ancestrais e pedir a intervenção das entidades sobre as colheitas, sobre o sucesso na caça, e, entre outras coisas, pela prosperidade da sua comunidade. É o que acontece, por exemplo, no documentário *Tourou et Bitti: le tambours d'avant* (1971), de Jean Rouch. De forma similar, nas tribos indígenas das Américas, os rituais que levam ao transe são praticados exclusivamente pelo xamãs, que são os líderes espirituais tribais. Estes, por sua vez, veem no transe uma possibilidade de “desencarnar” do seu corpo, e assim, poder ver e vivenciar o mundo físico e espiritual que existe além do alcance da sua própria percepção (VIVEIROS DE CASTRO, 2010).

De acordo com o antropólogo, músico e cineasta Gilbert Rouget, o transe é um “estado de consciência alterado, transitório e que obedece a um modelo cultural” (ROUGET, 1985, p.3). Em seu livro *Music and Trance* (1985), o autor ainda diferencia o transe (do latim *transire*, e que significa “passar por dentro”, “transitar entre”) do êxtase (do latim *extasis*, que quer dizer “estar fora da *stásis*”, “sair da *stásis*”, ou seja, sair da inércia). Para o autor, o primeiro “é sempre associado com um maior ou menor grau de superestímulo sensorial – barulhos, músicas, cheiros, agitações”, já o segundo, “ao contrário, é mais associado à privação sensorial – silêncio, jejum, escuridão” (ROUGET, 1985, p.10). Enquanto o êxtase parece resultar de uma profunda meditação, e de um processo solitário de introspecção, o transe, por sua vez, não pode ocorrer sem a presença do outro. A música, a folia e a agitação são necessárias para que ocorra a “pane” sensorial que permite que a consciência se eleve ao encontro de outros planos, de outros seres e de outras realidades.

De modo geral, o transe parece ter sido usado em diferentes épocas e culturas, cujas formas e objetivos eram distintos. Mas, aparentemente, todas elas tinham a mesma finalidade imediata: a de estender, transformar ou ampliar a percepção humana. Esteja o transe atrelado ao culto religioso ou à pesquisa médica psiquiátrica, esta misteriosa prática, de certa forma,

sempre aparece atrelada à ideia de sair de si mesmo e ter/dar acesso ao outro, seja este outro um espírito ancestral, um demônio, uma divindade, um animal ou um psiquiatra.

A ideia de transe no cinema foi inicialmente teorizada pelo antropólogo e cineasta francês Jean Rouch, em 1973, no seu artigo *A Câmera e os Homens*, em que, entre outras reflexões acerca do cinema etnográfico, ele descreve o “cine-transe” como um “fenômeno análogo à possessão” ritualística (ROUCH, 2003, p.39) do tipo que ele presenciou e documentou, especialmente entre as tribos Dogon do Oeste africano. No cine-transe, o cineasta se envolve profundamente com o meio, com as pessoas e com os rituais que filma, a ponto de fundir-se com a própria câmera, como se ela fosse uma extensão do seu corpo (como a “câmera-olho” do russo Dziga Vertov). O documentarista, dessa forma, deixa de lado o método tradicional de filmagem: aquele voltado, simplesmente, para a captura da realidade a partir de um ponto de vista distanciado e, para a organização do material captado no seu produto final esperado. Em vez disso, no cine-transe, o cineasta vive o acontecimento ao seu redor, integrando-se a ele com tal intensidade que, ao filmar os ritos por dentro, ao assumir suas posturas e gestos, e ao reproduzir no espaço movimentos inesperados e ações desconhecidas, tais experiências passam a fazer parte dele, de seu corpo. Assim, ao mesmo tempo em que o cineasta se torna parte do acontecimento, a “câmera-olho” capta a experiência caótica vivida por ele de um ponto de vista interno que, embora privilegiado, não lhe oferece explicações imediatas ou definições claras sobre aquilo que está prestes a acontecer ao seu redor. Dessa forma, o que Rouch transmite ao seu espectador é a perspectiva interna e única de uma câmera que, embora muitas vezes apoiada em um dispositivo ficcional, “fabulador”, se deixa sempre surpreender pelo acontecimento.

Ao desenvolver a teoria do cine-transe, Jean Rouch tinha em mente a definição de um conceito que se aplicava especificamente ao filme etnográfico. Sua ousada atividade como etnólogo junto às tribos do oeste africano, entretanto, não foi vista com bons olhos pela antropologia da época. Alguns antropólogos viram na cine-etnografia do documentarista um comércio de cultura negra (ROUCH, 2003), uma vez que sua proposta de cine-transe não seguia à risca os preceitos formais e distanciados da etnografia científica, tal como era, então, postulada pela antropologia acadêmica. Ao invés disso, Jean Rouch se aproximava o máximo possível dos sujeitos que filmava e influenciava o meio, produzindo um cinema mais próximo do campo da arte do que da ciência fria e analítica. A crítica chegou a comparar seu trabalho

ao de um explorador branco, que capta imagens de “tribos primitivas” para, posteriormente, lucrar às custas da curiosidade da sociedade capitalista ocidental (ROUCH, 2003).

Ainda assim, o diretor permaneceu um forte defensor da ideia de que o cinema seria a ferramenta ideal para a pesquisa etnográfica. Seguindo seu projeto, Rouch desenvolveu métodos de filmagem para adentrar nas culturas africanas, sem achatá-las, simplificá-las ou transformá-las em produtos para a indústria cultural. O cine-transe, nesse sentido, se apresenta como um método, não apenas para uma melhor captura da realidade de culturas estrangeiras, mas também como uma forma para o cineasta acessar a perspectiva de alguém que está dentro da situação filmada, imerso na realidade em questão. A câmera passa a testemunhar os processos como parte integrante da comunidade, apagando as linhas que definem e separam o “eu” do “outro”, o pesquisador do seu objeto, o cineasta do personagem, o real da ficção.

Apesar desta ideia de cine-transe ter sido proveniente, no caso de Rouch, de uma reflexão específica sobre a prática da cine-etnografia, o fenômeno ressurgiu com algumas nuances a propósito de outras formas de se fazer cinema. O filósofo francês Gilles Deleuze, em seu livro *Imagem-Tempo* (2005), se refere ao surgimento do cinema do transe como um fenômeno com implicações teóricas, políticas e estéticas. Segundo o pensador, o transe, entendido por ele como gesto cinematográfico, surge no cinema político moderno em resposta à impossibilidade de mobilização política das massas. Em um momento histórico como o dos anos 60, em que noções unívocas se dissolviam uma a uma (como as ideias de “povo”, de “identidade fixa”, de “cultura”, entre outras), o cinema político também acompanhou a derrocada das identidades nacionais, bem como a colonização cultural dos países periféricos e a transformação dos povos em uma multiplicidade irreduzível aos discursos ideológicos totalizantes. Assim, sem ter como se dirigir à população como um todo, alguns cineastas surgiram com uma maneira peculiar de mobilização. A proposta era fazer com que os principais personagens da cultura e da história se colidissem frente à câmera numa explosão heterogênea, que evidenciaria as discrepâncias entre classes, religiões, ideologias, etnias, culturas, etc. Deleuze vê nisso um “cinema de agitação política”, e aponta Glauber Rocha como seu maior representante. Segundo o filósofo, o diretor brasileiro seria, justamente, aquele capaz de melhor “fazer tudo entrar em transe, o povo e seus senhores, e a própria câmera” (DELEUZE, 2005, p.261).

As ficções políticas de Glauber Rocha buscavam atingir uma harmonia perfeita entre a forma do filme e seu conteúdo. No artigo *A Revolução é uma Eztetyka*, de 1967, o cineasta

mostrava que a única possibilidade de um intelectual fomentar a revolução em um país subdesenvolvido seria através de “um violento processo dialético de informação”, em que “os valores da cultura monárquica e burguesa [...] devem ser criticados em seu próprio contexto e em seguida transportar [sic] em instrumentos de aplicação úteis à compreensão do subdesenvolvimento” (ROCHA, 1981, p.66). Segundo o cineasta, se a crítica à cultura for feita de forma didática, ela gera “o autoconhecimento total [que] deve provocar, em seguida, uma atitude antecolonial [sic]” (Idem). Dessa forma, ao mostrar em seus filmes a letargia da população no que concerne às questões socioculturais – ou seja, a completa conformidade com os processos coloniais da cultura e da identidade nacional – Glauber Rocha visa incitar nos seus espectadores a indignação política. Contudo, o autor constrói sua crítica através de uma perspectiva interna, usando a linguagem, os locais, os costumes e o próprio povo como matéria documental de suas ficções.

No mesmo artigo, o cineasta postula duas estratégias que devem estar presentes, para que, através do cinema, se forme uma “cultural revolucionária”: a épica e a didática. A didática diz respeito à dimensão informativa, ética e pedagógica do filme. Já a épica refere-se ao aspecto estético, que deve estar em sintonia com o conteúdo da obra. É de suma importância que os dois estejam em conformidade, pois, segundo Rocha, “a didática sem épica gera informação estéril e degenera em consciência passiva nas massas e em boa consciência nos intelectuais [...]. A épica sem didática gera o romantismo moralista e degenera em demagogia histórica.” (ROCHA, 1981, p.67). Seguindo esta teoria do cineasta, podemos traçar um paralelo entre este projeto estético do autor e o gesto político embutido no cinema do transe de Rouch: ambos parecem apontar para a construção de programas estético-políticos que, destruiriam, no campo do cinema, as perspectivas externas, coloniais, objetivas e fabricadas, em favor da criação de um ponto de vista interno, terceiro-mundista, não homogêneo e subjetivo, em que as ausências, os conflitos, as antíteses e as aberrações políticas são todas expostas, como uma tática de educação e de denúncia, ao mesmo tempo.

Na década de 60, paralelamente ao aparecimento do cine-transe de Jean Rouch na França e na África, e ao cinema de agitação de Glauber Rocha no Brasil, surge um novo documentarista nos Estados Unidos: Frederick Wiseman, cuja obra apresenta várias similaridades com o cinema do transe e é o foco desta dissertação. Embora, historicamente, Wiseman seja visto como o cineasta por excelência do método de observação – em que a equipe nunca aparece na imagem ou interfere na ação – veremos que ele filma de um ponto de

vista interno, fundindo-se de tal forma com o acontecimento filmado que parece fazer parte dele.

Frederick Wiseman talvez seja o mais influente e prolífico representante do cinema direto americano ainda em atividade. Ao todo, o autor dirigiu mais de 40 filmes em 47 anos de carreira cinematográfica, atingindo uma média de produção de quase um filme por ano. Sua atuação como diretor é diversificada: ele já esteve à frente de peças de teatro, curtas metragens e longas de ficção, apesar disso, a maioria de sua obra é composta de filmes documentários. Dentro da gama das não ficções, destacam-se aquelas que fazem parte da sua “série institucional”: trata-se de mais de 30 produções que expõem o interior de instituições americanas, as relações de poder que acontecem dentro delas e os bastidores de seus funcionamentos. O método de filmagem do autor, baseado na observação e na não-intervenção, algumas vezes chega a ser invasivo e tem como resultado a captação da rotina de uma vasta gama de lugares e instituições, sejam eles, públicos ou privados, tangíveis ou intangíveis, em espaços abertos ou fechados.

O primeiro filme autoral de Fred Wiseman foi *Titicut Follies* (1967), todo ele filmado dentro do manicômio judiciário da cidade de Bridgewater, no estado de Massachusetts – por sinal, uma instituição já anteriormente visitada algumas vezes pelo futuro diretor, quando ele ainda era apenas um professor universitário num curso de Direito. Wiseman e uma equipe composta pelos seus amigos Jonh Marshall (cinegrafista), e David Eames (assistente de produção), visitaram o asilo diariamente e filmaram o cotidiano do lugar durante o mês de junho de 1966. Captavam tudo, desde o que parecia irrelevante e corriqueiro, ao extraordinário e absurdo. Dessa forma, após um longo e exaustivo período de gravação, Wiseman retornou à sua residência em Boston e passou 11 meses transformando as mais de 40 horas de material bruto captado em um filme de 89 minutos, que se transformaria em um dos documentários mais controversos da história dos Estados Unidos.

Em 1967, pouco tempo após a estreia de *Titicut* no festival de cinema de Nova Iorque, o governo do estado de Massachusetts abriu um processo legal contra o diretor, acusando-o de invasão de privacidade dos detentos de Bridgewater. Isso levou a um julgamento em corte que resultou em um veredito radical: o juiz Harry Kalus declarou que o filme era “um pesadelo de obscenidades macabras” (ANDERSON e BENSON, 1991, p.169) e ordenou que todas as cópias – inclusive os negativos – fossem queimadas. Wiseman então apelou à Suprema Corte do Estado, que concordou em remover a ordem de destruição do filme e, ao invés disso,

limitou a exibição do material a médicos, advogados, assistentes sociais, profissionais e estudantes dessas áreas e afins. O resultado desse longo processo litigioso foi o banimento de qualquer exibição pública da obra por cerca de 25 anos. Cabe ressaltar que esse foi o primeiro filme americano banido na história do país sob alegação de invasão de privacidade.

Apesar da contenda com o sistema judiciário, Wiseman continuou fazendo filmes com base numa abordagem ousada e inovadora das instituições públicas. Dentre as instituições que já foram foco de seus filmes, podemos listar um colégio de segundo grau (*High School*, 1968 e *High School II*, 1992), uma delegacia de polícia (*Law and Order*, 1969), um hospital metropolitano (*Hospital*, 1970), uma agência de assistência social (*Welfare*, 1975), uma agência de modelos (*Model*, 1980), uma loja de departamentos (*The Store*, 1983), um complexo habitacional para famílias de baixa renda (*Public Housing*, 1997), um abrigo para mulheres e crianças vítima de abusos domésticos (*Domestic Violence*, 2001 e *Domestic Violence II*, 2002) e muitas outras, chegando até o seu mais novo filme, chamado *National Gallery* (2014) filmado dentro de um grande museu de Londres, na Inglaterra.

Devido à temática de seus documentários, a obra do autor é sempre analisada pelo viés da filosofia política do pensador francês Michel Foucault, principalmente no meio acadêmico². Com efeito, a docilidade e o adestramento dos corpos, a normatização dos sujeitos em busca da produtividade máxima e o controle dos indivíduos por parte de uma lógica administrativa que toma conta da vida em todos os seus aspectos (FOUCAULT, 1988), são alguns dos temas abordados nas obras de Foucault e, indiscutivelmente, elementos muito presentes nos filmes de Wiseman.

Provenientes de diversas partes do mundo e de variados campos do conhecimento surgem opiniões e pesquisas detalhadas, com reflexões sobre as estruturas sociais ocidentais feitas a partir da obra de Fred Wiseman³. Sem dúvida, é um enorme êxito para qualquer filme – que é um produto virtual, imaterial – atingir seus espectadores da forma como o fez *Titicut Follies*, levando-os a agir sobre o real. Essa abordagem da obra de Wiseman mais voltada para o fator institucional, predomina em grande parte das produções intelectuais sobre os

² Alguns exemplos são: ARMSTRONG, Dan. Wiseman's Realm of Transgression. In: *Cinema Journal*. Austin: UTPress. Vol.29 No.1, 1989; WELLER, Fernando. O Cinema de Frederick Wiseman e a Reflexividade no Documentário Brasileiro Contemporâneo. In: *Revista AV*. São Leopoldo: UNISINOS, 2004; MACHADO, Tiago. Wiseman: a cela e a vida nua. In: *Forumdoc. bh*. Belo Horizonte, 2010; entre outros.

³ Um dos casos mais relevantes da influência da obra de Wiseman no mundo político é o artigo do renomado psiquiatra Dr. Thomas Szasz, escrito em 2010 para a *State University of New York*. Nele o médico discute o banimento de *Titicut Follies* nos anos 60, e a possível reforma psiquiátrica que o documentário poderia ter alavancado naquela época caso pudesse ter sido exibido para o público em geral.

trabalhos deste diretor. Por vezes, a crítica à sociedade disciplinar, inerente aos documentários de Wiseman, lhe rendeu vários comentários, análises e resenhas que o elegem como uma espécie de cronista da paisagem social estadunidense. O pesquisador de cinema Roberto Chieso (2006), conferiu à Wiseman o título de “geógrafo dos ‘santuários’ da sociedade americana”, uma ideia bem próxima à de Thierry Jousse, crítico da revista *Cahiers du Cinema*, que em 1999 descreveu Wiseman como um “topógrafo das relações de poder” das instituições nos Estados Unidos.

Existe, é claro, um projeto político por trás dessa cartografia das relações de poder, e ele está relacionado à grande mobilização política das vanguardas artísticas durante a década de 60 nos Estados Unidos e no mundo. Neste sentido, Wiseman é um produto de seu tempo e seus filmes – especialmente os seus primeiros documentários – são também uma forma de ativismo. Ou seja, as provocações intelectuais e políticas são intencionais, e elas fazem parte dos efeitos previstos e construídos pelo diretor. Apesar do prestígio de servir como matéria prima para o pensamento crítico, este tipo de análise “conteudista”, por vezes, acaba deixando de lado o que talvez seja o aspecto mais fértil do seu trabalho: o seu método de *mise en scène* e de montagem.

As abordagens temáticas continuam sendo importantes, especialmente porque o diretor parece adequar o seu método de filmagem às instituições que filma. Mas, para além da crítica às estruturas sociais e à dominação que o governo e o sistema exercem sobre os indivíduos, a obra de Wiseman nos apresenta um campo fértil para discussões que ultrapassam a questão da escolha dos temas. É interessante pensar, sobretudo, em como as instituições são mostradas em seus filmes. De que ponto de vista elas são filmadas? Qual é a qualidade da observação em jogo? Qual é o diferencial da relação estabelecida por Wiseman entre o som e a imagem, que submete o olho à orientação do ouvido? O que o enquadramento nos comunica em seus filmes? Que cenas são escolhidas na montagem final? Que tipo de construção de sentido a montagem reforça? Afinal, qual é a ótica dos procedimentos metodológicos empregados nesses filmes e que olhar eles lançam sobre as instituições?

Com essas perguntas somos confrontados a uma nova gama de problemas e questões, que, por sua vez, demanda um novo arsenal hermenêutico de exploração da obra wisemaniana. Assim, propomos aqui um estudo sobre o método documentário de Frederick Wiseman em seu primeiro filme, *Titicut Follies* (1967), atentos às características que

aproximam esta obra singular da ideia de transe e de agitação política, presentes nos cinemas de Jean Rouch e Glauber Rocha, respectivamente.

Partiremos, então, do método de filmagem e montagem wisemaniano em *Titicut Follies*, baseado na imersão total da equipe na instituição filmada, retomando, para isso, o debate sobre o transe no cinema, tal como ele foi abordado nos escritos de Rouch, Rocha e Deleuze. Tentaremos esboçar a descrição de um fenômeno (ou efeito) correlato, que acreditamos estar presente também em Wiseman. É importante notar que *Titicut Follies*, aqui, não representa uma metonímia do conjunto da obra do diretor. O filme foi especificamente escolhido como estudo de caso desta pesquisa tanto por ser o primeiro documentário da carreira de Wiseman – e por isso mesmo, um filme fundamental na criação do método do diretor – como pela repercussão política e midiática que a obra teve na época de seu lançamento. Alguns diretores da tradição hollywoodiana, como Graeme Clifford (*Frances*, 1982) e Milos Forman (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975), já admitiram, em algumas ocasiões, terem sido diretamente influenciados por *Titicut Follies*. O grande circo jurídico que se formou em torno da questão da privacidade dos detentos, e que foi responsável por uma censura inédita na história do cinema norte-americano, também forçou o diretor a justificar as suas decisões estéticas e a comentar sobre cenas captadas que não foram incluídas no produto final.

Desta forma, no primeiro capítulo, chamado “Uma Genealogia do Transe”, procedemos a uma contextualização histórica do momento em que Wiseman decide se tornar documentarista, estabelecendo passarelas entre o método que o diretor inaugurou ali e as diferentes abordagens do transe em Rouch e Rocha. Partimos de uma reflexão sobre o conceito do transe no cinema, verificando como ele aparece na elaboração teórica de Jean Rouch, e como em outro contexto histórico, estético e político, ele ressurgiu no pensamento de Glauber Rocha. Em seguida, faremos uma recapitulação dos principais acontecimentos sociais e políticos nos Estados Unidos na década de 60, período em que inúmeras transformações sociais estilhaçaram a noção uniforme de povo no país, influenciando diretamente no teor das obras de Frederick Wiseman. Por fim, teceremos um breve histórico da trajetória profissional de Frederick Wiseman e das transformações políticas de seu trabalho como documentarista. Este percurso histórico nos ajudará a situar a obra de Wiseman no contexto político americano da década de 60, e a comparar o seu método com aqueles empregados pelos cineastas políticos modernos, de onde, segundo Deleuze (2005), emergiu o cinema do transe.

O segundo capítulo, intitulado “O Real em Transe”, é reservado ao estudo do método de filmagem de Wiseman e da maneira como o diretor aborda o real em seus filmes. Pensamos que o desencadeamento do que chamamos de transe em uma obra cinematográfica começa na filmagem e na forma de abordagem do ambiente a ser filmado. Para melhor entendermos o método de Wiseman, precisamos, primeiramente, compreender o cinema direto – a escola documentária na qual Wiseman é inserido, cujos preceitos técnicos e estéticos foram determinantes para a elaboração do estilo de filmagem do diretor. Depois dessa contextualização histórica, analisaremos o processo de produção de *Titicut Follies* no intuito de compreender as principais características do estilo wisemaniano, tendo em vista a sua diferenciação do cinema direto americano, bem como sua possível proximidade com o cine-transe de Jean Rouch, inserido, ao contrário, na tradição dos métodos compartilhados e de participação. Neste capítulo também discutiremos as escolhas estéticas de Wiseman e como elas se relacionam com o real. Além disso, buscaremos entender as raízes da constante presença do abjeto nos documentários de Fred Wiseman, principalmente em *Titicut Follies*. A premissa que norteia essa reflexão é a de que o diretor insere imagens chocantes em seus filmes como uma forma proposital de ação política. Uma vez que as questões sobre a criação da *mise en scène* e sobre a estética de Fred Wiseman forem analisadas, poderemos estabelecer alguns pontos de contato entre a forma de procedimento deste diretor e as dos demais cineastas do transe.

No terceiro e último capítulo, intitulado “Montar o Transe”, analisaremos a montagem em *Titicut Follies*. Nesta direção, investigaremos a reconstituição do tempo feita pelo diretor nesta etapa da realização, o que ele visa alcançar com este procedimento e como a montagem influencia na produção de um efeito de imersão total no real. Os filmes de Fred Wiseman, em geral, são decididos na montagem, ou seja, é nesta etapa que os ritmos são definidos e as impressões e significados são construídos. Por isso, pensamos que aquilo que percebemos como um “transe” na obra wisemaniana (a forma imersiva da equipe no meio filmado), também pode ser potencializado nesta fase da produção do filme. Ademais, analisaremos a nova temporalidade engendrada pelo diretor na mesa de montagem, que entre outras coisas, nos dá a impressão de que seus filmes sempre se passam no tempo de um dia. Nesse mesmo capítulo conclusivo, teceremos algumas reflexões sobre as implicações políticas da reconstrução temporal de Wiseman que, em última análise, diz respeito também aos efeitos políticos do cinema do transe. Dialogaremos, aqui, com a noção de história do filósofo alemão Walter Benjamin desenvolvida em seu ensaio *Sobre o Conceito da História* (1940). Benjamin

(2011) propõe a construção de uma nova forma de escrever a história, a partir dos vestígios do passado e do ponto de vista das minorias desprivilegiadas da sociedade. Procuramos estabelecer um paralelo entre a noção de história de Walter Benjamin e o gesto político que Wiseman desenvolve em seu filme. A hipótese apresentada aqui é a de que o realismo estético, caro ao estilo do diretor americano, bem como a profunda imersão de sua câmera nos eventos captados e a ruptura com o tempo cronológico produzida pela sua montagem, são procedimentos, que, juntos, desmantelam a instituição filmada de dentro para fora, resultando na formulação de uma historiografia alternativa feita através do ponto de vista dos derrotados. Ou seja, de certa forma, Wiseman produz um gesto análogo ao do materialista histórico que Walter Benjamin descreve em seu artigo. Esperamos assim, a partir do estudo da filmagem e da montagem de *Titicut Follies*, dar continuidade à reflexão deleuziana sobre o alcance político do cinema do transe a partir do método de Frederick Wiseman.

Cap. 1 – UMA GENEALOGIA DO TRANSE

Neste capítulo mergulharemos em algumas contextualizações socioculturais e históricas, a fim de compreender o ambiente político da década de 60 nos Estados Unidos, período marcado por acontecimentos importantes que acarretaram mudanças no mundo ocidental, afetando, inclusive, a forma de se fazer cinema. Na França e no Brasil, dois grandes nomes, Jean Rouch e Glauber Rocha, respectivamente, criam cada qual ao seu modo, um cinema do transe, em que a câmera se engaja profundamente na ação filmada, tornando-se cúmplice dos homens (o cinema etnográfico de Rouch) e da luta política (o cinema de agitação de Rocha). Nos Estados Unidos, partindo das inovações técnicas do cinema direto, que permitiam uma proximidade maior em relação ao real, Frederick Wiseman desenvolve um método aguçado de observar as relações humanas dentro das instituições e inventa outras maneiras de colocação da câmera em transe. Esse capítulo tentará cernir a gênese do método de Wiseman, estabelecendo ligações entre ele e seus contemporâneos.

1.1 De Rouch a Rocha: o surgimento do “cine-transe”

Jean Rouch foi um antropólogo francês, profundamente envolvido com a antropologia e seus métodos de investigação. Acreditava que o cinema era o futuro da antropologia e que não havia forma mais eficaz de adentrar outras culturas, outras realidades, que não por meio do audiovisual. Como cineasta, ele documentou diversos aspectos de diferentes culturas africanas, principalmente no Níger, e foi também um dos responsáveis pelo nascimento do cinema verdade na França.

Enquanto pensador de cinema, entre tantas outras valiosas reflexões, ele teorizou sobre o transe como um fenômeno singular, que aconteceria durante as filmagens de um documentário etnográfico, a partir do momento em que o cineasta se torna um com a câmera e adentra plenamente a situação filmada, como parte dela. No artigo *A Câmera e os Homens*, escrito em 1973, Jean Rouch, muito próximo do pensamento de Dziga Vertov, menciona esta transformação do cineasta em câmera: “Guiando ou seguindo um dançarino, um sacerdote, ou

um artesão, [o cinegrafista] não é mais ele mesmo, mas um olho mecânico acompanhado de um ouvido eletrônico” (ROUCH, 2003, p.39). Ele conclui seu raciocínio nomeando, assim, o fenômeno por ele descoberto “É esse estranho estado de transformação que acontece no cineasta que chamei – analogamente ao fenômeno da possessão – de cine-transe” (Idem).

Apesar do seu comprometimento com o cinema etnográfico, como uma forma legítima de investigação antropológica, Jean Rouch foi criticado ao longo de sua carreira, tanto no campo das ciências humanas como no próprio meio cinematográfico. Alguns o acusavam de filmar os africanos como se fossem insetos⁴ (ANNAS; BUSCH, 2008), outros criticavam seu trabalho indiretamente ao acusarem os etnógrafos de serem “vendedores de cultura negra” e os sociólogos de “exploradores indiretos da classe trabalhadora” (ROUCH, 2003, p.29). Esse tipo de crítica começou a ser mais recorrente a partir do final dos anos 60. Talvez o surgimento dessa crítica tenha contribuído para que Rouch teorizasse sobre o seu cinema etnográfico retroativamente, e desse nome ao seu processo antropológico e cinematográfico anterior à década de 70.

Em uma entrevista concedida à revista de estudos de cinema, *Film Quartely*, em 1975, o diretor comentou: “você faz um filme com o coração, não com o cérebro. Isso é essencial” (ROUCH, 1975, p.10). Na mesma entrevista, Rouch afirmou se sentir muito surpreso com todas as explicações e análises de seus filmes em revistas como a *Cahiers du Cinéma*. Mesmo que as teorias do cinema sejam reais e aplicáveis, os processos que elas explicam acontecem, segundo Rouch, inconscientemente: “se você faz teorias sobre os meus filmes, você sai perdendo. Apenas siga o movimento. Se há uma teoria, não há mais criatividade e improvisação [...] eu prefiro falar em cine-transe” (ROUCH, 1975, p.10). Sendo assim, fica claro que o cinema do transe para Jean Rouch, antes de tudo, significa uma forma de se colocar no mundo ao filmar uma situação: trata-se de tornar-se disponível ao mundo ao redor; pôr-se a serviço do objeto que será filmado e deixar que os processos e acontecimentos da realidade em questão ditem os rumos do filme.

No caso de Rouch, a necessidade etnológica de imersão cultural ultrapassa os rigores da ciência fria e distanciada, e transcende para o calor e a tensão de viver a coreografia do povo, como se o cineasta fosse parte dele. Para o documentarista, o fenômeno do cine-transe, enquanto ferramenta metodológica, resolve um dos grandes problemas do campo do

⁴ Esta fala célebre do cineasta senegalês Ousmane Sembène foi proferida numa entrevista histórica com Jean Rouch, mediada por Albert Cervoni em 1965.

documentário etnológico: captar uma realidade estrangeira sem assumir uma perspectiva externa que transforme os sujeitos observados em meros objetos de pesquisa científica.

Já Glauber Rocha foi um renomado cineasta e intelectual brasileiro, conhecido como um dos grandes nomes no movimento do Cinema Novo. No final da década de 60, no auge da ditadura militar no Brasil, ele realizou filmes de ficção altamente polêmicos que dialogavam diretamente com o cenário político do país. Enquanto crítico de cinema e cineasta ele desenvolveu a ideia de que o filme deve sempre interagir com o contexto social em que nasce. Sendo assim, seus filmes, desde o primeiro, *Barravento* (1962), até o seu último grande épico, *A Idade da Terra* (1980), apresentaram-se como grandes odisseias políticas. Todos os elementos filmicos constituintes de sua obras – desde o conteúdo, à forma, à montagem, à produção – desempenhavam papéis específicos na construção do posicionamento político do diretor.

Glauber tinha uma visão radical sobre o mundo, sobre a política e sobre o papel social do cinema. Para o diretor, o Brasil e a América Latina passavam por um estado de “transe” durante os anos 60. Essa noção foi melhor desenvolvida numa entrevista de 1969 intitulada *O Transe da América Latina*, onde o diretor explicou que, em seu filme *Terra em Transe* (1967), ele criou um país fictício chamado Eldorado que, a sua maneira, refletia o caos da situação política e do cenário social presentes na América Latina durante aquele período. O que Glauber chamava de “transe” nessa entrevista era a condição de colonização financeira, social e cultural do povo latino, que segundo ele, deixava-se dominar pela hegemonia da indústria cultural europeia e norte-americana. O estado de dormência política era o que permitia que a identidade coletiva de uma nação fosse diluída e as idiosincrasias, que fariam os povos sul-americanos serem únicos e independentes em suas culturas e indústrias, fossem dissipadas. Justamente, por falta de uma identidade bem definida e de uma indústria interna forte, a América Latina não passava de um grande mercado de desova para os “faroestes espagete” e os “filmes de kung-fu americanos”, produtos que, segundo o diretor brasileiro, não contribuíam para o cultivo de um público de cinema informado, politizado e com senso crítico apurado. Era este aparente estado de conformismo e alienação do povo e da política que fundava as bases sócias para o desencademaneto do que Glauber Rocha chamava de transe. Este também era o tipo de contexto social que ele se esforçava em retratar e criticar em suas produções.

É interessante perceber que, na antropologia, como nota o pesquisador Gilbert Rouget (1985), alguns etnólogos (em sua maioria de origem francesa) fizeram uso da palavra “crise”, juntamente com a palavra “transe”, para descrever rituais de possessão especialmente angustiantes, em que existiam momentos de intensa agitação e aflição. Para algumas comunidades que praticam o transe (como os Tsonga da África do Sul, ou os praticantes de vodu do Haiti), o primeiro estágio do rito que leva à possessão consiste em uma crise, que pode se manifestar em diversas formas, normalmente negativas (doenças, psicopatologias, problemas sociais de todo tipo, etc.). Essa crise leva o indivíduo ao paroxismo que desencadeia o transe e que, por conseguinte, dá início à possessão.

De forma correlata, os filmes de Glauber Rocha, em sua maioria, apresentam situações de tensão entre diferentes conceitos ou partidos que não chegam à uma conciliação. Cultura e natureza, religião e política, mito e razão, são elementos confrontados entre si o tempo todo em suas obras. A presença constante destes embates ajuda a estabelecer um ambiente de crise permanente em grande parte das produções glauberianas. Ao construir tal cenário, o diretor atinge o objetivo que, de certa forma, ele mesmo se propôs: expor o irreconciliável, a constante crise que entrecorta a vida de todos e que persiste dentro da cultura brasileira e que raramente é adereçada de forma tão direta.

O filósofo Gilles Deleuze, em seu livro *Imagem-Tempo* (2005) nos auxilia a entender a cisão entre o cinema político clássico e o moderno. Ele aponta que no cinema soviético de Sergei Eisenstein, Dziga Vertov ou Aleksandr Dovjenco, assim como no cinema americano de John Ford, King Vidor ou Frank Capra (estes são alguns dos representantes do que Deleuze chama de “cinema político clássico”), “o povo estava presente, embora oprimido, enganado, submetido, ainda que cego ou inconsciente” (DELEUZE, 2005, p. 258). Ou seja, o filósofo nota que no cinema dessa geração de autores ainda existia a noção de uma identidade coletiva e, portanto, a possibilidade da tomada de consciência do povo que poderia levar à revolução, à transformação da sociedade como um todo. Sobre o cinema político clássico, Deleuze completa: “daí a ideia que o cinema como a arte das massas possa ser a arte revolucionária por excelência, ou democrática, que faz das massas um verdadeiro sujeito” (DELEUZE, 2005, p.258).

