



Este livro foi impresso pela Gráfica
Stamppa LTDA.

Livro (PUR Fresada S/ ORELHA)
LIVRO COM 146 PÁGINAS + CAPA SEM
ORELHAS, Form. Aberto 360 x 250mm,
Form. Fechado 180 x 250 mm, Capa,
formato 367 x 250 em Triplex Premium
LD 250g/m2, 4x0 cores, Miolo 140 págs.
em Couche Matte LD - IMP 115g/m2, 1x1
cores, Dobrado (Miolo), Alcear, Laminação
Fosca Frente (capa), Prova Digital (Capa),
Heliográfica Colorida (Miolo).



FREDERICK WISEMAN
O documentário além da observação

Idealização:
Bruno Carmelo
Raphael Fonseca

Organização:
Poliana Paiva

Rio de Janeiro
Jurubeba Produções
2013

Frederick Wiseman constitui um caso atípico dentro da produção de documentários. Considerado como um “mestre” desta forma de cinema, ele nunca venceu nenhum grande prêmio em festivais consagrados, e foi recompensado em poucas premiações populares. Enquanto outros documentaristas parecem movidos pela urgência e importância de seus temas (como a guerra, as crises ambientais, a situação econômica), Wiseman é movido por uma estética e um método rigoroso, que ele aplica a dezenas de instituições, da mesma maneira, há cinco décadas. O próprio cineasta admite que não mantém contato com outros documentaristas, que vai raramente aos cinemas. Cerebral e franco, ele rejeita tanto análises teóricas quanto interpretações poéticas de suas obras. Assim, Wiseman seria um cineasta independente não apenas no sentido econômico do termo, mas também na vontade manifesta de se distanciar de correntes, grupos ou rótulos – a não ser este, indiscutível, de ser um artista recluso e solitário.

Por isto, organizar uma retrospectiva em homenagem à Wiseman, com debates e textos teóricos sobre seus filmes, parece uma afronta à visão que o artista tem de sua própria obra. Mas felizmente os cinéfilos, os teóricos e os espectadores em geral não são obrigados a compartilhar o isolamento do artista. É tentador ver nestes documentários o sintoma de uma época, o reflexo de teorias sociológicas, psicanalíticas e estéticas. É tentador julgar o fato de que Wiseman não julga, e interpretar a sua falta de interpretação. São estas oposições que constituem a dinâmica da filmografia do diretor. Talvez justamente por não declarar intenções nem transmitir mensagens através de seus filmes, Wiseman permite que tantas teses sejam elaboradas. Conservadores e progressistas, estetas e conteudistas podem se identificar com este projeto de cinema que trafega tão facilmente entre o popular e o erudito.

Trazer as obras do cineasta ao Rio de Janeiro é permitir ao público local descobrir como um mesmo olhar pode ser aplicado às igrejas, aos hospitais, aos açougues, às modelos, às estações de esqui e às academias de dança. É compreender os limites e as potencialidades do cinema documentário como obra de arte, como registro histórico e como maneira de representar o mundo.

Bruno Carmelo

Organizar uma mostra de cinema não é tarefa fácil. No que diz respeito ao cinema de Frederick Wiseman, Hércules pode ser uma boa referência para o volume de trabalho que este evento trouxe à curadoria e à produção. Como é sabido, o diretor possui uma extensa filmografia com 39 filmes e um arco temporal dos anos 1960 à contemporaneidade. Mesmo tendo sua produção toda concentrada sobre a mesma produtora, a Zipporah Films, por diversos motivos a curadoria teve de se perguntar mais de uma vez sobre quais filmes trazer para o público do Rio de Janeiro. Sabendo da pouca disseminação de seu cinema no Brasil, em especial no que diz respeito a projeções públicas e gratuitas, não foi fácil o trabalho de se realizar listas, cortes e escolhas.

Wiseman recebeu uma retrospectiva do Festival É Tudo Verdade, em 2001, ou seja, se trata de um momento importante, mais de dez anos depois, de se trazer seus filmes em um espaço de grande circulação e renovar os debates sobre seu importante lugar não apenas na história do cinema, mas, mais do que isso, na história da imagem. Bruno e eu optamos, então, por mostrar no mínimo dois filmes de cada década da carreira do diretor, sem perder de vista que os anos 1960 e 1970 foram cruciais tanto no que diz respeito ao seu reconhecimento por parte da crítica quanto pelo desenvolvimento e amadurecimento de uma espécie de “linha de pesquisa” peculiar de seus filmes. Isso acarretou, felizmente e infelizmente, em uma série de textos e considerações que criou uma fortuna crítica para Wiseman que gira em torno de termos como “cinema de observação”, “realismo” e a fatídica alegoria da “mosca na parede”.

Porém, como o próprio título desse evento traz, coloquemos uma pergunta: é possível falar de seu cinema “para além da observação”? É possível criar outras categorias ou, melhor que isso, outros modos não estanques de abordagem de sua produção? A essa pergunta responde uma série de autores que se ocupou em algum momento de seu percurso acerca do cinema de Frederick Wiseman. Seja em pesquisas acadêmicas, seja em textos já existentes e publicados em revistas de cinema, ou mesmo respondendo de modo muito solícito ao convite dos curadores, os autores aqui reunidos se colocam perante o desafio de recodificar a experiência da visão (e, por que não?, da observação) em letras, palavras e frases. Aqui, portanto, leituras que assumem a primeira pessoa do singular estão ladeadas por olhos que deixam claros os livros, citações e notas de rodapé que percorreram.

Esse cinema, me parece, permite e pede essa versatilidade de pontos de vista. O importante é sairmos todos dos nossos lugares

seguros, darmos nossos escritos a tapa e tentarmos responder de algum modo a este desafio – assim como foi um tanto quanto desafiador se colocar no lugar de entrevistadores de um homem que chegou ao patamar de autor e mesmo merecedor de uma retrospectiva.

Raphael Fonseca

A CAIXA é uma das principais patrocinadoras da cultura brasileira, e destina, anualmente, mais de R\$ 60 milhões de seu orçamento para patrocínio a projetos culturais em espaços próprios e espaços de terceiros, com mais ênfase para exposições de artes visuais, peças de teatro, espetáculos de dança, shows musicais, festivais de teatro e dança em todo o território nacional, e artesanato brasileiro.

Os projetos patrocinados são selecionados via edital público, uma opção da CAIXA para tornar mais democrática e acessível a participação de produtores e artistas de todas as unidades da federação, e mais transparente para a sociedade o investimento dos recursos da empresa em patrocínio.

A mostra de cinema Frederick Wiseman - O documentário além da observação, realizada na CAIXA Cultural Rio de Janeiro, apresenta um dos mais prestigiados cineastas americanos em atividade, notório por obras como "*Titicut follies*" (1967), filme de abertura do evento.

Em sua longa carreira na realização de documentários, o diretor é conhecido dos estudiosos do audiovisual pelo caráter observacional de seus filmes. Este cineasta americano, em atividade há quase cinquenta anos, é uma das figuras centrais do documentário não intervencionista. A grande maioria dos filmes de Frederick Wiseman foi exibido poucas vezes nos cinemas brasileiros, embora constituam clássicos do cinema documentário.

Vencedor de poucos porém diferenciados prêmios por seu trabalho, Frederick Wiseman é um raro exemplo de cineasta que consegue aliar os desejos de um traço autoral com as virtudes do interesse sociológico e a ausência de denúncias demagógicas tão frequentemente imputadas aos documentários.

Desta maneira, a CAIXA contribui para promover e difundir a cultura nacional e retribui à sociedade brasileira a confiança e o apoio recebidos ao longo de seus 152 anos de atuação no país, e de efetiva parceira no desenvolvimento das nossas cidades. Para a CAIXA, a vida pede mais que um banco. Pede investimento e participação efetiva no presente, compromisso com o futuro do país, e criatividade para conquistar os melhores resultados para o povo brasileiro.

Sumário

TEXTOS	14
Julgando crianças e adultos: Questionamentos morais em <i>Juizado de Menores e Lei e ordem</i>	16
Por Bruno Carmelo	
Perguntas a Frederick Wiseman	23
Por Fernando Weller	
Filmando a vida: <i>Titicut follies</i> e a resistência política	29
Por Jefferson Rocha Leite de Oliveira	
O realismo de Frederick Wiseman	36
Por Paulo Scarpa	
Banco Nacional	45
Por Raphael Fonseca	
Exaustão e utopia	50
Por André Brasil	
Devir Wiseman	54
Por Cezar Migliorin	
O princípio aparente	59
Por Fábio Andrade	
Profundidade de palco	66
Por Filipe Furtado	

O mundo	69
Por João Cândido Zacharias	
Interferências no real	74
por Leonardo Sette	
Na Alemanha com Wiseman	78
Por Marcos Pimentel	
Notas sobre Frederick Wiseman	83
Por Ruy Gardnier	
Entrevista de Wiseman aos curadores	90
FILMES	99
Titicut follies	100
Ensino médio	101
Lei e ordem	102
Hospital	103
Treinamento militar	104
Essênio	105
Juizado de Menores	106
Primata	107
Previdência social	108
Carne	109
Canal do Panamá	110
Missão Campo de Sinai	111
Manobra	112
Modelo	113
O diário de Seraphita	114
A loja	115
Pista de corridas	116

Adequação & trabalho	117
Surdo	118
Deficiente múltiplo	119
Cego	120
Míssil	121
Perto da morte	122
Central Park	123
Aspen	124
Zoológico	125
Ensino médio II	126
Balé	127
La Comédie-Française	128
Habitação pública	129
Belfast, Maine	130
Violência doméstica	131
A última carta	132
Violência doméstica II	133
Assembleia legislativa	134
A dança - o balé da Ópera de Paris	135
Academia de boxe	136
Crazy Horse	137
Em Berkeley	138
CRÉDITOS	140



TEXTOS





Julgando crianças e adultos: Questionamentos morais em *Juizado de Menores e Lei e ordem*

Por Bruno Carmelo

Dentro de um escritório, uma garotinha de aproximadamente 8 anos de idade chora sem parar. Uma assistente social pergunta o nome dela, e porque está chorando, mas a criança não responde. Ela informa então que a garota não poderá mais voltar à sua casa, nem ver sua mãe. O juiz sem dúvida negaria o pedido, ela explica. A garota chora ainda mais, e implora para voltar para casa. Logo chegam um juiz, um oficial e outros empregados do Juizado de Menores. A assistente relata então que a garotinha vendia drogas, era deixada sozinha em casa, e frequentava ambientes de prostituição. Quanto à mãe, esta reclamação constituía a trigésima sexta vez que os vizinhos reclamavam à polícia de um de seus filhos.

Lei e ordem (1969) e *Juizado de Menores* (1973), dois documentários dirigidos por Frederick Wiseman, são constituídos por momentos como este. Trata-se de dois filmes que registram a aplicação da lei em caso de infrações, sejam elas aos adultos (em *Lei e ordem*) ou às crianças e adolescentes (em *Juizado de Menores*). Os casos retratados envolvem maus-tratos, abandono, tráfico de drogas, prostituição, pedofilia, roubo, embriaguez. Os personagens aparecem nas imagens de maneira abrupta e não contextual, impossibilitando ao espectador julgá-las. Através apenas das conversas, das acusações e defesas, esboça-se uma história, um crime – seja ele grave como assassinato, ou leve como um taxista que se recusa a devolver o troco de sua passageira.

Realismo e verdade

Na maioria dos filmes dirigidos por Wiseman, o cineasta acompanha as ações em tempo real. *Titicut follies* (1967) revela o dia a dia de uma instituição psiquiátrica, *Carne* (1976) mostra o sistema de trabalho em um abatedouro, *Modelo* (1980) acompanha pessoas aspirantes a essa profissão. Entretanto, ao contrário destes filmes, em



Lei e ordem e Juizado de Menores os conflitos são anteriores à filmagem, não acontecem diante das câmeras. Há poucos flagrantes, mesmo na vida dos policiais. A maioria das cenas ocorre entre pessoas sentadas, separadas por uma mesa. O policial ou assistente social confronta a criança ou adulto com uma versão dos fatos, e o acusado responde à sua maneira. Este é fundamentalmente um cinema da voz indireta, dos verbos condicionais empregados pelos funcionários (“Você estaria em posse de uma arma”, “A sua mãe não teria cuidado muito bem de você nesses últimos meses”), e dos verbos no presente ou pretérito do indicativo, empregados pelas pessoas presas ou pelas crianças levadas ao Juizado de Menores (“Eu não fiz nada”, “Eu não sei do que você está falando”).

Diante deste confronto de versões, o espectador nunca saberá quem tem razão, e nenhum caso conhecerá o desfecho da história. Alguns diretores, como Errol Morris ou Michael Moore, procuram provas e buscam fazer justiça, interferindo não apenas no ambiente que filmam, mas também no destino das pessoas retratadas. No entanto, o que interessa a Wiseman é o embate, o processo judicial e legal, e não o resultado do mesmo. Estes dois filmes marcados pelo realismo tornam irrelevante uma das características frequentemente associadas ao documentário: sua relação com a verdade. O teórico francês François Niney, em *L'épreuve du réel à l'écran*, estuda as noções de realismo, realidade e verdade, aplicando-as à ficção e ao documentário. Ele diferencia estas duas formas de cinema apenas por sua relação com a realidade: enquanto o primeiro seria ontologicamente associado ao real, o segundo colocaria a realidade “entre parênteses”, ou seja, ela poderia ser retirada sem fazer falta ao conjunto. Em outras palavras, o documentário seria dependente da realidade, mas a ficção não. No entanto, Niney não associa em nenhum momento realidade à verdade, ressaltando que toda construção fílmica indica um ponto de vista, uma seleção do olhar, uma construção pessoal. Toda realidade pode ser falsificada, e toda ficção pode representar uma verdade.

Quando o cinema deu seus primeiros passos, com os registros documentais dos Irmãos Lumière, os espectadores acreditavam estar vendo a verdade: se a imagem representa um trem entrando na estação, certamente o fato teria ocorrido. De fato, um trem chegou à estação, mas a perspectiva, o ângulo da imagem ou o uso do som podem construir uma impressão subjetiva sobre sua velocidade ou sobre o seu impacto, por exemplo. A origem fotográfica do cinema costuma atribuir valor e função social aos documentários, quando se espera que estas produções informem sobre uma verdade, que sirvam como documentos históricos e como provas de algo que realmente existiu (o *ça a été* de Roland Barthes, ou a noção de que a filmagem sempre implica a coexistência entre o diretor e o elemento filmado).



Ora, qual verdade pode se extrair de *Lei e ordem* e *Juizado de Menores*? Não é possível dizer que os assistentes sociais são condescendentes ou severos, que os juizes são justos ou corruptos, que os policiais são desnecessariamente violentos, ou agem com o mínimo de força necessário. A opção do cineasta, com sua sucessão de momentos curtos, é ocultar do público o contexto que permita tal julgamento. Assim, somem também as possibilidades de identificação (dificilmente o espectador vai torcer por tal ou tal pessoa) e de recompensa emocional (não se chora, ou ri, ou se fica tenso com as situações). Por isso, cria-se um distanciamento crítico e frio diante dos fatos. Em relação às ficções televisivas (como o seriado de televisão contemporâneo chamado justamente *Lei e ordem*), não existe suspense sobre a captura do culpado, já que as pessoas retratadas no documentário estão disponíveis à imagem e às autoridades, tampouco existe envolvimento afetivo dos policiais e juizes nos casos julgados. No seriado, os investigadores brigam pelo que acham correto, criam simpatia ou antipatia pelas pessoas buscadas. Mas em *Lei e ordem*, os policiais bocejam, riem dos fatos, em uma rotina monótona e sequencial. Eles são preparados para responder que agem apenas em cumprimento à lei, não exercendo, em momento algum, um julgamento pessoal. Essa postura pode e merece ser questionada, mas serve para diferenciar o retrato excitante da ficção com o ritmo pouco instigante do trabalho burocrático mostrado no documentário.

Moral e bons costumes

Diferentemente das atividades de modelos, açougueiros ou dançarinos (em *Crazy Horse* e *A dança - O balé da Ópera de Paris*), os juizes, policiais e assistentes sociais são obrigados a fazer julgamentos morais diariamente em suas rotinas profissionais, baseados em provas ou simples percepções. Em uma cena de *Juizado de Menores*, por exemplo, um juiz respeitado (ele tem um imenso retrato de si mesmo pregado à parede do tribunal) deve decidir se o padraço que agrediu um garotinho merece ser indiciado por crime. Com a ajuda de dois oficiais de justiça, eles discutem sobre a importância dos fatos. Por um lado, o garoto foi visto em fotos e no exame de corpo de delito com machucados profundos no corpo. Por outro lado, os oficiais de justiça afirmam que eles também já se excederam em algum momento ao punir os próprios filhos, e qualquer um pode se descontrolar na hora da punição. Segundo um deles, “a criança só percebe que é amada pela quantidade de restrições que lhe são impostas”. O juiz ainda pergunta: “Mas a pele desse garoto fica roxa facilmente?”. Nenhum dos auxiliares sabe responder. A situação evidencia a ironia da lei: todos acreditam que a violência (apresentada como “disciplina”) é necessária à educação das crianças, mas se torna



prejudicial a partir de certo grau. Como determinar o limite? Os três homens acabam concluindo que o padrasto deve ter errado na intensidade da punição por não estar acostumado a impor disciplina a uma criança. Não há por que indiciá-lo. O caso é concluído, arquivado, e eles passam ao próximo.

Outro momento lida com um tema ainda mais delicado: um garoto de 15 anos de idade é acusado de molestar sexualmente uma garotinha de 2 anos, de quem estava cuidando como babá. Segundo a mãe, ele teria deixado uma marca de beijo no pescoço da criança, e a garotinha teria indicado que ele pôs a mão dentro de suas calças. A própria criança é chamada, mas não pronuncia uma palavra sequer. O adolescente nega categoricamente os fatos, insistindo que não quer ser preso para poder continuar indo à missa aos domingos. Já a mãe havia perguntado ao jovem, desde que o contratou para cuidar de sua filha, se ele tinha intenções de maltratá-la. Existe uma grande complexidade nas motivações e na psicologia de cada personagem, e não existe nenhuma prova para ser julgada. A marca no pescoço não existe mais, e não foi registrada por ninguém – nem pela câmera de Wiseman, nem por uma eventual máquina fotográfica da família. E mesmo que esta marca fosse comprovada, como associá-la ao garoto? Impossível saber. A imagem, mais uma vez, é incapaz de retratar a verdade. Wiseman não revela o desfecho da trama.

Com esta sequência de processos sem conclusões, sem causas nem consequências, o cineasta acaba construindo um curioso painel de motivações morais de seus personagens. Certamente o diretor recusaria tal interpretação, por negar generalizações ou interpretações universalistas de seus filmes, mas *Lei e ordem* e *Juizado de Menores* podem ser percebidos como representações da sociedade na época mostrada, e no local retratado. Diante de tantos desvios de comportamento, não é raro um juiz ou policial indicar o que deveria ter sido feito, ou como agir da maneira certa. Ambos usam as leis, mas aplicam-nas à sua maneira, com uma interpretação pessoal. Em ambos os filmes escutam-se frases vagas e paternalistas como “Seja um bom garoto”, “Vocês podem começar a se comportar como adultos?”. Existe uma noção preconcebida sobre o comportamento ideal de adultos e crianças.

Família, trabalho, religião

Três instituições ou atividades sociais aparecem como as mais importantes na construção da moral. A primeira e a mais forte delas é a religião. Talvez por filmar *Juizado de Menores* e *Lei e ordem* nas conservadoras cidades de Memphis e Kansas, Deus aparece como maior responsável por um comportamento adequado e uma vida



de sucesso. No caso das crianças levadas ao tribunal, Wiseman filma longas cenas incluindo padres e pastores, que intervêm durante o julgamento para pedir que o adolescente possa ser inscrito no programa Teen Challenge, ou “desafio adolescente”, em tradução literal. O pastor e seus ajudantes mostram as marcas de picadas em seus braços, fruto de um passado de consumo de drogas e vida desregrada, e corrigida, segundo eles, pelas palavras divinas. O histórico que os religiosos fazem de si mesmos é espetacular e desolador, incluindo violência e tentativas de suicídio, para mostrar que mesmo os casos mais extremos têm cura através da religião. Os juízes acatam palavras e soluções religiosas, as assistentes sociais usam termos divinos em suas conversas, e o garoto acusado de pedofilia ganha a simpatia dos juízes quando comprova sua presença assídua na igreja.