No entanto, o diagnóstico é outro para o cinema político moderno. Segundo Deleuze, nele, o povo está ausente da política, não há mais a possibilidade de conscientização, “se houvesse um cinema político moderno, seria sobre a seguinte base: o povo já não existe ou

ainda não existe... o povo está faltando” (DELEUZE, 2005, p.259). O filósofo refere-se aqui ao cinema que desenvolveu-se no período após a Segunda Guerra Mundial, depois que o mundo sobreviveu ao terror do nazismo na Alemanha e do stalinismo na Rússia, quando os Estados Unidos começaram a vivenciar o estilhaçamento do povo e a sua transformação numa massa desigual e heterogênea, e quando os países subdesenvolvidos do ocidente foram ferozmente confinados à condição de minorias, com a exploração e opressão das grandes potências econômicas. Este cenário de traumas e crises fez surgir um cinema político que não mais podia dar-se ao luxo de “dirigir-se a um povo suposto, já presente”, pelo contrário, ele tinha que “contribuir para a invenção de um povo” (DELEUZE, 2005, p. 259).

Sendo assim, os filmes que tinham um engajamento político no pós-guerra tendiam a mostrar uma multidão não unificada, sem representatividade política bem definida, vivendo em condições de miséria material e espiritual, em perpétua crise de identidade. Deleuze ainda nota que essa forma de cinema era mais facilmente encontrada em países de terceiro mundo, em que, os autores que emergiam desses países, devido à exploração que sofriam, tinham “condições de dizer, em relação a sua nação e a sua situação pessoal nessa nação: o povo é o que está faltando” (DELEUZE, 2005, p.261). Os cineastas de países explorados muitas vezes tinham que lidar com o desafio de falar para um povo alienado culturalmente, “saturado de séries americanas, egípcias, indianas [e] filmes de karatê” (BROCKA apud DELEUZE, 2005, p.261), analfabetos ou com dificuldade de entendimento da língua oficial por conta da existência de múltiplos dialetos em um só território. Alguns autores que o filósofo cita como exemplos desse cinema político moderno são: o brasileiro Glauber Rocha, o filipino Lino Brocka, e o canadense Pierre Perrault. Todos eles, a seu modo, expõem o estado de crise com que devem lidar e seus esforços na invenção (ou reconstituição) de um povo através de seus respectivos cinemas.

Uma outra grande diferença percebida por Deleuze entre o cinema político clássico e o moderno tem relação com a definição e a separação daquilo que era da ordem da esfera pública e do que era da esfera privada. O filósofo aponta que, no cinema clássico, os problemas familiares (privados) eram debatidos e resolvidos dentro da própria família, mesmo se fossem influenciados e entrecortados pela política. Justamente por causa disso, esse cinema mostrava a possibilidade da tomada de uma consciência dentro da esfera privada, familiar ou pessoal, que podia levar um indivíduo a mudar o seu posicionamento político. Havia uma clara fronteira entre o privado e o público, contudo, a luta política se difundia entre os

membros da família – como no filme de John Ford, *The Grapes of Wrath* (1940), que conta a trajetória de uma família de lavradores expulsa de suas terras durante a grande depressão americana, em que o filho assume a luta da família e dá continuidade à batalha contra a desigualdade e injustiça social, à sua maneira.

No cinema político moderno, Deleuze observa que as questões de ordem privada se confundem o tempo todo com assuntos públicos ou problemas sociais. As barreiras entre essas duas esferas já não existem mais, com isso vem a impossibilidade de “evolução do velho ao novo, ou revolução que salte de um ao outro. Há antes [...] uma justaposição do velho e do novo que ‘compõe um absurdo’” (DELEUZE, 2005, p. 260-261). Por conta disso, no cinema político moderno não há a possibilidade de mobilização, ou mesmo de movimentação social. Segundo Deleuze, quando o apelo à tomada de consciência já não é mais uma opção, a única saída para o cinema político é tornar-se um “cinema de agitação”, como o de Glauber Rocha, que “consiste em fazer tudo entrar em transe, o povo e seus senhores, e a própria câmera, em levar tudo à aberração, tanto para por em contato as violências quanto para fazer o negócio privado entrar no político e o político no privado” (DELEUZE, 2005, p.261).

O cinema de Glauber Rocha é, segundo Deleuze, o maior representante deste cinema de agitação, que traz para a tela o absurdo da impossibilidade de mudança social, de revolução, de evolução. No caso da ficção política glauberiana, a questão do transe, antes de tudo, reflete um estado de crise social e de esvaziamento ideológico, característicos do cinema moderno. Há somente a aberração da coexistência de classes em etapas sociais diferentes, que não se comunicam, apenas se chocam, sem perspectiva de resolução. Em face à aspereza de um mundo sem saída, restam somente pulsões selvagens e homens vazios em um estado de transe, de possessão, de incontrolláveis desejos e destinos. Com isso, Glauber enxerga no caos reinante uma potência de representação da história e da situação política de seu tempo.

Enquanto para Jean Rouch o transe é a assimilação do rito como método de filmagem, no cinema de Glauber Rocha o transe aparece como uma metáfora do mundo. Os dois cineastas teorizaram o transe no cinema, mas de maneiras distintas, de acordo com o contexto sociocultural e histórico de suas respectivas obras, e com diferentes finalidades em mente, conforme Mateus Araújo Silva nos lembra:

Ali onde Rouch circunscreve o fenômeno do transe para explicar enquanto etnógrafo suas ocorrências particulares por ele testemunhadas, ou para revivê-las enquanto cinegrafista “possuído”, Glauber o projeta sobre o mundo inteiro para fazer dele uma metáfora de um estado de coisas. Em Rouch, o cine-transe designava um método empático de abordagem ou de acesso a um fenômeno de consciência vivido pelo(s) personagem(s). [...] Em Glauber a metáfora do transe designa uma propriedade do mundo, da política, da história (ARAÚJO SILVA, 2010, p.83).

Apesar da diferença conceitual, ambos parecem concordar com o fato de que o chamado “transe” reflete também uma espécie de adequação total do método ao conteúdo filmado. Portanto, não nos surpreende o fato de que ambos os autores apresentam características muito semelhantes quanto aos métodos de filmagem.

Glauber Rocha foi um diretor que, em sua prática, rompeu radicalmente a relação do cinema com o fetichismo da técnica. Fazer filmes esteticamente perfeitos não era um dos objetivos de Glauber. Ele estava mais interessado em construir filmes que rompessem com o paradigma do cinema-entretenimento, e desenvolver estéticas que tocassem o público num nível mais primitivo, mais humano. Em uma entrevista de 1969 sobre o transe da América Latina, o autor diz pensar o cinema e sua forma de acordo com a máxima brechtiana: “para novas ideias, novas formas”. Sendo assim, dando como exemplo o seu filme *Terra em Transe* (1967), Rocha aponta que o grande desafio para ele ao realizar essa obra foi construir “um filme de ruptura, de crise, [que] tem de estar tão pobre quanto seu próprio tema, todo integrado. Isto é, sem fazer diferenças de forma e conteúdo”, e destaca que, o filme, apesar de ser um dos mais importantes de sua carreira, apresenta “defeitos que nunca poderiam ter deixado de existir [...] Se fizesse um filme sobre o transe da América Latina e lhe desse forma acabada, estaria atuando contra a própria práxis do filme” (ROCHA, 1981, p.141). Uma das características marcantes do seu cinema era a de transformar aquilo que era precariedade de produção em riqueza estética e posicionamento ideológico.

Quanto ao cinema de Jean Rouch a questão do método se ancorou em questões mais pragmáticas, mas que, inevitavelmente, geraram questionamentos ideológicos para o autor. Já é comumente subentendido que a prática etnográfica se desenvolve no trabalho de campo. Cabe ao pesquisador, portanto, ir em busca do seu objeto de estudos, esteja ele onde estiver, para observar e compreender a relação do sujeito com o meio, e vice e versa. A mesma prática se aplica ao cinema etnográfico, o que quer dizer que ele necessita de uma mobilidade excepcional para que possa cumprir o propósito de documentar os diferentes ritos, festividades e cotidianos que, em sua maioria envolvem deslocamentos, migrações e

movimentações por espaços tanto pré-determinados, quanto imprevistos. Por conta disso, o perfeccionismo técnico e a prática do ensaio – ambos elementos próprios do cinema de estúdio – não são aplicáveis ao propósito do cinema rouchiano. As grandes câmeras de 35mm são substituídas pelas de 16mm ou de 8mm (menores e portáteis) e as equipes de filmagem são pequenas e normalmente constituídas por pessoas naturais dos lugares de filmagem.

O pesquisador de cinema Mateus Araújo Silva resume bem as semelhanças processuais entre Rouch e Rocha, e explica:

[Na maioria das vezes] ambos ignoraram os estúdios, os equipamentos pesados e as estruturas industriais de produção, [...] filmaram muito com luz natural e sobretudo fizeram da câmera na mão um elemento central de seu estilo. Ambos concederam uma verdadeira autonomia à experiência da filmagem, que nunca se confundiu com a mera realização de um roteiro previamente definido ou com a simples execução da preparação anterior, e sempre se abriu à improvisação (ARAÚJO SILVA, 2010, p. 51-52).

Além das questões de método, Araújo Silva também aponta três principais elementos estéticos comuns nas obras dos dois diretores e que assumem grande importância na constituição do cinema do transe. São eles: a teatralidade, a oralidade e o discurso indireto livre.

Para Glauber Rocha a teatralidade era um elemento, de certa forma, inerente ao seu cinema político, que tinha como um dos objetivos interagir e interferir com a realidade de onde era proveniente. Em muitas de suas obras, o universo fictício criado por ele invade as ruas das cidades em que filma, desencadeando respostas e reações espontâneas na população desavisada que acaba fazendo parte do filme junto com os atores. Podemos citar como exemplo dessa teatralidade o povo participando da campanha política do candidato populista Felipe Vieira, interpretado pelo ator José Lewgoy, em *Terra em Transe* (1967); as crianças que reagem a uma briga entre os atores Antonio Pitanga e Hugo Carvana num pátio de escola, em *Câncer* (1972); a multidão que se aglomera em volta da equipe de filmagem, assiste à encenação dos diálogos e até interage com os atores em algumas cenas de *A Idade da Terra* (1980); ou ainda, o povo sentado no chão, entoando canções folclóricas, enquanto assiste à luta coreografada entre o cangaceiro Coirana e o matador de aluguel, Antônio das Mortes, em *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969). Em todos estes casos, a participação do povo contribui para a construção de uma estética documental, mesmo em seus filmes de ficção. A espontaneidade das reações inesperadas, das coreografias e das encenações de não-atores, ao mesmo tempo em que adicionam um elemento estético ao filme, também

contribuem com o posicionamento ideológico buscado pelo diretor, especialmente naquilo que diz respeito à invenção ou reconstituição de um povo, tal como Deleuze afirma ser a missão do cinema político moderno (DELEUZE, 2005).

Assim como no cinema de Glauber Rocha, nos filmes de Jean Rouch a teatralidade também não se confina ao espaço de atuação dos personagens e da equipe de filmagem. Ela escapa do território delimitado da ficção e atravessa a realidade a sua volta, transformando-a e integrando-a à *mise en scène*. Nos filmes de Rouch, essa teatralidade pode ser encontrada em duas formas nos filmes de Rouch que, embora distintas, são complementares. Primeiramente, a forma de organização do povo nos rituais africanos de possessão já é, em si, teatral. Isto fica evidente em filmes como *Initiation à la danse des possédés* (1948), *Les Maîtres fous* (1955) e *Tourou et Bitti: le tambours d'avant* (1971), em que alguns dos participantes dançam, cantam, tocam instrumentos e são possuídos, enquanto outros simplesmente assistem ao rito como se fossem parte de uma plateia. Dessa forma, verificamos que existe uma qualidade teatral já na própria composição dos rituais das tribos Songhai e da seita ganense dos Hauka que Rouch documentou. Nessa organização dos espaços e dos papéis ritualísticos, que é pré-acordada entre os membros das comunidades filmadas por Rouch, os únicos que transgredem as normas de comportamento são o cineasta e a sua equipe. Eles, por sua vez, perambulam por todos os espaços, ignorando as delimitações espaciais estabelecidas pelo rito, fazendo com que os eventos filmados se transformem e, muitas vezes, tomem dimensões espetaculares em função da presença do cinegrafista e de sua câmera. É como se essa abordagem participativa de Rouch já fosse propositalmente estruturada de forma a potencializar a teatralidade inata dos rituais tribais – como é o caso de *Tourou et Bitti*, em que a presença do cineasta faz a possessão acontecer. Sendo assim, além da teatralidade congênita dos ritos sociais filmados, uma outra emerge, proveniente das interações e interferências causadas pela presença do diretor francês e de sua equipe de filmagens africana.

Neste ponto, cabe aqui chamarmos a atenção para uma forma de conduta comum entre os dois diretores naquilo que envolve o plano social e como ele é transportado para o meio cinematográfico. Podemos afirmar que ambos os cineastas tendem a tratar os eventos sociais que filmam como ritos, ou seja, ambos os diretores tendem a reverenciar todos os gestos e formas de expressões populares, estejam elas inscritas ou não em tradições culturais ou religiosas. Em outras palavras, percebemos que o valor estético e político que é atribuído aos cânticos e coreografias enraizadas em tradições antigas, é o mesmo conferido às reações

espontâneas do povo. Observamos isso na cinematografia de Glauber Rocha, por exemplo, quando comparamos a participação coreografada e encenada da população da cidade bahiana de Milagres, no filme *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1973), com as reações da multidão que cerca Tarcísio Meira e Danuza Leão nas escadarias do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no filme *A Idade da Terra* (1980). Apesar de serem bem diferentes entre si, ambas as participações populares nesses filmes recebem a mesma importância: além da participação do povo ser encorajada, ela também é enaltecida e tratada como o próprio real incarnado, que vem interferir na ficção criada para o filme e, assim, transportá-lo para ainda mais perto da realidade política com que a obra dialoga.

Quando os acontecimentos sociais são incorporados dessa forma à *mise en scène* do filme, acontece uma troca sinérgica entre o rito social e o espaço cinematográfico. É como se o rito social, ao tornar-se parte do filme, adquirisse características do mundo do espetáculo, transformando-se. E o filme, ao mergulhar abertamente no evento social, se inscrevesse automaticamente (ainda que involuntariamente, em algumas situações) no regime simbólico e significativo dos acontecimentos que ele documenta, tornando-se parte dele, interferindo nele, modificando-o, mas ainda assim, respeitando os seus significados e condutas, tal qual como num rito.

Podemos encontrar um bom exemplo disso no filme *Moi un Noir* (1959), de Jean Rouch. Neste filme somos levados numa visita guiada pelo cotidiano de Oumarou Ganda, um imigrante nigeriano que vive na cidade de Abidjan, a capital econômica da Costa do Marfim. Apesar da grande maioria do filme tratar de fabulações e atividades mundanas e corriqueiras da rotina deste e de outros personagens, Rouch capta cada expressão, cada conversa, e cada interação em seus pormenores, da mesma forma com que ele captou os vários rituais tribais durante sua atuação como etnólogo no Oeste Africano. Com isso constatamos que, a mesma importância que Rouch atribui à documentação dos mínimos detalhes de todos os gestos e momentos de um rito religioso tradicional – como, por exemplo, a circuncisão ritualística feita nos meninos de uma tribo dos Songai, mostrada no documentário *Circoncision* (1949)⁵ –

⁵ A importância que Jean Rouch confere aos gestos ritualísticos torna-se evidente na mensagem que o diretor veicula no início deste filme: “Este filme foi realizado durante a missão etnográfica de 1948-49 do Níger. A circuncisão é uma das cerimônias mais importantes do povo Songai do Níger. Por este rito, os meninos, que, até então não tinham sexo, se tornarão homens. O filme foi rodado em Hombori durante o dia que acontece a cerimônia. A câmera gravou cada gesto rigorosamente, gentil ou cruel, pois o menor desses gestos são de extrema importância: pois, através deles, as crianças se transformam em homens” (ROUCH, 1949).

também é conferida à documentação das ações triviais e mundanas do dia a dia do jovem imigrante nigeriano.

Rouch e Rocha abordam as situações filmadas como se elas fossem rituais. Essa conduta dos cineastas do transe poderia ser comparada, sem exagero, ao papel de um xamã, conforme visto pelo “perspectivismo ameríndio”, importante conceito criado pelo antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro. O perspectivismo, segundo o pesquisador, trata-se de “uma requalificação da atividade antropológica” (VIVEIROS DE CASTRO, 2010, p. 25) que muda a forma do antropólogo de observar a cultura do outro, forçando-o a abandonar seus pressupostos etnocêntricos (tais como o “senso comum”, e noções tomadas como universais, como as de alma, de humanidade, de vida e morte, etc.) e perceber que a outra cultura opera e produz seus signos em cima de seus próprios conceitos metafísicos e sociais, que, por sua vez, podem ser drasticamente diferentes daqueles aceitos pelo “mundo civilizado”. Ao explicar o seu conceito, Eduardo Viveiros de Castro (2002) geralmente traça a seguinte comparação: se para a civilização ocidental moderna o elo entre o ser humano e os outros animais é a origem animal comum, para os ameríndios, o que o homem e os animais têm em comum é a humanidade. Nas palavras do próprio autor em uma entrevista para o portal *Trópico*:

Trata-se da noção de que, em primeiro lugar, o mundo é povoado de muitas espécies de seres (além dos humanos propriamente ditos) dotados de consciência e de cultura e, em segundo lugar, de que cada uma dessas espécies vê a si mesma e às demais espécies de modo bastante singular: cada uma se vê como humana, vendo todas as demais como não-humanas, isto é, como espécies de animais ou de espíritos [...]. Assim, por exemplo, as onças se veem como gente [...]. Em contrapartida, as onças não nos veem, a nós humanos (que naturalmente nos vemos como humanos), como humanos, mas sim como animais de presa: porcos selvagens por exemplo, é por isso que as onças nos atacam e devoram (VIVEIROS DE CASTRO, [s.d.], p.2).

O perspectivismo é, dessa forma, relacional. O que quer dizer que, para o pensamento perspectivista, a natureza das coisas é móvel, ela depende e varia de acordo com o ponto de vista de quem olha. Dentro dos vários desdobramentos que esta forma de pensamento desencadeia, está uma mudança drástica na forma de qualificar a atividade xamânica. Viveiros de Castro destaca brevemente na mesma entrevista que, de acordo com o perspectivismo ameríndio, “os xamãs são os únicos indivíduos capazes de assumir o ponto de vista de mais de uma espécie além da sua própria” (VIVEIROS DE CASTRO, [s.d.], p.2). Sendo assim, o xamã das tribos ameríndias é aquele que consegue colocar-se na perspectiva do outro, “ver como” os animais e os espíritos, transitar por outros planos e, então, voltar para contar a história. Nesse sentido, a figura do xamã, como sublinha Viveiros de Castro, dedica-se, principalmente “a comunicar e administrar as perspectivas cruzadas, [os xamãs] estão

sempre aí para tornar sensíveis os conceitos ou inteligíveis as intuições” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p.351).

Mesmo assim, a possibilidade de ver além do casulo da sua própria experiência não acontece naturalmente para os xamãs. Nas culturas ameríndias em geral, acredita-se que, “tipicamente, os humanos, em condições normais, veem os humanos como humanos e os animais como animais; quanto aos espíritos, ver estes seres usualmente invisíveis é um signo seguro de que as condições não são normais” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p.350). Como possíveis causas dessa anomalia perceptiva, o autor aponta a enfermidade, que poderia influenciar e deturpar a visão de um indivíduo, ou o estado de transe (VIVEIROS DE CASTRO, 2010). O transe, por sua vez, só é desencadeado pela figura específica do xamã e somente através de um ritual que viabilize a alteração do seu estado de consciência.

Uma primeira aproximação entre o transe xamânico e a *mise en scène* de alguns cineastas modernos mostra que o elo entre estes dois gestos, á primeira vista tão distintos, encontra-se, justamente, no rito ambíguo que retira o sujeito da sua casca etnocêntrica. O observador do rito (e podemos pensar, por analogia, na posição do espectador de cinema) passa a enxergar a igualdade intrínseca das coisas e a pluralidade de pontos de vista que as fazem diferentes no “mundo real”, fora do contexto do transe. No caso do cinema do transe, é possível observar todos os poderes e saberes em plena vigência, no entanto, a câmera que perambula por todos os lugares, testemunhando tanto sobre o sagrado quanto sobre o profano, reduz todos os acontecimentos às simples ações que os compõem, fazendo com que as diferenças emerjam como meras construções histórico-culturais. A câmera em transe, completamente envolta pelo contexto que se propõe a captar, filma tudo e todos detalhadamente, sem marcar diferenças hierárquicas, ou seja, sem se privar de registrar as falhas, as vergonhas e os absurdos de qualquer que seja o objeto de sua observação.

Outro elemento estético consistente do cinema do transe de ambos os diretores é a oralidade. No cinema de Rouch, ela assumia uma importância simbólica, especialmente por ser um elemento profundamente enraizado nas culturas que o antropólogo francês filmou e contemplou em boa parte de seus escritos. Já para Rocha, o ato de resgatar em seus filmes a fala das comunidades camponesas brasileiras remetia a um posicionamento político, uma forma de resgate de uma identidade “pré-nacional” e uma crítica à sociedade brasileira moderna desprovida (ou esquecida) de suas raízes. De certa forma, o cinema desses autores

assumia para si a função de transmissão de saber e de experiência que a tradição oral possuía nas culturas que eles filmavam.

Apesar da tradição oral, aparentemente, desempenhar diferentes funções específicas nas obras desses autores, o grande denominador comum aqui é a importância conferida ao papel da oralidade na obra deles. Rouch e Rocha parecem enxergar na voz, na conversa, no canto e na fábula novas potências estéticas e pedagógicas, que poderiam revelar nuances e sutilezas sobre o real que estavam além do alcance da racionalidade técnico-cientificista promovida pelo cinema comercial hegemônico. Vemos isso claramente em *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1980), de Glauber Rocha. Neste filme, toda a estrutura narrativa é fundada sobre a literatura de cordel do nordeste brasileiro. As lendas e causos do cordel – fortemente baseadas na tradição oral do povo – é traduzida em imagens, sons e encenações que, apesar de formatadas com base nesta tradição arcaica, contam a história de um embate político bastante atual.

Em seu estudo comparativo sobre os transe em Rouch e Rocha, Mateus Araújo Silva também relaciona a oralidade com a presença da narração em *off* dos próprios diretores. Ele ainda aponta que, em ambos os casos, a narração transcende a mera explicação ou esclarecimento lógico daquilo que é visto e passa a desempenhar um papel muito mais subjetivo e pessoal, que transita pela reflexão e chega a se confundir com a poesia. Esse outro aspecto do uso da oralidade pelos cineastas prepara o terreno para aquilo que Araújo Silva desenvolve como o terceiro elemento estético-ideológico comum aos cinemas do transe, tanto de Jean Rouch quanto de Glauber Rocha: o discurso indireto-livre.

Em certo ponto do seu célebre livro sobre cinema e filosofia, *A Imagem-Movimento* (1983), o filósofo Gilles Deleuze se deteve numa reflexão sobre a imagem-percepção. Segundo o filósofo, esse tipo de imagem daria origem ao plano geral no cinema clássico, aquele que contempla a total vastidão de uma cena e que, em certos casos, emula a visão de um personagem que observa uma paisagem. Partindo do seu desejo de entender a potência criativa da imagem-percepção, Deleuze recorre aos escritos do diretor italiano, Pier Paolo Pasolini, que, por sua vez, chamava a prática cinematográfica baseada na imagem-percepção de “cinema de poesia”. O diretor italiano dizia que esse cinema podia ludibriar a percepção natural do espectador e engendrar dois sujeitos num mesmo discurso: o “eu” e o “outro” (PASOLINI, 1982). Os dois coexistiam na mesma imagem, se influenciavam, mas não perdiam suas particularidades.

Por conta disso, Pasolini comparava a estrutura fundamental do “cinema de poesia” ao estilo literário do discurso indireto livre. Na literatura, o discurso indireto livre é o amálgama dos discursos direto e indireto junto com a perspectiva onisciente do narrador, que revela ao leitor os pensamentos e sentimentos íntimos dos personagens. No cinema, segundo Deleuze, é esse tipo de discurso que proporciona a possibilidade de existência de uma consciência-câmera: uma câmera que se faz presente e se faz sentir enquanto ela própria, um olho mecânico que tudo capta e tudo transforma com sua presença. Ele ainda completa o seu pensamento atestando a característica fundamental deste “cinema de poesia” que Pasolini descreveu: “É um cinema muito especial que adquiriu o gosto de ‘fazer sentir a câmera’” (DELEUZE, 2003, p.98). Neste regime, além da câmera “ver” por conta própria, ela também pode “ser vista” e acessar a visão de quem ela vê, o que permite ao cineasta imprimir a sua subjetividade no filme ao mesmo tempo em que permite o outro falar por si, sobre si mesmo.

O discurso indireto livre pode ser visto nos transes de Rouch e Rocha já no próprio movimento operado pelos diretores, que era sempre o de mergulhar plenamente em seus objetos, deixar-se afetar por eles, mas ressurgir com suas próprias ideias sobre o que significava ser transformado pelos sujeitos e contextos que eles filmavam. Na obra desses diretores, ao mesmo tempo em que se prioriza o envolvimento profundo com os sujeitos e os objetos de suas investigações, existe também a exacerbação da subjetividade dos cineastas em seus discursos. Essa exacerbação é percebida por Mateus Araújo Silva quando este analisa as narrações feitas pelos dois diretores. De acordo com o pesquisador, é aí que acontece o casamento entre a oralidade e o discurso indireto livre detectado na obra desses cineastas.

Em seus filmes etnográficos, Jean Rouch sempre se associava em alguma instância ao saber antropológico: ele cumpria seu papel de pesquisador ao angariar o máximo de informações detalhadas sobre as culturas do oeste africano, mas, transgredia a prisão do protocolo científico ao narrar em primeira pessoa – como em *Les Maîtres Fous* (1955) e *Tourou et Bitti* (1971) –, ao se tornar parte dos grupos que filmava – *Moi un Noir* (1959) – e ao ceder o espaço de fala para os sujeitos de seus filmes – como em suas célebres etnoficções, *Jaguar* (1967) e *Petit à Petit* (1970). As tradições orais das comunidades com as quais ele conviveu e filmou, sem dúvida, marcaram presença importante em suas obras, mas, além dela, o autor cria a sua própria oralidade, nascida de um híbrido entre a necessidade antropológica de explicar ao espectador o que acontece frente à câmera, e sua vontade de expressar o

processo subjetivo a que ele próprio se submetia quando adentrava e vivenciava de perto os ritos culturais que registrava.

De forma semelhante, Glauber Rocha também apresenta uma forma peculiar de inserção da *voice over*. No filme *Câncer* (1972) o diretor inaugura um tipo de narração que consiste em monólogos exaltados em voz *off*, que mais tarde ele repetirá em filmes como *Di Cavalcanti* (1977) e *Idade da Terra* (1980). Essa fala exasperada do diretor é um misto de reflexões, poesias e comandos diretoriais para os atores. Enfim, ela é uma espécie de bricolagem de diferentes tipos de discurso que muitas vezes nos faz questionar o sentido da inserção dessa fala. Por fim, a voz de Glauber deixa transparecer o profundo envolvimento do diretor com os temas e as questões políticas levantadas pelos seus filmes. Nas palavras de Mateus Araújo Silva, “esse esforço de Glauber para traduzir em sua própria voz o caos deste mundo dá lugar a uma espécie de fluxo de consciência descontrolado e permanente, verdadeira experiência do pensamento selvagem em voz alta” (ARAÚJO SILVA, 2010, p.73). Dessa forma, percebemos que, assim como na narração de Rouch, também encontramos a exacerbação da subjetividade de Rocha, que por sua vez, se encontra plenamente envolvido em sua obra.

O discurso indireto livre é uma constante nos cinemas de Jean Rouch e de Glauber Rocha, e não somente naquilo em que toca a oralidade presente em seus filmes. Isto significa dizer que, o tempo todo, esses diretores investem no esforço de fazer-se o outro, de pensar como o outro, de se tornar parte das culturas que filmam, mas também marcar as diferenças, criticá-las, afetá-las, afirmando as suas próprias subjetividades enquanto cineastas e transformando a si mesmos e àqueles envolvidos em seus projetos no decorrer do processo. De acordo com Araújo Silva, “o esforço de entrar em sintonia com a experiência do outro coexiste em ambos com uma clara reivindicação do direito à subjetividade em suas intervenções” (ARAÚJO SILVA, 2010, p.74).

A primazia da perspectiva interna é tamanha que permeou, inclusive, a elaboração dos projetos estéticos desses diretores. Os dois ensaios mais importantes de Glauber Rocha sobre seu próprio método são intitulados *Eztetyka da Fome* (1965) e *Eztetyka do Sonho* (1971)⁶. Neles, o autor desenvolve as diretrizes de uma estética cinematográfica que surge da fome e do sonho, e não uma estética sobre a fome ou sobre o sonho. O mesmo pode ser visto em Jean

⁶ Ambos os artigos estão compilados no livro de Glauber Rocha, *A Revolução do Cinema Novo* (1981).

Rouch. Ao observar os rituais de transe das comunidades do oeste africano o diretor francês inaugura então um cinema *do* transe (cine-transe), não *sobre* o transe, em que o cinegrafista e a câmera emulam um estado de transe, para assim, possivelmente, terem mais acuidade na captura da cultura estrangeira e maiores chances de conseguir uma aproximação dos eventos e dos sujeitos que filmam. Ainda como Mateus Araújo Silva assinala, a escolha de Jean Rouch ao criar o termo “cine-transe” revela, em si, uma relação com um modo de operar calcado no discurso indireto livre:

Num certo sentido, a própria ideia de cine-transe pode já ser vista como uma figura particular do discurso indireto livre, pois o cineasta que se comporta como se entrasse em transe empresta sua voz àquele outro que o possui, conservando ao mesmo tempo a prerrogativa de ser, em última instância, o responsável pelo discurso do filme no momento da organização final dos materiais. Aqui, “eu é um outro” e pode bem sê-lo, mas sou eu em todo o caso quem fala com minha voz atravessada por aquela do outro (ARAÚJO SILVA, 2010, p.74).

Em suma, o cinema do transe é um gesto que nasce de um cenário político em crise. Tanto Jean Rouch com o seu cine-transe, como Glauber Rocha com o seu cinema de agitação, voltavam suas atenções ao povo na tentativa de reconstruí-lo representativamente, ao mesmo tempo em que se tornavam parte dele no processo, cada qual à sua maneira.

Para isso, o diretor francês desenvolveu um método de filmagem que desconstruía o olhar “turístico” – que inevitavelmente transformava o africano em um ser exótico – em benefício da criação da possibilidade de ver e sentir a cultura dos povos africanos de seu interior, junto com eles. Já o cineasta brasileiro convidava a crise do mundo a fazer parte da composição de seus filmes. O cinema de Glauber Rocha mostra a aberração de um sistema que preda o seu próprio povo e, assim, como Jean Rouch, sempre chama esse povo a mostrar-se como ele é em seus filmes, a finalmente fazer-se presente. Seja na algazarra, seja com sua religiosidade, seja em seus ritos culturais e tradições arcaicas, a finalidade do cinema do transe parece sempre ser a de estabelecer uma identidade de um povo a partir dele mesmo.

Sendo assim, o cinema do transe é construído a partir de certos elementos filmicos e metodológicos que compõem a criação de uma espécie de dispositivo de imersão intensa. Este, por sua vez, visa a apreensão total do cineasta, de sua equipe, dos sujeitos filmados e do real alvo da peça cinematográfica. Uma vez completamente imersos na realidade em questão, a *mise en scène* – que parte deste dispositivo – adquire aspectos do real e vice versa, o que permite a câmera/o cineasta assumir outras perspectivas, além da sua própria, e alternar entre

elas como lhe há de convir. Derrubando, assim, temporariamente, as barreiras que limitam a visibilidade e o escopo de experiências possíveis da câmera e do seu operador.⁷

A ruptura com o fetichismo da técnica, o minimalismo da produção, a câmera na mão e sua alta mobilidade, a “falta” de asseio estético, assim como a teatralidade, a oralidade e o discurso indireto livre – os três elementos estético-ideológicos citados anteriormente – são características comuns às propostas de cinema do transe, tanto de Jean Rouch quanto de Glauber Rocha. Esses elementos também aparecem em diferentes variações na obra do documentarista norte-americano Frederick Wiseman. No entanto, o que permitiria a obra de Wiseman ser descrita como um cinema do transe, em primeira instância, é o ambiente político de onde os seus filmes nascem e como eles dialogam politicamente com esse cenário. Portanto, para podermos enxergar como o transe se apresenta enquanto uma possibilidade concreta na obra do documentarista, primeiro precisamos entender o contexto político, social e histórico em que Frederick Wiseman nasceu como cineasta.