As religiões cristãs representam a principal garantia de moral correta, em filmes que raramente fazem alguma menção à *política* ou ao papel do Estado na sociedade. Seguindo um pensamento individualista, os crimes ou delitos cometidos pelos jovens e adultos são de responsabilidade única deles mesmos, sem qualquer relação com o meio onde vivem. Em uma curta cena de *Lei e ordem*, rumo à conclusão, vemos Richard Nixon defendendo, de maneira vaga, a mudança nas diretrizes de política pública. Todos aplaudem, sem que ele mencione uma ação concreta sequer – a política transforma-se em boa vontade e discursos idealistas.

Já a família dá origem a discursos de ordem psicológica. Supõe-se que a grande maioria das crianças e adolescentes detidos tenham histórico de maus-tratos e pedofilia. A mãe cuja filha teria sido abusada sexualmente manifestava uma preocupação com o tema do abuso infantil antes mesmo de o caso acontecer, o que leva os conselheiros do juiz a supor que ela tivesse sido violentada na infância. Opera-se por atalhos simples na psicologia, que atribuem todas as falhas ao núcleo familiar, mas a maioria das virtudes à palavra divina. Supõe-se que os pais sejam majoritariamente alcoólatras, as mães sejam submissas e coniventes, e a crianças carreguem os frutos desse trauma pelo resto de suas vidas. De fato, diversos casos apresentados podem seguir esse trajeto, mas o que chama a atenção nestes documentários é o automatismo desenvolvido pelas figuras de autoridade, que objetificam os indivíduos e aplicam padrões de julgamento antes mesmo que essas pessoas possam se expressar. Na maioria dos casos, as crianças interrogadas e os adultos falam muito pouco, limitam-se a aceitar ou negar as acusações, enquanto ouvem sermões do tipo “Você não deveria ter feito isso. Se tivesse ficado na escola...”. Os indivíduos detidos, de quaisquer idades, são infantilizados, aprendendo lições de moral de instituições que acabam investidas de uma função educativa.



Por fim, o trabalho surge como garantia de autoridade e respeito. Às crianças do Juizado de Menores, insiste-se que podem seguir o “bom caminho” e ter profissões clássicas e louváveis, em especial a de professor, advogado e médico. Já a prostituição é citada inúmeras vezes não apenas como atividade desprezível, mas também preguiçosa, “fácil”. Uma assistente social desenvolve um grande sermão a uma pré-adolescente, repetindo em tom forte, com o dedo apontado ao rosto da garota, que ela “não é uma puta”, porque “não é ninguém”, e pode “ser alguém na vida”. Em *Lei e ordem*, os policiais arrombam o quarto onde trabalha uma prostituta adulta e estrangulam-na para que confesse onde se esconde outra pessoa procurada. Quando solta a mulher, um policial diz que é melhor ela se acostumar aos encontros truculentos com as autoridades, já que teria escolhido essa profissão. Quanto aos juízes, assistentes sociais e oficiais de justiça, são frequentemente chamados de “doutor” pelos mais pobres, em sinal de respeito. Em uma cena, logo após prenderem um adolescente negro e de origem pobre – como a grande maioria dos personagens de ambos os filmes –, dois policiais comparam os seus salários, rindo, chegando à conclusão de que estão ficando ricos.

Por fim, *Lei e ordem* e *Juizado de Menores* conseguem produzir um efeito curioso pelo embate entre o estilo de Frederick Wiseman e as atividades profissionais retratadas. O cineasta abstém-se de julgar, de intervir, de dar *closes* em cenas de choro ou de interromper momentos de violência. A câmera registra, com a mesma duração e senso estético, um garoto acusado de pedofilia e uma criança abandonada pelos pais. Por outro lado, o objeto registrado pelas câmeras é justamente o ato de julgar. As figuras de autoridade, que sejam juízes, assistentes sociais ou policiais, passam seus dias inteiros a decidir sobre culpa ou inocência, dizendo às pessoas detidas o que deveriam ter feito, como deveriam ter se comportado, e como serão obrigadas a se comportar de agora em diante. O único momento em que os próprios profissionais da brigada policial são julgados ocorre quando um homem exaltado insulta um funcionário burocrático da polícia, dizendo que ele deveria estar na guerra do Vietnã, e não sentado atrás de uma mesa de escritório. O homem se defende, grita, lembrando que já esteve em outras guerras.

Diante de tantos julgamentos, Wiseman nunca filma as provas da justiça – não se vê nenhum relatório, nenhuma foto de crianças abusadas –, preferindo registrar as emoções das pessoas detidas. *Lei e ordem* e *Juizado de Menores* são filmes frios e distanciados a respeito de ações graves e coléricas, são filmes impessoais sobre o ato de julgar. Existe uma ironia nestes procedimentos, um desconforto produzido pelo choque de abordagens. Os dois filmes revelam os limites do realismo e da impressão de verdade no documentário, além



de sua distância da função de registro histórico. Por sua recusa em julgar, em defender uma moral ou em provocar o espectador, talvez estes documentários não sirvam a uma função social específica, mas prestam-se exatamente a questionar o papel da arte e do registro visual diante da sociedade e dos casos de complexidade moral.

Bruno Carmelo é mestre em Teoria de Cinema e do Audiovisual pela Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris III. Escreveu em jornais e sites como *Le Monde Diplomatique Brasil*, *Outras Palavras*, *Revista Beta*, *Revista Cinefilia* e *RUA*. Atualmente, trabalha como editor no site *AdoroCinema*, e mantém o *blog* pessoal *Discurso-Imagem*, sobre análise de filmes.



Juizado de Menores (Three Ladies at) / © 1973 Zipporah Films, Inc.

Perguntas a Frederick Wiseman



Por Fernando Weller

Em 2001, há apenas 12 anos atrás, o público brasileiro teve o primeiro contato com a obra de Frederick Wiseman, um dos documentaristas mais ativos e celebrados de uma geração de norte-americanos que atuou sob o emblema do Cinema Direto. Na ocasião, o documentarista esteve no Brasil e foi o homenageado da mostra “Retrospectiva Internacional: Frederick Wiseman”, no âmbito do 6º Festival É Tudo Verdade. Em uma época em que a tecnologia digital ainda dava os seus primeiros passos em direção à massificação no país, assistir a um filme de Wiseman era algo extremamente difícil. O conhecimento de uma obra decisiva na história do documentário moderno se dava, até então, via escassas publicações brasileiras ou pelo filtro dos debates que frequentaram as revistas cinematográficas dos anos 60 e 70, sobretudo da França, em um contexto de recepção diverso do atual.

A presença do cineasta durante a mostra possibilitou um debate público sobre a sua obra, que transcendeu o âmbito da cinefilia. O programa *Roda Viva*, da TV Cultura, promoveu uma entrevista com o Wiseman, tendo entre seus entrevistadores figuras importantes tanto do campo da realização quanto da reflexão acadêmica em torno do Cinema no país. A entrevista é um documento histórico singular, porque ilustra o momento de transição que o Brasil vivia no campo da produção documental. Estávamos no começo de um verdadeiro *boom* de filmes documentários feitos no país, algo que se intensificou com a chegada dos equipamentos digitais mas, sobretudo, com as inúmeras possibilidades de acesso a cinematografias antes desconhecidas. O Cinema Direto possui profundas afinidades com os novos cineastas da era digital que se valem da portabilidade, da luminosidade e da discrição da aparelhagem cinematográfica como recursos de acesso ao mundo e seus personagens.

No entanto, em 2001, tais afinidades ainda eram pouco perceptíveis. Quero me ater, então, às perguntas dos entrevistadores



no *Roda Viva* feitas naquela época. Elas me parecem mais esclarecedoras sobre a visão brasileira de sua obra e sobre o cinema documentário em si do que as respostas de Wiseman. A entrevista evidencia uma recepção por vezes equivocada da obra do cineasta e um pensamento restritivo do que deve ser o documentário. Transcrevo abaixo três questões que considero significativas feitas por entrevistadores no programa:

Pergunta 1: “O que é que o senhor tem contra as entrevistas, já que nenhum dos seus documentários utiliza esse recurso de investigação do que pensam as pessoas? [...] eu imagino que em certas circunstâncias é complicado registrar partes da realidade sem o uso da entrevista. Tudo o que é relativo a coisas que aconteceram anteriormente as pessoas podem citar em uma entrevista, mas dificilmente vão mencionar naquelas situações de cotidiano que o senhor registra.”

Pergunta 2: “Nós temos uma tradição francesa de cineastas que se formam pela cinefilia, como na Nouvelle Vague francesa. [...] A sua tradição parece diferente, vinda de outras ciências: o direito... Eu conectaria também as ciências políticas, a sociologia, a filosofia, a antropologia... uma observação do ser humano que foge ao alcance simplesmente do cinema. [...] Eu gostaria de saber a que tradição o senhor se liga e se há alguma coisa correta nessa minha observação?”

Pergunta 3: “Eu vejo que essa intenção de invisibilidade da câmera, o efeito ‘mosca na parede’, é uma forma de captar, por exemplo, a sinceridade da situação. [...] Eu pergunto se não houve momentos em que essas relações entre a câmera e o objeto retratado não se tornaram tensas e se esse material não pode ser aproveitado. Você nunca pensou no valor desse material para a obra, desse material que não vai constituir a ficção do documentário?”

A primeira questão pressupõe que a entrevista é o recurso mais adequado para a investigação documental, já que só a entrevista seria capaz de dar conta de eventos passados e relatos subjetivos. É significativo o fato de que o jornalista do programa tenha feito



tal pergunta. A entrevista é um dos recursos mais empregados no jornalismo televisivo consolidado nos dias de hoje, embora não seja o uso massivo desse recurso uma garantia de profundidade nos meios jornalísticos. A entrevista, junto com a narração, tem uma função de autoridade na reconstituição de um evento passado. O uso basilar da entrevista no jornalismo nos indica o quão atrasada no sentido cronológico é a filmagem em relação ao evento que se quer relatar.

O documentário, como nos mostra a obra de Wiseman, não dá conta apenas a eventos passados em uma função factual retrospectiva. Essa é uma das lições do Cinema Direto, a de que o documentário pode e deve ocupar-se com o tempo presente, a de que o filme é, ele próprio, o evento narrado. Como num filme ficcional, os eventos filmados por Wiseman são reatualizados para o espectador a cada exibição. Seus filmes assumiram, obviamente, um valor histórico secundário com o tempo, da mesma forma que *Tempos modernos*, de Chaplin, por exemplo, tem um valor de documento das condições do mundo do trabalho no início do século XX. No entanto, ao assistir a um filme de Wiseman, o espectador tem uma experiência atual e não retrospectiva, como se ele estivesse, a cada exibição, novamente, diante da instituição filmada e é nesse impacto sempre renovado que reside uma das forças de seu cinema.

Certamente, é possível promover um emprego “direto” do recurso da entrevista. Nesse caso, a própria entrevista apresenta-se como um conflito diante da câmera e não como um recurso retrospectivo. Ao contrário do que se pensa, há inúmeras entrevistas nos filmes de Wiseman que não são, entretanto, da mesma natureza das do jornalismo. Em *Titicut follies*, por exemplo, assistimos a uma longa entrevista de um detento nos primeiros instantes do filme. Ele não conversa com Wiseman, mas com o psiquiatra da instituição. O interesse da cena reside mais no procedimento de ingresso na instituição, na prática do fazer-falar imposta pelo psiquiatra como parte de um ritual institucional, do que propriamente no conteúdo retrospectivo da sua fala. Em resumo, o que a técnica de Wiseman busca não é um depoimento, mas um diálogo filmado pelo qual emergem conflitos narrativos.

A segunda pergunta enquadra, implicitamente, o cinema documentário, especialmente a obra de Wiseman, em um lugar de parentesco com as tradições científicas. De fato, o gênero documental é filho de um pensamento positivista e a origem do termo “documentário” cunhado por Grierson nos anos 30 como forma de agradar aos financiadores estatais de seus filmes é um indicativo do campo ao qual o documentário almejava pertencer. Entretanto, diferentemente do que pensaram os críticos do Cinema Direto nos anos 60 e 70, o esforço daqueles documentaristas, incluindo



Wiseman, era o de refundar o documentário em novas bases, mais próximas da ficção cinematográfica e menos comprometidas com uma verdade científica ou factual. O esforço era baseado em um discurso dos cineastas, de fato, ambíguo, que deu margem a acusações de um objetivismo jornalístico aos cineastas do Direto ou, no caso de Wiseman, de um cientificismo antropológico.

A pergunta estabelece, ainda, uma distinção entre duas tradições: uma “francesa”, representada pela Nouvelle Vague, ou seja, ligada à chamada política dos autores, e outra, dita “a sua”, a de Wiseman, encerrada em quadro de influências distante da primeira. Wiseman, em sua resposta, reivindica para seus filmes uma filiação com as tradições artísticas e não com os discursos da ciência ou do direito. Ele afirma que o fato de ter sido advogado é supervalorizado pelos críticos de seus filmes e que só tem influência em seu cinema na medida em que isso facilita a negociação de contratos de produção. Ele procura claramente defender sua posição autoral e fugir da armadilha implícita na pergunta que enquadra o documentário em uma “tradição” outra, não artística.

O cinema de Wiseman e o Cinema Direto foram, por vezes, criticados por uma espécie de renúncia da autoria, de abandono do controle sobre os filmes, em favor de um ideal analógico. O que os filmes de Wiseman demonstram, ao contrário, é que a câmera não é oculta como se poderia imaginar e sim implícita, presente na cena e coparticipante. A descrição da câmera só é possível graças a uma outra espécie de controle sobre a filmagem tão trabalhosa e efetiva quanto uma intervenção na forma de entrevistas. A montagem também em tais filmes é intensamente manipuladora, utilizando-se de recursos do cinema narrativo ficcional, justamente por se ver obrigada a contar sempre uma história no tempo presente. O método de Wiseman não implica em uma invisibilidade do dispositivo cinematográfico, algo que é impossível em termos práticos (exceto em filmagens com a câmera escondida, o que não é o caso).

Assim, a terceira pergunta corrobora um dos mitos mais recorrentes acerca do Cinema Direto, o de que a câmera nos filmes não tem participação na cena filmada e ocupa o lugar de espectadora ideal, como a tal “mosca na parede”. Essa é uma perspectiva empobrecedora dos filmes e é baseada, muitas vezes, nos depoimentos e entrevistas dos cineastas em plena euforia tecnológica com os novos equipamentos na virada dos anos 50 para os anos 60. Os filmes nos mostram o contrário.

Em Wiseman, a câmera não é uma “mosca na parede”, mas um objeto voador bastante identificável. A câmera se movimenta, se aproxima e se afasta das pessoas filmadas, hesita e treme, faz escolhas,



perde-se em tempos mortos, procura e erra o foco. Enfim, a cada instante, a câmera é afetada pela experiência da própria filmagem, algo que a montagem não procura esconder. Ela não está de modo algum invisível, fixa em uma parede ideal, como uma câmera de segurança. Ela produz montagem, é ativa e provocadora, escolhendo os quadros e se denunciando discretamente em um jogo de expectativas com o espectador. A sua discrição ou sutileza não deve ser confundida com uma alienação do evento filmado. Segundo o próprio Wiseman em sua resposta óbvia: “Meus filmes, ou os filmes de qualquer um, são intensamente manipuladores. Não necessariamente no sentido pejorativo, mas no sentido de que cada aspecto do filme representa uma escolha”.

A presença do realizador ou da equipe diante da câmera tornou-se um valor importante para o documentário brasileiro nos anos 90 e 2000 e são inúmeros os exemplos de filmes que exploram esse recurso. A pergunta do entrevistador do *Roda Viva* compreende que as cenas nas quais as tensões entre cineasta e eventos filmados ocorrem não estão na “ordem ficcional” do documentário e são, em certo sentido, mais reais que as outras imagens. Trata-se, segundo o entrevistador, de “um material que não vai construir a ficção do documentário”. Wiseman, por sua vez, defende a integralidade de uma ficção documental (o termo que ele emprega para definir seus filmes é *reality fictions*), porque o real filmado é sempre uma mediação e seria inútil explicitar recorrentemente no filme o seu caráter de artifício.

Se, em décadas anteriores, os recursos autorreflexivos no cinema possuíam uma função essencialmente crítica e procuravam revelar o caráter ficcional ou perspectivado das imagens documentais, esses recursos, nos dias de hoje, parecem assumir uma nova função-clichê de autoridade, reafirmando um real mais real no filme, algo que fugiria às articulações de sentido cinematográficas e que acontece para além do filme.

Assim é a perspectiva que pode ser lançada, por exemplo, em cenas de filmes de Eduardo Coutinho nas quais a produtora do filme paga ao final da entrevista o cachê ao personagem. Além de explicitar o contrato no qual se apoia o filme em busca de uma sinceridade radical, tais cenas possuem também um caráter legitimador. Elas são, no fundo, um recurso de autoridade que leva o espectador a crer que o filme se funda sobre uma instância supostamente mais verdadeira do que aquela presente na encenação do personagem e cineasta.

A imagem documental é uma perspectiva sobre o mundo, e os conflitos entre câmera e entrevistado só existem enquadrados na ordem discursiva do filme, caso apareçam no seu interior. Do contrário, são a própria experiência da filmagem, cuja integralidade



não se pode dar no filme. Nesse sentido, pensar para além do filme, em tudo que ocorre fora do alcance da câmera, é esquecer-se do filme em si.

A perspectiva teórica que privilegia a reflexividade no contemporâneo, quando aplicada de maneira ligeira aos filmes de Wiseman, acaba por denunciar um suposto mascaramento das relações de poder entre o documentarista e a realidade em seus filmes. Como se o ilusionismo de Wiseman e dos cineastas do Direto, ou o seu suposto apagamento nos filmes, fosse uma falta ética. No entanto, o cinema de Wiseman, por exemplo, pode ser lido sob outra perspectiva, na qual o cineasta tem menos importância do que o filme. Ele não é a figura heroica do denunciador, mas uma peça, um centro organizador ou um ponto de passagem onde o filme se constitui. É necessária, então, uma outra concepção de autoria, desimpregnada do culto da cinefilia, para compreender o papel do cineasta nesses filmes.

A oportunidade de rever e rediscutir os filmes de Wiseman em 2013, passada uma década da sua “descoberta” no Brasil, é também a oportunidade de refletir sobre a produção dos últimos anos no país, filha da revolução digital. Os pressupostos do Cinema Direto, um movimento que nasceu contestando o modelo autoritário do documentário no pós-guerra, ainda persistem hoje quando nos vemos diante da massiva produção ligada ao jornalismo e aos programas televisivos por onde escoam verdadeiramente os documentários. Os filmes de Wiseman são, ainda hoje, uma provocação inegável a esse modelo. Todos eles foram feitos para a TV e não para as salas de cinema, mas ganharam prestígio e reconhecimento no meio cinematográfico. O fato de que tomamos conhecimento sobre sua obra através de mostras cinematográficas e não de espaços na TV é um indicativo do quanto esse veículo ainda é incapaz de compreender uma obra como a de Wiseman com todos os seus perigos.

O presente texto foi parcialmente extraído e atualizado do capítulo introdutório da dissertação de mestrado “Frederick Wiseman – ruptura e transformações no Cinema Documentário”, defendida por mim em 2007, no PPGCOM-UFF.

Fernando Weller é documentarista, pesquisador e professor de Cinema. É doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco, desde 2012, tendo como objeto de estudo o Cinema Direto nos EUA e Canadá. Atualmente, é professor da especialização em Estudos Cinematográficos da Universidade Católica de Pernambuco.

Filmando a vida: *Titicut follies* e a resistência política



Por Jefferson Rocha Leite de Oliveira

Diferente do Cinema Direto que se desenvolvia nos anos 60, os objetos dos filmes de Frederick Wiseman nunca foram pessoas célebres ou grandes ícones culturais e suas rotinas, mas os habitantes anônimos do mundo cotidiano, os cidadãos comuns e o processo de captura deles pelo maquinário ideológico e institucional estadunidense. Ao todo, o autor dirigiu 39 filmes em 46 anos de carreira cinematográfica, atingindo uma incrível média de produção de quase um filme por ano. Sua atuação como diretor é vasta e dinâmica, já esteve à frente de peças de teatro, curtas-metragens e longas de ficção, apesar disso, a maioria de suas obras pertence ao gênero do documentário. 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 e as relações de poder que acontecem dentro ou a partir delas. A maior parte de seus documentários retrata de forma observacional, não intervencionista e algumas vezes até invasiva, a rotina de uma vasta sorte de locais sancionados pela cultura, sejam eles públicos ou privados, tangíveis ou intangíveis, em espaços abertos ou fechados.

Frederick Wiseman é formado em direito pela Universidade de Yale, e durante algum tempo foi conferencista na Escola de Direito da Universidade de Boston. Foi através da experiência acadêmica que Wiseman entrou em contato com a prisão psiquiátrica de Bridgewater. Após diversas visitas a campo com as suas turmas de estudantes e de uma conseqüente familiaridade com a instituição, ele decidiu virar documentarista e elegeu o manicômio como o seu primeiro objeto a ser filmado. Após um ano de negociações, o diretor finalmente consegue a permissão dos órgãos e representantes governamentais responsáveis pelo manicômio e em 1966 começa as filmagens do seu primeiro filme, *Titicut follies*.

O diretor e mais uma equipe composta por duas pessoas (John Marshall como cinegrafista e David Eames como 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 exaustivo e longo período de gravação, Wiseman retornou à sua residência em Boston¹ e passou cerca de oito meses transformando as mais de 100 horas de material bruto que colheu em Bridgewater em um filme de 89 minutos, que estava prestes a se transformar no documentário mais controverso do país.

Devido à familiaridade prévia do autor com o local, podemos deduzir que ele estava ciente das falhas e precariedades presentes em todas as áreas da instituição, bem como acerca dos métodos de confinamento, disciplina e tratamento dos internos antes de tomar sua decisão. Em uma entrevista dada a uma revista eletrônica em 2007², Wiseman admite que sabia das condições problemáticas do local e da sua política restritiva: “Eu fiquei surpreso por terem me deixado entrar lá para filmar um documentário, em primeiro lugar”.

Em 1968, um ano após a estreia de *Titicut* no festival de cinema de Nova York, o governo do estado de Massachusetts iniciou um processo contra o diretor sob a acusação de invasão de privacidade dos detentos de Bridgewater, resultando em um veredito radical: o juiz Harry Klaus declarou o filme “um pesadelo de obscenidades macabras³” e ordenou que todas as cópias, inclusive os negativos, fossem queimadas. Wiseman tomou a frente da luta jurídica e apelou à Suprema Corte do Estado, que concordou em remover a sentença de destruição do filme e, em vez disso, limitou a exibição do material a médicos, juizes, advogados, assistentes sociais, profissionais da área da saúde e áreas afins. O resultado desse processo litigioso foi o banimento de qualquer exibição pública de *Titicut follies* por 25 anos, e por conta disso, tornou-se o primeiro filme americano a ser banido por uma alegação de invasão de privacidade.

Quando esta obra é discutida academicamente, a questão da censura é normalmente configurada enquanto uma tentativa de abafar as vozes e as vidas dos detentos do manicômio judiciário de Bridgewater, e como um abuso de poder do Estado – uma violação da primeira emenda americana, na qual a liberdade de expressão é garantida como direto básico a qualquer cidadão. Porém, ao colocar em foco o problema do poder, isso nos leva a pensar também sobre

1 Boston University School of Law

2 WISEMAN, Frederick. The follies of documentary filmmaking: Frederick Wiseman's 20 year fight. 2 de setembro de 2007. *Viceland Magazine*. Disponível em: <<http://www.viceland.com/int/v14n9/htdocs/doc.php>> Acesso em 25 de agosto de 2013.

3 ANDERSON, Carolyn; BENSON, Thomas W. *Documentary dilemmas: Frederick Wiseman's Titicut follies*. Carbondale: Southwestern Illinois University Press, 1991.



a sua contraparte que, no caso dos filmes de Wiseman, parece ser menos analisada: a resistência.

A crítica contida na obra de Wiseman, e que também transparece através da montagem, do enquadramento e de suas construções narrativas, não é dirigida somente ao manicômio e ao seu funcionamento, mas é também uma crítica à intervenção governamental nas vidas dos cidadãos comuns.

No caso da censura em *Titicut follies*, pode-se perceber que a liminar expedida pelo Estado não veio na forma de uma simples e direta reprimenda, de um banimento, mas sim de um deslocamento do campo de significância do filme, removendo-o do âmbito cultural e subjetivo da arte e o transformando em um objeto de estudos científicos, constituindo-o, assim, enquanto material do saber especializado ao colocá-lo fora dos limites do público leigo.

A partir dessa constatação nos resta perguntar: o que em *Titicut follies* pode ter desencadeado tal estratégia do poderio estatal? Quais elementos nessa obra de Frederick Wiseman posaram como resistência e, portanto, como ameaça ao controle do Estado sobre a moral e suas imposições sobre a potência política da sociedade civil?

É possível observar, por esse viés, que Fred Wiseman, já pelo seu gesto inicial de decidir filmar o manicômio, constitui-se enquanto um resistente. Tal constatação pode ser percebida quando, em seu documentário, são mostrados múltiplos recortes alternados de situações em que o dispositivo asilar se impõe sobre os indivíduos, anulando completamente as suas vontades, extirpando qualquer defesa. E o contrário também nos é exposto: momentos em que os detentos, a princípio, supostamente já totalmente capturados pelo dispositivo, partem para levantes diretos, ainda que precários e fugazes, contra o sistema de clausura e sujeição em que se encontram.

O documentarista parte de um projeto, ainda que insipiente a ele, o de educar o seu espectador sobre como é viver no manicômio. Mas não se trata de um processo pedagógico claro, como nos trabalhos de John Grierson. O filme não apresenta instruções de leitura (legendas ou narrações), nem argumentos expositivos. A pedagogia do método de Wiseman não passa pelos vetores do entendimento racional. Não é um aprendizado informativo feito para que possamos compreender o modo de funcionamento das engrenagens da máquina psiquiátrica monstruosa usada pela administração pública como forma de controle social. A pedagogia de Wiseman é afetiva. O caos do manicômio, da escola repressora, do hospital lotado, da brutalidade do serviço militar e tantas outras instituições desumanizadoras da sociedade ocidental moderna não deve ser entendido, deve ser sentido.

Sendo assim, Wiseman nos coloca como observadores dos



processos que ocorrem dentro do manicômio, sempre muito próximo dos corpos e eventos que acontecem ao seu redor, mas sem participar da ação que se desenrola, o que é característico do método do Cinema Direto. Depois, na etapa da montagem ele constrói uma perspectiva política particular, subjetiva, própria, e nos conduz através do tempo e do espaço de Bridgewater – antes exclusivos a funcionários ou usuários –, visando expor aquilo que não podia ser visto ou dito sobre a vida na instituição. Configurando assim, já na própria forma do filme, uma subversão desse dispositivo asilar que se beneficiava do isolamento, da invisibilidade e da confidencialidade.

O autor começa o filme nos mostrando como se dá o processo de admissões no manicômio, no qual um grupo de homens visivelmente perturbados são despidos e tocados como gado por uma série de revistas. Essas imagens são alternadas com cenas de uma entrevista diagnóstica inicial com um detento condenado por pedofilia, conduzida por um psiquiatra estrangeiro que faz claros julgamentos de valor sobre o detento à sua frente.

No corpo do filme, o cineasta nos mostra como são aplicadas as disciplinas e terapias no hospital-prisão: retalhos desconexos do cotidiano da instituição e dos presos, em que os carcereiros, forçosamente, conduzem os internos pela rotina de limpeza, exercícios, higiene pessoal, alimentação e todos os outros elementos básicos necessários para a sobrevivência do corpo, administrados, a seu tempo, pela equipe da instituição.

Na sequência mais impactante do documentário – que já foi alvo de inúmeras discussões acadêmicas que abordam principalmente a questão da montagem como criadora de sentido, o que André Bazin chamava de “montagem proibida” –, um detento chamado Malinowski, que até então fazia greve de fome por três dias, é forçado a se alimentar por um tubo de um metro introduzido pelo seu nariz até o seu estômago, enquanto é seguro por guardas, nu, sobre uma mesa de cozinha. Durante essa cena, Wiseman faz uma montagem paralela de cenas do rosto de Malinowski em *close* sendo brutalmente alimentado por um tubo no nariz, e o mesmo detento, Malinowski, já morto, sendo cuidadosamente preparado para o funeral pelas mãos de um sereno tanatopraxista. Após isso, finalmente, Wiseman nos leva a presenciar como se dá a “saída” de Bridgewater ao filmar o enterro do corpo de Malinowski.

À primeira vista, este filme mostra o cotidiano de um manicômio judiciário mantido pelo governo para confinar e tratar de doentes mentais criminosos onde os médicos são antiéticos, omissos e negligentes, os carcereiros são exageradamente abusivos, e os burocratas, encarregados dos processos internos, são cegos



para a realidade do lugar. Ao assistir ao filme pela primeira vez, o espectador é deixado com um gosto amargo e um sentimento de impotência quanto à realidade desse tipo de instituição, como se ela fosse incorrigível, destinada a se repetir perpetuamente em um ciclo vicioso. Tal sensação se fortalece, especialmente, devido à narrativa cíclica que o diretor constrói com as cenas iniciais e finais, que mostram o festival de talentos “*Titicut follies*”⁴. No início do filme, as cenas do coro de homens cantando “Strike up the Band” dificilmente significam alguma coisa para quem as assiste – e de certa forma, elas definem o tom lacunar do resto do filme, pois, pela ausência de orientação no entendimento desta cena inicial espera-se que nada nos será explicado sobre o que está por vir, com o desenrolar do filme. No entanto, ao final do documentário, quando o diretor retoma cenas do mesmo festival do início, a cantoria e a festividade do evento nos são reapresentadas com toda a carga chocante do conteúdo do documentário. Assim, a síntese implícita resultante da forma com que essas cenas são colocadas é a de que a instituição funciona num processo vicioso, numa espiral sem possibilidade de saída e sem esperança de mudança.

Mas, apesar da forte recorrência do insuportável, *Titicut follies* não é um filme que aborda somente a dominação total do dispositivo asilar sobre as vidas que ele captura. Pelo contrário, o filme, de certa forma, se esforça em constatar como a vida, mesmo na pior e mais árida das condições, consegue achar ainda nas minúcias um pouco de possível para continuar. Em suma, esta obra de Fred Wiseman se constitui enquanto uma resistência política, justamente, por expor a instituição no auge da sua produção de violência. Tida no interior dos muros do hospício como corriqueira e mundana, enquanto a vida encarcerada lá dentro, sujeita às dominações diárias, insiste bravamente em sobreviver.

Esses pequenos levantes, pequenos atos de resistência, permeiam a obra toda, mas cabe aqui lembrar que não somente no conteúdo de seus filmes – ou na intenção por trás de se realizar um mapeamento das relações de poder institucionais – jaz o caráter militante e resistente dos trabalhos de Fred Wiseman.

Existe, é claro, um projeto político por trás da dita cartografia das relações de poder, e ele corresponde a toda a mobilização política

4 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 psiquiátricos. Aliás, 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* significa folias em inglês. Termo usado em inúmeros títulos de filmes cômicos e musicais nos anos 40 e 50 nos EUA.



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 são também uma forma de ativismo, especialmente os seus primeiros documentários. Apesar do prestígio de servir como matéria-prima para o pensamento crítico, por vezes, uma análise estritamente “conteudista” de sua obra acaba não olhando para o que talvez seja o aspecto mais fértil do seu trabalho: a sua metodologia.

Gilles Deleuze, em seu livro *A imagem-tempo*, postula que no cinema político de Sergei Eisenstein, Dziga Vertov ou John Ford o povo estava presente, mostrando que ainda existia a possibilidade da tomada de consciência coletiva que poderia levar à revolução. Já no cinema político moderno de Glauber Rocha, Alain Resnais ou Jean Rouch, o povo está ausente. Os filmes que tinham um engajamento político no pós-guerra tendiam a mostrar uma multidão não unificada, vivendo em condições de miséria material e espiritual, em perpétua crise de identidade. 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, que faz “tudo entrar em transe, o povo e seus senhores, e a própria câmera [que leva] tudo à aberração, tanto para pôr em contato as violências quanto para fazer a esfera privada entrar na política, e a política na esfera privada”⁵, refletindo assim um estado de crise e um esvaziamento ideológico típicos dos movimentos artísticos que surgiram nos anos 60.

Este “cinema do transe” traz para a tela o absurdo da impossibilidade de mudança, de revolução, de evolução. 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 animalescas e homens vazios, ou seja, um estado de transe, de possessão, de incontrolláveis desejos e destinos. O cinema do transe é o cinema do intolerável, e dar voz e visibilidade ao intolerável é, em si, um ato de resistência.

Jefferson Rocha Leite de Oliveira é mestrando no Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ). Ao longo de sua pesquisa abordou a obra de Frederick Wiseman por diversos ângulos teóricos, e atualmente investiga a presença de características do “cine-transe” nos filmes documentários do diretor.

5 DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

Titicut follies (Man with trombone) / © 1967 Bridgewater Film Co.



Titicut follies (Smoking) / © 1967 Bridgewater Film Co.





O realismo de Frederick Wiseman

Por Paulo Scarpa

Desde seu primeiro filme, *Titicut follies*, Wiseman se utiliza de algumas características formais que permanecerão durante seus 45 anos de carreira. Em primeiro lugar, em seus filmes nunca haverá uma narração, uma voz em *off* que orienta e localiza o espectador frente às imagens que observa. Além disso, estará ausente o uso de entrevistas, o uso de trilha sonora (com algumas poucas exceções), ou recriações atuadas de eventos reais. Além disso, o uso de intertítulos será raro. Outra característica é que a fala dos atores sociais nunca é dirigida à câmera, ou seja, os personagens interagem apenas entre si e nunca diretamente com o cineasta ou com a câmera (e, conseqüentemente, também não interagem diretamente com o público). Tais características formais fizeram com que Bill Nichols chamasse os filmes de Wiseman de documentários observacionais¹.

Wiseman é responsável pela edição em todos seus filmes. Além disso, segundo o próprio diretor, será apenas na sala de edição que ele organizará a estrutura discursiva de seu filme. Se o tempo de filmagem pode levar de quatro a doze semanas, o tempo usado para edição leva em torno de seis a oito meses², demonstrando assim o *status* que esse processo tem para Wiseman. Podemos observar a importância no estilo de edição de Wiseman na hora de (re)criar uma sensação de tempo “vivido” ou de tempo real. Em vez de uma organização em torno da solução de um problema (como frequentemente ocorre no documentário expositivo mais clássico, por exemplo) ou da reconstrução histórica de algum evento passado, o documentário observacional – até devido às suas próprias limitações – trata de assuntos, experiências e fenômenos contemporâneos ao cineasta. A ausência de qualquer comentário ou narração, além da interdição

1 NICHOLS, Bill. *Representing reality – issues and concepts in documentary*. Indiana: Indiana University, 1991.

2 WISEMAN, Frederick. *A Sketch of a Life*. In: SIEGEL, Joshua; NAVACELLE, Marie-Christine (orgs.). *Frederick Wiseman*. Nova York: The Museum of Modern Art, 2010, p.37.



de uso de imagens para fins ilustrativos e generalizantes, acaba por estimular que a ação se volte para indivíduos dentro de formações sociais específicas, tal como a família, comunidades locais, uma única instituição ou algum aspecto dela. No caso de Frederick Wiseman, uma característica central na obra do diretor está justamente na tematização da relação entre alguma determinada instituição e os atores sociais que a perpassam.

Essa atenção para a dimensão propriamente institucional fica ainda mais evidente nos filmes em que Wiseman lida com espaços de lazer. A dimensão do lazer no cinema de Wiseman se apresenta enquanto locais de organização do espaço e do tempo e não meros espaços de ociosidade. O lazer no universo do cinema de Wiseman é um espaço fortemente institucionalizado e regulamentado. Em filmes como *Pista de corridas*, *Zoológico*, *Central Park* ou *Aspen*, Wiseman tematiza a grandiosa estrutura institucional e o complexo planejamento interno necessário para que aquele espaço possa continuar a existir.

Wiseman raramente tematiza ou desenvolve os dramas pessoais de seus personagens. No caso de *Titicut follies*, por exemplo, a primeira cena mais detalhada e dedicada a um paciente – que mostra um homem preso por abusar sexualmente de sua filha – não será mais retomada durante o restante do filme. Não sabemos que fim tem a sua história. No entanto, isso não importa para os fins narrativos do filme e percebe-se que Wiseman está mais preocupado com o funcionamento do cotidiano institucional do presídio psiquiátrico de Bridgewater do que com o desenvolvimento das histórias de vida dos indivíduos no interior dessa instituição. No caso de um filme como *Treinamento militar*, embora o espectador seja apresentado a alguns momentos dos dramas pessoais de alguns dos recrutas, o filme não é sobre a vida desses indivíduos. Mais precisamente, o filme é antes sobre um sistema de treinamento militar, que, por sua vez, está fortemente atrelado a um código de valores mais amplo – explicitado diversas vezes pelos sargentos e pelo tenente Hoffman e enfim resumido na voz de um recém-formado soldado em sua graduação – e que, independente dos problemas e destinos desses jovens recrutas, a instituição permanecerá. Talvez o momento mais significativo em um filme do diretor e que serve enquanto uma síntese da ideia de que cada universo institucional tem por trás uma complexa vida cotidiana interna (cotidiano este que continuará independente de qualquer presença externa, incluindo aqui a própria câmera do diretor) esteja justamente nas cenas finais de *Hospital*, em que a câmera lentamente se distancia do ambiente da instituição para mostrá-la em seu exterior, enquanto a vida frenética da cidade continua ao seu redor.

Haveria ainda, de acordo com Bill Nichols, em muitos momentos do documentário observacional, um sentido de exaustão de que tudo



(ou quase tudo) sobre aquele assunto foi tratado. Esta sensação (tal como particularmente sentida em um filme como *Perto da morte* ou *Modelo*) deriva não apenas da habilidade do cineasta em registrar certos momentos-chave, mas principalmente por incluir momentos representativos do tempo vivido, em vez do tempo de enredo – este último marcado pela lógica de causa e efeito narrativo. Este tempo vivido, um tempo aparentemente “morto” na narrativa – e frequentemente ignorado no cinema –, cumpre uma função primordial neste espaço no qual nada de “significativo” ocorre, mas em que o ritmo da vida diária se instaura. Por isso temos esta *sensação* de um acesso livre e não mediado à realidade. Temos a *sensação* de estarmos numa posição de espectador ideal, de uma “mosca na parede”, vendo o mundo se desenrolar em nossa frente, não mediado e não “contaminado” pelo cineasta. Como afirma Elizabeth Cowie: “No documentário uma peça-chave para tal identificação tem sido a câmera ‘excursionista’, que dá ao espectador a sensação de ser um observador, de ‘ver por si mesmo’, e daí o termo documentário direto ou observacional”³.