1.2 O Transe da América: os anos 60 nos Estados Unidos

Ainda hoje a década de 1960 é tida como uma fase controversa na historiografia clássica do mundo ocidental. Nos Estados Unidos, os atuais defensores da direita neoliberal argumentam que foi durante os anos 60 que se deu a consolidação das políticas do Estado de bem-estar social. Para essa facção, o resultado disso foi o nascimento de uma geração de degenerados imorais altamente dependentes dos programas públicos de assistência social, razão pela qual o bolso do contribuinte americano ainda hoje pesaria com o dano causado pelas políticas assistencialistas desse período. Já os defensores do *welfare state*, por outro lado, argumentam que essa fase conturbada da história americana contribuiu de diversas

⁷ Compreendemos por dispositivo, nesta pesquisa, o conceito proferido pelo filósofo Michel Foucault em seus livros *Vigiar e Punir: nascimento da prisão* (1999) e *A História da Sexualidade vol.1: a vontade de saber* (1999). Nestas obras o autor faz uso instrumental do conceito para descrever os processos de produções subjetivas do século XIX, intrínsecos ao sistema carcerário e aos discursos à respeito da sexualidade, respectivamente. Apesar disso, a definição mais clara do dispositivo é encontrada na entrevista intitulada *Sobre a História da Sexualidade*, publicada no livro *Microfísica do Poder* (2010), em que o autor explica o seu uso do conceito: “Através deste termo tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos” (FOUCAULT, 2010, p.138).

maneiras para o país, tanto para a criação de políticas e instituições mais justas, como para a construção de uma cultura mais saudável nos dias de hoje, mais humana.

Em 1961, John F. Kennedy passava adiante a tocha do idealismo americano em seu discurso inaugural de presidência: “Nós estamos hoje no limite de uma nova fronteira – a fronteira dos anos 60, uma fronteira de oportunidades e perigos desconhecidos, uma fronteira de expectativas a serem cumpridas e de ameaças”. E completava: “a nova fronteira de que falo não é um conjunto de promessas, é um conjunto de desafios.” (PATTERSON, 1997, p.458). Mas apesar do otimismo do presidente, a década iniciou-se de forma conturbada, e encontrou no fortalecimento do movimento pelos direitos civis o primeiro sinal das transformações drásticas que estavam por vir.

Em 1955, Rosa Parks, uma costureira negra, foi presa no Alabama por recusar-se a ceder, a um homem branco, seu assento num ônibus. A condenação de Rosa despertou o repúdio da comunidade negra, que respondeu ao ato com uma série de manifestações, greves e boicotes, marcando assim o início do movimento por direitos civis dos negros nos Estados Unidos. Cada vez mais numerosos, os protestos atingiram o ápice de sua visibilidade na década de 60 quando, em 1963, cerca de 300 mil pessoas se uniram na “Marcha sobre Washington” para pedir justiça social e o fim da segregação racial contra a população negra. A marcha contou com a coalizão de diversos líderes de movimentos por direitos civis, e com a participação de celebridades do cinema e de ícones da música popular, o que atraiu a multidão, fazendo da passeata pacífica a maior aglomeração pública da história dos Estados Unidos até então. Com proporções tão grandiosas, o evento teve uma enorme repercussão midiática, o que, por sua vez, ajudou o presidente Lyndon Johnson na conquista da aprovação dos atos de direitos civis e de direitos de voto, em 1964 e 1965, respectivamente.

O movimento por direitos civis inaugurou um novo clamor por democracia no país que transcendia a reforma legislativa ou às representações políticas. A questão era, acima de tudo, a redemocratização da cultura, para que se pudesse admitir outras formas éticas de existência entre o povo americano. Essas formas não pertenciam, necessariamente, (ou não tinham a intenção de pertencer) à norma hegemônica, focada na família nuclear, branca, produtivista, heteronormativa e patriarcal, modelo – que condicionava o campo de aspirações possíveis da nação no pós-guerra. Segundo Carlos Pereira (1992), a ruptura ideológica causada pelos movimentos dos direitos civis nos Estados Unidos teve grande influência na gênese do ativismo social que estava por vir. O movimento foi responsável, em grande parte,

por uma série de transformações socioculturais no país e, principalmente, por encorajar outras minorias a reclamarem seus direitos e seu espaço na sociedade.

Outro grande marco no movimento pelos direitos dos negros foi protagonizado pelos estudantes James Hood e Vivian Malone e pelo governador do Alabama, George Wallace. James e Vivian tornaram-se os primeiros estudantes afrodescendentes a ingressarem numa universidade exclusivamente branca no Alabama em 1962. A história foi registrada no filme *Crisis: behind a presidential commitment* (DREW; LEACOCK, 1962). O presidente John F. Kennedy, juntamente com a guarda nacional, foi forçado a intervir para que o governador do estado – na época o democrata segregacionista George Wallace – cessasse de impedir a entrada de Hood e Malone na instituição.

Meses após o pioneirismo dos dois jovens, James Meredith, outro estudante negro, também se matriculou numa universidade branca, desta vez no Mississippi, forçando o governador do estado a aceitá-lo baseado na jurisprudência iniciada por James Hood e Vivian Malone, no Alabama. Meredith graduou-se em ciências políticas, e usou de seus conhecimentos para tornar-se ativista pelos direitos civis em seu país. Ano depois, durante a “Marcha Contra o Medo” – uma manifestação pública e pacífica, que tinha como objetivo encorajar a população negra a obter seus títulos de eleitores sem medo de retaliação pelos segregacionistas – James Meredith foi baleado por um atirador racista extremista. Apesar de ter sobrevivido ao ataque e de ter se recuperado a tempo de concluir a passeata, o atentado contra o ativista incitou a revolta nas comunidades negras sulistas que já eram vítimas de atos similares há muito tempo. Motivado pelo repúdio ao atentado, Stokely Carmichael fundou em 1966 a organização conhecida como *Black Power*. Este movimento abrasivo ia contra a essência do apelo de Martin Luther King Jr. pelo fim da segregação e por formas pacíficas de assimilação. A essência da ideologia do “poder negro” pregava a retaliação violenta (caso necessário), a autossuficiência e, mais importante, o orgulho negro – o penteado homônimo derivou da filosofia do movimento, que, na sua necessidade de autoafirmação como tomada de posicionamento político, encorajava em seus membros o uso da estética “afro”.

A ideologia *Black Power* inaugurou uma nova forma de luta política ideológica ao utilizar a autoafirmação pública como uma ferramenta de conscientização e unificação de classe. Esta estratégia de luta influenciou fortemente os movimentos que clamavam por igualdade sexual e que se fortaleciam em seu ativismo no final da década. A tomar como exemplo, a segunda onda feminista – famosa por ser uma vertente feminista mais radical –,

nascida no início dos anos 60, tinha como foco de sua luta a busca por direitos iguais e a mudança de atitude da sociedade quanto ao papel das mulheres. O conhecido slogan “O Pessoal é Político”, criado pela feminista Carol Hanisch, incitava as mulheres a se afirmarem publicamente e fazerem conhecidas as suas histórias privadas de abuso e discriminação, para assim, aos poucos, mudar a face misógina da cultura americana.

O movimento de liberação gay nos Estados Unidos surgiu nos anos 60, advogando principalmente pela descriminalização da homossexualidade e pelo direito à liberdade de gênero. Até o ano de 2003, muitos estados americanos ainda mantinham as “leis de sodomia” em suas constituições, fazendo de qualquer envolvimento sexual entre pessoas do mesmo gênero um ato ilegal e passível de punição. Na década de 60, a pequena e velada comunidade homoafetiva nos Estados Unidos sofria com o abuso e a repressão da polícia, que se apoiava na lei da sodomia para perseguir e prender os “pervertidos sexuais”. Numa noite de 1969, a polícia decidiu, mais uma vez, invadir o *Stonewal Inn* – um conhecido ponto de encontro de transexuais, travestis e homossexuais na cidade de Nova Iorque. Dessa vez, os frequentadores do bar se rebelaram e repeliram a ação policial violentamente, transformando o dia da revolta de *Stonewall* em um marco para o movimento. A partir desse evento, a comunidade gay organizou-se e assumiu um ativismo similar ao do movimento *Black Power*, adotando, inclusive o termo *Gay Power* como grito de guerra. Passou, então, a compelir seus participantes a virem a público⁸, assumirem suas identidades sexuais e semearem o orgulho gay como forma de contra-ataque à norma moral burguesa da época, que excluía do convívio social todo aquele que, por qualquer motivo, não se encaixasse nos padrões de comportamento estabelecidos.

A filosofia, por sua vez, também acompanhava as cisões que ocorriam na sociedade ocidental. Grandes nomes das ciências humanas como Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze e Jacques Lacan tratavam de implodir a concepção clássica de sujeito e a noção de identidade fixa, radicalizando assim um debate que vinha acontecendo desde o início do século XX a partir de pensadores como Nietzsche, Freud e Marx. O consenso resultante deste processo é o de que as subjetividades são mutantes, estão em constante transformação, e os indivíduos não nascem com uma identidade determinada e determinante do resto de suas vidas. Pelo contrário, eles fazem uso de múltiplas identidades ao longo de suas trajetórias, de acordo com os diferentes encontros e experiências vividas. Este processo

⁸ “Sair do armário” foi o termo popular cunhado na época para descrever o processo de assumir-se homossexual publicamente.

intelectual não se limitou somente à academia, seus frutos também contribuíram imensamente para a consolidação das reivindicações por reforma da ética social pelos movimentos que eclodiam durante a década de 60.

Com a paisagem social agitada pela ascensão das minorias organizadas, a contracultura, herdeira do existencialismo de Sartre e dos escritores *Beatniks* dos anos 50 (como Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William S. Burroughs, entre outros), também teve seu apogeu numa multiplicidade de expressões e organizações. Um marco icônico da contracultura americana foi o movimento *hippie*, que foi provocador já em sua essência: o termo *hippie* é derivado da palavra inglesa *hipster*, designada aos jovens brancos que simpatizavam com o jazz e com a subcultura negra das décadas de 30 e 40. Ou seja, tratava-se de um grupo que renegava as regras sociais estabelecidas pela e para a sua classe. Os adeptos do movimento nos anos 60 mantinham a sua política de solidariedade às minorias e de ruptura com as normas sociais. Paralelamente a isso, tinham como projeto político principal o questionamento dos valores morais vigentes na classe média americana. Defendiam o amor livre, a vida em comunhão com a natureza e a não violência. Por outro lado, repudiavam o patriarcalismo, o militarismo, o autoritarismo, a produção industrial, a massificação, o capitalismo, o nacionalismo e diversas outras práticas e ideologias hegemônicas. Na música, a contracultura americana também marcou presença com o *folk* político e com a organização dos festivais, sendo o *Woodstock Music and Art Fair*, em 1969, o mais conhecido entre eles. Bob Dylan, Joan Baez, Simon & Garfunkel, Nina Simone, Joni Mitchell, Janis Joplin e Jimi Hendrix foram alguns dos grandes músicos que fizeram de sua expressão artística algo além de entretenimento, vendo na potência da canção um meio de ativismo político e uma forma de afetar as novas gerações que começavam a surgir pedindo por uma nova América.

Na arte, dois movimentos de grande importância política e estética surgiram nesta década: o minimalismo e a arte conceitual. O primeiro surgiu como uma influência direta do expressionismo abstrato americano e, através da redução das formas e da produção em série, trazia uma questão fenomenológica como foco central: suas peças modificavam o espaço e, assim, a percepção do espectador sobre o ambiente em que a arte era colocada. Foi com o minimalismo que os artistas ultrapassaram a barreira das formas clássicas da pintura e da escultura, e migraram para a construção de instalações e a produção de objetos (ou “não-objetos”, dado o seu caráter inutilizável). A arte conceitual, por sua vez, avança ainda mais em sua provocação política ao fazer da arte um desafio intelectual. Suas peças são construídas

a partir de objetos mundanos, como mapas, fotos, alimentos, rabiscos, e muitas vezes, as obras deste movimento nem mesmo chegavam a ser produzidas, resumindo-se somente a uma série de instruções escritas que as descreviam.

Se o minimalismo aboliu os limites do espaço entre a arte e o espectador, encorajando a interação com a obra ao invés da simples contemplação, a arte conceitual, por sua vez, desafiou o pensamento. Ela levou toda uma geração a refletir sobre os limites do significado da arte: o que é a arte? O que pode ser chamado de arte? O que é necessário para que algo seja arte? Ambos os movimentos dialogam diretamente com as transformações sociais que aconteciam na época e expõem a demanda por uma ética cultural mais democrática e inclusiva.

Esse idealismo latente dos anos 60 não se resumia à rebeldia jovem, à contracultura e aos movimentos das minorias, ele atravessou gerações e se estendeu por quase todas as camadas da sociedade na época. Mas esse otimismo esperançoso tornou-se também uma faca de dois gumes, pois contribuiu tanto para o encorajamento dos levantes sociais, como serviu de justificativa para a expansão da doutrina capitalista americana pelo mundo. Sob o pretexto de evitar a disseminação do comunismo pelo sudeste asiático, os Estados Unidos aderiram à guerra do Vietnã. A participação americana na guerra iniciou-se oficialmente em 1965, durante o governo do presidente Lyndon Johnson, durou dez anos e provou ser um verdadeiro impasse econômico nos cofres públicos do país, contrariando as teses de que ela alavancaria a economia interna por gerar demanda por armamentos, e assim, abasteceria a recém-nascida indústria bélica estadunidense. Talvez os grandes dirigentes políticos e os encarregados pelo complexo industrial militar americano tenham lucrado com a destruição e com o caos no Vietnã, mas para o cidadão americano, a guerra trouxe apenas o aumento gritante dos impostos e o choque com a vil realidade do conflito armado.

Tanto a mídia impressa como a televisão, produziam uma abundância de imagens dos conflitos com os vietcongues. Fotos e vídeos de execuções, chacinas, covas coletivas e as cicatrizes das vítimas do *napalm* tornaram-se insumos cotidianos para as reportagens televisivas. A longa luta no sudeste asiático gerou, assim, toda sorte de imagens macabras, que pela primeira vez invadiam a sala de estar do americano médio, trazendo os horrores intoleráveis da guerra quase que em tempo real. Por conta dessa grande exposição midiática, a própria cobertura jornalística foi também responsável – juntamente com os movimentos

estudantis e com a contracultura, que militavam pela paz e pela retirada das tropas americanas – por gerar a oposição à guerra dentro dos Estados Unidos.

Paralelamente à crise internacional, a situação das camadas mais pobres do País também era preocupante. Em 1962, o pensador socialista, Michael Harrington, lançou o livro *The Other America*, que fornecia um panorama assustador da miséria nos Estados Unidos. O termo “outra América” descrevia a situação de toda uma população miserável, isolada, ignorada pelo governo e pelas classes mais altas, que vivia em condições sub-humanas, tanto no interior como nas grandes metrópoles. Segundo o autor, essa porção “invisível” da população era povoada “por fracassados, por aqueles escorraçados da terra e ludibriados pela cidade, por idosos que de súbito têm de se confrontar com os tormentos da solidão e do abandono, e pelas minorias, encarando um muro de preconceito” (HARRINGTON, 1997, p.10). Apesar da luta contra a pobreza ter se transformado numa missão pessoal para John F. Kennedy, a falta de familiaridade com as demandas das populações carentes fez das instituições públicas criadas naquela época um alvo do descontentamento popular.

Os funcionários e superintendentes de prisões, hospitais, escolas e agências de previdência e assistência social, julgavam os usuários do sistema de acordo com seus valores burgueses, o que só gerava discórdia. A situação nos grandes centros urbanos também era alarmante. Com a organização dos movimentos negros por direitos civis, a minoria branca, detentora dos meios de produção, efetuou um êxodo para os subúrbios. Após isso, foi uma questão de tempo para que nas grandes cidades surgissem guetos de violência, crime e desemprego. O estado de crise social, agora mais do que nunca, afetava a esfera econômica, e logo, a classe baixa americana se juntaria às fileiras de cidadãos sem nada a perder e com uma guerra a travar contra o *status quo* e o governo desumano.

A partir deste breve relato das múltiplas inquietações dos anos 60, não é difícil compreender porque este foi um dos períodos mais conturbados, socialmente. Fosse para falar por aqueles que não tinham voz ativa na sociedade, ou simplesmente para romper com os modelos morais do americano médio, novos movimentos, organizações e expressões socioculturais surgiram o tempo todo, reivindicando uma nova identidade coletiva para a América. Nas palavras de Willian Braden, escritor que observou de perto as transformações que aconteciam nesta década, essa nova identidade seria “mais negra, mais feminina, mais oriental, mais emotiva, mais intuitiva, mais exuberante – e, possivelmente, melhor do que a anterior” (BRANDEN apud SAUNDERS, 2007, p.1).

Em linhas gerais, parece-nos claro que essa nova identidade popular nasceria a partir dos escombros do “caldeirão cultural” que a América foi durante muito tempo. Visto que, com as nascentes multiplicidades se afirmando politicamente e, ao mesmo tempo, levando ao extremo o processo de individuação, não sobrou espaço para se pensar num terreno comum. Não era possível pensar na ideia de povo, já que cada grupo, cada minoria, cada subcultura afirmava a sua identidade pela diferença. Já as iniciativas governamentais de assistências sociais aceleraram o processo de auto-segregação das classes altas, tornando a distância entre as classes ainda maior. Frente a essa América dividida em guetos, e à ausência de um povo, o cinema encontrou uma forma de mostrar o grande vazio ideológico que afligia não só os Estados Unidos, mas grande parte do mundo ocidental de então. O filósofo Gilles Deleuze (2005), ao pensar o cinema político moderno, faz a constatação do rumo tomado quando o povo não está mais em nenhum lugar: deve-se por tudo em transe.

É a partir desse contexto de deterioração social constante e total crise no cenário político que o então advogado e professor de direito, Frederick Wiseman, decide tornar-se cineasta documentarista. Imprimindo sua opinião política em todos os seus filmes, Wiseman, indiretamente, segue o diagnóstico deleuziano à risca, mesmo sem ter conhecimento da obra do filósofo. À sua maneira, o americano cria o seu próprio cinema do transe com o intuito de mostrar algo inédito sobre as tão conhecidas instituições públicas que sustentavam a sociedade americana, agora em colapso.

1.3 Frederick Wiseman: um cinema do transe?

Os meandros da história pessoal e da trajetória profissional de Frederick Wiseman nos oferecem detalhes fundamentais para o entendimento do posicionamento ideológico e das escolhas estéticas que permeiam a obra desse autor. Até hoje, o que foi escrito por terceiros sobre a vida de Wiseman antes de ele se tornar o grande nome do documentário estadunidense, foi raso em detalhes relevantes sobre as experiências que fundaram a sua formação. Mas um texto biográfico escrito pelo próprio autor para o catálogo da retrospectiva *Frederick Wiseman*, realizada pelo Museum of Modern Art of New York (MoMA) em 2010, nos dá pistas que, de certa forma, elucidam e adicionam sentido à relação que fazemos entre o cinema de Fred Wiseman e o cinema do transe.

Frederick Wiseman nasceu dia 1º de janeiro de 1930 na cidade de Boston, no estado de Massachusetts, Estados Unidos. Seu pai, Jacob Leo Wiseman, era um advogado judeu que emigrou da Rússia aos cinco anos de idade em 1890. Durante toda a sua carreira como advogado nos Estados Unidos, ele dedicou-se a ajudar a comunidade judia, especialmente aqueles que tentavam imigrar para a América fugidos da guerra na Europa. Wiseman sublinha que seu pai era bastante ligado à política e, por conta disso, a situação de segregação dos imigrantes judeus, irlandeses e italianos em Boston (que viviam cada grupo em seu gueto, excluídos da sociedade ianque) se fazia presente dentro de casa como tema dos discursos acalorados do pai. Wiseman ainda lembra que na década de 30 era praticamente impossível ver um judeu fazendo parte de uma grande firma americana de advocacia ou como membro do corpo de cirurgiões de algum hospital ianque famoso, pois tal era a situação do antissemitismo durante esse período.

Sua mãe, Gertrude Kotzen Wiseman, também de origem judia, era uma atriz frustrada: em 1917, aos dezessete anos, ela foi aceita na American National Theatre and Academy, mas, o pai dela, muito tradicional, achava que atrizes eram prostitutas e a sua filha nunca poderia fazer parte de tal “corja”. Segundo Wiseman, sua mãe nunca se recuperou dessa rejeição e, por conta de sua frustração, ele passou toda a sua infância assistindo a mãe imitar os personagens do cotidiano em casa. Açougueiros, motoristas de ônibus, joalheiros, secretárias, dondocas da alta classe, enfim, toda a sorte de personagens peculiares que a mãe encontrava na rua durante o dia virava uma caricatura para o pequeno Frederick. Em certo momento ela passou a trabalhar como gerente administrativa da primeira clínica de psicanálise infantil dos EUA, cujas fundadoras eram Maria Putnam (filha de James Jackson Putnam, um dos médicos responsáveis pela introdução dos ensinamentos de Freud na América) e Beata Rank (ex-mulher de Otto Rank, um ex-colega de Freud). O autor conta que, certa vez, assistiu à mãe imitar as chefes tendo uma discussão sobre dois pacientes que eram irmãos gêmeos e que achavam que podiam voar. A verossimilhança da atuação da mãe causou uma impressão duradoura em Wiseman. Sobre esse episódio com a mãe ele conta: “E foi então, em 1939, que eu decidi fazer filmes baseados em experiências reais, apesar de que, naquela época, eu não estava ciente dessa minha decisão” (WISEMAN, 2010a, p.22).

Não era um bom aluno na escola. Wiseman se autodenomina “devagar”⁹, de difícil aprendizado, uma característica que o acompanharia até mesmo durante sua carreira

⁹ Tradução própria do termo original em inglês “*slow learner*”.

acadêmica. Ele primeiramente ingressou numa pequena universidade chamada Williams, que, segundo o diretor, era uma boa instituição de ensino por ter um bom corpo docente, mas uma má universidade no sentido de que, mesmo depois da Segunda Guerra (ele ingressou na instituição em 1947), era uma das muitas universidades americanas que praticava uma espécie de antissemitismo institucionalizado: a vida social no campus era organizada em torno das fraternidades de alunos, nas quais os estudantes judeus não eram permitidos, salvo aqueles que conseguiam esconder muito bem as suas origens e a sua religião. Wiseman conta que “alguns dos meus colegas judeus não se importavam com isso. Eu me importava.” Ao rememorar essa história, ele admite: “Minha inocência se rebelou contra aquela injustiça e uma das consequências foi que, depois de suportar dois anos de discriminação sem conseguir entender toda a infelicidade que isso me causava, pela primeira vez na vida eu comecei a ler” (WISEMAN, 2010a, p.23). O hábito da leitura desenvolvido nesta época teria uma enorme influência na sua prática cinematográfica, anos depois.

Wiseman se refugiou nos livros durante sua estadia em Williams, e logo que possível, continuou sua educação superior na escola de direito de Yale. Não por opção ou vocação, mas simplesmente como uma forma de escapar do alistamento militar obrigatório que certamente lhe mandaria para a linha de frente da guerra da Coreia (1950-53). Sua estadia em Yale foi medíocre em termos de performance acadêmica. Ele não se interessava pelo aprendizado dos trâmites legais e passou a maior parte de seus anos universitários na biblioteca do campus lendo ficção e poesia.

Depois do término de seu curso na universidade de direito, a guerra da Coreia havia terminado, mas o exército o alistou mesmo assim. Wiseman foi mandado para a cidade de Fort Benning, no estado sulista da Georgia, onde ele foi encarregado de ser repórter de corte na Universidade da Virgínia. Sua tarefa era a de repetir tudo o que todos falassem nas audições da corte num microfone adaptado à uma máscara de gás – a engenhoca foi feita dessa forma para que ninguém na corte ouvisse o irritante Wiseman repetindo tudo o que todos diziam dois segundos após ter sido dito. Essa tarefa monótona o ajudou dez anos depois quando dele decidiu tornar-se cineasta e fazer a captura do som em suas produções. Na época em Wiseman começou a fazer seus filmes, o som era captado mas só era ouvido pelo técnico dois segundos depois, por causa da limitação tecnológica, o que para o documentarista não era um problema, pois ele já tinha se acostumado a repetir tudo que ouvia com dois segundos de atraso por conta do seu trabalho na corte.

Wiseman conta que seus seis últimos meses de serviço militar consistiram em revisar pilhas e pilhas de processos litigiosos, sobre empresas civis acusadas de tentar enganar o exército com contratos falaciosos de compra de uniformes. Esse serviço o lembrava muito da escola de direito, por isso Wiseman procurou de todas as formas escapar do exército mais cedo. O autor, mais uma vez, usa a academia como desculpa e se matricula na única universidade que tinha processo seletivo em aberto naquela época do ano: a Sorbonne. Então, em 1956, Fred Wiseman foi aceito na escola de direito da Sorbonne, deixou o serviço militar três meses antes do previsto, e foi morar em Paris por 21 meses com uma bolsa fornecida pelo exército americano. Como de costume, ele não estudava ou frequentava as aulas de direito na capital francesa, ao invés disso, passava boa parte do seu tempo lendo clássicos da literatura e aprendendo francês. Wiseman recorda que, durante sua estadia, ele ia ao cinema e ao teatro todas as noites com sua esposa, Zipporah Batshaw, e gravou pequenas curtas em 8mm dela passeando por diversos cenários parisienses e de outras cenas pitorescas da capital.

Ao final da bolsa educacional militar, o casal foi forçado a voltar para os EUA por questões financeiras. Wiseman então encontrou um emprego como professor na Boston University School of Law, onde passou a ensinar as disciplinas de escrita legal, medicina legal, direito familiar e direitos autorais (*copyright*). Já que muitos de seus alunos na sua disciplina de medicina legal pensavam em seguir carreira como advogados criminais ou promotores de justiça, Wiseman pensou que seria muito proveitoso para seus estudantes que soubessem o que acontece com réus que são mal representados ou muito rigorosamente processados. Ele dá início a uma série de visitas a campo com suas turmas e leva seus alunos a audiências de liberdade condicional, a julgamentos em corte de justiça, a prisões, agências de assistência social, departamentos médicos legais e manicômios judiciários.

Uma das instituições que Wiseman visitou algumas vezes com seus alunos foi a MCI Bridgewater (*Massachusetts Correctional Institute at Bridgewater*), uma enorme prisão de segurança máxima espalhada por 1.500 acres de terra e 139 prédios, dividida em quatro alas para quatro grupos distintos de criminosos: os criminalmente insanos, os alcoólatras, os delinquentes deficientes intelectuais e os agressores sexuais¹⁰. Em três anos Wiseman visitou Bridgewater cinco vezes com suas turmas. Eles puderam acessar todas as quatro alas, conversar com os carcereiros, com a equipe médica e administrativa e, inclusive, puderam dialogar com alguns dos presos. O processo de organizar essas visitas guiadas pôs Wiseman

¹⁰ Em inglês, essas categorias são: *the criminally insane, alcoholics, defective delinquents e sexual offenders*.

em contato direto com Charles Gaughan, o superintendente da prisão (ANDERSON; BENSON, 1991). Essa amizade foi o que tornou possível o primeiro filme do diretor, *Titicut Follies*¹¹, anos depois dessas visitas educacionais.

Foi no início do turbilhão dos anos 60 que Wiseman decidiu, pela primeira vez, dar vazão a sua vocação de cineasta. Depois de ler o romance de Warren Miller, *The Cool World*, Wiseman decidiu fazer a adaptação do livro para o cinema. Como não tinha experiência, ele contratou a cineasta Shirley Clarke (*The Connection*, 1961) para dirigir o filme enquanto ele fez o trabalho de produção. Em seu artigo, Wiseman conta que fazer *The Cool World* (1964) foi “uma experiência ao mesmo tempo deprimente e libertadora” (WISEMAN, 2010a, p.27), pois pela primeira vez ele se deparou com as dificuldades de financiamento, produção e distribuição que envolvem a criação de um filme, mas, através do trabalho de produção, ele também pôde desmistificar o processo de criação cinematográfica e finalmente ter coragem o suficiente para dedicar-se a fazer seus próprios filmes.

Foi logo após a estreia de *The Cool World* em 1964, que Fred Wiseman deu início ao longo processo de negociações para obter permissão para filmar dentro da prisão de segurança máxima da cidade de Bridgewater. Depois de algumas tentativas frustradas de convencimento do superintendente Charles Gaughan, Wiseman tornou a visitar a prisão, dessa vez com o amigo George Forsythe, que era jornalista do jornal *The Boston Herald Traveler* e que já tinha demonstrado interesse em escrever um artigo sobre o tratamento de alcólatras em Bridgewater. Dessa vez, Wiseman exibiu *The Cool World* para Gaughan e alguns membros da equipe interna de Bridgewater, que reagiram positivamente ao filme e, finalmente, decidiram apoiar o diretor em seu projeto. Em resumo, o longo e tortuoso processo para conseguir permissão legal para filmar dentro da instituição demorou cerca de dois anos e requereu o apoio do superintendente da prisão, Charles Gaughan, a aprovação do chefe do Departamento Estadual de Serviços Correcionais, John A. Gavin, do suporte do vice-governador do estado, Elliot Richardson, e do aval do governador do estado de Massachusetts, John Volpe.

¹¹ O nome previsto originalmente para o filme seria “Bridgewater”, mas quando Wiseman e sua equipe começaram as filmagens e presenciaram o festival de talentos dentro do manicômio, acharam irônico usar como título o nome do festival produzido por pacientes e funcionários do asilo. O nome *Titicut* significa “lugar de um grande rio” no dialeto indígena Wampanoag, e se refere à área banhada pelo rio Taunton que abrange também a cidade de Bridgewater no estado de Massachusetts, onde está localizado o manicômio do filme. Já *Follies*, em inglês, significa folia, festança, algazarra. Este termo foi comumente usado em vários títulos de filmes cômicos e musicais durante as décadas de 40 e 50 nos EUA.

Com a permissão na mão, Wiseman então foi atrás de uma equipe para realizar o filme. Ele próprio encarregou-se da direção e da captação do som, recrutou o colega David Eames para fazer a produção e assistência nas gravações, e John Marshall, que era antropólogo e já tinha feito alguns poucos filmes etnográficos por conta própria (*The Hunters*, 1958; *A Group of Women*, 1961; *A Joking Relationship*, 1962). E assim, em 22 de abril de 1966, começaram as filmagens daquilo que foi vendido como um filme educacional sobre a prisão de Bridgewater e que, para o superintendente Gaughan, mostraria o trabalho digno da equipe da instituição e exporia os inúmeros problemas (o principal deles sendo a falta de verbas) que os profissionais enfrentavam para mantê-la funcionando. Ambos Wiseman e Gaughan pareciam ser motivados pela noção griersoniana de que “o filme documentário pode ser um agente direto da mudança social” (ANDERSON; BENSON, 1991, p.11) e que, através dele, as condições de trabalho e vida melhorariam sensivelmente em Bridgewater.

Contudo, de acordo com John Marshall, durante as gravações, ele e Wiseman queriam manter suas opções artísticas em aberto, por isso, não se comprometeram completamente com nenhum formato, estética ou ideologia antes do início das gravações. Sendo assim, eles gravaram uma variedade de imagens em diferentes estilos de documentários que, inclusive, incluíam entrevistas. Sobre esta abordagem, Marshall declarou: “Fizemos isso para termos uma rede de proteção. Se não conseguíssemos amarrar o filme somente com as imagens, os eventos e o festival de talentos como um tema recorrente [...], nós poderíamos usar uma entrevista”, o cinegrafista completa dizendo: “mas nós não queríamos fazer isso. Não queríamos fazer um filme estilo *talking heads*” (ANDERSON; BENSON, 1991, p.44). Sobre suas intenções ao filmar *Titicut Follies*, Wiseman certa vez declarou que queria colocar o público no meio do manicômio, mas a forma final que esta experiência estética iria tomar só foi mesmo revelada durante a etapa da montagem. Foi lá que o estilo documental wisemaniano nasceu da forma como o conhecemos.

Em 29 de junho de 1966, a equipe terminou as filmagens no manicômio de Bridgewater computando 29 dias corridos de filmagem, com um material bruto de 80.000 pés de filme 16mm, resultando em pouco mais de 40 horas de material filmado (ANDERSON e BENSON, 1991). Wiseman e a assistente de edição Alyne Model (a única integrante assalariada da equipe), passaram onze meses montando o que viria a ser *Titicut Follies*. Após o término da montagem, o filme então foi inscrito em treze festivais internacionais, mas, a estreia nos Estados Unidos se deu no festival de cinema de Nova Iorque de 1967, onde ele foi

aclamado como um dos melhores documentários do ano. O filme foi aceito pelo júri preliminar do festival em agosto de 1967 e, em 9 de setembro, uma resenha foi publicada no periódico *The Saturday Review*, escrita pelo crítico de cinema Arthur Knight em que ele descrevia e comentava sobre os horrores mostrados no filme de Wiseman e, ao final, lançava a seguinte provocação: “Onde a verdade acaba e a decência comum começa?”¹² (KNIGHT, 1967, p.44).

Essa resenha foi lida por Mildred Methven, uma ex-assistente social do estado de Massachusetts, que, sem nunca ter visto o filme, escreve uma carta de indignação para Charles Gaughan, com cópias para o governador do estado John Volpe, para o senador Edward “Ted” Kennedy e para a Civil Liberties Union of Massachusetts¹³ (CLUM). Na carta, ela descrevia a cena em que o detento Jim Bulcock é levado nu pelos corredores do hospício para ser barbeado, enquanto é atormentado incessantemente pelos guardas que o acompanham e até estapeado por um deles. Essa carta seria o princípio do fim para *Titicut Follies*.