Howard Becker, ao comentar a respeito da lógica discursiva em *Titicut follies*, fala sobre:

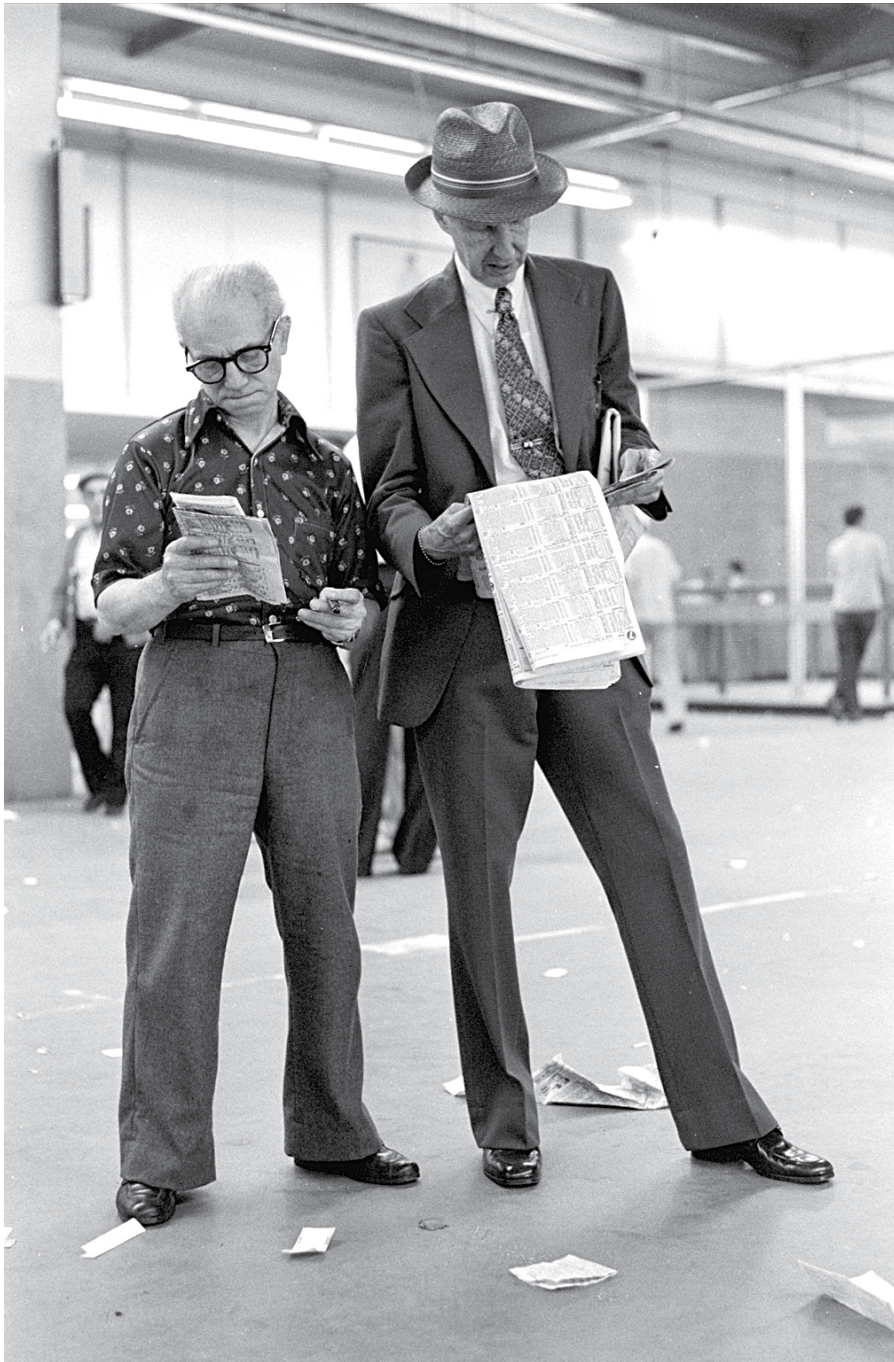
... um efeito que foi alcançado por meios de que você, espectador, não estava plenamente ciente e em relação aos quais, portanto, não podia ser crítico. Quando uma voz em *off* num filme nos diz algo, sabemos que esse alguém nos fala em frases inteligíveis, e muitos de nós, se não a maioria, aprendemos que, na maior parte do tempo, devemos desconfiar de vozes peremptórias⁴.

Os meios usados para criar esse efeito, que leva a conclusão ao final do filme de “que aquela instituição é um lugar terrível, que deveria ser fechada, e que o pessoal é cruel e insensível”⁵, não são evidentes ao espectador. Becker continua seu argumento ao comentar o formato jornalístico do jornal televisivo. O autor defende que haveria um pacto silencioso, uma padronização na atividade social entre os realizadores e os espectadores, de tal forma que os espectadores compreendem aquela linguagem e sabem – em maior ou menor grau – que devem suspeitar daquilo que veem e ouvem no jornal. Sabem isso, pois estão familiarizados com sua linguagem. Um exemplo disso seriam os dados estatísticos e diagramas apresentados em jornais e revistas: o leitor pode saber que estatísticas mentem, no entanto,

3 COWIE, Elizabeth. The spectacle of actuality. In: RENOVA, Michael; GAINES, Jane M (ed). *Collecting Visible Evidence*. Minnesota: University of Minnesota, 1999, p.29.

4 BECKER, Howard. *Falando de Sociedade*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2010, p.134.

5 BECKER, Howard, op. cit., p.133.





não sabe exatamente como isso ocorre e, portanto não tem o conhecimento necessário para detectar a mentira. Da mesma forma, um espectador pode saber que um documentário é sempre uma construção, mas não sabe exatamente como esta construção é feita, algo que se torna ainda mais nebuloso quando deparado frente aos filmes de Wiseman, que fogem às convenções tradicionais do que geralmente vemos em documentários: narração, entrevistas, intertítulos, e toda uma série de artifícios que mostrariam *alguém* específico dizendo *algo* específico.

Becker continua ao comparar os “juízos disfarçados”⁶ do documentário com as ciências sociais. Um cientista social poderia, por exemplo, mostrar a disparidade de renda entre brancos e negros numa dada comunidade. Ao fazer isso, quase todos os leitores de tal trabalho interpretariam tal disparidade como algo negativo. Como o autor diz, essa atitude é recorrente em diversas formas de representação sobre a sociedade:

... apresentando fatos mais ou menos bem conhecidos, arranjados de modo a conduzir os usuários a uma conclusão moral que o artista espera que formulem por si mesmos. Os filmes de Wiseman, na superfície, parecem simplesmente apresentar o que poderíamos ter visto se tivéssemos estado onde ele esteve⁷.

É nessa chave que grande parte do realismo de Wiseman se constrói. À primeira vista, estamos distantes aqui do realismo de um Bazin, pelo menos no que se refere a sua defesa do uso da profundidade de campo. De acordo com Bazin, o momento do registro fotográfico (assim como o cinematográfico) seria mecânico e automático, e, portanto, livre do elemento humano. Bazin busca abarcar esta dimensão psicológica do realismo no cinema. Segundo o autor:

A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. Tanto é que o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano denomina-se precisamente “objetiva”. Pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação, nada se interpõe, a não ser outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. [...] Todas as artes se fundam sobre a presença do homem;

6 BECKER, Howard, op. cit., p. 140.

7 BECKER, Howard, op. cit., p. 140.

unicamente na fotografia é que fruimos da sua ausência⁸.



Bazin, não sendo um teórico ingênuo, reconhecia a diferença entre a imagem e a realidade, ou seja, uma árvore é uma coisa e a imagem cinematográfica desta árvore é outra. Mas haveria uma *percepção* psicológica de que a árvore fotografada (ou filmada) é mais realista que a árvore desenhada ou descrita. Tal percepção estaria fundada no processo técnico da imagem fotográfica, um processo mecânico que excluiria o homem e, conseqüentemente, toda sua subjetividade não condizente com uma reprodução objetiva do real. Não é no resultado da imagem fotográfica que devemos analisar a percepção de reprodução do real, afirma Bazin, mas sim em sua gênese.

Possivelmente uma das dimensões mais conhecidas das discussões de Bazin era sua defesa do uso de técnicas como profundidade de campo, plano-sequência, além do uso de lentes grande angulares, em detrimento da montagem, como forma de valorizar o realismo de um determinado plano cinematográfico. Nesta acepção, realismo é assemelhado com a noção da ambigüidade. A profundidade de campo abarcaria mais a complexidade do “real”, dando assim ao espectador uma maior margem interpretativa daquilo que vê. De acordo com o próprio autor: “A profundidade de campo coloca o espectador numa relação com a imagem mais próxima do que a que ele mantém com a realidade. Logo, é justo dizer que, independente do próprio conteúdo da imagem, sua estrutura é mais realista” .⁹

Susan Hayward ao definir realismo no cinema colocaria esse enquanto um “realismo motivado por razões estéticas”¹⁰. Com isso a autora quer dizer um realismo que busca usar a câmera de forma não manipulativa e que defende que a função do realismo deve ser a de fornecer diversas leituras da “realidade”. A câmera de Wiseman raramente se utiliza da profundidade de campo para tal efeito, no entanto. É muito mais frequente o uso de *close-ups* do que longas tomadas da câmera com profundidade de campo. Não obstante, este realismo de Wiseman também é fortemente motivado pela ocultação dos artifícios utilizados para a ilusão cinematográfica. Um realismo construído através de uma ocultação dos meios pelos quais se cria o efeito e as conclusões morais do espectador.

O realismo nos filmes de Wiseman acaba, portanto, por reforçar o argumento proposto em cada um deles. A impressão

8 BAZIN, André. A ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983, p.125.

9 BAZIN, André. A evolução da linguagem cinematográfica. In: *O cinema. Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.77.

10 HAYWARD, Susan. *Cinema Studies. The Key Concepts*. Nova York: Taylor & Francis Routledge, 2006, p.311.



que pode facilmente ficar para o espectador é que teríamos visto aquilo acontecer, caso estivéssemos lá presentes. Ou ainda, como consequência dessa primeira ideia, que aquelas pessoas e instituições apresentadas são assim e não haveria um discurso do diretor sobre elas. Evidentemente, isso não é completamente falso. De fato, veríamos os oficiais do exército em *Treinamento militar* ter suas conversas em reuniões fechadas ou os pacientes em situações críticas no Metropolitan Hospital em *Hospital*. O ponto central é que o filme não é apenas uma compilação de imagens aleatórias da vida dessas instituições. Ele é uma construção narrativa ou, como diria Bill Nichols, uma voz própria. O autor define esse conceito da seguinte forma:

Por voz eu quero dizer algo mais estreito que estilo: aquilo que conduz a nós o sentido do ponto de vista de um texto, de como ele fala a nós e como ele organiza o material que está nos apresentando. Neste sentido, voz não é apenas restrita a apenas um código ou característica tal como diálogo ou comentário narrado. Voz seja talvez semelhante a aquele padrão intangível formado pela interação específica de todos os códigos de um filme e se aplica a todos os modos de documentário.¹¹

Essa voz é o que permite ao documentário fazer comentários gerais sobre algum assunto ao mesmo tempo em que usa imagens e sons de momentos históricos particulares. A tensão básica do documentário está justamente nessa dimensão: a tentativa de realizar comentários gerais sobre a vida ao mesmo tempo em que está limitado pelo uso de sons e imagens de origens históricas particulares. *Ensino médio*, ao usar uma instituição e personagens específicos, acaba por fazer um comentário geral sobre o caráter autoritário da instituição escolar. Essa generalização é ainda mais presente em *Hospital*, com sua visão heroica do trabalho médico. A imagem funciona como evidência e facilmente pode ser esquecido que o significado não está na própria imagem particular, mas é conferido a ela a partir de sua função no interior do filme. Bill Nichols, ao falar sobre os filmes de Wiseman, comenta como seus filmes “propõem revelações sobre o real não enquanto resultado de um argumento direto, mas baseado em deduções que tiramos da própria evidência histórica”¹². Ele continua, ao dizer como em seus filmes a sensação de um significado construído é fraca e é necessária uma leitura retroativa e vigorosa para reconstruir a voz do sistema textual e separá-la das imagens-evidência.

11 NICHOLS, Bill. The voice of documentary. In: ROSENTHAL, Alan (ed.). *New Challenges for documentary*. Berkeley: University of California, 1988, p.50.

12 NICHOLS, Bill, op. cit., p. 52.



O documentário observacional, diz Nichols, parece deixar a condução do significado para nós. Marcas textuais que seriam evidentes em outros modos de documentário funcionam de forma paradoxal no cinema observacional. Se a câmera gira de forma descontrolada ou a filmagem é cortada de forma abrupta, isso não é lido enquanto uma expressão de um estilo pessoal do diretor, mas sim enquanto urgência do momento. É por causa disso que o autor argumenta que a obra de Wiseman oferece mensagens ambíguas, possíveis de oferecerem leituras distintas aos espectadores. Com isso, Nichols compara essas estratégias narrativas do Cinema Direto com o que chama de “ficção realista”, onde haveria uma tendência do espectador em colocar significados no próprio material histórico apresentado na tela quando, na verdade, seria um efeito da voz do filme. Com isso, não estamos distantes do filme ficcional, no qual complexas estratégias narrativas nos convidam a acreditar que a vida é tal como o mundo imaginário habitado pelos seus personagens.

Um filme documentário, como nos diz Brian Winston, não é apenas filmar a realidade: é necessário estruturar o material fílmico, que tem como especificidade o fato de ter sido retirado da própria vida social¹³. Mas esta necessidade de uma estruturação do material contradiria, já de antemão, a noção de que estamos vendo uma realidade não estruturada. Desta forma, a reflexão mais interessante não é sobre imagem *versus* realidade, mas sim do diálogo da imagem com os valores e as perspectivas que orientaram a sua própria constituição enquanto imagem. Sendo assim, defendo que a reflexão mais frutífera está em pensar a maneira pela qual Wiseman constrói suas imagens e suas narrativas, imagens estas que se apresentam enquanto uma resposta a uma questão que permeia todo o cinema documental: “como retratar e detalhar o real?”. Por fim, a câmera observadora não apenas observa, ela narra, ela fala e ela argumenta, mas ela o faz de uma forma oculta. Como resume Nichols: “As coisas têm significado, mas apenas se os tornarmos compreensíveis”¹⁴.

Paulo Scarpa é crítico de cinema da revista americana *Tiny Mix Tapes* e doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo com a tese intitulada: “Cinema e Realismo: Frederick Wiseman”.

13 WINSTON, Brian. Documentary: I think we are in trouble. In: ROSENTHAL, Alan (org). *New challenges for documentary*. Berkeley: University of California, 1988, p.21-33.

14 NICHOLS, Bill, op. cit., p.59.



Central Park (Roller skating) / Foto: Lisa Barlow



Por Raphael Fonseca

Escrever um texto sobre o cinema de Frederick Wiseman é tarefa difícil. Fui apresentado à sua filmografia há pouco mais de um ano através do Bruno Carmelo, que assina a curadoria dessa retrospectiva comigo. Pouco ou quase nada sabia a seu respeito anteriormente, além da força de seu nome através do fatídico jogo de palavras de seu sobrenome (o “sábio homem”, tradução das palavras “wise” e “man” em português). Muitos filmes vistos depois, envio de projetos para editais e preparativos para a realização dessa mostra de cinema, me coloquei a ler as abordagens de sua obra pelo viés da crítica e história do cinema.

A maior parte dos discursos feitos a partir de sua obra dizem respeito, claro, primeiramente, ao desenvolvimento do cinema documentário. Wiseman costuma ser celebrado como uma grande potência no que diz respeito a um chamado “cinema de observação”, ou seja, uma utilização da câmera em que as pessoas filmadas não falam diretamente com a lente, mas são capturadas em recortes de seus cotidianos. O olhar do diretor, portanto, não é tanto o de uma segunda pessoa do singular, mas se aproxima mais de uma terceira do plural.

Fazendo jus a esses dados e seguindo à sua recepção crítica, sempre é frisado o seu desejo por trabalhar a partir de instituições relativas às mais diversas áreas, majoritariamente nos Estados Unidos, e, em segunda instância, na França. Wiseman parece preocupado, então, em trazer ao público como as relações interpessoais se constroem de modo hierárquico ou mesmo afetivo em lugares que pedem diferentes modos de troca verbal e visual. Locais como uma agência do imposto de renda trazem à tona relações de poder muito claras, ao passo que locais como um hospital lembram ao espectador sobre a efemeridade da existência. Lojas de departamento trazem uma interessante contribuição e busca por significados através de vivências que parecem extremamente fúteis; e ambientes de



aprendizado esportivo ou artístico, como uma escola de boxe e diferentes companhias de teatro e dança, versam sobre disciplina e domesticação dos nossos corpos.

Quais seriam os seus verbos-chave? Observar, tal qual o próprio título dessa mostra, parece uma palavra de ordem. A partir dela, muitas das abordagens que pude acompanhar organizando esse livro e também a ler em outros meios, giravam em torno do vigiar, punir, dividir, selecionar, separar, assinar, autorizar e, claro, julgar. Julga-se o cinema de Wiseman como aquele possível apenas para um homem que parece imprimir em suas obras um caráter analítico que poderia vir a ser um reflexo de sua própria frieza enquanto indivíduo. Nessa perspectiva, a imagem emblemática de um relojoeiro, algo que talvez soe um tanto quanto antiquado para os tempos digitais de 2013, parece adequada como uma alegoria para as operações poéticas de Wiseman. Debruçado sobre horas e horas de material, fruto de meses de trabalho junto a uma equipe minúscula de filmagem, insistindo até recentemente em filmar em película, essa figura do homem sentado em seu gabinete de trabalho rodeado por ponteiros e pequenas engenhocas parece mais do que conveniente.

Munido dessa pesada fortuna crítica sobre seus filmes, me veio uma espécie de vazio textual. O que ainda dizer a respeito de Frederick Wiseman? Por onde acessar a sua obra sem me utilizar, ao menos unicamente, de alguns lugares-comuns no que diz respeito à teoria do cinema? Utilizando-me de uma técnica que possivelmente ele julgaria como “narcisista”, visto seu comentário feito sobre os documentários contemporâneos em que os diretores abordam elementos de suas biografias¹, comecei a me perguntar sobre algum momento da minha vida em que tenha me sentido em posição semelhante ao que suas imagens parecem se interessar. Já estive em uma situação de inserção em um espaço estranho somado a um olhar aguçado em torno das relações pessoais e profissionais de um grupo de pessoas?

Eis que uma memória da infância veio à tona. Por muitos anos, na década e meia anterior ao governo Fernando Henrique Cardoso, meu pai trabalhou como tesoureiro de uma agência do Banco Nacional, em Copacabana. Nessa época ele residia com nossa família em Jacarepaguá, na Zona Oeste do Rio de Janeiro. Lembro que poucas vezes durante o ano, quiçá duas ou três, ele me levava para “trabalhar com ele” (prática essa que ainda posso observar nos mais diversos tipos de família). Ali ficava eu, sentado em uma mesa, entediado ou me distraindo com coisas que pareciam grandes novidades, como uma calculadora científica. As pessoas vinham e

¹ Para ver a resposta exata do diretor sobre esse tópico, leia a entrevista realizada pelos curadores na pág. 90.



voltavam, apertavam minhas bochechas e travavam aqueles diálogos geralmente exclamativos típicos com crianças. Da minha parte, tudo era estranhamento. Perguntava de tudo a meu pai e fazia um esforço tremendo para entender aquele mecanismo de trabalho.

Tesoureiro? Como assim lidar com finanças e com o cofre do banco? Onde estava o caráter artesanal e que me remeteria à efetiva profissão de minha mãe até hoje, uma costureira? E aquele interminável grupo de pessoas que conversava com ele ou pedia favores? E a série de sacos com moedas e com notas, de um lado para outro, e a velocidade com que meu pai fazia contas, contava dinheiro e organizava tabelas? O território estranho para mim era, na verdade, um espaço para o amor familiar. Estar ali era algo que eu sempre pedia muito e não se tratava apenas de ficar ali parado, mas de realizar todo o trajeto entre o subúrbio carioca e a Princesinha do Mar. Era uma oportunidade peculiar de sair da rotina, de sentir a maresia, de me sentir alguém da Zona Sul por algumas horas.

Um dia, em uma sexta-feira, meu pai foi comigo e alguns amigos a um bar em Copacabana. Lá sentados por mais de seis horas, pela meia-noite, me vi sozinho com ele, completamente embrigado e já sem ninguém ao redor. Recordo dele saindo para a rua, chamando um táxi, gaguejando nosso endereço e dormindo feito uma criança do meu lado. Esse foi um dos primeiros e mais intensos contatos que tive com uma perda de controle dada pelo álcool de alguém próximo.

Pretensões à parte, penso que caso estivéssemos assistindo a um filme chamado Banco Nacional, contando com a direção do senhor Wiseman, esse momento de confraternização no bar e embriagamento poderia ter sido perfeitamente filmado e, quem sabe, mesmo mantido na edição do filme. Partindo do princípio de que havia ali uma outra teatralização das relações de trabalho, porém já em torno de uma mesa regada a cerveja, não estaria esse ambiente também ligado à estrutura de relações humanas institucionais?

Em seu interesse explícito pelo teatro, o cinema de Wiseman me parece rico no que tangencia momentos plenos de *joie de vivre* em contraponto a outros, tal qual esse que relato agora, de uma ausência momentânea de perspectiva de salvação. Talvez ele deixasse apenas imagens do bar na edição. Talvez ele parasse com um pai bancário bêbado, sem nome próprio, chamando por um táxi ao lado do seu filho de 9 anos. A imagem cortaria e a sequência seguinte já acompanharia um outroônimo.

Faço esse cruzamento autobiográfico com a sua produção de cinema com o intuito de tentar dizer que, mais do que *reality fictions*, mais do que um “cinema de observação” e talvez mais do que os limites do termo “documentário” impõe, as imagens feitas por



Wiseman são, antes de tudo, sobre o amor pela vida. Sim, parecerá romântico e talvez seja efetivamente, mas um homem que se coloca por mais de 40 anos a acompanhar indivíduos estranhos a ele em espaços igualmente distantes é um aficionado pela humanidade.

Muitos poderiam ser os termos aí empregados também, visto a necessidade que criamos de nomear tudo que nos rodeia – antropólogo, etnógrafo, jornalista, cineasta. Esse subtítulo tanto faz para essa argumentação. O que é inegável é que, antes de qualquer um desses termos, Frederick Wiseman é um ser humano que optou por transformar seus encontros com a alteridade em algo passível de reprodução para o público. Se a câmera não é operada por ele e, claro, mesmo que fosse, seria incapaz de mostrar o mesmo ponto de vista de um indivíduo, ela ao menos pode compartilhar sua presença física próxima e, após seu malicioso processo de edição, permitir que acompanhem vestígios de momentos mortos.

Histórias com agá minúsculo alavancadas por pessoas que têm seus 15 minutos de fama *à la* Andy Warhol. Como o próprio Wiseman disse em entrevista para o Bruno e para mim, não seria possível realizar suas experiências com o documentário em lugares onde há uma linguagem muito técnica. Isso apenas denota a importância do verbo e da potência da oralidade no seu cinema. Se numa primeira visada aquele homem que estrangula uma prostituta em um de seus filmes é um “policial”, ao nos depararmos com algo ruim que sucede a algum policial de nosso círculo de contatos, veremos que ele sempre foi, antes de tudo, um homem, um ser humano.

Talvez fosse mais correto dizer que se trata de um cinema de observações, no plural. Não é apenas Wiseman que observa os “outros”, mas sua preocupação me parece justamente em permitir que o público veja como as pessoas estão todo o tempo a se observar e a travar esses diálogos visuais, porém em diferentes lugares das escadas sociais e humanas. Através de suas imagens, então, conseguimos apreender o modo como um médico contempla a fisicalidade de um distúrbio psiquiátrico em um paciente ou, por outro lado, como pessoas ricas se divertem despreziosamente em uma estação de esqui e explicitam sua felicidade para a câmera. A banalidade das situações capturadas e sua elevação ao estatuto de obra de arte nos faz ter em mente que o “banal” *per se* também é uma ficção, assim como o supostamente “importante” ou “erudito”. Está tudo na cabeça de cada um e nos lugares de onde os discursos são emitidos.

Para se fazer cinema como Wiseman talvez tenhamos que nos colocar no lugar de uma criança, assim como o filho do bancário que tentava compreender o seu entorno. Outra opção igualmente próxima a ele é a posição de deslocamento de um homem estrangeiro



às ambiências que opta por filmar. Seus filmes, portanto, têm um eco com algo muito comum na prática artística contemporânea no que diz respeito às residências artísticas. Sophie Calle, Paulo Nazareth e Nikki S. Lee são apenas alguns poucos exemplos da possibilidade de se transformar o estranhamento e as tentativas de compreensão e organização da alteridade em imagem.

Não apenas na contemporaneidade, mas estando no Brasil, como se esquecer da longa tradição de artistas e literatos viajantes que aqui estiveram e documentaram sua experiência? De Hans Staden, o alemão que foge dos canibais, passando por Jean-Baptiste Debret, o artista francês que supostamente documenta o Brasil de modo “fidedigno” a Pierre Verger, fotógrafo praticante das religiões afro-brasileiras e responsável por extensa documentação visual, muitos foram aqueles que compartilharam suas visões com o público. Se nem todos, claro, eram dotados da disciplina e da linguagem de Wiseman devido às suas discrepâncias históricas, ao menos são passíveis desta aproximação que, novamente, demonstra como este cinema tem algo de uma vontade da existência e uma insistência humana em observar que atravessa os séculos.

Os filmes de Frederick Wiseman, me parece, por fim, um convite a uma apreensão dos fenômenos artísticos para além dos seus lugares seguros e por vezes já enferrujados. Em vez de nos calcarmos em conceitos, Deleuzes & Guattaris e classificações, todos eles negados com veemência cortante pelo próprio autor, talvez ele apenas tenha a ganhar quando aproximado a esse elemento inevitável para a realização desse texto e para a sua leitura nesse momento: a vida. Para isso, porém, é necessário ter um olhar sensível, aberto e que valoriza o banal das calculadoras científicas e dos copos de cerveja – elementos que, certamente, Wiseman detém.

Não esqueçamos que esse homem, esse Frederico que nunca dirigirá o Banco Nacional, é um “homem sábio” – e, claro, como o provérbio diz, sabedoria não é conhecimento.

Raphael Fonseca é crítico, curador de arte contemporânea e de mostras de cinema; além de professor de Artes Visuais do Colégio Pedro II. Doutorando em Crítica e História da Arte (UERJ), escreve para *ArtNexus*, *DasArtes* e *Performatus*. Parte de sua produção está no *blog* Gabinete de Jerônimo (gabinetedejeronimo.blogspot.com).



Exaustão e utopia

Por André Brasil

É preciso confessar: acompanhar uma mostra retrospectiva de Fred Wiseman vai-se tornando, filme a filme, uma tarefa árida, penosa. A cada sessão, nos aproximamos do limite da exaustão.

Isso não se deve, acredito, à longa duração dos filmes (nada muito exagerado, tendo em vista o engajamento que nos solicitam). Nem à sua austera economia discursiva.

Trata-se, antes de tudo, de se haver com um projeto ambicioso, persistente e paciente de cartografia; projeto no qual se investe toda uma vida e que visa, finalmente, descrever, uma a uma, as instituições que constituem o sistema vital e a mentalidade dos Estados Unidos, em sua delirante racionalidade. Entre *Titicut follies* (1967) e *Violência doméstica II* (*Domestic violence II*, 2002), foram mais de 30 documentários, nos quais a câmera de Wiseman documenta o espaço, o tempo, os corpos, as leis e os poderes institucionais: da prisão ao monastério, da escola à polícia, do exército à moda, do laboratório científico ao zoológico, do comércio à arte. Algo, portanto, que nos levaria imediatamente (não sem riscos) a comparar esse ao projeto não menos grandioso de Michel Foucault.

O que parece nos exaurir nos filmes de Wiseman é a maneira impiedosa, cruel às vezes, como eles mostram o enredamento dos indivíduos aos poderes normativos que os atravessam e os constituem. Enormes e complexas máquinas burocráticas que obedecem a uma lógica autônoma e que se autojustificam. Racionalidades diante das quais crianças, adolescentes, homens, mulheres, animais não podem mais do que se debater e se exaurir. E diante das quais, o espectador, de sua parte, é tomado por inegável sentimento de impotência.

Mais um dia de mostra. O que me leva novamente ao cinema?

O homem moderno, escreve Giorgio Agamben, foi sendo gradativamente expropriado de seus gestos. “Uma época que perdeu seus gestos é, por essa razão, obcecada por eles.” O cinema, nos diz,



é a resposta moderna a essa perda; e, por isso mesmo, possui como fundamento menos a imagem do que o gesto. Trata-se assim de um espaço no qual o gesto se cria e se experimenta, situando-se entre a pura possibilidade e sua atualização circunstancial, imprevisível, inadequada.

Desconfiemos então do que dizíamos antes: talvez, o interesse último dos filmes de Wiseman não seja estritamente a máquina institucional. Talvez, o que essa minuciosa e persistente cartografia nos ofereça sejam as rotinas institucionais, mas também o modo como o gesto mantém-se, ali, como possibilidade. O rigor metodológico e a economia fílmica que caracterizam a obra do diretor fazem revelar e ressaltar, justamente, a tensão que habita toda imagem: apreender o gesto significa, no mesmo momento, perdê-lo. Ou, invertendo os termos, a imagem é o que fixa, inscreve, sublinha o gesto, para poder nos devolvê-lo, nos oferecer sua efêmera e singular emergência.

Ao enfrentar essa contradição, Wiseman seria, portanto, menos um cartógrafo do que um sismógrafo: aquele que é capaz de perceber os estremecimentos que se produzem numa paisagem aparentemente estável, estéril, burocrática. Para além da ortodoxia do método, a força dos documentários de Wiseman está na câmera intuitiva e em sua escuta atenta. Afinal, o sismógrafo precisa saber lidar com a contingência, transitando entre pequenas percepções.

Diante desses espaços institucionais impermeáveis ao gesto – ou melhor, que visam mesmo sua abstração –, Wiseman cria um espaço fílmico (uma escritura que, vale dizer, pouco teria de “direta”): este se forma entre as escolhas circunstanciais no momento de filmagem e as opções muito bem pensadas no momento da montagem.

É nesse espaço fílmico que o documentarista atua e que o gesto – dificilmente! – emerge: sutil, silencioso, discreto, nervoso, dissimulado, agudo.

O cineasta cria sua obra no intervalo mínimo entre o gesto que se expropria e o que restou na imagem. Os momentos mais reveladores dos filmes de Wiseman são aqueles em que, nesse intervalo, a câmera – a única –, apesar de sua persistência, hesita: fazer o zoom ou permanecer distante? Apreender um detalhe ou enquadrar o todo? Acompanhar este ou aquele personagem, suportar o plano ou interrompê-lo?

Trata-se, então, não apenas de construir o espaço fílmico mas de, tateante, descobrir como se posicionar nele, a que distância, por quanto tempo. Questão cinematográfica por excelência. Questão ética, que, nos documentários de Wiseman, parece-nos ainda mais premente.



Se a utopia diz respeito ao espaço, hoje, sabemos, este não deve ser o espaço idealizado, projetivo, abstrato. Utópico é, quem sabe, o espaço atravessado por forças, corpos, discursos e subjetividades. Espaço da experiência e da linguagem, aberto ao gesto.

Sim, é verdade, os filmes de Fred Wiseman nos deixam exaustos, porque nos levam ao limite da impotência e da descrença, se aproximam de um território abandonado que se poderia chamar de niilista. Mas, eis que, para além de toda expectativa, o movimento da câmera – entre firme e hesitante – nos devolve o gesto (dos personagens? Do próprio cineasta?).

Quatro cenas, uma gag

Titicut follies (1967): No primeiro longa do diretor, sobre a prisão de Bridgewater (Massachusetts), reservada aos detentos com distúrbios mentais: um plano-detelhe mostra a mão de um funcionário, que faz a barba do preso. A navalha vai e volta, lenta, na pele enrugada. A voz do funcionário, entre amigável e ameaçadora, pergunta por que ele não está mantendo a cela limpa e se vai passar a fazê-lo nos próximos dias. No limite tênue entre o cuidado e a crueldade, a cena cifra a ambígua relação entre policiais, médicos, psicólogos e detentos.

Lei e ordem (*Law & order*, 1969): Um jovem briga na rua com a ex-esposa, desejoso de ver o filho, o qual, segundo explica aos policiais, não pode visitar há algum tempo. Os policiais fazem a mediação da discussão e aconselham o jovem a procurar um advogado. Ele argumenta, se desespera. “Entendo seu problema, mas é assim, é a América”, o policial parece responder. Todos nos submetemos a uma ordem que nos ultrapassa. “That’s América.” O jovem argumenta um pouco mais até dar-se conta de sua impotência. Ele corre e a câmera o acompanha por um tempo.

Ensino médio (*High school*, 1968): Após a cena de um sermão do diretor, que censura a aluna de minissaia, somos levados ao corredor da escola, vazio. Ao fundo, a figura de outra menina, solitária, pensativa.

Treinamento militar (*Basic training*, 1971): Um oficial ensina um soldado a marchar. O jovem tenta, se esforça, mas aqueles gestos não são os dele. Não pertencem ao seu corpo franzino, que mal suporta os óculos. Ele volta ao pelotão e sua performance desajeitada destoa, apesar dos berros insistentes do oficial. Um Jerry Lewis inesperado atravessa o documentário.

O gesto é essa gag, esse lapso que nos revela seres de linguagem: marcam uma suspensão, uma impossibilidade: de julgar, de falar, de pensar, de marchar corretamente.



Sim. Ainda se trata de um cinema utópico. Mas, não nos enganemos, a utopia é um lugar difícil, raro, que menos se projeta do que se entrevê, por uma brecha. Às vezes, ela se vislumbra em um momento de exaustão, de insuportável crueldade. Em outras, ela tem lá sua graça.

Este artigo foi revisto, sem, contudo, perder sua circunstancialidade: a de responder a uma retrospectiva de Wiseman que se exibia, à época, no Centre Pompidou. Foi originalmente publicado em dezembro de 2006 na *Revista Cinética* – www.revistacinetica.com.br

André Brasil é pesquisador em Comunicação e Cinema, doutor pela UFRJ e professor do Departamento de Comunicação da UFMG. Desenvolve o projeto “Formas de vida na imagem: biopolítica, cinema e perspectivismo”, abrigado pelo Grupo de Pesquisa “Poéticas da Experiência” (UFMG). É um dos editores da revista *Devires – Cinema e Humanidades*.

Ensino médio (High school) / ©1968 Frederick Wiseman





Devir Wiseman

Por Cezar Migliorin

- Boa tarde, eu vim pegar a minha carta de residente, ela já deve estar pronta.

- Seu nome.

- Mafulah. Samira Mafulah.

A atendente vai até uma grande gaveta com uma centena de documentos prontos para serem entregues e volta com o documento na mão até a jovem muçulmana que espera.

- Aqui está. Verifique todas as informações, se estiverem corretas assine aqui.

A jovem olha o documento com atenção enquanto a atendente negra espera ao seu lado.

- Há um pequeno erro, diz a jovem.

- Um pequeno erro? Como assim?

- Está faltando o H no final do meu sobrenome.

- Não acredito. Só um minuto.

A atendente sai da sala e volta com uma pasta cheia de papéis.

- Aqui neste documento que a prefeitura fez e que você checkou antes de fazer o exame médico o seu nome está sem o "H". A culpa desse erro não é nossa, é sua.

A jovem está atônita, não sabe muito como reagir. Olha o papel que ela deveria ter checado e hesita em falar.

- Mas...

O seu francês que não era dos melhores parece lhe faltar. Depois de um minuto ela diz à atendente:

- Por mim tudo bem, é apenas uma letra.



A atendente vira as costas e começa aos gritos a contar a história para uma colega.

- Esta moça está pensando que o nome dela pode ficar errado no documento.

Não acredito. Não acredito.

A mulher está indignada. Um senhor que está ao lado ameaça se levantar para ajudar. A sala de espera cheia parece tremer. Todos se imaginam no momento de estar ali, na frente daquela mulher.

- Volte daqui a dois meses.

* * *

No saguão de entrada da escola uma criança chora compulsivamente. Ela deve ter entre 7 e 8 anos. A mãe tenta consolar o filho. O sinal da escola toca e todas as crianças que se encontravam em volta somem. Uma mulher de traços orientais se aproxima da mãe.

- A senhora não pode ficar aqui.

- Mas é o primeiro dia, ele está chorando muito.

- A senhora não pode ficar aqui.

- Filho, entra que eu tenho que ir embora.

A criança chora ainda mais.

- Eu preciso colocá-la para fora, diz a funcionária da escola.

A criança se agarra à mãe com muita força. A funcionária agarra o menino e o puxa com mais força sem dizer nada. Outros funcionários da escola passam em volta sem nem olhar.

- A senhora, por favor, saia, diz a mulher antes de dar um último puxão e arrastar o garoto aos berros para o interior da escola.

* * *

No metrô dois “controladores” abordam um passageiro.

- O *ticket*, por favor.

Sem levantar os olhos, o passageiro pega a carteira e entrega um cartão de crédito ao controlador.

O controlador passa o cartão em uma máquina. Quarenta e cinco euros.

Devolve o cartão.



- O *ticket*, por favor. Diz o passageiro sem levantar os olhos.
- Desculpe senhor, responde o controlador lhe entregando o *ticket*.

* * *

- Minha mulher está doente, por isso não pôde vir pessoalmente.
- Mas então eu preciso de um atestado médico dizendo que ela não pode trabalhar.
- Mas é que nós nos mudamos.
- Sim, mas....
- O seguro de saúde não tem o novo endereço.
- Mas, senhor, basta informar o centro médico. O senhor mora no Boulevard...
- Não, senhora, esse é endereço do meu irmão.
- E o senhor não mora mais com seu irmão?
- Não, senhora, ele mora comigo.
- O senhor pode me dar seu endereço.
- Eu não sei ainda de cor e me esqueci de trazer anotado.
- Eu preciso de seu novo endereço para poder mandar um pedido para fazer o exame para a sua esposa ter direito à ajuda financeira que ela está demandando.
- Entendo. O endereço é 34 rue st. Cristophe.
- Qual o bairro?
- É perto daqui.
- No bairro 18?
- É aqui perto.
- Vou deixar sem o bairro, senhor.
- ...
- O senhor receberá um aviso pelo correio marcando uma hora para o exame.
- Pelo correio? A senhora não pode marcar agora?
- Só se a sua esposa estivesse aqui senhor.
- Entendo. Quanto tempo?



- Uma semana.
- E se ela ficar boa?
- Aí ela volta para o trabalho e não tem direito à assistência.
- Entendo. Obrigado e bom dia
- De nada, senhor.

* * *

- A mochila, por favor, diz o segurança na porta do supermercado a um jovem que está saindo.

- O que há com a mochila?

- Abra a mochila, por favor.

- Não, não vou abrir.

- Mas é uma regra. Está escrito ao lado do caixa. Favor abrir suas bolsas.

- Eu não abro.

Um senhor que passa ao lado observa.

Uma jovem para para ver o desdobramento.

- Por favor, é o meu trabalho.

- Não abro, chame a polícia.

O segurança chama um colega pelo rádio.

O jovem e o segurança ficam parados esperando. O jovem coloca um *headphone* enquanto espera.

- O que houve?

- O rapaz não quer mostrar a mochila.

- São as regras, é o nosso trabalho.

- Já disse, chame a polícia.

Muitas pessoas saem do supermercado.

O segundo segurança sai de perto falando no rádio.

- É só abrir um pouco, pra gente fazer o nosso trabalho.

O jovem não tira o *headphone* e não responde.

Um homem pequeno e bem mais velho, sem terno e com um crachá do supermercado se aproxima do jovem enquanto os seguranças estão mais longe.



- Bom dia.
- Bom dia.
- O pessoal está só fazendo o trabalho deles. A gente sabe que você não tem nada, então, por que não mostrar?
- Só para a polícia.
- Por que você não faz a coisa certa?

Acompanhar um cineasta é ser contaminado pela sua forma de ver o mundo, pelo recorte que faz das coisas e das vidas, dos espaços e dos tempos. Esse breve ensaio é reflexo do mês que passamos acompanhando os filmes do cineasta americano Frederick Wiseman, em retrospectiva na Cinemateca Francesa e no Beaubourg.