Temendo o escândalo público que o filme poderia causar se fosse visto pelo grande público, Gaughan e Gavin iniciam um processo emergencial para banir a exibição do filme no estado. Logo, o juiz Joseph Ford, numa sessão noturna (e atípica) da Suprema Corte do condado de Suffolk, emitiu uma ordem de restrição temporária da exibição do filme sem nunca tê-lo visto e sem a presença (ou ciência) de Frederick Wiseman. Deste ponto em diante, outras liminares foram emitidas proibindo a exibição pública do filme em Massachusetts que, inclusive, cancelaram o acordo que Wiseman tinha com o canal de televisão educativa pública NET13 para exibir *Titicut Follies* – até aquele ponto a NET13 já estava fazendo promoção do filme e já tinha, inclusive, exibido trechos dele em forma de trailer. O time de representantes do Sistema Correcional do Estado, encabeçado por Gaughan e Gavin, ainda tentou proibir a exibição da obra em Nova Iorque antes da estreia oficial no festival em 28 de setembro, mas não tiveram sucesso: o juiz nova-iorquino, Francis Murphy, decretou a sua ordem de negação ao pedido de liminar de Massachusetts no mesmo dia da estreia de *Titicut Follies* no 5º festival de cinema Nova Iorque, e o filme então pôde ser exibido sem problemas.

Depois de tantas medidas temporárias, Frederick Wiseman e sua companhia, a *Bridgewater Film Company*, são finalmente processados pelo estado de Massachusetts por quebra de contrato oral (baseado na alegação de Gaughan e Gavin de que Wiseman teria

¹² Tradução Livre. No original em inglês: “Where does the truth stop and common decency begin?”

¹³ União de Liberdades Civis de Massachusetts

concordado em concedê-los direitos de edição sobre o filme), invasão de privacidade do detento James Bulcock (foi Gaughan quem iniciou essa queixa, por se auto-intitular representante e responsável legal do detento), e ganho financeiro ilícito (o Estado também recorreu ao sistema judicial para que todo o lucro que Wiseman tivesse com *Titicut Follies* fosse redirecionado para a prisão de Bridgewater). Assim, o julgamento de *Titicut Follies* começou oficialmente no dia 17 de novembro de 1967.

Em 4 de janeiro de 1968, o juiz Harry Kalus declarou que o filme de Wiseman era nada mais que “um pesadelo de obscenidades macabras”¹⁴ e, com isso, banuiu o filme permanentemente do estado de Massachusetts, decretando que todas as suas cópias sejam coletadas e queimadas. Naturalmente, Wiseman apela à Suprema Corte do Estado (não mais a corte do condado local) e, em 24 de junho de 1969, numa decisão unânime, a corte decide modificar o veredicto original do juiz Kalus e permite que Wiseman exiba seu filme, porém, somente para profissionais e estudantes das áreas do direito, medicina, assistência social e áreas afins, e contanto que o diretor adicione um aviso ao final do filme dizendo que mudanças e melhorias foram implementadas na prisão de Bridgewater desde 1966¹⁵.

Muitos reveses se sucederam em função da contenda legal a que Wiseman e sua obra foram sujeitos. Além do filme ter sido impossibilitado de ser exibido publicamente por mais de vinte anos, o processo de julgamento também separou os amigos Fred Wiseman e John Marshall. Conforme a pesquisa dos professores Carolyn Anderson e Thomas Benson (1991), assim que a primeira liminar judicial foi prescrita contra o filme, John Marshall e sua mulher, Heather Marshall, escreveram uma carta de resignação para David Eames (o produtor de *Titicut* e presidente da companhia que Wiseman criou com seus amigos para financiar o filme, a *Bridgewater Film Company inc.*), dizendo que ambos se demitiam de seus cargos administrativos na companhia. Marshall foi aconselhado por seu advogado a tomar certas

¹⁴ Nos autos do julgamento, o juiz Harry Kalus profere essa e algumas outras pérolas sobre o filme, incluindo sua opinião sobre a estrutura da montagem do filme, chamando-a de “*a hodge-podge of images*”, que seria algo como uma bricolagem de imagens “sem pé nem cabeça”; além do seu comentário sobre o valor total obra, rotulando-a de “*a nightmare of ghoulissh obscenities*”, como citado acima. A transcrição completa do julgamento de *Titicut Follies* é um documento público, e pode ser achada no arquivo da Suprema Corte do condado de Suffolk sob o nome de registro *Commonwealth v. Wiseman, Suffolk No. 87538*. O registro sobre a apelação à Suprema Corte do Estado de Massachusetts é achada sob o título *Wiseman v. Massachusetts, 398 US 960 (1970)*.

¹⁵ Ao final de *Titicut Follies*, Wiseman faz uma observação sobre a decisão da Suprema Corte Estadual e antes do “aviso obrigatório” ele incluiu um texto que diz: “A Suprema Corte Judicial de Massachusetts ordenou que ‘uma breve explicação deve ser incluída no filme afirmando que mudanças e melhorias já foram feitas na Instituição Correcional de Massachusetts em Bridgewater desde 1966’”, depois disso, parte do mesmo texto citado é repetido “Mudanças e melhorias já foram feitas na Instituição Correcional de Massachusetts em Bridgewater desde 1966”, como um ato de deboche da parte do diretor sobre a sentença judicial.

medidas para a sua proteção legal e financeira, assim, além de desistir de seu cargo como tesoureiro da empresa, ele ainda dizia na carta que não concordava com a exibição do filme no festival de Nova Iorque. Apesar de também declarar que apoiava completamente a obra e que esperava que ninguém levasse a sua decisão jurídica de forma pessoal, a carta de Marshall foi muito danosa e usada contra Wiseman no julgamento de *Titicut Follies*.

Em uma nota aos professores da University of Massachusetts Amherst (UMass), Carolyn Anderson e Thomas Benson, Wiseman escreveu que “Marshall teve medo de que as suas finanças fossem envolvidas no processo. Elas nunca foram. Ele falhou em apoiar o filme por conta do medo. A falha dele foi extremamente danosa à nossa defesa” (ANDERSON; BENSON, 1991, p.186). Mas a história que Marshall contou sobre o ocorrido foi outra. O antropólogo declarou em uma entrevista, dezessete anos após o ocorrido, que ele gostava do filme, achava que ele não deveria ter sido censurado ou banido, mas, ao mesmo tempo, nem ele nem sua mulher estavam completamente cientes das negociações políticas de Wiseman para a obtenção das permissões, e isso era motivo de insegurança para o casal. Em cima disso, Marshall temia que o filme denegrise permanentemente a imagem dos detentos que aparecem nele e que, por causa da obra, eles ficariam tachados de loucos para o resto da vida, condenando-os, assim, a uma eternidade trancafiados em Bridgewater¹⁶ (MARSHALL apud ANDERSON; BENSON, 1991). Desde esse primeiro projeto em 1966, Wiseman nunca mais trabalhou com Marshall. Este, por sua vez, seguiu sua vocação para a antropologia e fez mais de 40 filmes ao longo de sua carreira como documentarista e etnógrafo, chegando até mesmo a tornar-se amigo pessoal de Jean Rouch, a quem ele chegou a entrevistar algumas vezes. Marshall morreu em 2005, aos 72 anos de idade, vítima de câncer de pulmão.

Frederick Wiseman iniciou sua carreira no cinema em 1967 com o filme sobre a prisão de Bridgewater, e a partir daí ele deu início à realização de uma série de filmes sobre instituições públicas americanas (uma escola de segundo grau, um hospital, um campo de treinamento militar, uma delegacia, uma agência de serviço social em Nova Iorque, etc.),

¹⁶ Segundo Marshall, a equipe composta por ele, Wiseman, e Eames, aprendeu que o sistema de Bridgewater funciona da seguinte forma: o preso é transferido para Bridgewater caso algum distúrbio psicológico seja reportado sobre ele enquanto ele ainda estiver dentro da prisão convencional. Ele então é levado ao manicômio para observação por um período de até três meses. Porém, uma audiência para a re-transferência do detento para a prisão ou mesmo para a concessão da liberdade, plena ou condicional, só é concedida se o detento for julgado não o suficiente para suportar e compreender o julgamento, no entanto, o órgão competente para conceder o diagnóstico de sanidade ao preso é o próprio manicômio. Dessa forma, as audiências são postergadas indefinidamente e os internos são mantidos no asilo por anos a fio. John Marshall tinha medo de que as cenas captadas em *Titicut Follies* fossem usadas para mantê-los em Bridgewater por mais tempo do que previsto em suas penas pelo filme poder servir como argumento para alegação da insanidade de alguém.

sempre fornecendo um ponto de vista interno e sem precedentes sobre as relações de poder dentro desses locais. Ao adentrar o mundo do cinema, Fred Wiseman identificou-se com o estilo estético do cinema direto e com a abordagem não intervencionista típica desta escola, em sua vertente norte-americana. Apesar do diretor ser conhecido até hoje como um dos grandes representantes desta vertente de cinema documental, existe a possibilidade de que a presença de John Marshall na sua equipe tenha sido decisiva sobre a escolha de Wiseman pelo método do cinema direto. Enquanto Marshall era amigo pessoal de Bob Drew, Ricky Leacock e Donny Pennebaker nos anos 60 (os pioneiros idealizadores do cinema direto americano), além de já conhecer as etnoficções de Jean Rouch, assim como o seu Cinema Verité, Wiseman não menciona nenhum desses nomes em nenhuma de suas entrevistas quando é indagado sobre quem influenciou seu estilo. O documentarista ainda afirmou em seu artigo autobiográfico para o MoMA que, durante a infância “os únicos filmes que vi com pessoas que não eram atores eram as notícias do *March of Time*, um programa jornalístico que eu assistia religiosamente, todo sábado à tarde, no cinema da minha vizinhança” (WISEMAN, 2010a, p.22). Ao invés de recorrer aos diretores do Direto ou do Vêrité, o diretor normalmente cita autores da literatura inglesa e americana como George Elliot (*nom de plume* da inglesa Mary Ann Evans) e Nathanael West, como grandes influências. Esses autores, de fato, apresentam uma certa crítica social em seus livros de ficção, tal qual Wiseman em seus documentários.

Mesmo sem (supostamente) conhecer os trabalhos de Jean Rouch ou Glauber Rocha, Wiseman une em seu método documentário algo similar à observação etnográfica do cine-transe de Rouch – em que o cineasta mergulha na realidade filmada – à agitação política típica do cinema de Glauber Rocha – o gesto de colocar em transe/crise todos os atores da história, da política e da cultura. Seu esforço de imersão no real é traduzido tanto na filmagem quanto na montagem: Wiseman segue o ritmo dos locais que filma e, ao longo de seus filmes, progressivamente entra em maior sintonia com o tempo de cada lugar. O autor e sua equipe inserem-se no dia a dia da escola, da delegacia, do manicômio, da loja de departamentos e de tantas outras instituições, fundindo-se, de certa forma, ao mundo filmado. Eles se fazem aceitos pelos funcionários, clientes e usuários, tornam-se parte do cotidiano da instituição e, como consequência, têm acesso a uma sorte de eventos que normalmente acontecem longe dos olhos do público.

Trazer as realidades desconhecidas dessas instituições à tona e significá-las no campo do cinema, já é um gesto político em si mesmo. Mas, não satisfeito com a simples reorganização dos regimes de visibilidade dos espaços públicos que filma, o diretor trata de evidenciar em seus filmes os embates entre as dominações e as resistências, os absurdos cotidianos, as impossibilidades, a claustrofobia das normas, a crueldade do sistema rígido e o indivíduo dependente desse sistema que, pouco a pouco, tem a sua humanidade e individualidade transformadas em algo similar à um mero adendo institucional. Ou seja, ao colocar todos esses processos lado a lado, ele também coloca em crise o próprio cotidiano institucional. O significado de todos os rótulos, todos os títulos, todos os ritos são postos em cheque na tela do cinema para o espectador atrelar o seu próprio valor a aquilo que, em outras circunstâncias, pareceria ser tão rotineiro e familiar, tão “normal”.

Enquanto documentos históricos, os filmes da “série institucional” de Fred Wiseman atestam sobre a influência que o processo de estilhaçamento da noção de “povo americano” exerceu sobre o maquinário ideológico e institucional dos Estados Unidos, principalmente nos anos 60 e 70. Em suma, suas obras expõem o despreparo do sistema público estadunidense em frente à multiplicidade heterogênea que a população americana havia se tornado. Mas, acima de tudo, o seu estilo documentário expôs na grande tela toda a crueza do ser humano que habita essas instituições que, em teoria, funcionariam como os pilares da própria noção de civilidade e ordem pública.

Os motivos precisos que levaram Frederick Wiseman a fazer esse tipo de cinema político – que bate de frente com o *status quo* americano e com a hegemonia do documentário social clássico – talvez ninguém nunca saberá ao certo. Porém, podemos enxergar na preocupação de seu pai com as injustiças cometidas contra as comunidades de imigrantes na América; na paixão de sua mãe pela atuação e pelos personagens da vida cotidiana; bem como na discriminação sofrida por ele durante a adolescência e a juventude, um grupo potente de motivações para se querer indagar sobre os princípios que governam o mundo social, e que determinam a quem é dada a glória e quem é rechaçado para as sarjetas do esquecimento.

De fato, mesmo com o pouco que sabemos sobre o transe enquanto uma metodologia fílmica, essa forma de fazer cinema encontrada por Wiseman foi uma boa maneira de arguir tais questionamentos. Fazer-se parte do meio, filmar de forma inconspícua os eventos mais corriqueiros e aparentemente desimportantes, somente para depois contestar publicamente, na

tela do cinema, o sentido de tudo. Este nos parece ser o princípio fundador do cinema de Frederick Wiseman e a pedra fundamental de sua potência política.

Cap. 2 – O REAL EM TRANSE

Neste capítulo pretendemos expor a forma como o real é abordado por Frederick Wiseman no filme *Titicut Follies* e elucidar os elementos do seu método de filmagem que lhe permitem acessar o interior da instituição no ápice de sua produção de violência, em pleno caos, em pleno transe.

John Grierson, um dos pioneiros do cinema de não ficção, já dizia que o documentário é “um tratamento criativo sobre uma realidade” (GRIERSON apud ANDERSON; BENSON, 2002, p.1). Essa colocação do diretor inclui o documentário no campo da arte ou até da ficção. Ainda assim, é inegável que este tipo de cinema mantém uma relação próxima, ainda que ambígua, com a realidade. Talvez seja essa ambiguidade que tenha levado Fred Wiseman a chamar seus filmes de “realidades-fictícias” ou “sonhos-reais”¹⁷. Sendo assim, o estudo do real na obra desse diretor assume grande importância neste trabalho, principalmente se partirmos da suspeita de que a forma de abordar a realidade e o tratamento dado às imagens reais captadas em suas obras são um dos elementos-chave que compõem aquilo que chamamos de transe, conforme o percebemos em *Titicut Follies*.

2.1 Caçar o acaso, filmar o real: reinventando o cinema direto

Podemos configurar a busca pela “verdade” por trás das estruturas civis e governamentais como uma longa tradição do fotojornalismo estadunidense, cujo embrião pode ser achado já no início do século XX. Certos jornalistas comprometidos com as reformas sociais se dedicavam a verdadeiras cruzadas investigativas, com o intuito de expor a corrupção política, a exploração laboral e a injustiça social que assolavam a América nas primeiras décadas do século. Estes profissionais foram apelidados de *muckrakers*, que em inglês significa literalmente “limpador de esterco”, um termo que, apesar de pejorativo na época, tornou-se um distintivo de honra no jornalismo contemporâneo, pois denomina, acima de tudo, um compromisso com o relato da realidade e com a mudança social.

¹⁷ Termos livremente traduzidos do original em inglês “reality-fictions” e “reality-dreams” (Anderson e Benson, 2002).

Com a Primeira Grande Guerra todos os olhos se voltaram para a Europa e, rapidamente, os dossiês denunciativos dos *muckrakers* perderam espaço para a cobertura do confronto internacional e para os esforços domésticos em prol da guerra. Porém, outra corrente documentária focada no retrato social não tardou a surgir nos Estados Unidos. Com a grande depressão de 1929, a política do *New Deal*, iniciada pelo presidente Franklin Roosevelt, tratou de pôr em prática inúmeras iniciativas governamentais assistencialistas. Uma delas, a FSA (*Farm Security Administration*), distribuía gratuitamente jornais e revistas que continham as fotos daqueles que viriam a se tornar os maiores nomes da fotografia estadunidense: Walker Evans, Dorothea Lange, Russel Lee, Jack Delano, entre outros. As fotografias da grande depressão, compunham, juntamente com textos jornalísticos, uma espécie de relatório sociológico sobre as condições de extrema miséria de populações rurais americanas no livro *Let us Now Praise Famous Men*, de 1941, uma das mais célebres publicações de fotografia da história. Apesar do pioneirismo do trabalho de Evans e de seus contemporâneos, em meados da década de 30, o destino das imagens que seguiam o estilo dos fotógrafos da FSA foi menos nobre.

Além de servir como um resgate econômico da crise de 1929, os incentivos governamentais do *New Deal*, bem como a organização sindical dos trabalhadores, foram motivos de discórdia na sociedade da época. Tanto o mundo corporativo quanto a burguesia americana estavam em completo desacordo com o recém-instaurado *welfare state* no país. Neste mesmo momento, as revistas ilustradas surgiram como um grande veículo para as imagens documentais nos Estados Unidos, tendo como carro-chefe a *Life Magazine*, criada em 1936 pelo magnata das comunicações Henry Luce, que, por sinal, também era o proprietário da revista de notícias *Time*, do periódico financeiro *Fortune*, e da rádio de notícias (que também viria a tornar-se um cine-jornal) *The March of Time*. As revistas ilustradas então passaram a se valer das imagens documentais como ferramentas para disseminar a propaganda ideológica: colocavam anúncios com famílias felizes e donas de casa realizadas que disseminavam os valores do sonho americano, ao lado de artigos ilustrados com imagens similares às da FSA, mostrando fanfarras interioranas e trabalhadores rurais alcoolizados. Essas publicações traçavam um paralelo explícito entre o ideal das classes sociais dominantes – autossuficientes, consumistas, aptas ao comércio e à movimentação econômica do país – e a sua exata contraparte pobre, que se usava das ajudas governamentais como fonte de entretenimento e vício. O que, no contexto dessas revistas, servia como um

aviso sobre os perigos da “reforma social sem cautelas” e sobre a “má influência do assistencialismo social”.

Era claro que essas revistas visavam a criação de uma identidade americana que servisse de endosso para os benefícios da livre iniciativa privada e do capitalismo. Para isso, problemas como a miséria, a fome, o racismo e o desemprego tinham que ser minimizados para que os sucessos do corporativismo americano tivessem destaque. Conforme o professor Miles Orvell (2003), este tipo de manipulação midiática, iniciada nos anos 30, era capaz de reconhecer os principais problemas da nação ao mesmo tempo em que construía uma “cultura do consenso” (ORVELL, 2003, p.117), na qual o estilo de vida altamente consumista e defensor do liberalismo econômico era naturalmente superior a qualquer outro. Esta parcialidade ideológica no jornalismo americano se alastrou pelas diferentes mídias, como os programas de rádio e os noticiários exibidos nos cinemas, e persistiu pelos anos, até mesmo com a chegada da televisão na década de 50.

Assim que surgiu, a televisão substituiu o cinema e o rádio enquanto um veículo de notícias e desafiou a popularidade de revistas importantes como a *Time* e a *Life*. Apesar de sua crescente influência, a programação jornalística disponível na televisão nos anos 50 era um tanto quanto frívola e não demonstrava compromisso em relatar a realidade. Como aponta o pensador Dave Saunders, “a maioria dos programas de qualidade eram escapistas em essência, e a programação factual sofria de valores de produção inadequados e emasculação política” (SAUNDERS, 2007, p.8). O autor ainda descreve que as equipes de notícias eram instruídas a priorizar o espetáculo ao invés da história, e despendiam grande parte do seu tempo na escolha de manchetes que demandassem imagens amenas e meramente ilustrativas. Saunders conclui dizendo que “a análise em profundidade foi sacrificada pela cobertura superficial de eventos domésticos fúteis (como concursos de beleza, eventos de sociedade e a eventual oratória política), que frequentemente eram encenados para a câmera” (Idem).

Foi com o intuito de reformar o jornalismo televisivo de sua época, que o então jornalista da revista *Life*, Robert Drew, passou o ano de 1955 estudando em Harvard. Lá ele escreveu um artigo intitulado *See it Then*, fazendo referência ao programa jornalístico chamado *See it Now*. No artigo ele descrevia um método documentário baseado nos estilos de Grierson e Flaherty, em que a presença de uma dramaticidade inerente à situação filmada e a adição de uma narrativa trariam, finalmente, a realidade para a televisão (O’CONNEL, 1992). Eis a planta baixa do que viria a ser o cinema direto, a escola documentária desenvolvida

cinco anos mais tarde por Drew e mais dois outros amigos, Donn Alan Pennebaker e Richard Leacock, em seu primeiro filme, *Primary* (1960), que mostra a corrida política entre os senadores John F. Kennedy e Hubert Humphrey, durante a eleição primária para candidato presidencial do partido democrata americano de 1960. Com o patrocínio do império *Time Inc.*, Drew fundou uma cooperativa de documentaristas que até hoje consta como o marco inicial do cinema direto na América, a *Drew Associates*. A parceria durou cerca de cinco anos e teve como resultado algumas célebres produções documentárias como *Primary*, *Crisis* (1963) e *Faces of November* (1964), a sua maioria tematizadas em torno da família Kennedy.

A participação da corporação *Time* na empreitada de Drew foi como uma espécie de aposta financeira. Henri Luce viu no possível sucesso da reforma telejornalística de Drew um prospecto valioso que o garantiria total controle sobre um novo nicho do mercado televisivo. Mas o primeiro filme da *Drew Associates* foi um “fracasso”. Como o pesquisador Dave Saunders enfatizou, “*Primary* é um filme importante do cânone documentário, contudo, não é necessariamente um filme bom” (SAUNDERS, 2007, p.21). O autor ainda afirma que um dos grandes problemas que Drew e seus colegas tiveram de enfrentar foi o estado ainda precário da tecnologia disponível na época para gravar imagens com captura de som sincrônico, o que fez com que o som do filme ficasse ruidoso, com má qualidade. Outro fator que contribuiu para a má recepção do filme foi a demora na pós-produção/montagem, que fez com que a obra só pudesse ser veiculada na TV depois das coberturas televisivas da eleição primária democrata e, por isso, a história já não contava mais com o ineditismo desejável para promovê-la como uma peça jornalística de interesse. Mas, talvez, o maior contratempo no caminho criativo da *Drew Associates* foi a sua associação à corporação de Henri Luce, a *Time inc.* Como toda a produção do filme foi feita graças ao investimento dessa companhia, Drew foi obrigado a respeitar a agenda ideológica e as demandas do público alvo majoritário da empresa: “o americano médio e suburbano, que não queria nada de escrutínio ou dissenso” (SAUNDERS, 2007, p.24). Isto foi um dos fatores que impediu Drew e seus companheiros de fazerem um filme politicamente relevante, ou como Richard Leacock lamentou: “[O filme] foi um avanço, mas de nenhum jeito, maneira ou forma *Primary* conseguiu alcançar o que nós nos propusemos a fazer, que era mostrar o que realmente acontece em uma eleição” (LEACOCK apud MAMBER, 1974, p.39). A falta de profundidade do filme, associada à má qualidade técnica da peça e a demora no seu lançamento, fez de *Primary* uma obra indesejada pelo mercado televisivo. Por isso o filme acabou sendo exibido somente em alguns poucos canais de televisão – somente aqueles que faziam parte do império da *Time inc.*

Entretanto, mesmo com o infortúnio da não realização do ideal jornalístico de Drew, o cinema direto teve sucesso na criação de uma nova forma de documentário americano. O novo método baseava-se fortemente na pura observação dos eventos reais, na invisibilidade processual, na não encenação, no realismo e em outros aportes estéticos das inovações técnicas daquele momento. Foi no cinema direto que se fez uso das primeiras câmeras portáteis na filmagem de documentários e onde foi desenvolvida a tecnologia para a captura de imagem e som sincrônico (o sistema Auricon/Nagra), o que permitiu que os cineastas pela primeira vez pudessem se movimentar pelo espaço com a câmera na mão: “Era a liberdade! Dane-se o tripé!” (WINTONICK, 2001), celebrou Richard Leacock em uma entrevista em que ele dava o seu relato sobre o nascimento do cinema direto. O surgimento da tecnologia portátil de captura de som foi, para o cinema, uma das grandes descobertas dos anos 50. Com ela, os cineastas tiveram a opção de se libertar do sistema altamente planejado dos filmes de estúdio, baseados em *scripts* e roteiros técnicos. Era como se a realidade da vida pudesse ser finalmente vista e ouvida, sem ensaios, dublagens ou encenações.

Como dito anteriormente, Robert Drew propôs-se a transformar o jornalismo de sua época através de seu novo método documentário. Assim como os *muckrakers* do início do século, ele sentia a necessidade de trazer a verdade sobre os fatos à tona, sem o empecilho da manipulação ideológica da mídia de massa. Dessa forma, segundo o próprio Drew, os avanços tecnológicos no campo do audiovisual, aliados ao rigor metodológico da pura observação, possibilitariam o acesso a um tipo de realidade inédita tanto à programação televisiva dos anos 50 como para o próprio cinema. Sobre isso Drew explicou:

Percebi que a vida real nunca transparecia nos filmes, nunca aparecia na televisão. Se pudéssemos fazer isso [um cinema direto,] nós teríamos toda uma nova base para um novo tipo de jornalismo [...] Seria como um teatro sem atores, uma peça sem roteiro, notícias sem pauta ou comentários, seria a habilidade de olhar para a vida das pessoas em momentos cruciais em que você poderia deduzir certas coisas por si mesmo e, assim, ver um tipo de verdade que só poderia ser adquirida pela experiência pessoal (WINTONICK, 2001).

Apesar do compromisso e objetivo iniciais em relatar a realidade, esta escola documentária não se resumiu à mera documentação distanciada possibilitada e determinada por um avanço tecnológico singular. Pelo contrário, os filmes produzidos pelos diretores deste movimento foram aos poucos se constituindo em relatos casuais sobre momentos privados e imprevisíveis da história. Na medida em que outros colaboradores foram aderindo à iniciativa de Drew, as obras resultantes produzidas nos Estados Unidos e que seguiam as diretrizes do

Direto, foram se desgarrando dos moldes restritivos da corporação *Time* e traçando seus próprios caminhos, elegendo novas técnicas de filmagem e novas temáticas, que variavam entre festivais de música, bastidores de turnês de artistas e até mesmo o cotidiano de vendedores ambulantes e instituições públicas.

Durante os anos 60 essa vertente do documentário consolidou-se como uma das principais formas de cinema americano de não ficção. Estabeleceu-se, no entanto, uma relação de mão dupla: por um lado, o pioneirismo do cinema direto e suas novas formas de captura e tratamento do real influenciavam fortemente os rumos do audiovisual nos Estados Unidos, por outro, a realidade fugaz, mutante e volátil dos anos 60 também mudou o curso do cinema direto, e de tal forma que nem mesmo Robert Drew pôde prever.

Frederick Wiseman foi um dos autores que se valeu do estilo fundado pela *Drew Associates* para criar a sua própria forma de documentário. Ao mesmo tempo em que seus filmes são claramente construídos a partir das técnicas consolidadas pelo cinema direto, eles apresentam também uma espécie de inovação metodológica por levar ao limite certas diretrizes e condutas desenvolvidas pelos cineastas daquele momento. O diretor desenvolveu o seu método já em *Titicut Follies* (1967), sua primeira produção autoral. O polêmico documentário foi descrito na época de seu lançamento como um filme-denúncia, ou ainda, como um “dossiê sobre as horríveis condições de um manicômio judiciário em Massachusetts” (CANBY, 1967). Além do conteúdo chocante, o que mais impressiona neste filme é a forma como ele foi construído. A sua contundência não se dá somente pelas cenas de momentos privados do funcionamento de uma instituição tão reservada e desconhecida como a prisão psiquiátrica, mas também pela forma como o diretor insere o espectador na ação filmada, como se fizesse parte daquela realidade insuportável, mas sem nela inferir, sem contestar imediatamente o que presencia. Wiseman consegue atingir uma proximidade extrema ao drama inato da instituição, que surge como um dos aspectos principais do método cunhado por ele em suas obras subsequentes. Proximidade esta que também compõe um dos ingredientes essenciais do cinema do transe que estudamos aqui.

Sentimos que categorizar a obra deste cineasta como “cinema de observação”, tal como fez o célebre pesquisador de cinema documentário Bill Nichols (2005), não é suficiente para descrever plenamente a inovação do método wisemaniano. É claro que o cinema deste autor se baseia fortemente na observação, porém, a forma de proceder do diretor e sua equipe

reduzida adiciona uma espécie de qualidade participativa, atípica à observação pura, que a transforma, e dá à câmera um acesso a camadas mais profundas da realidade.

Quando Bill Nichols define o cinema documentário de observação em sua *Introdução ao Documentário* (2005), ele delimita, categoricamente, o comportamento dos cineastas que se inscrevem nesta tradição ao descrever “o isolamento do cineasta na posição de observador” e ao afirmar que “o cineasta observativo adota um modo especial de presença na cena, em que parece ser invisível e não-participante” (NICHOLS, 2005, p.149). Contudo, essas afirmações não se aplicam completamente à forma processual de Wiseman. Na verdade elas só podem ser atestadas sobre o cinema wisemaniano graças ao processo de montagem empregado pelo autor (que será abordado no terceiro capítulo desta pesquisa), que, entre outras coisas, remove a maioria das evidências da influência e da presença da equipe do produto final.

Isso é evidente especialmente em *Titicut Follies*. A participação de Wiseman se inicia antes mesmo das gravações, quando o diretor aborda os responsáveis da instituição que será filmada, explica seu projeto, sua forma de filmagem e se faz familiar à instituição ao, gradativamente, tornar-se parte do cotidiano do lugar. Como o próprio diretor já declarou, durante todo o processo de aquisição de permissão para a filmagem, e mesmo durante as gravações do filme (que duraram 29 dias), Wiseman, inevitavelmente, tornou-se colega de grande parte da equipe da prisão e do superintendente responsável pela instituição (ANDERSON; BENSON, 1991).

A questão relacionada à não interação com os sujeitos filmados é tida quase como um dogma para pesquisadores de cinema que estudam a obra de Fred Wiseman, principalmente pelo vício de tentarem enquadrar o trabalho do diretor à uma tradição ou outra do cinema documentário. Mas, na realidade, apesar de não incluir em seu filme nenhuma imagem que evidenciasse intervenções, interações ou entrevistas, Wiseman se vale das relações tecidas com a equipe de profissionais da instituição durante as filmagens para conseguir acesso aos processos mais íntimos, e até confidenciais, que acontecem a portas fechadas, fora do alcance do público em geral. A diferença é que este processo se dá fora das câmeras, ou é excluído do produto final na mesa de montagem.

Segundo os professores Carolyn Anderson e Thomas W. Benson (1991), que estudaram minuciosamente a produção e os bastidores de *Titicut Follies*, Wiseman tornou-se

amigo de muitos dos carcereiros que trabalhavam no manicômio de *Bridgewater*¹⁸, dessa forma, ele era alertado pelos próprios guardas sobre eventos que poderiam interessar-lhe para o filme. Foi assim, através da intromissão bem vinda de um dos guardas no processo de filmagem, que o autor e sua equipe “descobriram” a terrível cena da intubação do detento Malinowski. Ou seja, muitos dos eventos documentados no filme não aconteceram de forma acidental e espontânea frente à câmera, como a vinculação automática do cineasta ao modo do documentário de observação pode vir a sugerir, mas foram “caçados” e escolhidos para que fizessem parte do produto final.

Esta abertura às influências do meio sobre o cineasta/ filme, apesar de não serem vetadas no cinema direto americano de Drew, dos irmãos Maysles, de Pennebaker e tantos outros, aparece em Wiseman como um forte componente metodológico, essencial para que o autor e sua equipe possam adentrar plenamente o ambiente em questão e a realidade a ser capturada. Todo esse preparo afeta, diretamente, a qualidade da observação que acontece durante as filmagens, pois possibilita uma penetração muito mais profunda do diretor e sua equipe no local. É um tipo de prática que se assemelha bastante ao *modus operandi* do cinema etnográfico de Jean Rouch, porém com uma possibilidade muito maior de incorporação da equipe de filmagem à realidade, já que Wiseman filma os sujeitos de sua própria cultura (GRANT, 2013), diferentemente de Rouch que, mesmo com uma equipe de filmagem composta por profissionais locais, não podia escapar da posição de estrangeiro nas comunidades do oeste africano que filmava, por ser um europeu branco. Tal procedimento, inclusive, prepara o terreno para a colocação da câmera em transe: viabiliza a câmera a operar sempre muito perto, beirando à invasão, numa proximidade quase indecente, mas sem nunca interferir nos acontecimentos enquanto eles se desenrolam.

Isto posto, podemos afirmar que o cinema de Wiseman é melhor descrito como uma espécie particular de híbrido entre o “modo documentário observativo” e o “modo participativo”. Particular porque também não pode ser inscrito no exemplo que Nichols cita desse mesmo híbrido observativo-participativo que ele vê presente no filme *Paradise Lost* (1996), em que os diretores Joe Berliner e Bruce Snofsky se envolveram no processo judicial

¹⁸ Inclusive, segundo a pesquisa de Carolyn Anderson e Thomas Benson (1991), a primeira exibição privada de *Titicut Follies* se deu na presença do superintendente da prisão Charles Gaughan e de alguns dos guardas que aparecem no filme, incluindo o carcereiro chefe, Edward Pacheco. Segundo o depoimento de Wiseman, inicialmente, todos eles aprovaram o filme.

criminal que filmavam ao apresentar ao tribunal uma possível evidência do crime¹⁹. Diferentemente disso, Wiseman se isenta de qualquer possibilidade de influência direta sobre o real que filma, não intercede nos eventos que observa (mesmo quando a intervenção parece ser necessária, como nas cenas de crueldade e violência explícita em alguns de seus filmes) e não estrutura o acontecimento de nenhum evento captado pela câmera – como fizeram Jean Rouch e Edgar Morin, por exemplo, em *Chronique d'un été* (1961) ao planejarem os encontros e possíveis diálogos entre os personagens do documentário.