Texto originalmente publicado em dezembro de 2006 na *Revista Cinética* – www.revistacinetica.com.br

Cezar Migliorin é pesquisador, professor, ensaísta, membro do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e chefe do Departamento de Cinema e Vídeo da UFF. Doutor em Comunicação e Cinema (Eco-UFRJ/Sorbonne Nouvelle, Paris), pesquisa e publica sobre as relações entre o cinema e a cultura contemporânea, sobretudo pelo viés da política e da estética.



Previdência social (Hats) / © 1975 Zipporah Films, Inc.

O princípio aparente



Por Fábio Andrade

“Não mais cremos que a verdade seja ainda verdade sem véus, vivemos excessivamente para isso. Exigimos a decência de não querer ver tudo nu, de não assistir a tudo, de não buscar compreender a tudo e tudo ‘saber’. (...) Ah! Como esses gregos conheciam a ciência do viver! Isso exige a resolução de nos mantermos à superfície, intrepidamente, de nos conservarmos agarrados à cobertura, à epiderme, adorar a aparência e crer nos sons, palavras, no Olimpo da aparência! Gregos superficiais... por profundidade! E não voltamos a eles, nós que partimos a espinha do espírito, escalamos o cume mais elevado e perigoso do pensamento atual e olhamos, daqui, tudo à nossa volta, embaixo? Não seremos, precisamente nisso... gregos? Adoradores de formas, sons, palavras? Artistas, portanto?”

Friedrich Nietzsche, *A Gaia ciência*

Há um traço distintivo em alguns dos mais interessantes filmes do cinema recente que não se encontra em outras épocas do cinema, ao menos não com a profusão e concentração que vemos desenrolar hoje, em tempo real. É um cinema marcado pela necessidade de retorno, de volta à origem do dispositivo cinematográfico para, a partir dele, recompor uma ontologia, uma história e, com isso, esboçar um projeto de futuro, de sobrevivência. Essa volta, porém, se dá em diversas camadas possíveis, que ainda parecem inesgotáveis. Em *Caminho para o nada*, de Monte Hellman, as limitações da cena cinematográfica (que, naturalmente, inclui a câmera de vídeo) se impõem como fim e princípio da criação de dramaturgia; em *Holy motors*, de Leos Carax, a história do cinema explica o presente pela catalogação dos gêneros cinematográficos, no ocaso da película. Mas



há uma história à parte no cinema, da natureza concreta e ontológica do próprio dispositivo cinematográfico, que surge do cruzamento do viés historiográfico de *Holy Motors* com a investigação ontológica de *Caminho para o nada*. É a história contada por *Crazy Horse*, mais recente obra-prima de Frederick Wiseman.

Crazy Horse é um filme que, sem perder tempo ou imagem, logo no primeiro plano, deixa seu tema estampado em letras que brilham em azul: *Desir* (Desejo). O Desejo, porém, é um diabo que vive a se esconder pelos cantos de uma casa de espelhos. Para se aproximar dele, Wiseman precisará jogar na casa do adversário. Essa disposição se anuncia logo no corte para o segundo plano do filme, que nos recebe bem à porta, regredindo até uma das mais conhecidas alegorias da filosofia: um teatro de sombras protagonizado pelo diabo, exposto como representação, como invenção.

Da exuberância burlesca do letreiro, somos imediatamente devolvidos ao princípio primeiro da representação – a Caverna de Platão – em um corte que nos dá ao menos duas certezas: 1) há uma investigação histórica e ontológica em curso sobre a própria representação, que vai determinar a conexão entre essas duas primeiras imagens (“desejo é representação” ou “desejo de representação?”); 2) se chegarmos ao cinema munidos da filmografia pregressa de Wiseman, logo percebemos que o jogo, aqui, é outro, bem outro. Mesmo se este outro for uma forma de se manter fundamentalmente o mesmo. Frederick Wiseman, documentarista canonizado pela crença inviolável no direito de testemunhar o funcionamento do mundo (ou seja: documentarista intimamente conectado à razão de ser do cinema: testemunhar o funcionamento do mundo), agora chega aqui dotado, provavelmente do mesmo desejo... mas, desta vez, o objeto documentado depende, intimamente, da farsa para se revelar. É preciso que Wiseman olhe para dentro, ciente de que “o truque mais esperto do diabo é convencer-nos de que ele não existe” (Baudelaire). Não há verdade que seja ainda verdade sem véus: se há uma transparência possível em *Crazy Horse* é quanto à sua flagrante opacidade.

A pergunta é simples: o que aconteceria ao homem que resolvesse *voltar* à Caverna, se voltasse para documentar seu interior já conhecendo o mundo aqui de fora, o farfalhar das folhas nas árvores, o barco que passa sob uma ponte, os cafés atribulados de Paris? Wiseman, afinal, sempre se colocou do lado de fora – embora uma jornada como a de *Crazy Horse* tenha, também, a capacidade de mudar o passado, de reposicionar a leitura possível dele. Estamos diante de uma obra que, ao mesmo tempo, é crise (do passado) e reafirmação (para o futuro), como os já citados *Holy motors* e *Caminho para o nada*, mas também como *Vocês ainda não viram nada!*, de Alain Resnais, e *Moscou*, de Eduardo Coutinho. Por mais que a concentração no lado





coreográfico do mundo em *A dança – o balé da Ópera de Paris* (2009) e *Academia de boxe* (2010) já apontasse para uma bifurcação até certo ponto clara da quase fiscalização institucional que marca o bojo da obra de Wiseman, era ainda um confronto dotado de profundidade, de algo que se colocava *além* da superfície, e que a câmera de Wiseman precisava ir buscar. Em *Crazy Horse*, o mundo passa a ser apenas plataforma de confronto para pôr em crise a natureza da própria imagem – um pouco como era o jogo entre câmera e peça de teatro em *Moscou*, que impossibilitava determinar “de quem eram aquelas imagens” e o que elas realmente documentavam a não ser elas mesmas. Em *Crazy Horse*, filma-se não exatamente o mundo, nem o cinema, mas o mundo como cinema.

Não à toa, o filme retomará o teatro de sombras em sua derradeira imagem. Mesmo com sentido diferente (chegaremos a ele), o recurso estrutural de abrir e encerrar o filme como se abre e fecha um parêntese deixa claro que tudo – mesmo as saídas protocolares à rua que marcam a passagem do tempo; mesmo as reuniões de bastidores; mesmo a intimidade dos camarins – *tudo* que aconteceu entre essas duas pontas está amarrado em um único e mesmo jogo de representação, simbolizado pela escultura de mãos que forma um diabo ou um cão que ladra (e nesse sentido é sempre um deleite ver como Wiseman busca filmar placas de “*sortie*” – saída –, filmadas de maneira semelhante ao primeiro “*desir*”, antes de levar a câmera pra rua, instaurando toda a ação em uma mesma tessitura, determinada por um mesmo dispositivo: quando se está na casa do outro, há regras a serem seguidas). Como no último Resnais, o que está em jogo (o desejo; a representação) é este espaço “entre”, essa mediação feita pelo aparato cinematográfico. O limite entre cena e dispositivo será permanentemente borrado, flagrante na opção primeira de não mostrar a borda do palco, para que ela apareça adiante já impregnada dessa opacidade, desse ar indecifrável. A imprecisão da natureza do registro é o próprio tema do filme.

Para se falar em representação, em registro, é preciso assumir que o cinema, porém, não é um dispositivo em tábula rasa. Em cada reentrância mecânica, em cada dobra interna da câmera cinematográfica, há uma história que passou e deixou poeira, grãos, marcas, e que esse dispositivo carrega, inscrita no próprio corpo. Para se chegar à ontologia da representação cinematográfica, é *necessário* subsumir toda a História – ou ao menos reconhecer a necessidade de se passar por toda ela, sem perder um segundo da humanidade. Mas aqui, nesse traçado histórico, há um desvio. Pois o princípio não é, como manda o cânone, o confronto do registro em profundidade do cotidiano de Lumière com a magia mecânica de Méliès (a bifurcação original pela qual o pensamento de cinema ainda

se organiza), afinal, o teatro não tem cortes; mas sim o registro frontal que suspende a passagem do tempo nas apresentações burlescas dos primordiais filmes de estúdio da companhia de Thomas Edison.



Há, portanto, uma outra origem em jogo a ser ressaltada, que não é a da magia (os truques de continuidade inaugurados por Méliès em sua tentativa de, à sua maneira, também enganar o diabo), mas sim a do teatro de variedades, das atrações de circo, do divertimento vagabundo que o cinema sempre foi e nunca deixará de ser. Se, à sua época, os filmetes performáticos traziam a naturalidade de continuar a tradição *vaudeville* em um teatro filmado (e lembremos, sempre, que *Crazy Horse* é exatamente isto: um teatro filmado), hoje, depois de o cinema já ter encenado provavelmente todos os cenários que podia encenar, há algo de perturbador, de quase surrealista, naqueles rostos que performam para a câmera frente a um fundo preto – na verdade, a um não fundo, a um não contexto. *Crazy Horse* herda o pendor apolíneo do trabalho incessante do corpo humano (Wiseman sempre foi e sempre será um cineasta do trabalho, daí a necessidade de, mesmo aqui, marcar a passagem dos dias, as repetições, os ensaios), mas sabe que, ao contrário da representação grega, o Desejo no cinema se estampa, necessariamente, no corpo feminino: a mulher onipresente em *Um homem com uma câmera*, de Vertov, em toda a tradição das *vampi* e *das femme fatales*, em Hitchcock... tudo que remonta, ainda hoje, à origem *voyeur* do cinema. Isolado, desprovido de contexto, esse corpo se transforma em ícone, perde as conexões humanas, é mostrado como imagem que se basta, e que tem de carregar na sua opacidade a transparência de sua verdade (com véus).

Mas, de Edison a *Crazy Horse*, há toda uma história da superfície a ser apreendida no cinema. Pelo uso do *zoom*, ferramenta essencial do Cinema Direto americano, Wiseman recorta e reenquadra ao longo da duração (quase sempre mantida na íntegra) dessas performances contra fundo preto. É como se seu velho instinto de documentarista observacional o fizesse buscar algo nas profundezas da imagem, mas o *zoom*, em *Crazy Horse*, bate frequentemente nesta parede que interdita o corpo feminino do contato com a câmera (há, inclusive, uma fala do coreógrafo da casa mencionando a “parede invisível” que se coloca entre as dançarinas que se aplica, perfeitamente, à câmera de Wiseman neste filme). A cada reenquadramento, esbarramos em outra quina da história, em outro cineasta dedicado a explorar as potências da superfície cinematográfica em busca de alguma possibilidade de abstração: os membros decepados de Jean Cocteau, os grafismos de Man Ray, o realismo abstrato de Kenneth Anger, as sobreposições coloridas de Warhol, as pinturas em película de Stan Brakhage, passando por *A mulher de 15 metros* e pela tradição dos filmes B focados no apogeu (quase sempre destrutivo) da figura feminina



– toda uma sorte de artistas e estilos que o cânone documental *jamais*, jamais permitiria que fossem associados a Wiseman. Wiseman vai ao passado para voltar ao presente (daí a importância do mito de Orfeu para todos esses filmes recentes), e, na volta, decide tomar caminhos diferentes dos escolhidos na ida. Há, nestes encontros improváveis (e não faltam teóricos pra dizer que a possibilidade de criação no dito mundo pós-moderno é justamente pela promoção de encontros improváveis), a busca de um choque, para que, ao final, possa-se sair novo.

Pois *Crazy Horse* não é somente uma coleção de performances. Wiseman não se anula ou acovarda diante das apresentações do grupo de teatro, mas sim pisa fundo quando antevê a colisão, a possibilidade de ruptura. Saímos das variedades de Edison para os registros cotidianos de Lumière que permitem a integridade dessa superfície (por profundidade!) – do palco para a coxia, para os camarins, para a cozinha, para a sala de impressão de fotos, para a organização seriada das garrafas de champagne. Profundidade e superfície, documento e representação, isolamento e contextualização – são todas faces em contato constante, expostas em cada relação do filme.

Nesse sentido, há um plano a ser destacado, quando uma das bailarinas vai experimentar uma nova saia no ateliê de costura do grupo. Durante a conversa, a figurinista se esforça por tirar a saia de um manequim, e menciona que ela poderia experimentar o figurino “se esta moça fizesse a gentileza de tirar a roupa”. A moça a que se refere é o torso recortado em plástico, sem membros ou rosto, colocado em cima de uma mesa. Há uma via de mão dupla que sensualiza as formas inanimadas e, ao mesmo tempo, tira qualquer traço de vida daquelas personagens, pensadas puramente como formas plásticas – como deixa ver uma cena de um teste de elenco. Nesse sentido, *Crazy Horse* chega ao mesmo ponto que todos os filmes de Wiseman: perceber como os indivíduos são triturados pela estética do mundo, pela organização, pelo dispositivo (aqui no sentido de Foucault) que confere ordem às suas vidas, mas que também foi condutor na trajetória deles até ali. Essa via é estabelecida logo no corte da primeira dança em *Crazy Horse*, indo, da mulher nua coberta por luzes coloridas no palco, para uma estátua dourada que adorna o interior da casa de apresentações: ambas são parte de uma mesma linhagem de representação; ambas se carregam, uma dentro da outra, feito bonecas russas.

Crazy Horse é um filme atordoante porque, nesse movimento de equivalências, ele nunca se deixa parar em um dos lados dessa dialética. Novamente, como em *Caminho para o nada*, há um duplo (e, se falamos em Desejo, muito sugestivo) movimento, para frente e para trás, repetido ao longo do filme. Da presentificação, voltamos para a História, para a presentificação, para a História, até o fim do filme.



Essa volta ao passado é, no fim das contas, uma tentativa de tudo aglutinar, de tudo conhecer, para ao fim vislumbrar, também, uma possibilidade de seguir em frente, liberto do peso do conhecimento que não é experimentado. É preciso voltar ao princípio para vislumbrar para onde ainda se pode ir. Mesmo que seja, novamente, para trás.

Em *Crazy Horse*, todo movimento é calcado nesse leve embate, nesse ir e vir que, novamente, encontra um lugar justo neste “entre” espaços. Até o número de dois gêmeos idênticos – momentos em que o burlesco dá braços de vez ao *vaudeville* – é assimétrico, assíncrono, partido em dois, fundado em diferença. “As garotas não gostam de fingir”, diz o coreógrafo ao expor suas razões para a mudança de uma coreografia. O desejo de representação precisa, igualmente, do ímpeto construtivo (a linguagem, a cultura) e do ímpeto destrutivo (a criação artística) para de fato representar, e não apenas mimetizar esse mundo de aparências. “Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas. (...) não é a violência que impressiona o prazer; a destruição não lhe interessa; o que ele quer é o lugar de uma perda, é a fenda, o corte, a deflação, o *fading* que se apodera do sujeito no imo da fruição. A cultura retorna, portanto, como margem: sob não importa qual forma.” (Barthes, *O prazer do texto*)

Mais de duas horas depois daquele primeiro letreiro azul, retornamos ao “*Desir*”, desta vez adornado por dançarinas, ocupando espaços que, no começo, ainda estavam vazios. Uma vez preenchida esta “fenda” da representação, voltamos ao teatro de sombras e, do plano geral que mostra o artista que molda cada um dos gestos, a câmera fecha nas manchas escuras em metamorfose: um gato que abana o rabo e dois rostos que, no encontro de um beijo, se tornam um pássaro que, nas mãos do artista certo, pode, enfim, voar.

Versão editada de texto originalmente publicado em maio de 2013 na
Revista Cinética – www.revistacinetica.com.br.

Fábio Andrade é crítico de cinema, roteirista, montador e, desde 2010, editor da *Revista Cinética*, onde colabora desde 2007. Já publicou na *Filme Cultura* e em diversas publicações nacionais e internacionais. Tem o projeto musical *Driving Music* e, no cinema, parcerias com Paula Gaitán, Eryk Rocha, Bruno Safadi e Geraldo Sarno.



Profundidade de palco

Por Filipe Furtado

A dança – o balé da Ópera de Paris (La danse – le ballet de l’Opera de Paris, 2009) é o 36º filme de Frederick Wiseman em pouco mais de 40 anos de carreira, toda ela dedicada com afinco ao mesmo processo. Isso poderia (deveria?) tornar o processo de escrever sobre ele igualmente repetitivo e metódico, afinal os documentários de Wiseman pouco apresentam de variações dentro do seu formato (*A dança* sequer é o primeiro filme dele sobre uma companhia de balé), e tudo já foi dito sobre seu método. Só que a imersão na Companhia de Balé de Paris é tão grande que nada disso de fato importa. Pelo contrário: só reforça a precisão e rigor com que o veterano documentarista constrói o seu filme. E é isto que frequentemente acaba em segundo plano quando se trata do “método Wiseman”, o olhar preciso não tanto para a instituição da vez, mas para a costura do seu filme.

A dança parte da observação de dois elementos distintos: de um lado, os movimentos burocráticos e questões administrativo-financeiras da manutenção da companhia, centrados sobretudo na diretora Brigitte Lefrève – única personagem do filme a emergir como mais que um corpo –; do outro, o trabalho dos dançarinos, com ênfase nos ensaios e grande atenção para o diálogo com os coreógrafos enquanto o trabalho ganha forma. O eixo arte/comércio está ali, evidente, e Wiseman jamais o nega, mas o filme está muito menos nele do que no processo. É no palco que *A dança* existe, e as reuniões da diretora Lafrève só existem para dar a este palco uma profundidade maior.

Wiseman filma o trabalho dos dançarinos em *takes* longos – com o ocasional corte muito bem posicionado. Mas, para além do simples observar, faz escolhas cuidadosas de encenação para potencializar a ação. É interessante comparar *A dança* com outro documentário recente centrado em ensaios de dança: em *Eldorado*, Olivier Assayas parte de observar o trabalho do coreógrafo Angelin Preljocaj para



criar um espetáculo “inovador” a partir de uma composição obscura de Stockhausen. Ambos os filmes se concentram em ensaios, filmados de forma a reduzir a intromissão do cineasta. Só que eles não poderiam ter resultados mais distintos: enquanto os exercícios dos dançarinos de Assayas vêm carregados de todo um peso simbólico e gritam para significar a modernidade que tanto encanta o diretor, os ensaios e encenações de *A dança* valem por si mesmo.

Não à toa, enquanto o filme de Assayas coloca todo um peso nas grifes do seu coreógrafo e compositor, o balé de *A dança* pode ser saboreado mesmo pelo espectador que pouco conhece do meio e é incapaz de identificar as sete peças ensaiadas ou os nomes dos coreógrafos reconhecidos que ocasionalmente dão as caras. O que fascina em *A dança* está exclusivamente no salão e mais tarde no palco. É questão de movimento, acerto e erro, um processo de criação. Se existe algum valor para além da obra que aqueles dançarinos e coreógrafos desenvolvem diante dos nossos olhos é só o de reconhecer que este processo tem pontos de contato com outras formas de criação. Há toda uma *mise en scène* desenvolvida por Wiseman, na qual nenhum plano deixa de ser pensado com cuidado e, assim como acontece com Eduardo Coutinho, a ênfase crítica no método por vezes nos faz ignorar o tamanho do seu rigor. A questão essencial de *A dança* é como expandir este processo, como chegar até ele.

A coreografia não deixa de ser um elemento estranho ao “método Wiseman”: se desde *Ensino médio (High school, 1968)* o cineasta trabalha sobre ideia de revelar a partir do que seus personagens resolvem mostrar para as câmeras, uns bons dois terços de *A dança* mostram personagens envolvidos numa performance que existe independente da câmera de Wiseman. Esta relação delicada tira *A dança* da sua zona de conforto, obriga Wiseman a ser ainda mais atento que o habitual com o seu próprio processo de criação. O que se reflete principalmente na montagem, tanto na forma como Wiseman sugere que aquele espaço contém muitos filmes – os 158 minutos incluem várias digressões que funcionam como verdadeiros rascunhos de outros filmes – como nos cortes para os mais aparentemente banais planos de respiro (seja uma externa da cidade, seja de um corredor vazio). Com cuidado, Wiseman não só nos insere neste espaço, no meio de mais uma instituição, não só nos faz observar todas as engrenagens que a mantêm em funcionamento – do alto ao baixo escalão –, não só nos permite apreciar um casal na sua coreografia, como estabelece como este palco é muito mais amplo do que aparenta ser. E este processo é muito mais que só observação.



Texto originalmente publicado em abril de 2010 na *Revista Cinética* –
www.revistacinetica.com.br

Filipe Furtado é crítico da *Revista Cinética*, ex-editor da *Revista Paisà*, já tendo colaborado em espaços como *Contracampo*, *Filme Cultura*, *Teorema*, *Lumière*, *The Film Journal* e *Rouge*. Mantém o *blog* *Anotações de um Cinéfilo*.



A dança (Rehearsal, *Nutcracker*) / courtesy of Zipporah Films



Por João Cândido Zacharias

Alguns elementos no cinema de Frederick Wiseman são extremamente conhecidos e repetidos com frequência: seu foco são as instituições norte-americanas; ele não faz entrevistas; seu olhar é “observacional” etc. Besteira reducionista, eu diria. Nos últimos anos, dois dos principais filmes que ele lançou se passavam na França. Um deles – *Crazy Horse* – tinha uma sequência grande de entrevista que, ainda que estivesse sendo dada a outra câmera que não a de Wiseman, configurava-se como talvez a primeira entrevista de seus filmes. E quanto ao “observacional”, o próprio diretor repudia esse termo, definindo-o como limitador: “O que eu tento fazer é montar os filmes para que tenham uma estrutura dramática. É por isso que eu me oponho, de certa maneira, ao termo ‘cinema observacional’ (...) Porque cinema observacional, para mim pelo menos, significa apenas juntar uma coisa à outra, como se tivessem o mesmo peso, o mesmo valor, o que não é verdade”.¹

Digo isso pois me parece que certos elementos definidores às vezes parecem ter mais peso do que o próprio mundo de Frederick Wiseman – que tanto pode ser o mundo que ele vê quanto o mundo que ele constrói. *Crazy Horse* não faz menos parte desse mundo porque tem uma entrevista. Menos ainda por se passar quase inteiramente dentro de um teatro de Paris e ser falado quase todo em francês. Diz-se o mesmo de *A dança – o balé da Ópera de Paris*, sua produção de poucos anos antes passada na mesma cidade.

Mas se não esses elementos fáceis de se apontar, o que faz parte do mundo de Frederick Wiseman? A declaração citada anteriormente nos dá uma pista bastante boa do que julgo ser a parte mais importante de seus filmes: a montagem. *Em Berkeley*, seu trabalho mais recente, teve um processo de filmagem que durou seis meses. E não raro o material bruto que filma passa de 100, 150 horas. A montagem durou incríveis 14 meses, um número assustador

¹ Em entrevista a Kaleem Aftab e Alexandra Weltz para a revista irlandesa *Film West*, 1999.



para os padrões de qualquer produção mais alinhada a algum tipo de mercado, mas absolutamente normal para os padrões de Wiseman, que costuma mesmo demorar algo em torno de um ano montando seus filmes. É certo que se, por exemplo, Eduardo Coutinho passasse 14 meses montando seu novo filme, este seria visto antes mesmo de sua estreia como um filme “difícil”, que “deu problema”, “complicado”. Com Wiseman, não é nada mais do que o tempo necessário.

Mas necessário para quê? A resposta que consigo encontrar é tão subjetiva quanto possível: para Wiseman encontrar naquele material o seu mundo. É sabido que Wiseman monta seus próprios filmes (assim como dirige, produz, capta o som...) e que o faz sem nenhum tipo de dispositivo. Cito aqui novamente, em contraposição, Eduardo Coutinho, que diz que seus filmes são quase sempre montados na ordem cronológica em que aconteceram as entrevistas. Mas mesmo Coutinho soube subverter seu dispositivo quando necessário, ao passar, por exemplo, o homem que canta “My Way”, em *Edifício Master*, para o terço final do filme. Mas nem desse ponto parte Wiseman. Seus filmes, segundo ele mesmo, são montados a partir da dramaticidade de cada cena e do que significa (e se resignifica) o acúmulo daquelas dramaticidades.

Peguemos como exemplo um dos seus filmes recentes que mais me tocou, *Assembleia legislativa*, sobre a câmara legislativa do estado de Idaho, nos EUA. Aquilo que levemente poderíamos chamar de “estilo Wiseman” se mantém o mesmo: é o dia a dia de legisladores e lobistas em debates e discussões num filme que dura quase quatro horas. Seria inimaginável um filme desse não ser pesado, arrastado. Mas o mundo de Wiseman é muito bem elaborado. De repente nos vemos torcendo dentro de cada sessão, de cada votação de uma nova lei ou mudança legislativa. Até que, em sua hora final, o golpe mais forte: a votação de uma lei que, indiretamente, legalizaria o casamento entre casais do mesmo sexo. Essa talvez seja uma das cenas mais longas do filme, em que legisladores contra e a favor defendem seus pontos de vista antes de acontecer a votação em si. Quando chega o resultado final, o abalo é eminente. No mundo de Wiseman, aquela burocracia é puro cinema.

Voltando mais uma vez a Coutinho, lembro-me que ele costuma dizer que muita gente reclama que “My Way” não é o encerramento de *Edifício Master*. Ele diz que isso foi feito de propósito, pois o óbvio seria fechar com aquela apoteose e que ele não conseguiria nunca fazer o óbvio. Lembro-me de Coutinho em *Assembleia legislativa*. Aquela longa votação teria tudo para ser o final apoteótico de um filme comum. Mas “comum” não é um adjetivo que se aplique a Wiseman – assim como a Coutinho. E, depois daquela cena, ainda seguimos mais alguns momentos de rotina da câmara de Idaho, antes da cena final, aquela em



que um coro canta sua homenagem a um deputado recém-falecido. Se aqui a canção encerra o filme, ela não o faz como uma nota positiva. O canto fúnebre, seguido da tela preta, é devastador.

Se nesse filme Wiseman captou, digamos, 100 horas de material, o que teria ficado de fora nas outras mais de 96 horas? Que outros mundos não foram editados nesse filme? E mais, o que Wiseman viu nessas mais de 3 horas que o fizeram escolhê-las? Não tenho dúvida de que são perguntas sem resposta, mesmo ele não saberia dizer.

Mas se a montagem talvez seja a grande alma desse mundo de Wiseman, o que seria então a maneira como ele filma? Seria o desenho do corpo onde habita essa alma? Seus dois “filmes franceses” – *A dança* e *Crazy Horse* –, assim como *Academia de boxe*, formam uma trilogia em sua filmografia recente sobre, claro, corpos em movimento. São dois opostos: os personagens desses filmes falam pelos seus corpos, enquanto os de *Assembleia legislativa* ou *Em Berkeley*, por exemplo, falam mais diretamente por seus discursos.

Nem assim, porém, pode-se dizer que as maneiras de filmar sejam distintas. Os números musicais de *Crazy Horse* são sim parte do mesmo mundo que as discussões em sala de aula de *Em Berkeley*. Peguemos por exemplo a cena do primeiro, em que algumas dançarinas criam formas bizarras com seus corpos e um espelho ao som de uma versão lenta de “Toxic”, de Britney Spears. Não se pode imaginar uma maneira mais frontal de se filmar tal cena: a câmera aponta para o palco sem transparecer que é um palco, ou seja, criando um vazio onde está se desenrolando a ação; nós sabemos que é um palco pelo *background* do filme, mas aquela cena é um apêndice que poderia estar acontecendo em um buraco negro. Ainda assim, é a câmera apontada para aquela ação, que já existia – trata-se de uma coreografia do repertório do grupo e não criada para o filme –, que se desenrola sem cortes e sem movimento de câmera.

De lá, passemos a uma sala de aula da Universidade de Berkeley, no primeiro grande debate de *Em Berkeley*, em que uma professora incita seus alunos a pensarem sobre o estado atual da economia nos Estados Unidos. Vários alunos interagem, discutem, respondem uns aos outros no que poderia se definir como uma “discussão sadia”. Até que uma menina negra – se não me engano a única negra dentre aquelas duas dezenas de alunos – pede a palavra e fala muito naturalmente sobre como aquela sensação de crise, de estar no olho do furacão sempre foi o normal em sua comunidade e em comunidades negras e pobres do país. Mantendo o tom pacífico da discussão, a moça levanta ainda a ideia de que a crise só se chama crise agora porque chegou às casas de brancos e ricos. E termina dizendo: “Se vocês nunca ligaram para a minha crise, por que eu deveria ligar para a de vocês?”. O





surpreendente nesse momento – um golpe com apenas poucos minutos de filme – é que ele não é filmado como uma cena forte, o discurso da menina não ganha um peso maior que os anteriores. E quando a cena acaba, cortamos de lá para outro momento corriqueiro dentro da rotina da faculdade.

Coloco essas duas cenas lado a lado para pensar o que significa essa maneira como Wiseman filma. A intenção, do meu lado, é jogar com algumas ideias, mas longe de chegar a qualquer tipo de conclusão. O que sei, com toda minha convicção, é que as dançarinas do Crazy Horse e os alunos de Berkeley fazem parte do mesmo mundo – e assim os alunos de *Academia de boxe*, as bailarinas de *A dança* e os políticos de *Assembleia legislativa*. E não digo “o mesmo mundo” levemente, como a dizer que somos todos irmãos. O mundo a que me refiro é o de Frederick Wiseman, um mundo habitado pelos mesmos monstros, seja em que canto for dos Estados Unidos, da França ou do planeta.

Por fim, termino por citar mais uma frase do diretor, em uma rápida entrevista que fiz com ele há poucas semanas, em que ele disse: “Eu tento fazer uma série de filmes sobre a vida contemporânea. Escolhi fazer meus filmes em instituições que são comuns nos Estados Unidos e na França, mas que existem em todo lugar, ainda que de formas diferentes. A polícia no Brasil é diferente da polícia nos EUA, mas todo país tem polícia, escolas, hospitais e exército”. Ou seja, o mundo de Frederick Wiseman é a América do Norte. Mas o mundo de Frederick Wiseman também é o resto do mundo. E ao mesmo tempo, o mundo de Frederick Wiseman é só dele.

João Cândido Zacharias graduou-se em Cinema pela Universidade Federal Fluminense. Dirigiu as séries documentais *Peça piloto* (2009) e *Música.doc* (2012). Atualmente desenvolve a série de ficção *Assombrações* e o documentário de longa-metragem *IML*.



Interferências no real

por Leonardo Sette

“(...) O tipo de documentário que faço só é possível através da descoberta de aspectos banais, cômicos, trágicos, da nossa existência cotidiana e por sua organização dramática. Um escritor teria que ter uma imaginação incrível para inventar os diálogos e a ação de uma cena como (por exemplo) a do rapaz que vomita em Hospital”. (Entrevista a François Niny - Catálogo da retrospectiva Frederick Wiseman - Bibliothèque Centre Pompidou, novembro 2006)

O que acontece com você quando alguém lhe aponta uma câmera? Depende. Se você estiver completamente bêbado – de álcool, de tensão, de desespero ou de mesalina, como o rapaz de *Hospital* (1969) citado por Wiseman, há uma bela possibilidade de que a câmera lhe desperte pouco interesse. Mas, e se você é uma ambiciosa funcionária de uma fantástica loja de departamentos (*A loja*, 1983), filmada em pleno expediente profissional? Ou ainda: como reage um ator a uma câmera que o filma nos bastidores de sua companhia de teatro (*La Comédie-Française*, 1996)?

Uma das coisas mais comuns numa conversa sobre o cinema de Frederick Wiseman é discutir se a presença da câmera influencia o comportamento das pessoas filmadas. Outra, é reclamar que seus filmes iludem o espectador insinuando que o que está na tela é a verdade. A questão mais séria, certamente, é a segunda. Se filmes como os de Fred Wiseman podem fazer alguém crer que está vendo o *real*, o problema não está nos filmes. Se alguém que sabe detectar aspectos tendenciosos em um texto de jornal, por exemplo, não é capaz de considerar a presença do que está fora de quadro na imagem (nesse caso, a câmera), se esse espectador precisa ver um microfone ou alguém da equipe de filmagem para lembrar que isso existe e lá está, falta-lhe evidentemente um posicionamento reflexivo e alerta diante da imagem.

Nada impede a observação de que os filmes de Wiseman representam, tanto quanto os de Eduardo Coutinho, encontros de



uma equipe de filmagem com as pessoas retratadas. A diferença, nesse aspecto, reduz-se praticamente a uma simples questão de presença no quadro – observando, lamentavelmente, que a noção do “fora de quadro” como elemento de linguagem permanece subdesenvolvida no cinema, na televisão e na própria percepção do público. É possível inclusive que somente o francês tenha uma expressão autônoma e sintética (*hors champ*) de fato cunhada para designá-la. Seja como for, o aspecto mais interessante dessa questão é que, no cinema de Wiseman, elementos como as ausências da voz *off* e de pessoas se dirigindo à câmera resultam em painéis compostos de fragmentos romanescos, extraídos diretamente do mundo real.

A cena a que Wiseman se refere na citação inicial do texto (onde um jovem estudante nova-iorquino chega ao hospital apavorado, arrependido e entorpecido de mescalina) faz o público rir muito – e, não somente por isso, poderia perfeitamente estar num filme de Woody Allen. Nesse caso, é evidente que a ação não guardaria a mesma natureza retórica, já que em Wiseman o espectador, por saber que não está vendo ficção, ri nervoso. Estaríamos então mais próximos do Cassavetes de *Os maridos* (1970) do que de Allen. Ou ainda de um filme como o romeno *A morte do Sr. Lazarescu* (2005), de Cristi Puiu – que poderia facilmente ser um documentário de Wiseman, não fosse sua ação narrativa que gira cronologicamente em torno de um só personagem.

Esse sim é um caso em que pode vir a ser muito interessante questionar o quanto da presença da câmera de Wiseman há, por exemplo, no exemplar comportamento dos enfermeiros e médicos que atendem o estudante drogado em *Hospital*. Não para julgar o nível de “veracidade” do cinema de Wiseman, mas para dar prosseguimento a uma contínua reflexão sobre as formas cinematográficas, relacionando, nesse caso, o fator *fake* dos personagens do documentário de Wiseman em oposição à forte sensação de realismo que surge da insensibilidade e grosseria dos médicos da ficção de Puiu.

É curioso, neste sentido, que apesar de tantos indícios, as experiências de Wiseman em ficção se resumam a um tímido flerte com o teatro e apenas dois filmes. Um deles, *O diário de Seraphita* (1982), é de fato uma prolongação de seu trabalho documental: a supermodelo Apollonia Von Raffenstein – uma das “personagens” de *Modelo* (1980) – “interpreta” a também modelo Seraphita, uma mulher incapaz de lidar com o impacto de sua beleza. Um dia, Seraphita desaparece. O filme tenta desenhar suas paisagens emocionais por meio da impressão deixada em outras pessoas, através de passagens de seu diário. Nesse filme, Wiseman parece interessado em realizar algo como um documentário psicológico da modelo como instituição, valendo-se da ficção como utensílio oportuno, mais apropriado para



concretizar as imagens que seu sistema fílmico habitual poderia somente insinuar.

Por sua vez, a encenação de *Happy Days* em *La Comédie-Française* decepciona como obra, mas fornece pistas sobre a relação de Wiseman com a ficção. No texto de Beckett, Winnie (Catherine Samie) desperta ao amanhecer para mais um dia de existência, sem perturbar-se com o fato de estar enterrada com areia até o peito. Diante da indiferença e da impossibilidade de diálogo com seu companheiro Willie – interpretado pelo próprio Wiseman – Winnie monologará até o anoitecer com graciosa inocência, como num dia ordinário, recolhendo objetos, penteando-se, reclamando, relembando... É difícil saber se Wiseman intimidou-se diante do texto ou se faltou-lhe talento especificamente teatral. O fato é que em sua encenação, luz, cenário, sons e figurino sobram como ornamentos dispensáveis, formando ilustrações literais do texto, a tal ponto que até mesmo a atuação da formidável atriz Catherine Samie se encurrala na declamação, na mimetização do texto. Um espetáculo de grande inocência cênica, no qual reina a falta de imaginação e de entusiasmo pelas possibilidades da linguagem teatral.

Felizmente, em *A última carta* (2001) ocorre o inverso. Na origem do projeto, há também um espetáculo teatral: um monólogo com a mesma Catherine Samie, encenado também em *La Comédie-Française*. Mas se, em *Happy Days*, Wiseman, interessado quase que somente no texto de Beckett, parece bocejar diante do teatro, em *A última carta* os olhos do cineasta brilham e o resultado é um filme delicado, original e tocante. O texto é o capítulo 17 do romance *Vida e destino*, de Vassili Grossman, no qual Anna Semionovna, médica russa e judia, encontra-se refém dos nazistas numa pequena cidade da Ucrânia. Ao compreender que será exterminada, ela escreve uma avassaladora última carta para seu único filho, consciente de que nunca voltará a vê-lo.

Num palco vazio, Wiseman filma Catherine Samie em silencioso vestido negro, ornado apenas pela estrela de David colada no peito – sombria “Letra Escarlata” da guerra de Hitler. Wiseman parte desse ponto zero, adicionando somente projetores de luz alinhados de forma concêntrica, criando simultâneas sombras na parede que dançam embaladas por delicados *travellings* laterais e definem esse réquiem expressionista em que Catherine Samie transforma Nosferatu em vítima do horror nazi-caligariano, que por sua vez condena Anna Semionovna a ter seu rosto filmado como a Joana d’Arc de Dreyer. Em *A última carta* Wiseman sela e celebra lindamente sua relação com o cinema em seu sentido mais primitivo (e ao mesmo tempo amplo), ultrapassando a segregação dos gêneros e afirmando-se de forma natural e coerente como homem de cinema, realizador de filmes.



O cineasta Wiseman imprime em *A última carta* um duplo e inverso movimento poético, de intensidades bem diferentes. Se a tragédia das vítimas do Holocausto é implacável e impassível de redenção, o diretor se lança em utopia, e encarrilha um projeto de sublimação cinematográfica em sentido contrário ao funeral da médica Semionovna, levando a mão ao ombro do espectador que acompanha o cortejo e divide com ela o peso do horror do século, elemento de *real* que anima essa ficção wisemaniana.

Texto originalmente publicado em dezembro de 2006 na *Revista Cinética* – www.revistacinetica.com.br

Leonardo Sette dirigiu os curtas *Ocidente* (2008), *Confessionário* (2009) e *Porcos raivosos* (codiretor, 2012), selecionado para a Quinzena dos Realizadores no Festival de Cannes. Em 2011, codirigiu e montou o longa-metragem *As hiper mulheres*, exibido nos festivais de Gramado (Kikito especial do júri e melhor montagem) e Roterdã, entre outros.

A última carta (Catherine - from above) / ©2002 Laurencine Lot





Na Alemanha com Wiseman

Por Marcos Pimentel

Vivi na Alemanha no ano de 2005. Foram tempos difíceis e de muita introspecção. Talvez tenha sido o período da minha vida em que experimentei o silêncio de forma mais profunda. Por fora e por dentro.

Vinha de uma longa temporada em Cuba, onde senti a intensidade do calor tropical na pele e no trato com as pessoas. Lembranças quentes, alegres e coloridas. De repente, cruzei o Atlântico e caí em um país cinza, de gente opaca e gestos sóbrios. Baixa temperatura, baixa interação com as pessoas, pouca variação na paleta de cores. Como interagia pouco, observava muito. Procurava entender uma lógica que não me era familiar. Tentava me comportar como um observador neutro navegando lentamente por aquela realidade.