Em *Titicut Follies*, a participação desempenha seu papel em meio à observação naquilo que diz respeito à forma de colocação da câmera e da construção dos pontos de vista. A observação de Wiseman, de modo geral, não acontece de forma distanciada e “invisível”, como no “modo observativo” descrito por Nichols. Tampouco, a inevitabilidade de sua presença força uma aparição do diretor frente à objetiva. Ao invés disso, Wiseman consegue desenvolver pontos de vista múltiplos, às vezes assumindo a perspectiva de diferentes personagens, às vezes a sua própria. Contudo, a perspectiva da câmera é sempre construída a partir da proximidade dos sujeitos e das ações que ela presencia, ela nunca é distanciada ou exógena.

Um bom exemplo da multiplicidade de pontos de vista em *Titicut Follies* pode ser visto na sequência do detento James, preso por molestar sexualmente uma garota de 11 anos. Ela começa com uma entrevista de diagnóstico de James com o médico psiquiatra húngaro Dr. Ross. Durante essa entrevista a câmera capta o diálogo dos dois em plano e contra-plano: filma o rosto de um deles quando ele se pronuncia e depois o rosto do outro reagindo ou respondendo à fala ou pergunta anterior, uma forma típica da filmagem de diálogos em filmes de ficção clássicos. Em meio a vários cortes com cenas de outros eventos que acontecem dentro do hospício, a cena da entrevista de James se desenrola e, eventualmente, é continuada com a transferência do detendo para uma outra ala da prisão. Durante a caminhada de James, a câmera segue o seu trajeto, atrás dele, escoltando-o, como se fosse um dos guardas. Ele então é despido e revistado pelos carcereiros e guiado até uma cela vazia e escura. Neste momento um dos guardas abre a portinhola da porta da cela e a câmera de John Marshall “entra” pela abertura, faz um zoom in nas costas nuas de James olhando pela janela da cela, e

¹⁹ O pai de um dos meninos acusado de homicídio dá uma faca de presente à dupla de documentaristas, que descobrem que a arma tinha machas de sangue nela. Após a descoberta, os autores decidiram apresentar a faca como uma provável evidência durante o julgamento do garoto. Este exemplo é citado por Bill Nichols em seu livro *Introdução ao Documentário* (2005).

se demora nesta imagem. Pelo tempo de duração, sentimos como se a câmera tivesse trocado novamente de lado e que agora ela estaria dentro da cela, como se assumisse a visão de alguém que estivesse ali, preso na cela junto com James. Depois da longa espera, a cena é cortada para o pátio do manicômio, onde outros detentos tocam instrumentos, praticam esportes e tomam sol, entre outras atividades. Ou seja, a câmera novamente assume outro ponto de vista: a visão de James, que da janela de sua cela escura e vazia observa o pátio ensolarado (Figura 1).

Essa forma de procedimento do cineasta na instituição é um dos elementos que diferenciam o método de Wiseman daquele que foi desenvolvido pelos outros diretores do cinema direto. Neste aspecto, outra grande diferença entre os filmes de Wiseman e outras obras icônicas desta vertente documentária como *Dont Look Back* (PENNEBAKER, 1967), *Salesman* (MAYSLES; MAYSLES; ZWERIN, 1968) e *Grey Gardens* (MAYSLES; MAYSLES, 1975), é que, nestes outros títulos, os discursos dos personagens são dirigidos à câmera. Bod Dylan, Paul “*The Badger*” Brennan e Edith “*Little Edie*” Bouvier Beale assumem papéis centrais e constroem seus discursos para a câmera sobre si mesmos, sobre outros personagens, discorrem sobre seus arredores, suas práticas, etc. Eles inclusive conversam com os cineastas por trás da câmera, revelando suas identidades e suas relações com eles. Isto não aparece como uma prática em *Titicut Follies*, por exemplo.

A completa invisibilidade processual tornou-se um elemento característico do método de Wiseman, que não é presente enquanto uma diretriz tão sólida para nenhum outro diretor representante do cinema direto americano. No intuito de potencializar a imersão do espectador, o diretor esconde os vestígios metalinguísticos que denunciam a presença da equipe de filmagem e da câmera. Wiseman intencionalmente foge de todos os olhares para a câmera, e aqueles que ele não consegue evitar na filmagem são cortados na montagem.



Figura 1 - Diferentes pontos de vista na caminhada de James

Sequência do encarceramento do detento James mostrando os diferentes pontos de vista adotados pela câmeras. A ordem das cenas é de cima para baixo, da esquerda para a direita.

Em *Titicut Follies*, apesar de poucos, os olhares para a câmera ainda existem. No entanto, é possível perceber algumas ocasiões no filme em que o cinegrafista, John Marshall, evita os olhares curiosos de alguns detentos. Em uma das passagens no salão principal do manicômio, onde acontecem as admissões de novos detentos, um dos presos encara a câmera insistentemente e a cena, apesar de curta, se desenrola em torno da ação de Marshall ao tentar retirá-lo do campo de visão. O cinegrafista tenta dirigir o foco para outro ponto da sala mais ao fundo, tenta mudar a direção do movimento de câmera e, com isso, torna-se clara a intenção dele de remover aquele olhar inquisidor do enquadramento. Este tipo de olhar para a câmera, que ocupa um plano principal central, só acontece em um momentos durante o filme: durante uma sessão de cinema, em que o detento “Kippy” canta a canção *Chinatown* para a câmera de John Marshall, antes de ser levado de volta à sua cela. Este é um dos raros momentos em *Titicut* em que um discurso parece ter nascido em consequência da presença da câmera e dos cineastas. Ainda assim, numa entrevista a Carolyn Anderson e Thomas Benson, um dos cinegrafistas de Wiseman, John Davey, reafirma: “nada, nunca é forjado” (ANDERSON; BENSON, 2002, p.308).

Outro critério sutil, porém, muito presente em toda a obra de Wiseman é a ausência de tomadas em ângulos que simulem uma linha de visão não humana. Ou seja, não há, em nenhum documentário de Fred Wiseman, o uso de gruas ou *travellings* mecânicos. Não existiam restrições sobre os ângulos ou movimentos de câmera, por exemplo, nas primeiras produções da *Drew Associates*, tanto que uma das tomadas mais memoráveis de *Primary* foi feita toda em *plongée* e *contre-plongée* por Albert Mayles, enquanto ele seguia o então candidato democrata John F. Kennedy pelo meio de uma multidão, até subir ao palanque para realizar um discurso. É como se o intuito de Wiseman fosse o de simular uma perspectiva em terceira pessoa, que corresponderia ao olhar de alguém presente no local, que observa a ação. Não à toa, os críticos mais severos do cineasta o acusaram de *voyeurismo* em *Titicut Follies* (ANDERSON; BENSON, 1991), justamente por essa câmera muito próxima e “parada”, que presencia o abominável sem interferir. Contudo, da mesma forma que o diretor simula este “estar junto” da câmera, ele troca de pontos de vista várias vezes durante o filme, emulando uma espécie de onipresença. Através dessa troca de pontos de vista ele se coloca no lugar do outro, seja ele vítima, agressor, interno ou carcereiro.

É importante ressaltar aqui o papel do som no método de filmagem de Wiseman, principalmente em *Titicut Follies*. John Marshall certa vez descreveu “seu trabalho de câmera

em Bridgewater não como uma atividade dirigida por Wiseman, mas como um contato emocional e pessoal que ele teve com as pessoas que filmou” (ANDERSON; BENSON, 1991, p.22). Essa declaração de John Marshall nos elucida sobre o que era prioritário para Wiseman durante as filmagens de *Titicut Follies*. Enquanto a captação das imagens foi delegada à John Marshall, o som tornou-se a maneira do diretor de “caçar” o real para o filme, e o seu principal requisito naquilo que definiria a sua forma de transitar pela instituição. Na questão do método, a captação do som impõe ao diretor que ele desenvolva uma atenção maior aos eventos que se desenrolam em torno da câmera, ao mesmo tempo em que a sua separação do trabalho de cinegrafia o impede de desenvolver uma “visão de túnel”, hiper-concentrada na imagem específica em questão e mais presente no que acontece no universo à sua volta. Em certa instância, o som também se apresenta enquanto um índice das ações que acontecem ao redor da equipe de filmagem. Ou seja, as suas chances de experienciar a instituição em sua completude são maiores do que se ele estivesse por trás da câmera.

Talvez pela própria atividade de sonorização desenvolvida pelo diretor, e pela importância que o som direto toma em seu trabalho, Wiseman experimentou muito pouco com trilha sonora extra diegética em sua carreira documentária. Uma delas foi no filme *High School*, de 1968. Existem dois momentos importantes sobre o uso da trilha sonora neste filme. Primeiro, nos créditos de abertura, em que, de dentro de um carro em movimento, acompanhamos a vista dos subúrbios de uma cidade até chegarmos ao campus escolar. Esta pequena viagem cênica por entre bairros típicos de classe média americana é acompanhada pela música (*Sittin' on*) *The Dock of the Bay*, do cantor negro Otis Redding. A música é um claro comentário sobre a alienação das minorias e sobre a morte do “sonho americano”. Para o espectador que tem uma familiaridade com a canção, o posicionamento político dela é automaticamente associado ao filme, como um comentário que o diretor faz através da música, já nos dando uma prévia do que esperar da instituição que estamos prestes a conhecer.

Outro momento memorável do uso de trilha sonora nesta obra foi na cena da aula de literatura, em que a professora, ensinando poesia aos estudantes, usa a música *The Dangling Conversation*, de Simon e Garfunkel, como forma de exemplificar a poesia moderna. Neste caso, Wiseman estende o som da música para além da duração da cena da sala de aula, fazendo-a acompanhar a solidão de uma garota pelos corredores vazios da escola.

Talvez a construção de significado se torne muito óbvia quando uma cena documental é acompanhada de música, e isso tenha desencorajado o diretor a tentar novamente aquele

efeito de montagem. Jean Rouch se coloca veementemente contra o uso de trilha sonora extra diegética em documentários: “a música nos engole, nos põe para dormir, ajuda cortes ruins passarem despercebidos, e dá um ritmo artificial a filmes que, não têm, nem nunca terão ritmo próprio. Em suma, a música [extra diegética] é o ópio do cinema.” (ROUCH, 2003, p.42). Com esta afirmação de Rouch é interessante pensar que o seu cine-transe não se apoiava em sons artificiais. Nos parece aqui que o uso do som direto, da sonoridade ambiente sem filtros e sem manipulações (como a sobreposição do som em outras imagens, feito na montagem), é outro elemento essencial para que o real captado pela câmera em transe se traduza na tela. Em contrapartida, muitos nomes do cinema direto americano não viam problema em adicionar faixas musicais às suas imagens documentais, como D. A. Pennebaker em *Dont Look Back* (1967), Michael Wadleigh em *Woodstock* (1970), até mesmo o próprio Robert Drew em *Primary*, entre outros.

Ainda no que diz respeito ao som, Wiseman, assim como Jean Rouch e Glauber Rocha em suas respectivas traduções estéticas do transe, dá lugar privilegiado à oralidade. Porém, contrário aos outros dois cineastas, Wiseman não recorre, em momento algum, à narração em voz *off*, para a desaprovação de Jean Rouch que, certa vez, comentou em uma entrevista: “Eu queria que [Wiseman] dissesse alguma coisa, que dissesse qual é a sua teoria [...] pois *Titicut Follies* não tem [nenhum comentário, ou orientação de leitura], é uma mera reportagem, que talvez possa ser interpretada como um relatório cínico e sadomasoquista” (LEVIN, 1971, p.141). O diretor americano já foi muito criticado por não usar legendas ou narrações em seus filmes²⁰, pois a ausência desses fatores colabora para a criação de peças essencialmente lacunares que demandam um maior engajamento por parte do espectador para dar sentido ao que se vê na tela, o que, por sinal, é uma outra prática típica do cinema direto. Ao mesmo tempo em que a decisão de não fazer uso desses artificios reforça ainda mais o desejo do diretor de não impor interpretações singulares nos seus filmes, muitos confundem isso com uma possível abdicação da voz diretorial de Wiseman, uma noção errônea que incentiva alguns críticos a rotularem o diretor de *voyeur*.

Em *Titicut Follies*, a oralidade que é trazida á tona entra em sintonia com a realidade de crise total da instituição. Wiseman decide trazer para o plano sonoro principal o discurso do louco, que, por si mesmo já funciona como um comentário político sobre a realidade de *Bridgewater* e da nação naquele momento histórico específico:

²⁰ Inclusive numa entrevista que o diretor concedeu ao programa brasileiro *Roda Vida*, em abril de 2001, questões sobre a “falta” de legendas ou narração em suas obras tornaram a vir a tona.

Charles Goodman, *biddlegah*, Volpe, Vice-governador Richardson, *biddlegah*, McCormick, *biddlegah*, e todos os membros em condicional. *Biddlegah*. eu quero todos esses homens presos *biddlegah*. Imediatamente. 76 kilos agora já baixou para 43 kilos, e todos aqueles conhecidos *biddlegah*. Delegado Brewer e todos aqueles conhecidos, John F. Powers, Volpe, Charles McCormick, Delegado Brewer todos remetem à Von Braun. Palestina, dá dinheiro shekle. *Biddlegah*, *biddlegah*, Presidente Johnson, *biddlegah*, é tudo interesse, chinês, japonês. Nós sabemos a verdade, *biddlegah*, vinte bilhões de dólares, Charles Gaughan, *biddlegah* e agora a morte. Eu estou dizendo a você que eu sou o Cristo Jesus e eu me chamo Borgia. Kennedy que agora é *biddlegah* na verdade Cristo Jesus. Eu digo, no Mississippi, pretos lá praquela parte de merda do país. Você não presta John F. Kennedy, eu digo que você fede. Não prestam, vamos mandar eles de volta pra Inglaterra. Nós não mandamos eles de volta pro Mississippi, de volta pra cadeia. Nós botamos uma placa: pretos, nós não queremos ver a cabeça de merda de vocês aqui. Acabei. (GRANT, 2006, p. 19-20).

Apesar de Wiseman nunca eleger personagens principais em seus documentários, o discurso desse detento em particular ressurge ao menos duas outras vezes durante o filme, em cenas e locais diferentes, e com variação de destaque – uma das vezes a fala dele é relegada ao segundo plano enquanto o som de instrumentos musicais toma para si o plano sonoro principal da cena. Com este gesto, o diretor cede o lugar de fala ao grande “outro” da instituição, que é o louco, ao mesmo tempo em que sugere que o discurso que melhor descreve o manicômio (e que, portanto, toma pra si o papel de guiar o espectador através do filme, tal qual a “voz de Deus” de Rouch e Rocha) é o discurso do surto, que apesar de refletir a crise política e social do mundo já não se inscreve mais nas linhas da razão. Especialmente por isso, ele representa também a “voz do transe”: a narração dos diretores, que falam em forma de poesias e devaneios em primeira pessoa, uma forma de oralidade típica dos cinemas do transe de Glauber Rocha e de Jean Rouch.

Em suma, a ausência de narração em *off* pode ser vista tanto como um recurso de segurança para evitar que aconteça uma orientação de leitura da obra muito óbvia, ou como uma espécie de “espaço negativo” que, justamente pela sua ausência, intensifica a experiência imersiva do espectador. A falta de elementos que denunciem o caráter fílmico do documentário – aquilo que o constitui enquanto um filme, portanto algo da ordem da ficção – potencializa a experiência do espectador com a realidade que é mostrada na tela.

A partir das características de procedimentos fílmicos expostas aqui podemos dizer que o método de filmagem cunhado por Wiseman em *Titicut Follies* foi derivado dos preceitos do cinema direto, porém, não teve como única prioridade captar a realidade livre de quaisquer interferências, conforme o movimento postulava em seus momentos iniciais. Wiseman visava captar a realidade caótica da instituição, fazê-la transparecer na tela, mas,

principalmente, capturar completamente a atenção e os sentidos do espectador, para que ele pudesse ficar totalmente imerso na experiência estética criada pelo diretor. Esta forma específica de filmagem aliada às escolhas estéticas de Fred Wiseman são elementos que ajudam a construir o transe do cinema wisemaniano. No caso dos procedimentos de captura do real abordados aqui, eles permitem não só que o diretor alcance uma extrema proximidade dos personagens e do ambiente que filma, mas também maximizam o realismo de seus filmes.

2.2 Retratos da América: a estética e o real na obra de Frederick Wiseman

Diferentemente do cinema direto americano que se desenvolvia nos anos 60, os personagens dos filmes de Wiseman nunca foram celebridades ou grandes ícones culturais de seu tempo. Por algum motivo, a aparente banalidade da vida do cidadão comum dependente do maquinário ideológico e institucional do Estado, pareceu ser mais interessante para o autor do que presidentes carismáticos (*Primary*, 1960), músicos populares (*What's Happening! The Beatles in the U.S.A.*, 1964), subcelebridades (*Grey Gardens*, 1975) ou artistas em ascensão (*Jane*, 1963). É interessante notar que no país que teve seus valores morais fundados sobre os ditames do liberalismo, da liberdade iluminista (o *laissez-faire*), do individualismo extremo e da responsabilidade sobre si mesmo, Fred Wiseman escolheu retratar a América através de seus rejeitados, daqueles que não se encaixavam no molde social, dos que não conseguiram cuidar de si mesmos: os dependentes do sistema.

Com sua câmera inconspícua, o diretor e sua equipe se prestam a documentar as relações de poder que acontecem dentro das instituições, desmantelando assim os dispositivos de apagamento, de silêncio e de rejeição do olhar que operam nas instituições públicas. Por essa implicação política do seu gesto documentário é possível afirmar que o diretor, mesmo que não declaradamente, se alia às minorias que filma. Isso também fica claro pelas suas escolhas estéticas que tendem a dissipar as definições dos papéis sociais e filmar todos os personagens da mesma forma, sejam eles criminosos marginais ou psiquiatras renomados. O que, de certa forma, pode induzir à interpretação da obra de Wiseman como imparcial.

Alguns elementos típicos do estilo consolidado pelo cinema direto americano sugerem uma aparente imparcialidade dos filmes. A ausência de intervenção, o naturalismo performático, a invisibilidade processual e o realismo estético, são algumas das características

recorrentes dos documentários do cinema direto. Essas características, por serem tão marcantes, muitas vezes levam pensadores a um achatamento conceitual deste movimento, chegando muitas vezes à confundi-lo com um cinema sem encenações, totalmente objetivo, sem um posicionamento político prévio, no qual o espectador não seria influenciado em suas conclusões (SAUNDERS, 2007).

Mas, assim como o próprio cinema direto já nasceu como uma resposta ao contexto político e midiático dos Estados Unidos nos anos 50, os filmes de Wiseman também trazem toda uma ideologia política embutida, tanto em sua forma, quanto em seu conteúdo. Em meio ao turbilhão de mudanças sociais da década de 60, os filmes de Fred Wiseman também posam como sintomas de sua época. Da mesma forma como as minorias vinham a público reclamar sua visibilidade e participação política naquele período, obras como *Titicut Follies* (1967), *Law and Order* (1969), *Hospital* (1970), *Welfare* (1975), entre outras, de certa forma também faziam o mesmo ativismo das ruas: afirmavam a existência e expunham a experiência dos loucos, dos negros, dos idosos doentes e dos pobres dependentes do sistema. Em suma, os documentários de Wiseman contribuíam para dar visibilidade aos grandes excluídos da sociedade americana. Contudo, apesar do cinema wisemaniano ter uma conexão inegável com o método cunhado pelo cinema direto, a sua estética se assemelha muito mais à dos fotojornalistas humanistas – tais como Dorothea Lange, Russel Lee e Robert Frank – do que com aquela fundada por Robert Drew e seus companheiros (Figura 2).



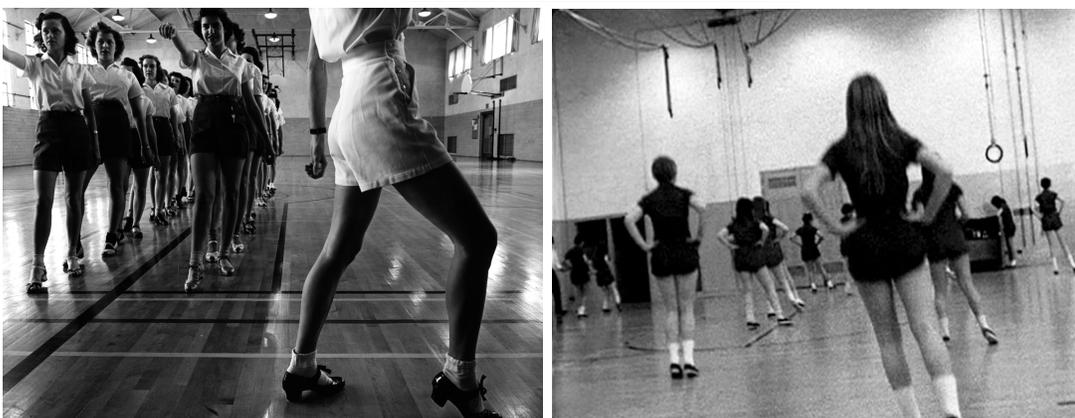
Figura 2 - As imagens da FSA e os fotogramas de Wiseman

Acima, a consagrada fotografia *Migrant Mother* (1936), de Dorothea Lange, ao lado de um fotograma do filme *Welfare* (1975).



No meio, foto de um mineiro do final da década de 30 feita por Russell Lee. Ao lado, cena de *Titicut Follies* (1967) em que Jim Bulcock entra em surto na sua cela.

Abaixo, imagem feita por Jack Delano em 1942 de uma aula de sapateado em uma escola de Iowa, ao lado de um fotograma do filme *High School*



O pesquisador inglês de cinema documentário, Dave Saunders, resgatou uma declaração de Robert Drew em que ele afirma: “[Dziga] Vertov não teve influência alguma sobre mim, e eu nunca ouvi falar de Jean Rouch. Quem me influenciou foi Alfred Eisenstaedt. E foram as fotografias cômicas da revista *Life* que me inspiraram” (DREW apud SAUNDERS, 2007, p.9). As imagens de Eisenstaedt, normalmente mostram grandes ícones culturais em momentos de aparente descontração, mas em pleno exercício de uma performance de si mesmos. Em outras palavras, devido ao status cultural de seus modelos ou à importância histórica dos acontecimentos fotografados (no caso dos eventos que Eisenstaedt registrou), as imagens produzidas por esse fotógrafo são claramente encenadas e calculadas de forma que pareçam espontâneas, ao mesmo tempo em que, já são construídas com o intuito de se tornarem parte da iconografia histórica americana. As pessoas que Eisenstaedt clica, sejam famosas ou não, sabem que seus retratos serão “glamourizados” e elevados ao nível do asseio estético das belas e tão elogiadas imagens da revista *Life*. Não é a toa que as fotografias que Alfred Eisenstaedt fez de Marilyn Monroe e de Albert Einstein estão entre algumas das mais conhecidas do mundo (Figura 3).

Nesse sentido, a motivação dos fotojornalistas humanistas pouco têm a ver com o tipo de imagens comerciais produzidas especificamente para as revistas ilustradas como a *Life*. Ao contrário de Eisenstaedt, os fotógrafos da grande depressão estavam mais preocupados em capturar o cotidiano do homem comum de forma direta, sem se atentar à promoção de uma ideologia nacionalista, que enaltecesse a face bela e próspera dos Estados Unidos. Por conta disso, as imagens que nasceram de Evans e seus companheiros na década de 30 e de Robert Frank na década de 50, são concomitantemente cruéis e gentis, pois, ao mesmo tempo em que voltavam as atenções para a população rural, para os trabalhadores urbanos pobres e para os excluídos sociais, o realismo dessas imagens não esconde a dor e precariedade marcadas nos rostos da população que constitui a “outra América”, da qual fala o pensador socialista Michael Harrington (1997).

De forma similar, a estética dos documentários de Frederick Wiseman privilegia a crueza de uma realidade nua à glorificação do cinema de ficção hollywoodiano. Ou seja, o exato equivalente da antítese Evans x Eisenstaedt na fotografia. A razão de tal escolha seria a de construir uma base sólida e crível, baseada no realismo, para que assim a denúncia e a exposição do funcionamento brutal das instituições públicas americanas pudesse tomar força e relevância no cenário político e cultural da sua época.



Figura 3 - As fotografias de Alfred Eisenstaedt

Acima à esquerda, Marilyn Monroe num ensaio fotográfico feito em sua casa para a revista *Life*, em 1953. A direita, a atriz italiana Sophia Loren posa para a *Life* no intervalo das gravações de um de seus filmes em 1961. Abaixo à esquerda, fotografia do físico alemão Albert Einstein do final da década de 1940. Ao lado, a imagem mais celebrada de Alfred Eisenstein: *The V-J Day Kiss*, de 1945, que mostra um casal comemorando a vitória dos aliados e o fim da Segunda Guerra Mundial na Times Square, em NYC.

Nos é claro que existe uma preocupação por parte do diretor de garantir que o espectador acredite que o que se vê na tela é de fato real. O que é compreensível, dado que se não houvesse este tratamento estético apropriado aplicado às imagens, o documentário poderia ser percebido como fictício ou coreografado. Um bom exemplo de uma má escolha estética nesse estilo é o documentário *Let There Be Light* (1946), de John Huston. Trata-se de um dos únicos filmes de não-ficção americanos, feitos dentro de um hospital psiquiátrico antes de *Titicut Follies* (1967). Esteticamente, o filme de Huston foi construído de forma idêntica a um filme de suspense *noir*. Desde a iluminação artificial, que adiciona dramaticidade às cenas de surtos dos pacientes, até as transições em *fade in* e *fade out*, típicas das ficções romanescas dos anos 40, o filme é permeado de elementos que de certa forma tratam o assunto como ficção e por conta disso o tema perde a sua seriedade e premência. Esses problemas não são encontrados nos filmes de Frederick Wiseman, no entanto, sua estética é permeada de sutilezas que nos impedem de defini-la como puramente “realista”.

Um dos aspectos problemáticos da qualidade real dos documentários de Wiseman são problemas intrínsecos ao próprio método cunhado pelo cinema direto. Já percebemos que o que importava para esta vertente documentária era captar o desenrolar do cotidiano de seus sujeitos, sem intervenções ou dramaticidade roteirizada. Mas, como aponta o sociólogo canadense Erving Goffman (2002), tal como num teatro, as pessoas “encenam” seus papéis sociais constantemente, especialmente aquelas envolvidas na lógica institucional. Por mais que se deixem absorver pelo trabalho que desenvolvem e conscientemente não executem performances para a câmera, ainda assim, seus papéis sociais dentro das instituições não lhes permite agir diferentemente daquilo previsto pela descrição de seus cargos e suas posições hierárquicas.

Além da teatralidade inerente ao jogo social presente no contexto institucional, ainda temos que contar com a encenação que aparece pela simples presença da câmera. John Marshall recorda a cena de *Titicut Follies* em que Kippy canta *Chinatown* em frente à televisão ligada, que, por sua vez, mostra uma apresentação de Nana Mouskouri cantando *Johnny*: “Eu pedi para que ele ficasse na frente da TV, pois isso parecia uma boa ideia [...] Muitos dessas coisas são meio a meio. As pessoas de repente se ‘acendem’. Nós chegávamos e eles acendiam, porque quando você vive em um lugar como aquele é isso o que tem pra fazer” (MARSHALL apud ANDERSON; BENSON, 2002, p.308).

Se assim equivale dizer que a escolha estética pode ser usada como um artifício que produz a percepção de real, e filmar um ambiente público, sem ensaios, ainda não fornecem garantia de que o que veremos no produto final é de fato o real puro e livre de encenações, nos cabe aqui perguntar: onde está “o real” nos filmes de Frederick Wiseman? No texto *O Risco do Real*, Jean-Louis Comolli (2001) explica que, em um filme documentário, o real, de fato, é justamente aquilo que escapa ao planejamento, o que não estava previsto no roteiro, ou ainda, aquilo que surpreende o realizador e que potencialmente muda a sua forma de abordagem e os rumos da filmagem. O real não é algo que se dá a ver tão facilmente. Apesar de sua natureza concreta (não se trata de um conceito abstrato e imaterial, ele de fato existe), os poderes, os saberes, as regras, os cálculos e as ordens do mundo tendem a escondê-lo e dissimulá-lo, especialmente quando uma câmera é apontada para ele. Mas se a realidade for adentrada profundamente e abertamente, sem moldes, roteiros ou conceitos prévios, o real será encontrado em meio à experiência humana que é captada pela câmera do documentarista. Segundo Jean-Louis Comolli:

(...) nós filmamos também algo que não é visível, filmável, não é feito para ao filme, não está ao nosso alcance, mas que se encontra lá com o resto, dissimulado pela própria luz ou cegado por ela, ao lado do visível, sob ele, fora de campo, fora da imagem, mas presente nos corpos e entre eles, nas palavras e entre elas, em todo o tecido que trama a máquina cinematográfica. Filmar os homens reais no mundo real representa estar tomado pela desordem dos modos de vida, pelo indizível das vicissitudes do mundo, aquilo que do real se obstina a enganar as previsões. Impossibilidade do roteiro. Necessidade do documentário. (COMOLLI, 2001, p. 6)

Em suma, o real pode ser visto nas fissuras da ordem: na espontaneidade imprevista dos personagens, nos levantes da resistência contra o poder vigente, naquilo que normalmente é descartado, na “escória, [no] resíduo, [no] excluído, [na] parte maldita” (COMOLLI, 2001, p.3). Nesse sentido, podemos pensar no método de filmagem e na estética de Frederick Wiseman como um esforço para captar este real sobrevivente em meio à ordem e organização das instituições públicas americanas.

Para isso, como dito no subcapítulo anterior, o diretor e sua equipe se fazem familiar dentro da instituição para assim conseguirem acesso aos locais mais privados e aos acontecimentos escondidos. Juntamente a isso, as escolhas estéticas de Wiseman tendem a despertar no espectador um sentimento muito forte de ambiguidade, que, provavelmente decorre de uma falta de definição, ou organização do real, já vinda do cinema direto, mas que é levada ao limite pelo diretor em seus filmes. Por isso, talvez a melhor forma de descrever a

estética criada pelo diretor seria uma “estética da incerteza”, como mencionam Carolyn Anderson e Thomas Benson (1991).

Com efeito, algumas das cenas mais importantes de *Titicut Follies* trazem consigo uma grande carga de ambiguidade e indefinição. Já na cena inicial do filme nos deparamos com uma apresentação feita por um grupo de homens que não trazem qualquer identificação de quem são, do que aquele número musical significa, ou mesmo que lugar é aquele. O mais intrigante nessa cena é que, mesmo depois que aprendemos que se trata de um show de talentos feito dentro de um manicômio judiciário, não conseguimos perceber quem ali no palco é interno e quem é funcionário, quem é insano e quem não é (Figura 4).

A mesma indefinição acontece no percurso narrativo que Wiseman monta para alguns personagens em seus filmes. Em *Titicut Follies*, o exemplo mais claro dessa incerteza construída acontece quando Wiseman segue o percurso de Vladimir dentro do asilo. Este é o interno que confronta o psiquiatra Dr. Ross (Figura 5), e que apresenta um discurso até mais lúcido e racional do que o próprio médico, levando o espectador a duvidar da insanidade de Vladimir. O diretor deixa essa incerteza se prolongar até o final, não oferecendo pistas do motivo pelo qual o interno foi parar em Bridgewater. Até a última cena de Vladimir, quando ele senta perante um comitê de psiquiatras que decidirão sobre a sua saúde mental e se ele estaria apto, ou não, para ser transferido para um presídio comum (Figura 6). É somente nesta cena, já perto do fim do filme, que tudo se revela. Depois de ser questionado sobre o motivo de ter sido mandado para o manicômio, Vladimir, relutantemente admite que achava que o café da prisão onde estava anteriormente tinha sido envenenado, deixando transparecer assim a premissa paranoica de todo o seu discurso. Ele realmente era louco afinal. Um processo similar é retomado por Wiseman em filmes como *High School* (1968), *Law and Order* (1969) e *Welfare* (1975), em que o espectador é levado a crer na aparente natureza de uma dada situação, mas é surpreendido pelo seu desfecho, quando os personagens envolvidos se mostram em sua completude e contrários àquilo que aparentavam ser no início. Essa surpresa, causada pela ambiguidade cultivada nos documentários de Wiseman, também surte um efeito de ironia, como se o diretor propositadamente construísse imagens que expressassem o exato oposto da realidade no intuito de despistar o espectador, que, por sua vez, ousa pré-julgar uma situação ou um indivíduo, baseado na leitura superficial e imediata das imagens apresentadas nos filmes de Wiseman.



Figura 4 - Os coristas do festival Titicut Follies



Figura 4 - Vladimir e Dr. Ross



Figura 6 - A arguição de Vladimir

A inconstância da narrativa que resulta da ausência de personagens centrais também contribui para isso que chamamos de “estética da incerteza”. Em seus documentários sobre instituições Fred Wiseman parece criar, propositalmente, um ambiente paradoxal, que é ao mesmo tempo familiar e estranho. Ao longo de seus filmes o espectador reconhece certos rostos mas sem saber ao certo quem são ou o quê representam esses personagens, qual função eles teriam na história sendo contada ou mesmo porque eles tornam a aparecer sem ter uma óbvia relevância narrativa no filme. Isso somado à montagem não-linear (que será discutida no terceiro capítulo) força o espectador a entregar-se à experiência estética criada pelo autor ao invés de tentar preencher as lacunas que resultam da falta de explicação e contextualização desses filmes.

Essa realidade não organizada, incerta e ambígua, típica do cinema wisemaniano, tem uma semelhança com a realidade captada pelos cineastas do transe. Em alguns dos filmes etnográficos de Jean Rouch, bem como nas ficções políticas de Glauber Rocha em que a aparição e o desenvolvimento do real não são controlados, é possível tecer uma relação com a estética cunhada pelo documentarista estadunidense. No entanto, contrariamente à esses outros diretores, Fred Wiseman não usa a narração em *off* para organizar e dar sentido às imagens mostradas.

Assim como a observação participativa de Wiseman contribui para o aparecimento do avesso da instituição, de sua parte escondida, a estética criada pelo diretor também possibilita ao espectador experienciar o real captado nas filmagens em sua forma bruta: sem intervenções, explicações, narrações ou legendas. Dessa forma, em *Titicut Follies* é possível encontramos muitas cenas nas quais a dimensão real e não planejada dos acontecimentos vem à tona e, de certa forma, sobrepuja a importância das outras ações que acontecem ao redor. Nos surpreendemos, por exemplo, com o sublime canto do velho Kippy, em pé em frente à televisão numa sala escura, momentos antes de ser novamente levado de volta à sua cela; ou com a compaixão inesperada de um dos guardas que, muito rapidamente, e de forma quase imperceptível, afaga os cabelos de James – o detento preso por pedofilia – enquanto o escolta pelos corredores até sua nova cela. Da mesma forma como há espaço para que as ternuras inesperadas apareçam, o grotesco sem filtros também emerge, talvez de forma ainda mais recorrente. O que rendeu a Wiseman inúmeras críticas e, no caso de *Titicut Follies*, até mesmo um processo judicial.

2.3 O que ninguém quer ver: a recorrência do abjeto nos “sonhos-reais”

Lembro-me de uma exibição de *Titicut Follies* numa das aulas no curso de mestrado na Escola de Comunicação da UFRJ. Durante a exibição, eu algumas vezes olhei para trás e vi alguns estudantes retorcendo-se na cadeira, tampando os olhos, esboçando os mais variados sinais de repulsa na insuportável cena de intubação do paciente Malinowski. Após o término da cena, a professora que ministrava a sessão abriu uma discussão sobre o que tínhamos acabado de assistir e uma das estudantes apontou que, além de mostrar cenas fortes, o diretor ainda aplicava um *zoom in* “justo naquilo que ninguém quer ver”. Essa colocação ficou comigo. Levou-me a perguntar se esse elemento era comum nos filmes de Wiseman. Para minha surpresa, ao retornar aos documentários do autor sobre instituições do autor, percebi que na maioria de seus filmes as cenas macabras estavam todas ali, e os *zooms*, novamente, “naquilo que ninguém queria ver”.

Nem a crítica nem os estudiosos do cinema consideram os filmes de Frederick Wiseman de fácil assimilação ou aprazíveis esteticamente. Em seu livro *Ideology and the Image* (1975) Bill Nichols já constatava uma “asperza” proposital nos trabalhos do diretor. Segundo o pesquisador americano, “‘a falta de tato’ de Wiseman permite que ele não seja absorvido pela retórica institucional o que o ajuda a expor a discrepância entre este discurso retórico e a prática que a acompanha” (p. 209). Ou seja, no intuito de formular uma crítica às instituições que filma, Wiseman trata de captar todos os discursos que fundam a instituição e que circulam por ela, assim como as cenas grotescas que permeiam o cotidiano do local. Com essas imagens em mão, na etapa da montagem o diretor transita entre esses dois polos (que muitas vezes se mostram opostos), expondo as tensões e incoerências dentro da própria instituição, criando, assim, a sua forma de denúncia.

Quanto às imagens abjetas, típicas do cinema de Fred Wiseman, percebemos algumas questões prolíficas sobre elas para o presente estudo. Primeiramente, que implicações estéticas e políticas a presença de tais imagens fomenta? E por último – e talvez mais importante – algumas relação pode ser estabelecida entre a abjeção e o cinema do transe? Ao longos de grande parte dos documentários de Wiseman podemos perceber alguns momentos pontuais de extremo horror, como a prostituta negra que é enforcada por um policial, em frente à câmera, quase a ponto de perder a consciência, em *Law and Order* (1969); o jovem intoxicado por mesalina que, depois de uma dose de xarope de ipeca administrada pelo

médico, vomita incessantemente, em uma das tomadas mais longas do cinema wisemaniano, em *Hospital* (1970); a macaca que acabara de dar a luz a um filhote e come o conteúdo da placenta ainda presa ao recém nascido pelo cordão umbilical, em *Primate* (1974); ou como o idoso racista que tem um ferimento exposto na cabeça e que passa grande parte do filme *Welfare* (1975) provocando um dos guardas negros e, por isso, acaba sendo expulso pelos guardas da agência de assistência social (Figura 7).

A abjeção, aqui, representa mais do que as simples noções de nojo e de aversão. Assim, neste estudo, compreenderemos este conceito como algo intimamente ligado ao real primitivo, ou seja, aquela essência humana bruta, anterior ao processo civilizatório que criou a cultura e a linguagem. No livro *Powers of Horror: an essay on abjection* (1982), a psicanalista búlgaro-francesa, Julia Kristeva, define a abjeção como uma reação natural humana à algo que ameaça o conjunto de signos e símbolos que formam as convenções sociais e que determinam a ordem social.

Segundo a pesquisadora, a reação abrupta de repulsa e de horror que conhecemos por abjeção, marca a erupção do real em nossas vidas. Este “real” a que Kristeva se refere em seu estudo é de um importante conceito que o psicanalista francês Jacques Lacan toma como parte da tríade que forma a estrutura da psique humana – a ordem do real, a ordem do imaginário e a ordem do simbólico. Para Lacan, o real seria um estado natural primordial, normalmente experienciado somente quando somos bebês. É um estado de puro gozo, de necessidades latentes onde tudo gira em torno das vontades do corpo. Este real é a existência pura e absoluta, nele não há fissuras ou ausências, e, por isso mesmo, ele não precisa e nem pode ser representado, significado ou explicado (EVANS, 2002). Por conta de sua natureza completamente livre e desregrada, ele é ambíguo, pois ao mesmo tempo em que é o puro gozo (o prazer desenfreado do corpo, livre das amarras morais, políticas, sociais, etc.) também é o terror absoluto (a selvageria, os dejetos, a decadência incontrolável, a morte certa e inevitável, etc.) (KRISTEVA, 1982).



Figura 5 - Abjeções no cinema de Frederick Wiseman

Acima á esquerda, cena de *Law and Order* (1969), acima à direita cena de *Primate* (1974).
 Abaixo à esquerda cena de *Hospital* (1970) e ao seu lado, fotograma do filme *Welfare* (1975).

A nossa entrada no mundo da linguagem – ou seja, na ordem do simbólico – marca a nossa desconexão direta com o real. O simbólico aglomera todas as normas e convenções existentes, anteriores ao indivíduo, que são reforçadas pela sociedade com o intuito de organizar, regular, delimitar e adestrar a convivência social (a linguagem é uma dessas normas, assim como as hierarquias, os significados, as identidades, os gêneros e assim em diante). Quando adentramos o simbólico, o real é negado ao indivíduo e descartado como algo “irracional” ou “animalesco” que não teria espaço ou propriedade na sociedade. No entanto, ele se faz presente ao reger os desejos e pulsões, que nos impulsionam a preencher o vazio causado pela sua ausência. Vestígios do real também podem ser vistos todas as vezes que somos confrontados com a nossa materialidade, com a fragilidade e a efemeridade da vida.

A abjeção, segundo Julia Kristeva, é um confronto traumático com o real. Pois, quando o real indomável e irrepresentável se personifica pelas frestas do simbólico, ele desestabiliza a nossa ideia de realidade e a expõe enquanto uma mera construção sócio-cultural, uma representação insuficiente da vida. Quanto a isso a autora cita alguns exemplos:

Um ferimento com sangue e pus, ou o cheiro ácido e doentio de suor, de podridão, não *significam* morte. Quando a morte é significada – como num eletroencefalograma isoeletrico (reto), por exemplo – eu posso compreendê-la, reagir ou aceitá-la. [Mas,] como num teatro verdadeiro, sem maquiagens ou máscaras, os dejetos e os cadáveres me mostram o que eu permanentemente procuro afastar da convivência para poder viver. Os fluidos corporais, a contaminação, a merda são as coisas contra as quais a vida resiste, mal e parcamente, e que fazem parte da morte. Lá, eu estou no limite da minha condição de ser vivo (KRISTEVA, 1982, p. 3).

Ainda segundo Julia Kristeva (1982), esse surgimento inesperado do real que dispara a abjeção, também sinaliza o desmoronamento do sistema de significados no qual enquadrámos a vida, e que, por sua vez, determina o que é civilizado, seguro, domesticado e aceitável. Ao entendermos a abjeção dessa forma – como a reação à quebra de uma convenção previamente estabelecida sobre a maneira de significar e perceber o mundo – podemos estabelecer uma comparação entre o gesto de Frederick Wiseman em *Titicut Follies* com o mecanismo que leva à abjeção. Apesar de existirem cenas pontuais de situações explicitamente perturbadoras, podemos dizer que a abjeção funda o gesto do diretor e permeia este filme do início ao fim.

Wiseman certa vez declarou que “a ideia para o filme veio do sentimento de absoluto choque no qual Bridgewater parecia se basear” (ROBB, 1983, p.29). Com efeito, em *Titicut Follies*, Wiseman desconstrói a ideia demagógica de que o presídio seria o lugar da reabilitação e o hospital psiquiátrico o lugar da saúde. Em vez disso, o diretor concentra todos os seus esforços no desmantelamento dessas noções e nos mostra uma instituição ao avesso,

passando por inúmeras crises internas (financeira, ética, estrutural) e também produzindo a crise em seus pacientes e funcionários. A constatação de que o manicômio judicial nada mais é que o local da selvageria institucionalizada é a primeira grande abjeção na qual o filme inteiro se baseia.

Além disso, a exposição dos corpos nus dos detentos rendeu inúmeras críticas que, em sua maioria, acusavam o diretor de *voyeurismo* e rotulavam o filme como “grosseiro” e “excessivamente preocupado com a nudez” (ANDERSON; BENSON, 1991, p.97). A exemplo disso podemos citar a cena de Jim Bulcock: um detento totalmente nu sendo aterrorizado por guardas até o ponto em que ele entra em completo estado de surto; a famosa cena da intubação de Malinowski, o detento que faz greve de fome e é filmado nu enquanto o médico psiquiatra Dr. Ross força um tubo de borracha pelo seu nariz; ou tantas outras cenas de detentos sem roupa sendo tocados pelos corredores do manicômio ou para dentro de suas celas como se fossem gado. Além do óbvio tratamento desumano conferido a esses presos, e ao fato de que a sua nudez não é voluntária (ou digna), devemos também apontar que os corpos nus que Wiseman expõe em *Titicut Follies* são corpos abjetos por si mesmos. De acordo com a filósofa feminista Judith Butler, “[o abjeto] relaciona-se a todo tipo de corpos cujas vidas não são consideradas ‘vidas’ e cuja materialidade é entendida como ‘não importante’” (BUTLER, 2002, p. 161).

Ao contrário, por exemplo, dos corpos nus dos banhistas *hippies* no filme *Woodstock* (WADLEIGH, 1970), que são simbolizados como um retorno à natureza idílica e cândida. Neste filme representante do cinema direto americano, os corpos jovens, felizes e saudáveis são o exato oposto dos corpos velhos, sofridos e doentes dos detentos de *Titicut Follies*. É evidente que as duas obras apresentam projetos políticos diferentes e portanto visam captar diferentes recortes da realidade. No entanto, Wiseman só conseguiu fazer com que esses corpos aparecessem assim, em pêlo, sem uma censura prévia do olhar da câmera, por conta do seu método de filmagem aproximada (o qual chamamos de transe) que, além de determinar a forma com que a realidade é enquadrada (a inclusão dos planos abertos, que mostram toda a realidade ao redor, sem filtros, expondo a nudez total dos corpos), também permite o mergulho profundo nas diferentes áreas e processos da instituição que, por sua vez, viabiliza a emergência do real que a instituição teima em esconder.

Todos esse processos são filmados de perto e tratados com tamanha naturalidade por todos os envolvidos, a um ponto que não é mais possível diferenciar quais acontecimentos ali

são corriqueiros e quais são exceções do cotidiano. Essa noção construída do dia a dia da instituição, aliada à multiplicidade de pontos de vista criados por Wiseman em *Titicut Follies*, surte uma espécie de efeito indefinição do olhar. Em outras palavras, o diretor parece criar propositalmente uma mistura de perspectivas, com o intuito de otimizar a potência imersiva do filme. No entanto, essa mistura gera uma confusão no momento em que tentamos determinar qual perspectiva a câmera assume em cada cena: estaria ela assumindo o ponto de vista de um personagem específico? De um observador que se situa fora da cena? Estaria ela criando uma perspectiva própria? Essa indefinição do olhar faz com que duvidemos o tempo todo da perspectiva da câmera, portanto, da identidade do ponto de vista que ela assume.

Seguindo essa lógica, podemos enquadrar mais um elemento do método wisemaniano que contribui para o surgimento da abjeção: a inexistência de uma identidade fixa da câmera. Segundo Julia Kristeva (1982), a abjeção também se constitui enquanto uma potencial perda da distinção entre o sujeito e o objeto, ou entre o “eu” e o “outro”. Quando o indivíduo vive o real primordial ele não distingue ele mesmo como uma entidade separada do mundo à sua volta, por isso, a noção que conhecemos de “eu” (*self*) não existe no real. É por isso que, uma vez que a abjeção aparece, reagimos à crueza do real como se estivéssemos vivendo aquele horror sem nenhum distanciamento. A fantasmagoria da imagem se materializa, e a natureza indicial da imagem cinematográfica – sua condição de “mera representação” – não a faz ser menos aterradora do que o evento real ao qual ela alude.

Em uma entrevista ao cineasta turco Bilge Ebiri, Wiseman comenta: “tenho interesse no tema da violência, que aliás atravessa muitos dos meus filmes [...] Filmes como *Titicut* e *Juvenile Court* mostram o Estado punindo pessoas que cometeram atos violentos, e filmes como *Basic Training* e *Manoeuvre* ilustram o monopólio do Estado sobre a violência” (WISEMAN, 2010b, p.1). De fato, a presença da abjeção em *Titicut Follies* faz com que a violência seja uma constante durante todo o filme, as vezes explícita, as vezes silente, mas ininterrupta, constituindo uma temática central no filme. O que, de certa forma, parece ser também um elemento comum ao cinema do transe.

Como o antropólogo Gilbert Rouget (1985) nos lembra, muitos rituais de possessão compreendem uma etapa de “crise” –dependendo da cultura em que a prática é observada, esta etapa poderia ser equivalente ou precedente ao transe. A ideia por trás desses rituais específicos, é a de que a intensidade da moléstia chegaria a tal ponto que levaria ao paroxismo (ao ápice). Este ponto culminante, por sua vez, seria o responsável por condicionar a mente e

o corpo para que houvesse o desprendimento da consciência e a abertura dela para a possessão. Eduardo Viveiros de Castro (2002) também observou ritos com características semelhantes entre as tribos ameríndias, segundo o antropólogo brasileiro:

Há situações em que o xamã fica violento e sai correndo pela aldeia, quebrando tudo, ferindo crianças. Ele está “transformado” (*yakaa pa*), e seus atos são concebidos como atos do espírito, que dirige seu comportamento. [...] Mas suspeito que as explosões de transe violento ocorrem sobretudo em momentos de crise aguda da comunidade, como a morte de um líder faccional, ou quando um xamã está em perigo de ser deslegitimado por acusações de feitiçaria (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p.85)

O cinema do transe parece emular essa forma violenta do ritual tribal assim como os seus efeitos. O transe violento produz um estado de crise no seu praticante (no caso das comunidades africanas a que Rouget se refere, a crise é anterior ao transe), ao mesmo tempo em que torna evidente a crise que a comunidade que pratica o ritual vive. A hipótese aqui é de que o choque da violência, presente no cinema do transe, talvez seja um elemento necessário para que possa acontecer a imersão do diretor e da câmera – e por conseguinte, do espectador – no ambiente filmado. Ou seja, a violência que a abjeção produz, leva à crise que rompe com a perspectiva autocentrada, alterando assim a consciência de si e permitindo o alcance do ponto de vista do outro.

Talvez seguindo o mesmo intuito dessa produção do choque violento, Frederick Wiseman faz o sublime e o abjeto conviverem o tempo todo em *Titicut Follies*. O contraste entre os dois extremos agrava ainda mais a abjeção, e enaltece a ideia de uma estética da incerteza. Além do choque óbvio produzido pelas imagens abjetas, o diretor produz outro tipo de choque com as suas transições violentas de uma cena à outra (este artifício será melhor abordado no próximo capítulo), e também com o movimento de *zoom* da câmera. Em *Titicut Follies*, Wiseman e sua equipe transitam somente onde os carcereiros e a equipe médica da prisão transitam. Dessa forma, ao mesmo tempo em que o uso do *zoom* supre a falta ou o limite de acesso imposto ao diretor e sua equipe, esse movimento de aproximação extrema da câmera também pode ser classificado como uma confrontação, um “encarar forçoso” usado tanto para mostrar o sentimento e a expressão dos rostos, quanto para gerar o desconforto proposital no espectador.

Em uma resenha sobre *Titicut Follies*, o poeta Stephen Dobyns discute este aspecto ambíguo do cinema de Wiseman. Nela, o autor compara o documentário com uma comédia, mas “uma comédia da forma como Chekhov idealizou [o gênero], uma comédia como *O*

Jardim das Cerejeiras é considerada uma comédia – aquela peça engraçada que termina com um velho trancado sozinho numa casa para morrer de fome” (DOBYNS, 2000, p.77). Dentre outras várias reflexões, o autor descreve como Wiseman mistura cenas engraçadas com momentos grotescos durante todo o filme e que, dessa forma, o diretor desafia os sentidos e os códigos morais de seu espectador ao longo do documentário. Ao descrever a última cena do filme (Figura 8), Dobyns expõe justamente esse casamento tão constante entre o sublime e o abjeto em *Titicut Follies*: “A última cena é do rosto alegre de um garoto bobão batendo palmas. Dentes terríveis, sorriso doce – a combinação predileta de Wiseman” (DOBYNS, 2000, p.96).



Figura 6 - Cena final de *Titicut Follies*

Cap. 3 – MONTAR O TRANSE

A montagem é um dos fatores mais importantes na criação do cinema de Frederick Wiseman. É nesta última etapa que se criam as cadências, as velocidades, as arritmias, ou seja, o tempo do cinema. Além disso, não só na montagem, mas predominantemente nela, é possível construir sentido sobre o que é mostrado e induzir o espectador a alcançar interpretações específicas relacionadas ao que ele assiste.

Por conta disso, este terceiro capítulo será dedicado ao estudo do método acerca da montagem no filme *Titicut Follies*, com o objetivo de entender como, a partir das temporalidades e narrativas construídas nessa etapa da criação de um filme, o diretor estende a sua busca pela reconstituição da sua própria experiência e, dessa forma, acaba criando uma metodologia inovadora de montagem documentária. Além disso, tentaremos pensar nas implicações políticas da reestruturação do tempo em *Titicut Follies*, em como a forma da montagem sugere uma crítica ao maquinário institucional americano e, com isso, uma nova forma de se pensar a história das estruturas públicas do país.

3.1 Retalhos temporais: a montagem e a criação de narrativas

Juntamente com a permissão governamental para a gravação de seu filme, algumas condições foram impostas a Wiseman para que ele pudesse entrar no manicômio de Bridgewater com a sua equipe. Algumas delas foram: filmar somente as pessoas que tivessem ciência de que estavam sendo filmadas e que dessem permissão ao diretor; não entrar na ala dos agressores sexuais ou filmar nenhum de seus ocupantes²¹; não filmar, em hipótese alguma, o detento Albert DeSalvo, conhecido na época como “o estrangulador de Boston” – o assassino em série responsável pela morte de 13 mulheres na região de Boston no início dos anos 60, que cumpria pena em Bridgewater durante as gravações de *Titicut Follies* (ANDERSON; BENSON, 1991).

²¹ No julgamento de *Titicut Follies*, um dos médicos responsáveis pela ala dos agressores sexuais deu seu testemunho, ratificando a queixa do superintendente da prisão de que Wiseman cometera invasão de privacidade e quebra de contrato oral, ao apontar que um dos detentos condenados por agressão sexual aparece no filme como um dos coristas na cena inicial do festival de talentos.

No entanto, durante os 11 meses que Frederick Wiseman passou montando o material captado no manicômio, as limitações que surgiram sobre seu trabalho foram outras e, em sua maioria, auto-impostas. O diretor, talvez, tenha sentido uma limitação ética por querer obedecer a um senso de justiça e transparência, ou teve que achar formas de trabalhar com as limitações da sua própria falta de habilidade e de experiência como montador (*Titicut Follies* foi o primeiro filme montado por ele) ou, ainda, tenha precisado lidar com a limitação tecnológica de ter tido que manipular um extenso material visual e sonoro²², todo ele captado com uma câmera só. Mas uma coisa foi certa: diferentemente do processo de filmagem, Wiseman teve liberdade para tratar o material captado como bem entendesse na montagem.

Ciente do caráter transformador da montagem, o diretor sempre dispensou os críticos que tentavam enquadrá-lo na tradição do cinema verdade ou do *kino-pravda* (cine-jornal criado por Dziga Vertov). Por isso, já no início dos anos 70, ele começou a descrever seus filmes como “ficções reais” ou “sonhos reais”, chamando assim a atenção à natureza paradoxal de seus documentários, que misturavam o real e a ficção. Nas palavras do próprio autor:

A imaginação trabalha para formar conexões temáticas entre os diferentes eventos que foram filmados, e editar um documentário é como montar um “sonho real”, porque os eventos ali são todos reais, no entanto, eles não têm significado algum até o momento em que você impõe uma forma a eles, e essa forma é imposta, em geral, na etapa da montagem [...] Durante esse processo você pode criar vários tipos diferentes de filmes, e é a maneira com que você pensa a sua relação com o material que produz a forma final do filme (WISEMAN apud ATKINS, 1976, p. 35-36).

Em seu trabalho de montagem, Wiseman sempre estipula dois objetivos que, apesar de serem relacionados entre si, constituem trabalhos distintos: o primeiro, é o de construir sequências claras e discerníveis com o material bruto captado; o segundo é estruturar um filme inteiro que transmita uma mensagem clara a partir da soma das sequências anteriormente montadas. Sobre isso, o diretor comenta em uma entrevista com o produtor Ira Halberstadt:

você experimenta com a relação entre o tempo real e o tempo do filme [...], experimenta com o posicionamento [das cenas] e diz que estas sequências aconteceram em relação umas com as outras, quando, na verdade, elas não tem relação alguma, nem física nem temporal. Você está criando uma ficção baseada em um material não-fictício. [...] E o sucesso do filme depende se

²² Um aspecto muito marcante do cinema wisemaniano é a magnitude da proporção de material captado versus material utilizado, que chega a ser de 40 para 1. Ou seja, a cada 40 horas de material filmado, o diretor utiliza apenas uma hora no produto final.

ele, em sua totalidade, consegue criar a ilusão de que esses eventos todos realmente têm alguma conexão entre si (WISEMAN, 1974, p.22).

Dessa forma, o próprio autor já confirma, no cerne de seu método, uma dimensão fictícia intrínseca da sua montagem. Encontramos um exemplo disso no meio da sequência da entrevista do psiquiatra Dr. Ross com o detento James. Em uma cena, o médico húngaro, com seu sotaque pesado, descreve uma longa lista de infrações, crimes e condutas moralmente condenáveis atribuídas a James, incluindo o abuso de uma garota de 11 anos e o de sua própria filha. O diálogo entre os dois conclui-se da seguinte forma: “Dr. Ross - Você se acha um homem normal? O que você acha? E você ainda acredita que não precisa de ajuda? Um tempo atrás você dizia que precisava de ajuda”. O detento James então responde: “Bom, eu preciso de ajuda, mas não sei onde conseguir”. Ao ponto que o médico retruca casualmente: “Bom, pode conseguir aqui [no manicômio]; eu acho” (GRANT, 2006, p.19). Logo após essa última fala do médico, a cena é cortada para um salão de revista, cheio de homens velhos, com rostos cansados e corpos doentes andando a esmo pelo grande saguão (Figura 9). A impressão imediata que temos é de que a “ajuda” oferecida a James por Dr. Ross é a mesma a que esses homens todos estão sendo submetidos por anos: o abandono.

Ao analisarmos a montagem – especialmente depois de considerarmos as afirmações de Wiseman sobre o assunto – percebemos, claramente, que nenhuma das sequências, de fato, tem relação direta com outra. É possível, inclusive, que elas tenham ocorrido em diferentes momentos da filmagem. No entanto, a justaposição que Wiseman faz entre as cenas expõe o tom irônico da crítica do diretor, que permeia todo o filme. Durante o julgamento de *Titicut Follies*, Frederick Wiseman foi questionado sobre essa transição entre a entrevista de James e o salão dos detentos e foi compelido a explicar sua intenção ao conjecturar tal associação, ao ponto que o diretor admitiu que queria mostrar “o tipo de ajuda – ou a falta dela – que esse homem poderia esperar receber [em Bridgewater]” (WISEMAN, apud ANDERSON; BENSON, 1991, p.48).

Figura 7 - Sequência da entrevista entre Dr. Ross e James

A cena da entrevista termina com uma tomada de um saguão repleto de detentos idosos, que ilustram o tipo de “ajuda” que foi oferecida a James pelo psiquiatra húngaro.



Nesse sentido, encontramos uma relação, ainda que indireta, entre o intuito da montagem de Wiseman com aquela fundada pelo expoente da vanguarda cinematográfica russa, Sergei Eisenstein. Em alguns de seus escritos, o cineasta russo defendia a prática do que ele chamava de “cine-punho”, que lhe ocorreu em meio ao artigo *The Problem of the Materialist Approach to Form* (1925), escrito por ele em resposta às críticas de Dziga Vertov ao seu filme *A Greve* (1925) (MASCARELLO, 2006). No artigo, o autor rivalizava, declaradamente, a noção vertoviana de “cine-olho” (ou *kino-pravda*).

Segundo Eisenstein, o “cine-olho” de Vertov baseava-se numa montagem de fragmentos: um compêndio desorganizado de momentos reais do cotidiano dos trabalhadores russos. Vertov era contra qualquer ficcionalização no seu trabalho – pois atrelava a ficção a uma arte burguesa – e, por isso, recusava-se a fazer as composições e justaposições de planos construtores de sentido que Eisenstein tanto utilizava no seu cinema (MASCARELLO, 2006). Esse, por sua vez, rotulava a montagem vertoviana de “impressionismo primitivo” (EISENSTEIN, 2010, p.62), que criava um cinema superficial, de mera contemplação, justamente por não ser margeado por um “cálculo dos efeitos produzidos no espectador” (MASCARELLO, 2006, p.123). Sendo assim, Eisenstein propunha a substituição da montagem “esteticista” e “estática” do “cine-olho”, pelo seu projeto de agitação política do “cine-punho”, que consistiria em “capturar fragmentos do nosso entorno, de acordo com um plano pré-determinado e consciente, para, posteriormente, calculá-los e lançá-los ao público numa combinação apropriada” (EISENSTEIN, 2010, p.63). Ou seja, condicionada a proporcionar ao espectador uma leitura especificamente associada a uma determinada ideologia.

Para isso, Eisenstein empenhava-se em promover choques entre as cenas que revelava “algo de invisível” entre elas, um significado escondido que só viria à tona por conta dos conflitos entre os planos, produzidos pela forma de montagem do diretor. É nesse sentido que percebemos uma conexão entre o *modus operandi* do “cine-punho” e a montagem presente em *Titicut Follies*. Existem inúmeros momentos desse filme em que Wiseman produz um choque dialético entre cenas não relacionadas, que, por sua vez, resulta na formação de significados e de julgamentos claros.

Além do exemplo previamente citado, encontramos esse choque produtor de sentido em outro momento dentro da mesma sequência da entrevista do Dr. Ross com o detento James. Dessa vez, o médico questiona as preferências sexuais do preso até chegar ao assunto

da prática do onanismo, condenada, claramente, pelo psiquiatra: “você nunca se sentiu culpado quando se masturbava?” (GRANT, 2006, p.19). Nesse ponto, a sequência é interrompida pela cena de um detento idoso, gago, trêmulo, obviamente atormentado, que conta “eles, eles, eles iam tirar minhas bolas de mim [sic]. Eu falei para o médico, antes de vir para cá, que eu não queria que tirassem as minhas bolas de mim [sic]. Ao invés disso eles arrancaram os tendões fora. Bem ali” (Idem). Novamente, através do choque entre cenas não relacionadas, o diretor dá-nos uma prévia do que promete a terapia a que James, o pedófilo, será submetido.

Mas, de fato, o exemplo mais icônico dessa montagem produtora de sentido em *Titicut Follies* é a cena da intubação do detento Malinowski, que fazia greve de fome. Na intenção de evitar o suicídio do detento por inanição, Dr. Ross força a entrada de um tubo de borracha pelo nariz de Malinowski sem o material apropriado ou o devido cuidado com o procedimento e o protocolo médico. Nessa altura, Malinowski já apresenta claros sinais de má nutrição, e a premência do procedimento é clara; no entanto, o desleixo do médico com o detento beira a crueldade. O psiquiatra húngaro usa manteiga em vez de vaselina para lubrificar o tubo antes de inseri-lo na narina do paciente. Além disso, o preso é estirado nu sobre uma mesa de cozinha, seus membros imobilizados por quatro guardas, e, sem qualquer anestesia, ele é forçado a suportar a agonia do procedimento feito de forma errada, pois o médico insere o tubo além do limite recomendado (Figura 10). Nesse momento, Wiseman faz uma montagem paralela entre um superclose do rosto de Malinowski de perfil, suportando a dor, e o rosto do mesmo detento, já morto, sendo preparado cuidadosamente e delicadamente pelo tanatopraxista, no mesmo enquadramento. A mensagem que resulta dessa colisão de planos é clara: a vida de Malinowski era muito menos valorizada do que o seu cadáver.

É preciso lembrar que a montagem paralela só foi usada dessa forma óbvia nesse filme específico. Em diversas entrevistas, Frederick Wiseman diz ter se arrependido de ter feito uma transição tão excessivamente didática, tanto que o diretor não repetiu essa forma específica de promover o choque entre cenas em nenhum outro de seus filmes. Nesse sentido, a montagem de *Titicut Follies* posa tanto como a exceção ao método wisemaniano como o próprio berço dele, pois, de fato, foi onde a carreira documentária de Wiseman começou.



Figura 8 - Montagem em paralelo em *Titicut Follies*

A clara comparação que Wiseman faz entre a vida e a morte do detento Malinowski. Na coluna da esquerda, alguns fotogramas da intubação forçada; e, à esquerda, diferentes etapas do preparo do corpo morto do preso.

A ordem das cenas no filme é de cima para baixo, e da esquerda para a direita.

Sobre o intuito de Wiseman ao fazer *Titicut Follies*, o professor de cinema e cultura popular Barry Keith Grant comenta: “o filme é cuidadosamente estruturado para apresentar o senso de ultraje moral pessoal do seu criador” (GRANT, 2010, p.239). O autor ainda aponta que “Wiseman [...] começou a fazer filmes por uma vontade de [instigar a] reforma social, e *Titicut Follies* [...] é de fato o seu mais didático” (Idem). Ou seja, assim como o de Eisenstein, o projeto político de Wiseman torna-se ainda mais claro na forma com que o filme foi estruturado pela montagem.

Apesar da óbvia retórica política – que é, em parte, fruto da montagem – o diretor norteia essa etapa da sua atividade criativa com as memórias de sua própria experiência de filmagem na instituição. Ele comenta sobre como se dá o seu processo subjetivo de montagem em um artigo autobiográfico para o evento da retrospectiva da sua obra no MoMA:

Eu gosto de editar meus filmes. Existe algo de satisfatório para mim em tentar achar uma forma para a minha experiência ou ao menos para aquela parte da minha experiência que abrange trabalhar em um filme. [...] As memórias não são preservadas em filme, mas flutuam em algum lugar da minha mente como fragmentos disponíveis à consulta. Elas não podem ser incluídas no produto final, mas, ainda assim, são de grande importância no processo de mineração e peneiração chamado montagem. [...] O aspecto crucial, para mim, é tentar pensar [a montagem] por meio da minha própria relação com o material por qualquer combinação de formas que possam me ocorrer e que funcionem para mim. Isso resulta numa conversa a quatro vias, entre mim, a sequência na qual estou trabalhando, minha memória e alguma consciência dos meus valores e da minha atenção sobre a minha experiência (WISEMAN, 2010a, p.36-37).

Podemos perceber, pelo depoimento do diretor, que a reorganização temporal do material original não é guiada somente por um princípio estético ou com o simples intuito de orientar a leitura das cenas para uma determinada ideia ou crítica política. Pelo contrário, a experiência pessoal e a memória de Wiseman desempenham funções-chave no direcionamento da montagem. É nesse ponto que o método de edição wisemaniano difere-se dos demais, tanto do de Eisenstein – que, para comunicar a sua ideologia, calculava na montagem as melhores formas de orientar a leitura e instigar o espectador – quanto do método de diretores do cinema direto americano, como Drew e Leacock – que, em termos gerais, se limitavam à construção de narrativas lineares, no intuito de potencializar a dramaticidade inata das situações que filmavam.

Em Wiseman, percebemos uma potência criativa da memória: em vez de o diretor buscar recriar o passado de forma linear guiado por suas lembranças, ele engendra uma nova

temporalidade a partir delas, um tempo inventado que rompe com a cronologia dos acontecimentos e remete à reconstrução do tempo da sua experiência no manicômio. Como o filósofo argentino Walter Kohan sugere:

talvez a memória possa ser [...] algo da ordem da ruptura com o passado e com a temporalidade contínua do modo linear da cronologia; talvez a memória possa ser algo da ordem do afastamento do passado, da recusa de outro tempo e da instauração de um novo tempo para pensar: um tempo que não *Chrónos* mas *Aión* (KOHAN, 2003, p. 2-3).

Esse *Aión*, que Kohan cita, é a palavra grega usada pelo pensador pré-socrático Heráclito de Éfeso para descrever o tempo como uma força amoral e inimputável. Ou seja, para o filósofo da Antiguidade, o tempo não tem compromisso com coisa alguma, a sua passagem não requer medidas, a sua duração não obedece a limites e as constantes transformações que ele opera não são culpabilizáveis. Segundo ele, “o tempo (*Aión*) é uma criança que brinca, seu reino é o de uma criança” (HERACLITO apud KOHAN, 2003, p.3). Assim, o pensador grego compara o tempo *Aión* com a forma com que, ao brincar, uma criança se perde no seu próprio tempo, abstrai a passagem das horas e as demandas externas ao seu momento de fruição. O mesmo acontece com o tempo da experiência (inclusive o da experiência estética), pois ele discorre de acordo com outra duração, que não pode ser localizada na linearidade das horas, na tirania do *Chrónos* – o tempo cronológico.

Uma experiência aterradora, por mais curta que seja, é sentida como se tivesse durado horas. No entanto, vivemos o contrário com as boas experiências, que podem durar dias, mas sempre sentimos que os minutos nos escapam pelas mãos. Em outras palavras, o *Aión* não pode ser medido ou mapeado com precisão; o seu relato dá-se por meio da rememoração das intensidades do que foi vivido. É por isso que a ordem cronológica dos acontecimentos é radicalmente rompida na montagem de Wiseman, pois é o tempo incerto, embaçado e irregular da memória que é usado como base pelo diretor na tentativa de recriar a intensidade, o ritmo e a duração da sua própria experiência no manicômio.

Vemos, no intuito da montagem do autor, um gesto análogo ao da sua forma de filmagem, que observa os eventos de seu interior como se fosse parte deles. Assim como os diretores do cinema do transe, Fred Wiseman desenvolve uma proximidade extrema com os sujeitos e os eventos que filma. Ele capta a intensidade de cada momento, conferindo a cada gesto a importância de um elemento ritualístico. Esse percurso é repetido na etapa da montagem, quando o diretor reconstrói a temporalidade da experiência da instituição. Em

certo momento do seu depoimento em corte, Wiseman cita que tinha como intuito “colocar o espectador dentro do manicômio estadual”, que queria “jogar os espectadores no meio de Bridgewater imediatamente” (WISEMAN apud ANDERSON; BENSON, 1991, p.44). Para isso, ele faz brotar, pela montagem, toda a intensidade e o choque das experiências que o ambiente do hospital-prisão proporcionaram a ele, sem qualquer elemento que explique os acontecimentos ou os papéis de cada personagem que surge na tela.

Esse caráter predominantemente lacunar da obra faz com que a experiência do espectador se aproxime mais daquela construída pelo diretor, na montagem. O filme nunca fornece as explicações definitivas sobre o que se apresenta na tela; em vez disso, disponibiliza pistas e vestígios que devem ser pacientemente conectados uns aos outros pelo espectador, para que algum tipo de compreensão se faça possível. Ou seja, elementos que promoveriam uma orientação clara – como, legendas, narrações, ou mesmo o discurso explicativo de algum personagem – não são usados nas produções de Fred Wiseman. Devido a essa ausência de dispositivos organizadores da realidade, o espectador acaba sendo estimulado a deixar-se imergir na obra e mergulha instintivamente na experiência estética de Wiseman, na tentativa de dar algum sentido à cruel realidade de Bridgewater.

Dessa forma, o espectador entra em contato com a experiência que o diretor captou na filmagem e reconstruiu na montagem, quando finalmente se deixa levar pelo percurso irregular formado no processo de edição. Assim como no transe xamânico, a multiplicidade de pontos de vista formulada pelo diretor ajuda a criar uma perspectiva paradoxal, ao mesmo tempo interna (aproximada da experiência dos sujeitos) e externa (a crítica política que o diretor forma na montagem). Para que se possa perceber as aberrações da realidade, primeiro é preciso a extrema aproximação na etapa da filmagem, para que depois se crie o distanciamento crítico na montagem. Ao mesmo tempo em que essa perspectiva peculiar elimina a possibilidade de um julgamento puramente racional do que se vê, também torna o invisível mais facilmente acessível ao espectador, justamente por acumular os pontos de vista internos e externos.

Como resultado, as diferentes camadas de significação que compõem os ritos sociais (hierarquias, procedimentos médico-científicos, regras de comportamento, burocracias, etc.) são captadas em pleno funcionamento e depois descascadas e aplainadas pelo cineasta na montagem. Em outras palavras, Wiseman filma tudo o que acontece ao seu redor, sem impor restrições morais à sua prática (o que facilitou para que ele fosse processado por invasão de

privacidade, posteriormente). Do médico desumano e negligente que quase deixa cair cinzas de cigarro na comida de um paciente às enfermeiras que dançam alegremente no palco imitando um espetáculo burlesco, todos são filmados da mesma forma. Em seguida, na montagem, o diretor extirpa, propositalmente, todas as justificações e explicações que possam ter sido fornecidas durante a filmagem, para que a ocasião de uma experiência de imersão possa ser dada ao espectador, sem nada que explique as ações que acontecem frente à câmera, sem recorrer a formas organizadoras etnocêntricas que ofereceriam o risco de manter o espectador distanciado e isolado na condição de “mero observador”.

Encontramos um processo similar no movimento feito pelos xamãs ameríndios nos rituais de transe. Para poder “ver como” os bichos e os espíritos, o xamã, auxiliado pelos rituais tribais e pelo consumo de tabaco, faz a própria alma sair do corpo (VIVEIROS DE CASTRO, 2002). Quando, em transe, ele começa a ver o mundo como os outros seres, ele se transforma em outro ser e, por isso, o mundo muda, deixa de ser aquele baseado na matéria e nos valores antropocêntricos. Ao voltar à sua existência humana original, ele deve relatar a sua experiência sobrenatural, deve traduzi-la de forma que o restante da tribo possa compreendê-la e senti-la o mais plenamente possível. De acordo com o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro:

Vendo os seres não-humanos como estes se veem (como humanos), os xamãs são capazes de assumir o papel de interlocutores ativos no diálogo transespecífico; sobretudo, eles são capazes de voltar [do transe] para contar a história, algo que os leigos dificilmente podem fazer. O encontro ou o intercâmbio de perspectivas é um processo perigoso, e uma arte política – uma diplomacia. Se o ‘multiculturalismo’ ocidental é o relativismo como política pública, o perspectivismo xamânico ameríndio é o multinaturalismo como política cósmica. O xamanismo é um modo de agir que implica um modo de conhecer, ou antes, um certo ideal de conhecimento. [...] Conhecer [para o xamã] é personificar, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido (VIVEROS DE CASTRO, 2002, p.358).

Percebemos, assim, no método empregado por Frederick Wiseman, uma forte analogia ao transe xamânico ameríndio. Pois, primeiramente o diretor submerge profundamente na realidade institucional, atingindo uma grande proximidade dos eventos e dos indivíduos que filma, captando, inclusive, outros pontos de vista sobre a realidade ao seu redor. Depois, na montagem, o diretor apaga todos os vestígios do seu trabalho de escavação do real – que seria a porção participativa da sua abordagem – na expectativa de que, uma vez que o elemento racional esteja fora de cena, o espectador não tenha saída a não ser mergulhar afetivamente no que lhe é mostrado.

Durante seu tempo em Bridgewater, Fred Wiseman testemunhou, de perto, o abandono e a falta de compaixão com que os detentos são tratados, assim como o torpor e a brutalidade da equipe do manicômio. Por causa disso, a imagem do diretor é focada na clausura e na impossibilidade de saída do manicômio, o que, em termos narrativos, traduziu-se como a ausência de resolução. Também por isso, no intuito de reconstituir esta experiência subjetiva do diretor, a temporalidade de *Titicut Follies* toma a forma geral de uma espécie de ciclo vicioso, em que vários dos processos filmados são incluídos na montagem de forma a parecerem repetitivos e sem sentido.

Como exemplo máximo disso, temos o festival de talentos *Titicut Follies*, que dá nome ao filme, e que, ao mesmo tempo em que abre a obra, também a cerra, constituindo uma espécie de ciclo. Os professores Anderson e Benson (1991) confirmam esse aspecto da obra e se referem a ele como algo pertencente ao tipo de estrutura típica dos filmes de Wiseman, que “parece rejeitar a resolução de um clímax narrativo ou de um argumento expositivo”(p.44). Os autores completam seu raciocínio comentando sobre o efeito estético dessa forma estrutural em *Titicut Follies*: “a espiral anticlimática resultante disso nos parece ser a forma geral do filme e uma das fontes do desespero intrínseco da obra” (Idem). Essa mesma estrutura “espiralada”, é retomada pelo autor em muitos outros de seus filmes, como *Hospital* (1970), *The Store* (1983) e *Domestic Violence* (2001).

O ciclo que Wiseman estabelece com a montagem de *Titicut Follies* traz certas implicações políticas ao seu filme. Pois, ao retratar uma instituição pública moderna como um lugar onde surtos selvagens e agressões gratuitas acontecem incessantemente, o diretor sugere, com isso, a falência do projeto higienista moderno de condicionamento e ortopedia dos corpos. Em outras palavras, a crítica política de Wiseman ao criar sua estrutura elíptica deflagra a barbárie congênita das instituições que sustentam a sociedade americana e que antes era escondida pelo próprio dispositivo institucional. Talvez por isso, o governo do Estado tenha reagido de forma tão brusca ao filme, já que é nele que Frederick Wiseman iniciou o seu longo projeto de lançar visibilidade ao “arquipélago disciplinar” (ARMSTRONG, 1989, p.20) que, por sinal, já estava em processo de colapso no final da década de 60.

3.2 A didática do transe e a reconstrução da história

O cinema de Frederick Wiseman, muitas vezes, é tido, erroneamente, como um cinema não didático, em que não há preocupação com o espectador²³. Esse tipo de afirmação só parece fazer sentido quando comparamos a obra desse cineasta com o documentário clássico, como o de John Grierson, que nos apresentava um argumento e, em seguida, evidências que atestavam a colocação anterior. Porém, como vimos na análise da montagem que foi empregada em *Titicut Follies*, podemos perceber que há um didatismo constante na própria forma do filme, que, às vezes, é sutilmente sugerido ao espectador e, em outras vezes, é excessivamente óbvio.

A estrutura em espiral que Wiseman cria em *Titicut Follies* – e que ele torna a repetir em alguns de seus filmes subsequentes – sugere que a instituição em questão alimenta um ciclo vicioso, no qual seus usuários são continuamente inseridos em relações de poder desequilibradas, em que lhes é negada qualquer forma de voz ativa ou participação política. No entanto, na montagem, Wiseman torna explícita a experiência dos dependentes do sistema, e o abandono e a dominação da instituição sobre os indivíduos. Isso fica claro na estrutura do filme e no encadeamento sugestivo das sequências que a montagem constrói. A didática de Wiseman reside aí, na revelação daquilo que antes era escondido, na legitimação dos discursos dos derrotados e, principalmente, na sua forma de fazer sentir a dura realidade dos oprimidos.

Como o já citado Mateus Araújo Silva nos lembra: “explicação e transe obedecem a dois regimes distintos: ou bem explicamos o transe dos outros, ou bem nos comportamos como se entrássemos em transe com eles por empatia”. O autor continua seu raciocínio apontando que “quando procuramos explicar, não estamos mais no transe; quando ao contrário, nos comportamos como quem sai de si e se deixa possuir, não podemos mais explicar o que quer que seja” (ARAÚJO SILVA, 2010, p.78). Sendo assim, torna-se claro porque Fred Wiseman evita construir lugares de fala, pontos de vista distanciados ou qualquer tipo de aporte que racionalize ou confira um sentido lógico aos sons e imagens captados por ele. Se na etapa da filmagem, Wiseman procura entrar em sintonia com a cultura

²³ Vide SALLES, João Moreira. *O Homem que não Ensina*. Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <http://www.bdetudoverdade.com.br/2001/iat2001_imprensa_07.htm> Acesso em 12 de janeiro de 2013.

(institucional) que ele se presta a testemunhar, posteriormente, na montagem, ele se empenha em costurar uma espécie de colcha de retalhos temporal e afetiva, no intuito de transmitir a experiência subjetiva, na intensidade com que ela foi sentida.

Essa didática peculiar parece ser empregada pelo diretor com o objetivo de gerar um conhecimento mais direto sobre os dependentes do sistema público (o grande Outro da sociedade estadunidense). Ou seja, ele visa construir um conhecimento que não seja atravessado pelos preconceitos das elites ou pela lógica político-econômica, que tende a desumanizar esses indivíduos e transformá-los nos vilões da economia e do progresso nacional. O movimento que Wiseman faz de aproximação desses sujeitos pelo viés do sentimento (em vez da razão, da explicação), apesar de soar contra-intuitivo, parece funcionar muito bem para a criação de um retrato mais preciso desses indivíduos, um tipo de imagem mais propensa a ser relativizada pelo espectador e não tão duramente enquadrada nos ditames da moral burguesa.

Ao fazer tal retrato da porção desprivilegiada da população americana, o trabalho de Wiseman também pode ser enquadrado, plenamente, naquilo que o filósofo Gilles Deleuze disse ser a missão do cinema político moderno: “contribuir para a invenção de um povo” (DELEUZE, 2002, p.259). Ao elucidar a existência e a experiência dos loucos e criminosos (no caso de *Titicut Follies*), o diretor também transforma o seu filme em uma ferramenta para o diálogo político: por que não inventar o povo a partir das suas minorias desprivilegiadas? Segundo Deleuze esse seria um bom caminho, uma vez que, para o filósofo, “o povo é sempre uma minoria criadora” (DELEUZE, 2010, p.218).

No intuito de fazer filmes em que as instituições são os personagens principais, o diretor, inevitavelmente, elucidava a cultura na qual ela se apoia e que ela perpetua: a cultura liberal da alta produtividade, do funcionalismo e da alta geração de valor. De acordo com esse esquema, aqueles que, por qualquer razão, não se encaixam no padrão, são vistos como refúgio social. Eles acabam virando o carvão que alimenta o maquinário institucional público e, eventualmente, cairão no esquecimento. No entanto, Wiseman recusa-se a corroborar com essa norma e filma, justamente, essas vidas “desinteressantes”.

O filósofo francês Michel Foucault, em seu texto *A Vida dos Homens Infames* (2003), reflete sobre um processo similar ao que Wiseman constrói com seus filmes. Ele se debruça sobre certos registros jornalísticos do século VXIII que relatam ocorrências de internamentos,

prisões ou anúncios sobre criminosos procurados. Foucault pondera que os sujeitos citados nos anúncios que ele encontrou, provavelmente, nunca seriam de relevância pública, não fossem seus comportamentos destoantes da norma cultural e da lei. O filósofo afirmou que “para que alguma coisa [dessas vidas] chegue até nós, foi preciso que um feixe de luz, ao menos por um instante, viesse iluminá-las. Luz que vem de outro lugar. O que as arranca da noite em que elas teriam podido [...] permanecer é o encontro com o poder” (FOUCAULT, 2003, p.206). Eis aí um paradoxo: o mesmo poder que perseguiu essas vidas e as transformou em monstros perante a sociedade também fez com que elas fossem notadas pelo público e inseridas nos anais da história.

Nesse ponto, a escolha de Wiseman de documentar as vidas dos detentos de Bridgewater pode ser vista como essa “luz que vem de outro lugar”. No entanto, o diretor não tinha relação alguma com o poder que controlava, criava e administrava os regimes do visível e do dizível sobre o manicômio – diferentemente das vidas infames, por exemplo, que Foucault descobre relatadas nas notícias do século XVIII. O olhar de compaixão que Wiseman cria com seu filme subverte, profundamente, o olhar clínico dos médicos e o olhar profissional dos guardas. Pois Wiseman não representa nenhum dos internos a partir de seus crimes ou de suas patologias. Os motivos pelos quais aqueles homens foram encarcerados nunca são explicitados, com a exceção do detento James. Por isso tendemos a vê-los apenas como seres humanos desnudos de rótulos e destituídos de seus direitos civis. Porém, mesmo a condenação de James por pedofilia parece ser relativizada no filme: primeiramente, ao mostrar o arrependimento do preso e a sua impotência frente à sua parafilia (que ele mesmo admite ser um problema e não saber onde procurar por ajuda); e, em segundo lugar, o diretor sugere, com sua montagem paralela, que, apesar da “ajuda” oferecida pelo médico psiquiatra, o manicômio apenas administra punições, não viabiliza a reabilitação de ninguém. Por isso, temos a constante impressão de que a pena imposta aos detentos parece sempre exceder o crime.

A hipótese aqui é a de que Fred Wiseman conseguiu alcançar a perspectiva dos presos e desenvolver, na montagem, a experiência deles. O tipo de montagem praticada por Fred Wiseman nos aproxima dos sujeitos filmados, a ponto de poder criar espaço para outros pontos de vista que não somente o da câmera, e que não são autocentrados. Assim, percebemos nesse filme a possibilidade de uma nova forma da escrita da história. Uma que não se detém na superfície funcionalista das instituições sociais, mas olha para o avesso delas:

para os dissensos, para a incoerência dos discursos e dos comportamentos. Uma história a partir do ponto de vista dos derrotados, sem determinar relações causais ou teleológicas entre os indivíduos e o meio, sem justificar a exclusão de certos sujeitos, mas questionando-a.

Pensamos que um dos principais motivos de *Titicut Follies* ter tido tamanha relevância política venha de uma relação única da obra com a história. Em uma entrevista para a revista *New York Times*, em 1977, David Eames, que trabalhou como assistente de produção em *Titicut Follies*, declarou que os filmes de Wiseman são “uma história natural sobre a forma como vivemos” (EAMES apud GRANT, 2010, p.238). Nenhum dos filmes de Wiseman atua como mero vestígio de uma realidade longínqua, inatingível ou há muito esquecida. Pelo contrário, quando assistimos a *Titicut Follies*, os conflitos, as torturas e as agonias de quarenta anos atrás são trazidos à tona e reinscritos no presente do espectador. O que se constata com isso é que esse filme (assim como tantas outras obras de Wiseman) não trata de contar histórias do passado, mas de atualizar o presente captado e ainda vivo no filme. Nesse sentido, podemos enxergar uma analogia clara entre o gesto cinematográfico de Wiseman e a tarefa do materialismo histórico, conforme descrita pelo filósofo alemão Walter Benjamin (2011) em seu artigo *Sobre o Conceito da História*, de 1940. A noção de materialismo histórico foi originalmente desenvolvida pelo filósofo húngaro György Lukács em seu livro *História e Consciência de Classe*, de 1923, e adotada por Benjamin em 1924, quando ele teve contato com a obra.

Em seu texto, Benjamin postula que o conceito de história, tal qual o conhecemos, não corresponde à verdade vivenciada; ele é um mero relato das vitórias consecutivas da classe dominante. Na concepção benjaminiana o materialismo histórico deveria assumir a vanguarda do processo histórico, acelerar a chegada da revolução ao promover a luta de classes e, com isso, retardar os avanços dos inimigos, que não cessam de acumular vitórias e escrever a história da forma que lhes convém. Dessa forma, a tarefa do materialismo histórico era a de realizar uma historiografia do ponto de vista dos vencidos, que atendessem às exigências do presente e das classes oprimidas e que compreendesse o tempo da história não como uma construção linear, artificial e homogênea, mas como “um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 2011, p.229).

Essas diretrizes apontadas pelo filósofo alemão podem ser observadas até mesmo na estrutura do seu texto em forma de aforismos, sem comprometimento com a criação de uma prosa linear, toda encadeada e centrada em um mesmo argumento coeso. Os fragmentos

interessam mais do que a linearidade, as rupturas têm mais a contar do que as continuidades, pois nelas estão as memórias dos desastres a que os derrotados foram sujeitos. Nessa nova concepção de história cunhada por Benjamin, a atividade de resgate do passado serve ao presente, ou seja, ela seria uma rememoração com fins políticos, que tem como propósito a afirmação das minorias oprimidas. Essas que, por sua vez, são estrategicamente silenciadas e esquecidas nos autos da história oficial por não endossarem a vitória dos seus opressores.

As conexões entre o gesto político da montagem de Wiseman e a proposta de Benjamin são claras. Podemos percebê-las ao longo de toda a obra do diretor: quando ele, por exemplo, evidencia a violência constante a que os doentes mentais criminosos são submetidos em *Titicut Follies* (1967); denuncia a opressão sufocante dos agentes do sistema de educação pública sobre os alunos em *High School* (1968); expõe a segregação e o preconceito racial arraigado nas práticas da polícia em *Law and Order* (1969); quando mostra o descaso com que a população senil é tratada em *Hospital* (1970), e em tantos outros momentos ao longo do seu vasto conjunto de obras documentais. Em todas elas, além de privilegiar a perspectiva e o discurso das minorias, o cineasta ainda constrói uma temporalidade própria por meio de seu método de montagem antissintético e não-linear, que, justamente por não fazer sínteses reducionistas sobre o local e os sujeitos filmados, melhor transmite a experiência dos oprimidos da América dos anos 60 e 70. Dessa forma, à sua maneira, Frederick Wiseman acaba “escovando a história a contrapelo”, assim como Walter Benjamin sugeriu que devesse ser a missão de um historiador (BENJAMIN, 2011, p.225).

CONCLUSÃO

Posso dizer, com segurança, que esta dissertação não foi motivada por um problema de pesquisa, como manda o conforme da metodologia científica. Em vez disso, foi motivada por uma fascinação. Os filmes de Frederick Wiseman sempre me atingiram fortemente, tanto no nível afetivo quanto no político. Seu efeito, para além do choque imediato e temporário, revelou-se duradouro e transformador, tanto que me levou a procurar respostas na academia. Foi com o intuito de melhor compreender como esse diretor foi capaz de construir filmes tão contundentes, que mostram o real de instituições públicas de tão perto, que formulamos esta pesquisa.

A investigação apresentada aqui teve início por meio de uma aproximação intuitiva que fizemos dos efeitos estéticos e políticos de *Titicut Follies*, com aqueles observados nas filmografias de Jean Rouch e de Glauber Rocha. Desse prognóstico inicial, nasceu o nosso estudo sobre o cinema do transe. No entanto, procuramos abordar o transe por duas frentes distintas, mas, de certa forma, complementares: pela perspectiva antropológica, que trata o transe como um fenômeno cultural, tendo como objetivo fazer que seu praticante alcance um outro estado de consciência e o faça perceber o que antes era invisível e sobrenatural; e pela perspectiva cinematográfica, que, por sua vez, se apropria do termo antropológico para designar uma forma política de se fazer cinema. Tanto a concepção antropológica quanto a cinematográfica descrevem uma forma de entendimento e percepção do mundo que transcendem a lógica racional e etnocêntrica. Uma vez que definimos melhor o que é o transe, passamos, então, para uma avaliação do possível pertencimento do método de Fred Wiseman a esse modo cinematográfico.

Sendo assim, partimos para uma análise sobre a *mise en scène* de *Titicut Follies*, sobre a forma de procedência do diretor e de sua equipe durante as gravações do documentário, e sobre a estética apresentada no filme. Durante essa análise, encontramos vários pontos de contato entre o método de filmagem de Frederick Wiseman e aquele praticado pelos cineastas do transe, como a câmera extremamente próxima das ações e dos sujeitos filmados; o envolvimento do diretor com o local e com as pessoas que trabalham nele; a criação de uma perspectiva interna que dialoga diretamente com o ambiente político e histórico do filme; e a

criação de uma estética que, em suma, contribui para a otimização da experiência de imersão do espectador.

Já em nosso estudo sobre a montagem de *Titicut Follies*, percebemos que o intuito principal do diretor foi o de criar uma espécie de panorama geral da instituição que, todavia, não recorria a reduções sintéticas que fornecessem explicações lógicas sobre o funcionamento do manicômio. Em vez disso, Wiseman visa a reconstruir a intensidade da sua experiência no manicômio ao fazer encadeamentos entre seqüências que não têm conexão direta, nem física nem temporal, conferindo assim novos sentidos às cenas mostradas no filme. Entretanto, essa montagem criadora de sentido apresentada em *Titicut Follies* contribui diretamente para o projeto crítico político do diretor, que, em geral, gira em torno de tornar visível a experiência de toda uma variedade de sujeitos dependentes do maquinário institucional americano.

Assim, com o término da nossa investigação sobre o método empregado por Frederick Wiseman na criação de *Titicut Follies*, concluímos que existem certas similaridades processuais e estéticas entre os cinemas de Wiseman, Rouch e Rocha – os dois últimos são os representantes do cinema do transe que elegemos para esta pesquisa. Porém, os elementos que são, de fato, comuns às obras desses diretores não são suficientes para constituírem uma adequação total de seus métodos. Ou seja, apesar de encontrarmos algumas similaridades estéticas, elas não foram suficientes para que localizássemos o transe em uma fórmula pontual e precisa de produção ou de estética filmica. Sendo assim, pensamos que o cinema do transe constitui-se essencialmente como um gesto político específico, alicerçado pelas tecnologias portáteis de captura de som e imagens que surgiram durante a década de 60.

No entanto, tal como o cinema do transe, *Titicut Follies* pode ser inserido plenamente no projeto do cinema político moderno que, como postula Gilles Deleuze (2005), gira em torno da contestação das identidades nacionais homogêneas e remete à formulação de uma nova noção de povo. Com esse intuito em mente, Fred Wiseman pôs-se a transformar a imagem documental em uma imagem impregnada de experiência. O diretor faz isso por meio da criação de um método próprio baseado no cinema direto, em que as complexas relações entre os diferentes elementos empregados por ele (o método de filmagem observativo-participativo; a ausência de elementos organizadores como narrações ou legendas; a montagem subjetiva não-linear e criadora de sentidos) tornam possível que o espectador vivencie o que vê (em vez de simplesmente observar distanciadamente) e, assim, extraia algum tipo de aprendizado novo a partir da sua relação única com a imagem documental.

Dessa forma, podemos pensar o cinema do transe enquanto uma metodologia que diz respeito tanto à conduta da câmera e do cineasta frente ao caos do real quanto à escolha de um eixo temático, que já denota em si mesmo um gesto político relativo à invenção de um povo: Glauber Rocha visava a implodir o povo e seus mitos, para tanto, o diretor precisava que houvesse uma aproximação dos corpos para poder adentrar a cultura brasileira a fundo; Jean Rouch procurava retratar, com a maior precisão possível, as culturas do oeste africano, com isso em mente, o cineasta criou uma forma de filmá-las de dentro para fora – o cine-transe; Fred Wiseman queria fazer arte política e, para isso, partiu dos métodos do cinema direto americano e os ultrapassou. O documentarista estadunidense rompeu as barreiras da realidade institucional, que era fortemente protegida dos olhos da sociedade, e chegou perto – perto demais – da verdade sobre a produção de violência das instituições americanas, a ponto de ter seu primeiro filme censurado por mais de 20 anos. Mas, mesmo sendo forçado a operar entre os limites do aceitável e do intolerável, ele conseguiu, finalmente, achar uma forma de mostrar ao seu espectador o estado de crise total que são os bastidores do sonho americano.

Nesse sentido, Frederick Wiseman parece tomar o lugar de um grande professor. Ele não somente revela os lugares que não podemos alcançar, mas também nos mostra novas formas de olhar para os mesmos lugares familiares, cujas realidades já ficaram obscurecidas pelo senso comum e pelos juízos de valor disseminados pela cultura americana. Talvez por conta desse constante redescobrimto da realidade social, seus filmes tenham inspirado uma enorme variedade de produções ao longo dos anos. Algumas possuem o mesmo caráter contestador de seus filmes, outras são mais adequadas aos padrões hegemônicos da indústria de cinema de Hollywood. Ainda assim, a influência do cinema político de Wiseman é inegável em obras como *Hurry Tomorrow* (1975), o documentário independente de Richard Cohen sobre a ala psiquiátrica de um hospital de Los Angeles; ou como a ficção ganhadora de vários prêmios Oscar, *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975), de Milos Forman, em que, de acordo com alguns relatos, o diretor fez todo o elenco do filme assistir a *Titicut Follies* antes do início das gravações; ou o celebrado filme de Graeme Clifford, *Frances*, (1982), em que o diretor fez uso de *Titicut Follies* como documento histórico para recriar, com maior precisão, o ambiente manicomial em que a atriz Frances Farmer foi continuamente internada na década de 40; ou até as produções mais recentes como *Shutter Island* (2009) e alguns seriados da televisão americana como *American Horror Story: Asylum* (2012) e *House M.D.* (2009), que fazem claras apologias às fortes cenas apresentadas na primeira obra de Fred Wiseman.

Os inúmeros usos dados a *Titicut Follies* vão do seu emprego como material de referência para a produção cinematográfica à sua apropriação em uma corte de justiça para o embasamento da argumentação de um advogado sobre a culpa do estado em manter uma instituição abusiva como Bridgewater ainda aberta e em funcionamento²⁴. Essa potência política dos filmes de Frederick Wiseman – que também atrelamos à forma particular de transe que o diretor engendra – pode ainda ser mais explorada em futuras pesquisas, visto que a presente dissertação posa como uma base inicial para uma investigação mais abrangente sobre o tema. Outras questões que também possam vir a interessar em pesquisas futuras dizem respeito à perspectiva específica do espectador frente ao cinema do transe: como se dá a experiência espectral nesse tipo de cinema e no que ela difere de outras formas de cinema político.

²⁴ Esse caso ocorreu em 1987, quando as famílias de 7 detentos mortos em Bridgewater decidiram processar o estado pelas mortes de seus familiares. Steven Schwartz, o advogado de uma das famílias, argumentou que, se *Titicut Follies* não tivesse sido banido em 1968, Bridgewater provavelmente teria sido fechada, como aconteceu com tantas outras instituições similares a partir dos anos 70. Ou seja, segundo o advogado, se o filme pudesse ter sido exibido publicamente, mortes causadas por brutalidade policial e negligência médica, como a do seu cliente, não teriam acontecido 20 anos depois. Além de exigir do Estado algum tipo de reforma em Bridgewater, o advogado também exigia indenização para a família do detento morto. Um relato completo sobre esse caso, incluindo a menção a *Titicut Follies* durante o julgamento, pode ser encontrado neste artigo jornalístico: HORN, Miriam. Shining a Light on Their Follies. In: *US News & World Report*. 12 de Abril de 1993.

BIBLIOGRAFIA

FREDERICK WISEMAN E SUAS OBRAS

ANDERSON, Carolyn; BENSON, Thomas W. *Documentaries Dilemmas: Frederick Wiseman's Ticut Follies*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1991.

_____. *Reality Fictions: the films of Frederick Wiseman*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2002

ATKINS, Thomas (org.). *Frederick Wiseman*. Nova Iorque: Monarch Press, 1976.

CANBY, Vincent. Ticut Follies Observes Life in a Modern Bedlam: documentary is cool calm and harrowing "the penthouse" offers a twisted view. In: *The New York Times*, Nova Iorque, publicado em 4 de outubro de 1967. Disponível em <<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9C0DE4D71238E53BBC4C53DFB667838C679EDE>> Acessado em 2 de março de 2014.

CHIESI, Roberto. O Olhar Obsessivo. In: *Doc's Kingdom: seminário internacional sobre cinema documental*. Serpa, 2006.

DOBYNS, Stephen. The Ticut Follies as Comedy. In: SHEPARD, Jim (org.). *Writers at the Movies: twenty-six contemporary authors celebrate twenty-six memorable movies*. Nova Iorque: Harper Collins Publisher, 2000.

GRANT, Barry Keith. *Five Films by Frederick Wiseman: Ticut Follies, High School, Welfare, High School II, Public Housing*. Berkeley: University of California Press, 2006.

JOUSSE, Thierry. Wiseman, un Cartographe du Povoír. In: *Cahiers du Cinema*, Paris, no. 541, 1999.

KNIGHT, Arthur. *Cinéma Vérité and Film Truth*. In: *The Saturday Review*. Nova Iorque, publicado em 9 de outubro de 1967. Disponível em <<http://www.unz.org/Pub/SaturdayRev-1967sep09-00044>> Acessado em 8 de dezembro de 2013.

ROBB, Christina. Focus on Life: Frederick Wiseman's astonishing films of everyday experience. In: *Boston Globe Magazine*. Boston: The Boston Globe, Publicado em 23 Janeiro de 1983. Disponível em <<https://secure.pqarchiver.com/boston/doc/294144140.html?FMT=ABS&FMTS=ABS:FT&type=current&date=Jan+23%2C+1983&author=Robb%2C+Christina&pub=Boston+Globe+%28pre1997+Fulltext%29&edition=&startpage=&desc=FOCUS+ON+LIFE%3B+FREDERICK+WISEMAN%27S+ASTONISHING+FILMS+OF+EVERYDAY+EXPERIENCE.>>> Acessado em 2 de Fevereiro de 2014.

WISEMAN, Frederick. A Sketch of a Life, In: *Frederick Wiseman*. Nova Iorque: MoMA, 2010a.

WISEMAN, Frederick. An Interview With Frederick Wiseman. In: *Filmmaker's Newsletter*. Nova Iorque: Filmmaker's Newsletter Company. Vol.7 No.4, Fevereiro de 1974. Entrevista concedida à Ira Halberstadt.

_____. Finding a Sharper Focus on Reality Through Literary Criticism. In: *The Boston Globe*. Publicado em 14 de Agosto de 2011. Disponível em <http://www.boston.com/ae/books/articles/2011/08/14/amy_sutherland_interviews_documentary_filmaker_frederick_wiseman_about_his_reading_habits/> Acessado em 10 de fevereiro de 2014. Entrevista concedida à Amy Sutherland.

_____. Frederick Wiseman's Bout With Boxing Gym. In: *IFC*. Publicado em 21 de Outubro de 2010b. Disponível em <<http://www.ifc.com/fix/2010/10/frederick-wiseman>> Acessado em 3 de Março de 2014. Entrevista concedida à Bilge Ebiri.

_____. The Follies of Documentary Filmmaking: Frederick Wiseman's 20 year fight. In: *Viceland Magazine*. Publicado em 2 de Setembro de 2007. Disponível em <<http://www.viceland.com/int/v14n9/htdocs/doc.php>> Acessado em 25 de agosto de 2013. Entrevista concedida à Jesse Pearson.

ANTROPOLOGIA

ROUGET, Gilbert. *Music and Trance: a theory of the relations between music and possession*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

GOFFMAN, Erving. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo: Cosacnaif, 2002.

_____. *Metafísicas Caníbales: líneas de antropología postestructural*. Madri: Katz, 2010.

_____. Os Índios no Plural: o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro fala sobre seu novo livro, elogiado por Levi Strauss. [s. d.]. In: *Tropico*. Disponível em <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1417,1.shl>> . Acessado em 10 de Março de 2014. Entrevista concedida à Flavio Moura.

CINEMA

ANDREW, J. Dudley. *As Principais Teorias do Cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

ANNAS, Max; BUSCH, Annett. *Ousmane Sembéne: interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2008.

ARAÚJO SILVA, Mateus. Jean Rouch e Glauber Rocha, de um Transe a Outro. In: ARAÚJO SILVA, Mateus (org.). *Jean Rouch 2009: retrospectivas e colóquios no Brasil*. Belo Horizonte: Balafon, 2010.

BERNARDET, Jean-Claude. *O Que É Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

COMOLLI, Jean-Louis. O Risco do Real. In: *Forumdoc.bh*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2001.

_____. *Ver e Poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983

_____. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

EISENSTEIN, Sergei. *Writings, 1922-1934: Sergei Eisenstein selected works*, vol. 1. Londres: I. B. Tauris, 2010.

GRANT, Barry Keith. *Documenting the Documentary: close readings of documentary film and video*. Detroit: Wayne State University Press, 2013.

LEVIN, G. Roy (org.). *Documentary Explorations: 15 interviews with film-makers*. Garden City: Doubleday, 1971.

MASCARELLO, Fernando (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Editora Papirus, 2006.

MAMBER, Stephen. *Cinema Vérité in America: studies in uncontrolled documentary*. Cambridge: MIT Press, 1974.

NICHOLS, Bill. *Ideology and the Image: social representation in the cinema and other media*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

_____. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

O'CONNEL, P. J. *Robert Drew and the Development of Cinema Verité in America*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1992.

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

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Editorial Alhambra, 1981

ROUCH, Jean. *Ciné-Ethnography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003

_____. Ciné-transe: the visions of Jean Rouch. In: *Film Quarterly*, Berkeley: The University of California Press, vol. 31 No. 3, 1978. Entrevista concedida à Dan Yakir.

SAUNDERS, Dave. *Direct Cinema: observational documentary and the politics of the sixties*. Londres: Wallflower Press, 2007.

STASTNY, Peter. From Exploitation to Self-Reflection: Representing Persons with Psychiatric Disabilities in Documentary Film. In: *Literature and Medicine*, Baltimore: The John Hopkins University Press, vol.17 No.1, 1998.

FILOSOFIA

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (obras escolhidas vol.1). São Paulo: Editora Brasiliense, 2011.

BUTLER, Judith. *Bodies That Matter: on the discursive limits of "sex"*. Nova Iorque: Routledge, 1993.

_____. Como os Corpos se Tornam Matéria: entrevista com Judith Butler. In: *Estudos Feministas*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, vol.10 No.1, 2002.

DELEUZE, Gilles. *Conversações: 1972-1990*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

FOUCAULT, Michel. *A História da Sexualidade, vol.1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999a.

_____. A Vida dos Homens Infames. In: *Ditos e Escritos IV: estratégia, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2010.

_____. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999b.

KOHAN, Walter Omar. Imagens da Infância para (re)Pensar o Currículo. In: *I Fórum Amazônico de Educação: o pensamento brasileiro em currículo*, Belém, 24 a 26 de Outubro de 2003. Disponível em <<http://seer.bce.unb.br/index.php/resafe/article/view/5409/4508>>. Acessado em 20 de Novembro de 2013

PLUTARCO. *Moralia*: volume V. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

HISTÓRIA

HARRINGTON, Michael. *The Other America*. Nova Iorque: Touchstone, 1997.

ORVELL, Miles. *American Photography*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2003.

PATTERSON, James T. *Grand Expectations: The United States, 1945 – 1974*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1997.

PEREIRA, Carlos A. M. *O Que É Contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

PSICOLOGIA

CARROY, Jaqueline. Transe. In: MIJOLLA, Alain de (org.). *Dicionário Internacional de Psicanálise: conceitos, noções, biografias, obras, eventos, instituições*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

EVANS, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. Nova Iorque: Taylor & Francis, 2002.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Introdução à Metapsicologia Freudiana: artigos de metapsicologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

GRATTAN, Steve. *Therapeutic Hypnosis: a brief, in-depth overview*. Bloomington: Archway Publishing, 2013.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: an essay on abjection*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1982

SCHULTZ, Duane; SCHULTZ, Sidney Ellen. *História da Psicologia Moderna*. São Paulo: Cultrix, 1992.

FILMOGRAFIA

FILMES DE FREDERICK WISEMAN

Titicut Follies

Diretor/ Produtor/ Editor: Frederick Wiseman

Co-diretor e Câmera: John Marshall

Editor Associado: Alyne Model

Produtor Associado: David Eames

Filmado na Instituição Correcional de Bridgewater para os Criminalmente Insanos entre 22 de abril e 29 de junho de 1966.

Lançado no Festival de Cinema de Nova Iorque em 28 de setembro de 1967.

Tempo de duração: 89 minutos. Preto e Branco; som.

High School

Diretor/ Produtor/ Editor: Frederick Wiseman

Câmera: Richard Leiterman

Editor Associado: Carter Howard

Assistente de Câmera: David Eames

Filmado no Colégio Nordeste da Philadelphia, estado da Pennsylvania, na primavera de 1968.

Exibido pela primeira vez no canal WNET/13 em outubro de 1968.

Tempo de duração: 75 minutos. Preto e branco; som.

Law and Order

Diretor/ Produtor/ Editor: Frederick Wiseman

Câmera: William Brayne

Editor Associado: Carter Howard

Assistente de Câmera: David Martin

Assistente de Edição: Andrea Green

Assistentes de Produção: Robbin Mason e Susan Primm

Filmado na Delegacia Admiral Street, na cidade de Kansas City, estado do Missouri, no outono de 1968.

Exibido pela primeira vez no canal NET em 2 de março de 1969.

Tempo de duração: 81 minutos. Preto e branco; som.

Hospital

Diretor/ Produtor/ Editor: Frederick Wiseman

Câmera: William Brayne

Editor Associado: Carter Stanton-Abbot

Editor de Som: Richard Vorisek

Assistente de Câmera: David Martin

Assistente de Edição: Susan Primm

Assistentes de Produção: Robbin Mason e Margaret Anderson

Filmado no Centro Hospitalar Metropolitano da cidade de Nova Iorque em maio de 1969.

Exibido pela primeira vez no canal NET em 2 de fevereiro de 1970.

Tempo de duração: 84 minutos. Preto e branco; som.

Basic Training

Diretor/ Produtor/ Editor: Frederick Wiseman

Câmera: William Brayne

Editor Associado: Pat Thomson

Filmado no Centro de Treinamento Militar do Exército dos Estados Unidos em Fort Knox, estado do Kentucky, no verão de 1970.

Exibido pela primeira vez no canal PBS em 4 de outubro de 1971.

Tempo de duração: 89 minutos. Preto e branco; som.

I Miss Sonja Henie

Diretores: Karpo Aćimović Godina, Frederick Wiseman, Miloš Forman, Buck Henry, Tinto Brass, Dusan Makavejev, Mladimir "Purisa" Djordjevic e Paul Morrissey.

Editor/ Câmera: Karpo Aćimović Godina

Elenco: Brooke Hayward

Dobriša Stojnić

Srdjan Zelenovic

Catherine Rouvel

Branko Milicevic

Sonja Henie (imagens de arquivo)

Curta experimental de ficção filmado na Sérvia, antiga Iugoslávia, durante o ano de 1971.

Exibido pela primeira vez no Festival de Cinema de Belgrado, na Iugoslávia, em 1972.

Tempo de Duração: 15 min. Cor; som.

Essene

Diretor/ Produtor/ Editor: Frederick Wiseman

Câmera: William Brayne

Editor Associado: Spencer Bruskin

Assistente de Câmera: Oliver Kool

Filmado no Monastério Anglicano Beneditino na cidade de Three Rivers, estado de Michigan, no verão de 1971.

Exibido pela primeira vez no canal PBS em 2 de novembro de 1972.

Tempo de duração: 86 minutos. Preto e branco; som.

Juvenile Court

Diretor/ Produtor/ Editor: Frederick Wiseman

Câmera: William Brayne

Assistente de Câmera: Oliver Kool

Assistentes de Produção: James Medalfa e Rene Koopman

Filmado na corte juvenil dos condados de Memphis e Shelby, cidade de Memphis no estado do Tennessee, em fevereiro e março de 1972.

Exibido pela primeira vez no canal PBS em 1º de outubro de 1973.

Tempo de duração: 144 minutos. Preto e branco; som.

Primate

Diretor/ Produtor/ Editor: Frederick Wiseman

Câmera: William Brayne

Assistente de Câmera: James Medalla

Editor Associado: Oliver Kool

Sincronização: Ken Sommer

Mix: Richard Vorisek

Filmado no Centro Regional Yerkers de Pesquisas em Primatas da Universidade Emory, na cidade de Atlanta estado da Georgia, em janeiro e fevereiro de 1973.
Exibido pela primeira vez no canal PBS em 5 de dezembro de 1974.
Tempo de duração: 105 minutos. Preto e branco; som.

Welfare

Diretor/ Produtor/ Editor: Frederick Wiseman
Câmera: William Brayne
Assistente de Câmera: Oliver Kool
Sincronização: Ken Sommer
Mix: Richard Vorisek
Filmado no Centro Waverly de Assistência Social na cidade de Nova Iorque, no início de 1974.
Exibido pela primeira vez no canal PBS em 24 de setembro de 1975.
Tempo de duração: 167 minutos. Preto e branco; som.

Meat

Diretor/ Produtor/ Editor: Frederick Wiseman
Câmera: William Brayne
Assistente de Câmera: Oliver Kool
Assistente de Edição: Oliver Kool
Sincronização: Ken Sommer
Filmado no empresa de embalagens Monfort na cidade de Greeley, no estado do Colorado, em novembro de 1974.
Exibido pela primeira vez no canal PBS em 13 de novembro de 1976.
Tempo de duração: 113 minutos. Preto e branco; som.

Canal Zone

Diretor/ Produtor/ Editor: Frederick Wiseman
Câmera: William Brayne
Assistente de Câmera: James Hallowell
Assistente de Edição: Oliver Kool
Sincronização: Stephanie Tepper
Filmado na zona do canal do Panamá, na primavera de 1976.
Exibido pela primeira vez no canal PBS em 8 de outubro de 1977.
Tempo de duração: 174 minutos. Preto e branco; som.

Sinai Field Mission

Diretor/ Produtor/ Editor: Frederick Wiseman
Câmera: William Brayne
Assistente de Câmera: Ali Kul
Assistente de Edição: Stephanie Munroe
Sincronização: Herve Schneib e Andy Lane
Filmado na zona-tampão da península Sinai, no Egito, no verão de 1977.
Exibido pela primeira vez no canal PBS em 17 de outubro de 1978.
Tempo de duração: 127 minutos. Preto e branco; som.

Manouvre

Diretor/ Produtor/ Editor: Frederick Wiseman
Câmera: John Davey

Assistente de Câmera: Oliver Kool

Assistente de Edição: Stephanie Munroe

Sincronização: Patricia Calahan e Charles Scott

A manobra de campo "NATO", parte da Operação Forja de Outono, foi filmada parte na cidade de Fort Polk, estado da Louisiana e parte filmada na Alemanha Ocidental, no outono de 1978.

Exibido pela primeira vez no canal PBS em 20 de março de 1980.

Tempo de duração: 115 minutos. Preto e branco; som.

Model

Diretor/ Produtor/ Editor: Frederick Wiseman

Câmera: John Davey

Assistente de Câmera: Oliver Kool

Assistente de Edição: Diane Hodgman

Filmado na agência Zoli Management inc. na cidade de Nova Iorque, no outono de 1979.

Exibido pela primeira no Festival de Cinema de Londres, em novembro de 1980, e no canal PBS em 16 de setembro de 1981.

Tempo de duração: 129 minutos. Preto e branco; som.

Seraphita's Diary

Diretor/ Produtor/ Editor/ Roteirista: Frederick Wiseman

Câmera: John Davey

Som: David John

Cabelo, Maquiagem e Animais: Anthony Clavet

Assistentes de Câmera: James Hallowell e AnneM. O'Toole

Ajudante (Best Boy): Eric Wiseman

Sincronização: Stephanie Munroe e Sheila Bernard

Figurino: Giorgio Di Sant'Angelo e da coleção particular da loja Jezebel, de Alberta Wright

Figurino Adicional: John Eric Broaddus, Mimi Trujillo e Bob Colbath

Acessórios: Barbara Turk

Styling Adicional: Freddie Lieba

Jóias: David Webb e Judith Van Arnring

Design de Set: Michael Booth

Fotografias: Ara Gallant e Hans Feurer

Fotógrafo de Produção: Willie Chu e Ollie Kool

Créditos: Jean Evans

Timing: David Pultz

Elenco - Consultora musical da Columbian Records: Jean Safer

Seraphita: Appolonia Van Ravenstein

Amigos de Seraphita: Rory Bernal, Eric Boer, John Eric Broaddus, Willie Chu, Ara Gallant, Suzy Guilder, Todd Irvin, Carlin Jeffrey, Barbara Lantz, Tommy McCarthy, Russell Todd e Kerry Warn

Filmado da livraria Sylvan, no clube noturno Studio 54 e nos estúdios Robert Whittington e Gary Gross na cidade de Nova Iorque, durante o verão até outubro de 1981.

Primeira Exibição Pública: Boston, EUA, outubro de 1982.

Duração: 90 minutos. Cor; som.

The Store

Diretor/ Produtor/ Editor: Frederick Wiseman

Câmera: John Davey

Câmera adicional: Kevin Burke
 Assistente de Câmera: Ollie Hallowell
 Assistente de Edição e Sincronização: Stephanie Munroe
 Assistente Editorial: Bonnie E. Waltch
 Filmado na loja de departamentos Neiman-Marcus, na cidade de Dallas, no estado do Texas, durante a temporada de compras de natal de 1982.
 Exibido pela primeira vez no canal PBS em 14 de dezembro de 1983.
 Tempo de duração: 118 minutos. Cor; som.

Racetrack

Diretor/ Produtor/ Editor: Frederick Wiseman
 Câmera: John Davey
 Assistentes de Câmera: Ollie Hallowell e David B. Wiseman
 Assistente de Edição: Stephanie Munroe
 Sincronização: Mary Jo Wheatley, Susanne Simpson e Jeanne Jordon
 Filmado no clube hípico Belmont Park e arredores, na cidade de Nova Iorque, em maio e junho de 1981.
 Exibido pela primeira vez no Festival de Cinema de Boston, em 13 de agosto de 1985, e no canal PBS em 4 de junho de 1986.
 Tempo de duração: 114 minutos. Preto e branco; som.

Deaf; Blind; Multi-handicapped; Adjustment and Work

Diretor/ Produtor/ Editor: Frederick Wiseman
 Câmera: John Davey
 Assistentes de Câmera: Ollie Hallowell e Evan Eames
 Assistente de Edição: Stephanie Munroe
 Sincronização: Alexandra Anthony e Diane Hodgman
 Filmado no Instituto para os Surdos e Cegos do Alabama, na cidade de Taladega no estado do Alabama, no outono de 1984.
 Exibido pela primeira vez no Festival de Cinema de Londres, em novembro de 1986, e no canal PBS em junho de 1988, como minissérie de quatro capítulos intitulada *Deaf and Blind*.
 Tempo de duração: 164 minutos; 132 minutos; 126 minutos; 120 minutos Cor; som.

Missile

Diretor/ Produtor/ Editor: Frederick Wiseman
 Câmera: John Davey
 Assistente de Câmera: Evan Eames
 Assistente de Edição (Sincronização): Stephanie Munroe, Trish Calahan e Alexandra Anthony
 Assistentes Editoriais: Lynn Gaza e Lindsey Mofferd
 Filmado na Base Aérea Vandenberg, na Califórnia, em janeiro e fevereiro 1986.
 Exibido pela primeira vez no Festival de Cinema dos Estados Unidos em Park City, Utah, em janeiro de 1988, e no canal PBS, em 31 de agosto de 1988.
 Tempo de duração: 118 minutos. Cor; som.

Near Death

Diretor/ Produtor/ Editor: Frederick Wiseman
 Câmera: John Davey
 Assistentes de Câmera: Ollie Hallowell e Lyn Gaza
 Assistentes de Produção: Richard Gliklich e Nancy Simonian
 Assistentes de Edição (Sincronização): Stephanie Munroe, Diane Hodgman e Viki Garvin

Assistentes Editoriais: Carolyn Rouse e Romana Vysatova

Títulos: Marian Parry

Filmado no Hospital Beth Israel, em Boston, no estado de Massachusetts, no outono de 1987.

Exibido pela primeira vez no Festival de Cinema de Nova Iorque, em outubro de 1989, e no canal PBS, em 21 de janeiro de 1990.

Tempo de duração: 358 minutos. Preto e branco; som.

Central Park

Diretor/ Produtor/ Editor: Frederick Wiseman

Câmera: John Davey

Assistentes de Câmera: Evan Eames

Assistentes de Edição: Stephanie Munroe e Victoria Garvin

Assistentes Editoriais: Ellie Fitzgerald, Romana Vysatova e Lindsay Mofford

Títulos: Marian Parry

Filmado no Central Park e redondezas, em Nova Iorque, na primavera de 1988.

Exibido pela primeira vez pelo canal PBS, em 23 de abril de 1990.

Tempo de duração: 176 minutos. Cor; som.

Aspen

Diretor/ Produtor/ Editor: Frederick Wiseman

Câmera: John Davey

Assistente de Câmera: Evan Eames

Coordenador de Produção: Sherry Guest Bruff

Assistente de Produção: Susan Greene

Assistente de Edição: Victoria Garvin Davis

Assistentes Editoriais: Eli Welliver, Ellie Fitzgerald e Aleksandra Crapanzano

Títulos: Marian Parry

Filmado em Aspen, no estado do Colorado, no inverno de 1990.

Exibido pela primeira vez pelo canal PBS, em 30 de dezembro de 1991.

Tempo de duração: 146 minutos. Cor; som.

Zoo

Diretor/ Produtor/ Editor: Frederick Wiseman

Câmera: John Davey

Assistente de Câmera: Evan Eames

Assistente de Edição: Victoria Garvin Davis

Assistentes Editoriais: Carolyn Kaylor, Ellie Fitzgerald e Jana Odette

Títulos: Marian Parry

Filmado no zoológico Miami Metrozoo, em Miami, Flórida, no inverno de 1991.

Exibido pela primeira vez no canal PBS em 2 de junho de 1993.

Tempo de duração: 130 minutos. Cor; som.

High School II

Diretor/ Produtor/ Editor: Frederick Wiseman

Câmera: John Davey

Assistente de Câmera: Evan Eames

Assistente de Edição: Victoria Garvin Davis

Assistente de Edição de Som: Carolyn Kaylor

Assistentes Editoriais: Andrea Lelievre

Títulos: Marian Parry

Filmado na Escola Secundária Central Park Leste, em Nova Iorque, na primavera de 1992.
Exibido pela primeira vez no canal PBS em 7 de setembro de 1994.
Tempo de duração: 220 minutos. Cor; som.

Ballet

Diretor/ Produtor/ Editor: Frederick Wiseman
Câmera: John Davey
Câmera dois – Atenas: Takis Zervoulakos
Câmera dois – Copenhague: Peter Klitgaard
Assistentes de Câmera: Evan Eames e Eric T. Wiseman
Assistente de Edição: Victoria Garvin Davis
Assistente de Edição de Som: Carolyn Kaylor
Títulos: Marian Parry
Filmado no American Ballet Theatre, em Nova Iorque, em Atenas, Grécia, e em Copenhague, Dinamarca, no inverno de 1992.
Exibido pela primeira vez no canal PBS em 26 de junho de 1995.
Tempo de duração: 170 minutos. Cor; som.

La Comédie-Française ou L'Amour Joué

Realização e Montagem: Frederick Wiseman
Produtores: Jean Labib, T. Celal, Pierre-Olivier Bardet, Dominique Bourgois e Frederick Wiseman
Câmera: John Davey
Som: Frederick Wiseman
Som dos Espetáculos: Thierry Jeandroz e Daniel Dal-Pio-Luogo
Assistentes de Produção: Evan Eames e Olivier Hallowell
Assistentes de Montagem: Victoria Garvin Davis e Carolyn Kaylor (Som)
Diretoras de Produção: Armelle Protte e Karen Konicek
Assistente de Produção: Marie-Pierre Heritier
Estagiária: Siobhan Dunne
Créditos de Abertura: Gino Lee
Créditos Finais: Marian Parry
Filmado na França, entre dezembro de 1994 e fevereiro de 1995.
Exibido pela primeira vez no canal PBS em 1º de setembro de 1996.
Tempo de Duração: 223 minutos. Cor; som.

Public Housing

Diretor/ Produtor/ Editor: Frederick Wiseman
Câmera: John Davey
Assistente de Câmera: Lawrence Dodds
Assistente de Edição: Victoria Garvin Davis
Coordenadora de Produção: Karen Konicek
Assistente de Produção: Annie B. Smith
Mix de Som: Rick Dior
Assistentes Editoriais: Carolyn Kaylor, Siobhan Dunne e Leslie May-Chibani
Títulos: Marian Parry
Design de Fontes: Jean Evans
Filmado no conjunto habitacional Ida B. Wells do sistema de habitação social da cidade de Chicago, no estado de Illinois, na primavera de 1995.
Exibido pela primeira vez no canal PBS em 1º de dezembro de 1997.

Tempo de duração: 195 minutos. Cor; som.

Belfast, Maine

Diretor/ Produtor/ Editor: Frederick Wiseman

Câmera: John Davey

Assistente de Câmera: Lawrence Dodds

Assistente de Edição: Victoria Garvin Davis

Coordenadora de Produção: Karen Konicek

Mix de Som: Alexander Markowski

Assistentes Editoriais: Leslie May-Chibani, Margaret Kaltenmeier, Diana Reilly e Andrea Lelievre

Títulos: Marian Parry

Filmado na cidade de Belfast, no estado do Maine, no outono de 1996.

Exibido pela primeira vez no canal PBS em 4 de fevereiro de 2000.

Tempo de duração: 248 minutos. Cor; som.

Domestic Violence

Diretor/ Produtor/ Editor: Frederick Wiseman

Câmera: John Davey

Assistente de Câmera: Lawrence Dodds

Assistente de Edição: Victoria Garvin Davis

Coordenadora de Produção: Karen Konicek

Mix de Som: Alexander Markowski

Assistentes Editoriais: Randy Bell, Tiffany Howard e Margaret Kaltenmeier

Títulos: Marian Parry

Filmado no abrigo para mulheres *The Spring*, na cidade de Tampa, Flórida, em maio de 2000.

Exibido pela primeira vez no canal PBS em 13 de outubro de 2001.

Tempo de duração: 196 minutos. Cor; som.

La Dernière Lettre

Diretor: Frederick Wiseman

Câmera: Yorgos Avantis

Atriz: Catherine Samie

Assistente de Direção: Véronique Auboy

Produtores: Frederick Wiseman e Pierre-Olivier Bardet

Editores: Frederick Wiseman e Luc Barnier

Maquiagem: Catherine George

Roteiro: Frederick Wiseman (monólogo e adaptação) e Vassili Grossman (peça)

Som: François Wadelish

Ficção feita a partir da peça de teatro homônima escrita pelo ucraniano Vassili Grossman, baseada em partes do seu livro *Life and Fate* (1959).

Exibido pela primeira vez no Festival de Cinema de Cannes, em 21 de maio de 2002.

Tempo de duração: 61 minutos. Preto e branco; som.

Domestic Violence II

Diretor/ Produtor/ Editor: Frederick Wiseman

Câmera: John Davey

Assistente de Câmera: Lawrence Dodds

Assistente de Edição: Victoria Garvin Davis

Coordenadora de Produção: Karen Konicek

Mix de Som: Alexander Markowski

Assistentes Editoriais: Randy Bell e Margaret Kaltenmeier

Títulos: Marian Parry

Filmado nas cortes do 13º Circuito Judiciário do condado de Hillsborough, Flórida.

Exibido pela primeira vez no *Wellington Film Festival* em 25 de julho de 2002, na Nova Zelândia.

Tempo de duração: 160 minutos. Cor; som.

The Garden

Diretor/ Produtor/ Editor: Frederick Wiseman

Câmera: John Davey

Filmado em na arena de eventos de Nova Iorque a Madison Square Gardes, em 1997.

Exibido pela primeira vez somente em 2005 por questões de censura envolvendo processo judicial com os operadores da arena de eventos.

Tempo de duração: 196 minutos. Cor; som.

State Legislature

Diretor/ Produtor/ Editor: Frederick Wiseman

Câmera: John Davey

Assistente de Câmera: James Bishop

Assistentes de Edição: Victoria Garvin Davis (sincronia) Robert Todd (som)

Coordenadora de Produção: Karen Konicek

Mix de Som: Geoffrey Mitchell

Assistentes Editoriais: Benjamin Konicek, Margaret Kaltenmeier e Ann Moore

Timing de Cor: Dave Pultz

Design de Créditos: Marian Parry

Títulos: Michael Clark

Filmado na câmara de senadores do estado de Idaho, na cidade de Boise, em janeiro e fevereiro de 2004.

Exibido pela primeira vez no canal PBS em 13 de junho de 2006.

Tempo de duração: 217 minutos. Cor; som.

La Danse

Diretor/ Som: Frederick Wiseman

Câmera: John Davey

Câmera dois – em “Paquita”: Dick Pope

Assistentes de Câmera: James Bishop, Mark Puffet, Mathias Sabourdin e Frédérique Saj

Editores: Frederick Wiseman e Valérie Pico

Assistente de Edição: Nathalie Vignerès

Produtores: Frederick Wiseman (Zipporah Films), Françoise Gazio e Pierre-Olivier Bardet (ambos pela Ideale Audience)

Gerente de Produção: Claire Lion

Pós-produção: Lilliana Champenois, Fabrice Rivaud e Jeanne Marchalot

Assistente de Produção: Lucie Marlier

Editor de Som: Hervé Guyader

Mixagem: Emmanuel Croset

Filmado na Ópera Nacional de Paris em conjunto com a companhia de balé Paris Opera Ballet, em Paris, França, no outono de 2007.

Exibido pela primeira vez no Festival de Cinema de Veneza, em 11 de setembro de 2009.

Tempo de duração: 159 minutos. Cor; som.

Boxing Gym

Diretor/ Produtor/ Editor/ Som: Frederick Wiseman

Câmera: John Davey

Assistente de Câmera: James Bishop

Assistente de Edição: Christina Hunt

Assistente de Edição de Som: Robert Todd

Coordenadora de Produção: Karen Konicek

Mix de Som: Emmanuel Croset

Colorista: Jane Tolmachyov

Assistentes Editoriais: Anna Barnes, Benjamin Konicek e Kasey Skeen

Design de Créditos: Kathryn Ramey

Consultor de Áudio *Dolby*: James Nichols

Filmado na academia de boxe *Lord's Gym*, na cidade de Austin, Texas, em 2009.

Exibido pela primeira vez no Festival de Cinema de Cannes, na França, em 20 de maio de 2010, e no canal PBS em junho de 2011.

Tempo de duração: 91 minutos. Cor; som.

Crazy Horse

Diretor/ Editor/ Som: Frederick Wiseman

Câmera: John Davey

Mix de Som: Emmanuel Croset

Assistente de Edição: Nathalie Vignères

Editor de Som: Hortense Bailly

Assistentes de Câmera: James Bishop, Ollie Hallowell e Mark Puffett

Produtores: Pierre-Olivier Bardet e Frederick Wiseman

Filmado na casa de shows burlescos *Crazy Horse*, em Paris, França.

Exibido pela primeira vez no Festival Internacional de Cinema de Toronto (TIFF), no Canadá, em 11 de setembro de 2011.

Tempo de duração: 134 minutos. Cor; som.

At Berkeley

Diretor/ Produtor/ Editor/ Som: Frederick Wiseman

Câmera: John Davey

Assistente de Câmera: James Bishop

Assistente de Edição: Nathalie Vignères

Assistentes de Edição de Som: Christina Hunt e Robert Todd

Coordenação de Produção: Karen Konicek

Mix de Som: Emmanuel Croset

Timing Digital de Cor: Gilles Granier

Design de Créditos: Fabien Lehalle

Administrador de Som: Blandine Toumeux

Gravador: Cyrille Lauwerier

Produtor Executivo da ITVS: Sally Jo Fifer

Filmado no campus da Universidade da Califórnia da cidade de Berkeley (UCBerkeley), EUA durante o ano de 2010.

Exibido pela primeira vez no Festival de Cinema de Veneza no dia 2 de setembro de 2013, e no canal PBS, dia 18 de janeiro de 2014.

Tempo de Duração: 244 min. Cor; Som.

National Gallery

Diretor: Frederick Wiseman

Filmado no museu National Gallery of London.

Estreia prevista no Festival de Cinema de Cannes em Maio de 2014.

OUTROS FILMES CITADOS

DREW, Robert. *Jane*. [Filme] EUA, 1962. Arquivo de audiovisual digital (“.flv”). 53 min. P/B. Som.

DREW, Robert; LEACOCK, Richard. *Primary*. [Filme] EUA, 1960. Arquivo de audiovisual digital (“.flv”). 60 min. P/B. Som.

DREW, Robert; LEACOCK, Richard. *Crisis: behind a presidential commitment*. [Filme] EUA, 1963. Arquivo de audiovisual digital (“.rmvb”). 52 min. P/B. Som.

MORIN, Edgar; ROUCH, Jean. *Chronique d'un Été*. [Filme] França, 1961. Arquivo de audiovisual (“.avi”). 85 min. P/B. Som.

MAYSLES, Albert; MAYSLES, David. *Grey Gardens*. [Filme] EUA, 1975, DVD. 100 min. Cor. Som.

MAYSLES, Albert; MAYSLES, David. *What's Happening! The Beatles in the U.S.A.* [Filme] EUA, 1964, DVD, 81 min. P/B. Som.

MAYSLES, Albert; MAYSLES, David; ZWERIN, Charlotte. *Salesman* [Filme] EUA, 1968. DVD. 85 min. P/B. Som.

PENNEBAKER, Donn Alan. *Dont Look Back*. [Filme] EUA, 1967. DVD. 96 min. P/B. Som.

ROCHA, Glauber. *A Idade da Terra*. [Filme] Brasil, 1980. Arquivo de audiovisual (“.avi”) 140 min. Cor. Som.

ROCHA, Glauber. *Câncer*. [Filme] Brasil, 1972. Arquivo de audiovisual (“.rmvb”) 86 min. P/B. Som.

ROCHA, Glauber. *Di Cavalcanti*. [Filme] Brasil, 1977. Arquivo de audiovisual (“.avi”) 18 min. Cor. Som.

ROCHA, Glauber. *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*. [Filme] Brasil, 1969. Arquivo de audiovisual (“.avi”). 100 min. Cor. Som.

ROCHA, Glauber. *Terra em Transe*. [Filme] Brasil, 1967. Arquivo de audiovisual (“.avi”). 111 min. P/B. Som.

ROUCH, Jean. *Circoncision*. [Filme] Mali, 1949. Arquivo de audiovisual (“.flv”). 14 min. Cor. Som.

ROUCH, Jean. *Jaguar*. [Filme] França/ Gana/ Níger, 1967. Arquivo de audiovisual (“.flv”). 88 min. Cor. Som.

ROUCH, Jean. *Les Maîtres Fous*. [Filme] Gana, 1955. Arquivo de audiovisual (“.flv”). 27 min. Cor. Som.

ROUCH, Jean. *Moi un Noir*. [Filme] Costa do Marfim, 1959. Arquivo de audiovisual (“.flv”). 70 min. Cor. Som.

ROUCH, Jean. *Petit à Petit* [Filme] França/ Níger, 1970. Arquivo de audiovisual (“.flv”). 92 min. Cor. Som.

ROUCH, Jean. *Tourou et Bitti: le tambours d’avant*. [Filme] Níger, 1971. Arquivo de audiovisual (“.avi”). 9 min. cor. som.

WADLEIGH, Michael. *Woodstock*. [Filme] EUA, 1970. DVD. 184 min. Cor. Som.

WINTONICK, Peter. *Cinema Verité: defining the moment*. [Filme] Canadá, 2001. Arquivo de audiovisual (“.avi”). 193 min. Cor. Som.