Depois da forte neve de fevereiro, as aulas foram retomadas. Um ciclo sobre o cinema de Frederick Wiseman estava entre as atividades programadas. Tive meu primeiro contato com a obra dele no fim dos anos 90 e me lembrava (como me lembro até hoje) do impacto que *Titicut follies* (EUA, 1967) e *Hospital* (EUA, 1969) me causaram naquela ocasião. Em 2005, eu passava por uma temporada de imersão estudando cinema documentário e teria a oportunidade de rever filmes que ainda reverberavam em mim e também de descobrir *Lei e ordem* (EUA, 1969), *Juizado de Menores* (EUA, 1973) e *Carne* (EUA, 1976). As projeções eram semanais e havia sempre poucas pessoas na sala de exibição. Éramos uns quatro ou cinco, nada mais que isso. Quando assisti à *Titicut follies* pela primeira vez, fiquei semanas trocando impressões com amigos e pessoas próximas. Ali, no fim do inverno alemão, nenhuma palavra foi trocada pelas cinco almas assoladas por algumas das mais impactantes imagens da história do cinema documentário. Desconfio que a culpa não era da rudeza do idioma alemão. Talvez fosse novamente a tal da falta de interação, aquela distância confortável que acaba evitando maiores intimidades.



As imagens dos filmes continuavam a me visitar, mesmo depois de terminadas as sessões. Sempre em silêncio, pensava sobre o que Wiseman havia me mostrado naquele dia. Algumas escolas secundárias, fóruns de justiça, base de treinamento militar, um matadouro, um monastério...Ao me mostrar o que acontecia por trás das paredes e muros de concreto daqueles lugares, o documentarista das instituições públicas norte-americanas me fazia pensar sobre o que somos e como nos comportamos de acordo com as regras de conduta estabelecidas pela sociedade. Lembro-me bem de quando fui a um concerto em um parque e me pus a pensar em como o espaço físico era fundamental em seus filmes, delimitando criteriosamente os limites onde as filmagens e as histórias aconteceriam. Estabelecer métodos e critérios sempre foi uma das especialidades de Wiseman:

- Passar muito tempo dentro das instituições, raramente filmando no primeiro dia ou no primeiro mês, para que as pessoas pudessem se acostumar com a presença da câmera;

- Equipe mínima, equipamentos reduzidos, nada de câmera escondida.

Sempre preparado para começar a filmar a qualquer momento, tentando captar o inesperado, flagrar o acaso;

- Nenhuma concessão ao público: sem música, sem narração, sem entrevistas, sem construção de personagens. Sem nada que possa causar identificação e ajudar a seduzir o espectador;

- Não centrar a história em poucos protagonistas. Ele nos apresenta um mosaico com vários personagens em sequências curtas, já que o protagonista do filme é a própria instituição;

- Escolher somente temas e lugares que pudessem ser filmados com o método utilizado por ele;

- Filmar sempre com película cinematográfica, o que o ajudava inclusive a organizar seu método, já que não podia filmar tudo o tempo todo. Não dava para ter a câmera ligada 24 horas por dia. Era necessário estar atento e saber bem quando ligá-la e quando desligá-la.

Enquanto eu pensava nisso comendo um *döner kebab*, via várias pessoas no concerto, diante do palco, empunhando pequenas câmeras fotográficas digitais e registrando mais de 300 fotos em dois ou três minutos. Naquela época, os celulares com câmeras embutidas ainda eram objetos raros de consumo e as cameretas eram companheiras inseparáveis de toda sociedade alemã. Naquela noite (e hoje em dia também), presenciei várias pessoas fotografando ininterruptamente, muitas vezes até mesmo sem olhar pelo visor da câmera. Basta levantar o braço e disparar. “Se não ficar bom, a gente apaga e tenta



novamente.” Facilmente, são tiradas mais de 2.000 fotos ao longo dos 60 minutos do *show* ou da festinha na casa de amigos. Deste montante – com sorte! – salvam-se duas ou três fotos. Estas ficam boas e, rapidamente, vão para as redes sociais. Eu assistia àquilo e pensava no Wiseman, um homem que criou suas próprias regras e critérios para filmar e os perseguiu a vida inteira. Hoje em dia, na prática documental, se observa uma lógica inversa. Com a democratização dos meios de produção, todos têm acesso a uma câmera e saem por aí registrando tudo que podem de forma indiscriminada. Ao final do processo, é fácil ter 200 horas de material para um filme de 10 minutos de duração e, na sala de montagem, descobrem que falta um plano, ou dois, ou muitos... Pesquisam filmando ou filmam pesquisando. Terminam de filmar quando deveriam ter começado, pois foi ali que descobriram qual filme estavam realizando. Wiseman e também os cineastas do Cinema Direto norte-americano dos anos 60 (Robert Drew, Richard Leacock, D. A. Pennebaker, irmãos Maysles) nos mostraram que critério é algo fundamental sempre. Ainda que o critério seja a total falta de critério para registrar determinadas situações, o que é bem diferente do que encontramos hoje no exercício do cinema documentário.

À medida em que me aprofundava na obra de Wiseman, fui ficando fascinado pela forma como ele sempre consegue imprimir uma certa ambiguidade em seus filmes. Neles, o ponto de vista é sempre expresso de forma indireta pela estrutura e a organização dos fatos em ordem dramática e não por meio de narração ou outros recursos extraimagem. Os personagens nunca são rotulados, permitindo ao espectador tirar suas próprias conclusões sobre o que pensar sobre eles, evitando conceitos ou ideias preconcebidas, como, por exemplo: *os povos latinos são quentes, coloridos e alegres; e os alemães são frios, opacos e distantes.*

Wiseman constrói obras abertas e não indica nunca ao espectador que leitura deve ter de determinado lugar, personagem ou situação. Mostra sempre múltiplos pontos de vista sobre um mesmo assunto, como se estivesse nos dizendo: “Quando se trata de gente, não existem soluções simples...” E, ao não dizer diretamente aos outros o que devem pensar, abre espaço para que cada um receba e interprete os conteúdos que lhe são apresentados de acordo com sua própria experiência, seu repertório, com aquilo que quer e acredita e, até mesmo, com seu estado de humor naquele dia. Ao não dizer nada, como Wiseman consegue dizer coisas! Algumas, da forma mais áspera e crua possível. Outras, em doses suaves, como se fosse nos ajudando a, lentamente, armar as peças de um complexo quebra-cabeças sobre o que somos e como vivemos. É alguém que, ao longo de sua extensa carreira, conseguiu construir uma obra, um homem que tem algo a



dizer a partir de realidades próximas, mas nem sempre acessíveis para todos. E acesso é algo extremamente necessário para o tipo de cinema praticado por ele e seus compatriotas do Cinema Direto. É preciso ter carta branca para estar presente – com câmera ligada – em todas as situações, estando elas dentro ou fora de controle. Sem câmeras escondidas e com peito e portas abertos para o mundo.

Ao mesmo tempo em que a obra de Wiseman me conquistava, fui descobrindo novas formas de me relacionar com o país e a cultura que me recebiam naquela temporada. Na rua, nos concertos ou na sala de projeção quase vazia, eu exercitava meu olhar e tentava sempre encontrar a melhor posição para observar, achar a distância exata onde deveria estar para melhor perceber e me relacionar com o que acontecia diante dos meus olhos. Com esta prática, acabei por me aproximar do silêncio de meus poucos companheiros de projeção e passei a perceber como seus corpos, gestos e ações deixavam transparecer a forma como recebiam o filme. Descobri mais matizes em seus rostos, encontrei corpos impacientes diante de determinadas cenas, desconfortos nas cadeiras, leves sorrisos, suspiros discretos e reveladores, imobilidade diante de algumas ações, sonolência e tédio perante outras... Sem palavras, eles estavam me dizendo muitas coisas. Nos últimos dias de exibição, já me dava mais prazer ver como aquelas pessoas se comportavam diante da tela do que assistir ao filme. Passou a existir diálogo, interação e intimidade na sala.

A partir dali, revi minha forma de observar não apenas aquela situação, mas vários outros pequenos atos do cotidiano. Da janela da cozinha, era possível me encantar com uma velhinha guiando seu cachorro, alguns turcos tomando chá diante da horta queimada pelo frio e as pessoas aguardando o trem na estação. Situações banais e ordinárias que me fizeram enxergar cores, temperaturas e posturas que outrora me escapavam. Silenciosamente, eu e a Alemanha trocávamos íntimos sorrisos.

Todo exílio voluntário é tempo de muita solidão, mas também de muita aprendizagem, em que você reflete sobre quais temas te interessam e quais não; o que te toca; o que te move; qual será sua forma de observar, se posicionar e se relacionar com o mundo... Em várias destas reflexões, Wiseman me acompanhou. Ele estudou o comportamento humano em seus documentários e chamou nossa atenção para aspectos pouco percebidos da realidade. Naqueles dias na Alemanha, compreendi que ser um observador neutro não quer dizer ser um observador frio ou distante. Entendi que conceitos como temperatura, cor e distância variam de acordo com o estilo e a sua capacidade de observação e interferem totalmente na intimidade impressa no registro.



Ali – com Wiseman – descobri que uma das coisas mais necessárias para a vida é aprender (ou reaprender) a ver. Conseguir encontrar beleza em coisas mínimas, comuns, que estão bem próximas, perto ou mesmo dentro de nós. Talvez tenha sido o ano em que mais amadureci. Sem dúvidas, foi o período da vida em que meu senso de observação foi mais exercitado e aguçado. Enxergo muito melhor depois daquela experiência. Frederick Wiseman foi um dos responsáveis por isso.

Marcos Pimentel é documentarista formado pela Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (Cuba) e especializado em Cinema Documentário pela *Filmakademie Baden-Württemberg*, na Alemanha. Diretor de vários curtas, é graduado em Comunicação Social e Psicologia e um dos diretores do CINEPORT - Festival de Cinema de Países de Língua Portuguesa.



Carne (Cutting) / © 1976 Zipporah Films, Inc.

Notas sobre Frederick Wiseman



Por Ruy Gardnier

I. Frederick Wiseman não é bobo. Ele sabe que não faz documentários. Ou, ao menos, não documentários da maneira que se imagina, o homem que vai com sua câmera e registra A Verdade dos fatos, dando-se conta de si mesmo como uma presença “não presente” no momento da filmagem. Seus filmes são, sim, registros frios, analíticos, sub-reptícios de realidades fechadas em si mesmas: instituições. Sem poesia, os títulos de um *film by* Frederick Wiseman são *Modelo, Previdência social, Ensino médio, Juizado de Menores*. Mas não se pense que se verá um cinema “documental”, “bonzinho”, de boas intenções com aquilo que ele filma. Assim, faz piada o fato de o festival É Tudo Verdade ter sido aberto por um equivocado Amir Labaki dizendo que “o documentário é o cinema de cidadão”. Nada menos “cinema de cidadão” do que a obra de Wiseman, no fundo um questionador da cidadania. Nada da escola Grearson de cinema, nenhum elogio do Estado como empreendedor de avanços na sociedade, e tampouco algo do cinema como aquele amigo bem-aventurado que chega para trazer as boas novas do mundo. O cinema de Frederick Wiseman se infiltra nas entranhas do Estado, mas sempre pela contramão: ele não vem para resolver problemas, ele aparece para criar questões. O cinema grearsoniano é institucional, ele fala a partir do ponto de vista das instituições e assume a voz dela enquanto fala. Tudo que será mostrado, logicamente, tratará o poder como uma relação de cima para baixo, evidentemente iluminista, elidindo dessa forma qualquer possibilidade política do discurso documentário. Sob esse aspecto, nada mais antigrearsoniano do que o cinema de Frederick Wiseman. O cinema de Wiseman trata das instituições, mas não é institucional. Ele fala a partir das instituições, mas não assume seu ponto de vista – ele antes coloca o ponto de vista das instituições *em crise*. Todo o cinema de Frederick Wiseman gira em torno de um único conceito: o poder. Não o poder sob qualquer aspecto, mas enquanto exercido pelas instituições. Em nenhum momento Wiseman se preocupa em perguntar algo que qualquer cineasta com anseios documentários



perguntaria: “Qual é a legitimidade para o exercício desse poder?”. Ao excluir sumariamente de todos os seus filmes a questão da legitimidade, apenas uma coisa vem à mente do espectador: a instituição jamais é legítima, ela cria a sua própria legitimidade. E é só sob esse aspecto que um cinema poderoso consegue avançar profundamente em duas das maiores questões da política moderna: o sujeito e a liberdade.

2. Não é à toa que rigorosamente nenhuma influência de Wiseman vem do cinema documental. Todas suas referências são literárias: Beckett, Kafka, Ionescu. E não é, como queria um deslocado João Moreira Salles em debate no Centro Cultural Banco do Brasil, que o cinema de Frederick Wiseman seja “o cinema das instituições”. Ele acaba sendo, mas de uma outra forma. Mas primordialmente seu cinema é o das imbricações do poder. E como em Beckett ou Kafka, a análise da instituição só serve para colocar em relevo o pleno exercício do poder pela instituição, não um poder abstrato ou inefável, mas sempre concreto e em ato. Poder é o controle sobre os corpos. E toda instituição erige um discurso de poder. Não é por outro motivo o interesse de Wiseman em localidades onde o poder se encontra tão imbricado e com uma legitimação tão forte quanto a escola ginásial (*Ensino médio*), o manicômio (*Titicut follies*), a força policial (*Lei e ordem*). A própria presença física do corpo de um homem que encarna o poder – professores, guardas ou psiquiatras, policiais – já é o próprio exercício desse poder. E sob esse aspecto, pouco importa a instituição observada: um professor sempre parecerá um policial, um assistente social sempre terá a cara de um carcereiro.

3. “Rapidamente percebi que, se o sujeito humano está envolvido em relações de produção e relações de sentido, ele está igualmente envolvido em relações de poder de uma grande complexidade. Ora, acontece que nós dispomos, graças à história e à teoria econômica, de instrumentos adequados para estudar as relações de produção; da mesma forma a linguística e a semiótica fornecem instrumentos ao estudo das relações de sentido. Mas, no que diz respeito às relações de poder, não havia nenhum instrumento definido; nós tínhamos recurso a maneiras de pensar o poder que se apoiavam seja em modelos jurídicos (o que legitima o poder?), seja em modelos institucionais (o que é o estado?).

Era então necessário alargar as dimensões de uma definição do poder se se quisesse utilizar essa definição para estudar a objetivação do sujeito.

Precisamos de uma teoria do poder? Já que toda teoria supõe uma objetificação prévia, nenhuma pode servir de base ao trabalho de análise. Mas o trabalho de análise não pode ser feito sem uma conceitualização dos problemas tratados. E essa conceitualização

implica um pensamento crítico – uma verificação constante.” (Michel Foucault, *O sujeito e o poder*)



4. Um outro problema conceitual em relação aos filmes de Frederick Wiseman, dessa vez partindo da estrutura de suas obras. Não há voz *off*, não há entrevistas, não se olha para a câmera, e ele tampouco suporta quando percebe que a câmera está afetando o comportamento das pessoas filmadas. Quanto a isso, ele afirma ter um *bullshitmeter*, um *besteirômetro* bem afiado, e isso basta. Para nós, que temos um Eduardo Coutinho que já problematiza a câmera de outra forma, como interlocutora assumida, bancando a diferença de relação que se estabelece a partir da entrada da câmera no dado espaço que se filma e inclusive aproveitando-se disso como elemento de produção de sentido dentro do filme, o procedimento do realizador americano pode parecer redutor da experiência cinematográfica, ou então uma tentativa ingênua de filmar a realidade “tal qual”. Mas voltamos a argumentar: Wiseman não é bobo. O procedimento de Wiseman não é idealista, não pretende filmar a realidade. Ele sabe que faz um filme, e que aquelas pessoas que ele filma são seus personagens, mesmo que não desempenhem um papel. E de todo o material “bruto” registrado pelo cineasta, aproveita-se o material em que a filmagem de fato conseguiu o que queria: não interferir no processo filmado. Mas acreditar que assim o diretor estaria obedecendo àquele preceito batido do Cinema Direto, o de “*a fly on the wall*”, é esquecer que cinema é mais do que uma sobreposição de um plano a outro, que existe uma lógica interna do filme na qual reside provavelmente o maior mérito de Wiseman: a montagem.

5. Na montagem, o diretor realiza o que muitos podem acreditar ser seu pecado original: ele esquece que os personagens filmados são “pessoas”. O que quer isso dizer? É que enquanto submetidos a jogos de poder (aquele que exerce o poder, mesmo numa posição privilegiada, está também submetido a um jogo de poder), não há “pessoas” ou situações diferenciadas no que diz respeito à individualidade de cada pessoa. A lógica da instituição é sem sujeito, ela se baseia em protocolos de comportamento e conduta. Wiseman, como bom kafkiano, sabe que a questão do poder não passa pela boa vontade, pelo bem agir ou pela moralidade sob qualquer aspecto (e quem lê Kafka – ou *Carta ao pai* em especial – psicanaliticamente jamais soube da grandeza desse autor). O poder se exerce *porque sim*, ele se legitima *de dentro*, por afirmação própria, pelos seus próprios atos. E seus filmes são de dentro da instituição: o interesse de Wiseman reside em entender a lógica interna dos aparelhos de poder, seus filmes constituem uma tentativa de analisar a racionalidade interna do poder. Podemos dizer que o terror sentido quando vemos um filme de Frederick Wiseman não vem de uma questão moral (um crime é cometido, um direito não



é respeitado), mas de uma questão mais profunda, mais enraizada nos costumes de uma sociedade mundial: é a própria racionalidade interna das instituições que cria monstros, e é justamente esses monstros que se trata de filmar.

6. Aí vem, obviamente, a questão: ao contrário de grande parte dos documentários, os filmes de Wiseman não procuram soluções, não querem ser amigos dos entrevistados. Há uma noção muito clara da parte do realizador, a de que aquele instante que ele compartilha com seus personagens nada tem a ver com a vida particular deles. Não paternalizar, um mandamento supremo da obra de Wiseman. O que é o contrário do cinema documentário no Brasil, no qual diversos cineastas partem do princípio de que há um fosso qualitativo intransponível entre filmador e filmado (o fosso, bem entendido, é o da cultura e da riqueza), e que filmar os pobres é quase um ato filantrópico, mas certamente nobre, dignificante e benevolente. Quem aí que falou mesmo em cinema de cidadão? Ainda: que cidadão é esse? Culpa social, teu nome não é Wiseman.

7. Sim, há problemas sérios que os filmes de Wiseman toca. Quando ele filma, ele tem interesses que são políticos, sociais, ele quer fazer o espectador refletir sobre aquilo que ele vê. Em debate, quando perguntado sobre o sentido de ele fazer documentário, o realizador foi categórico: “*Because it’s fun*”. Parece ter sido a gota d’água para alguns, mas parece que foi, ao contrário, a pedra de toque. Wiseman foge justamente do lugar onde querem colocar o documentarista, como um padre, quase: aquele senhor bonzinho que procura a realidade. Seus filmes são como ele, e se um autor deve parecer com seus filmes, ele é verdadeiramente um autor. Seus filmes fogem com a mesma competência da idealização das temáticas tratadas, e tocam sensivelmente na relação do diretor com seu filme. Não começam onde deveriam, não traçam percursos hierárquicos de dramaturgia, não têm personagens principais, e acima de tudo não tiram nenhuma conclusão. São obras nada didáticas. Obras frias, analíticas, como já dissemos, que não dão a mínima em poupar o espectador do documentário, sempre pronto para uma mensagem “quente”, mediada sempre pela mão pesada do diretor, que organiza os fatos e deixa sua significação prontinha para ser recebida para aqueles que assistem. Sob esse aspecto, o cinema de Wiseman só organiza a desorganização, a falta de sentido, o irracional da racionalidade. Frederick Wiseman, cineasta da crueldade.

8. Tomemos *Belfast, Maine* como exemplo. Talvez sua *magnum opus*, o filme aparentemente se desloca do foco principal de interesse do diretor para perscrutar os recantos de uma cidadezinha industrial, muito fria, eminentemente agrária. O profundo interior dos Estados Unidos. Em quatro horas, observamos a cidade. A cidade do ponto



de vista turístico, do ponto de vista de quem lá vive, do ponto de vista de quem? Do ponto de vista de seu funcionamento como cidade, ou seja, da cidade de *Belfast* como uma instituição. Então toda a lógica da cidade é importante, e todo o conjunto da cidade torna-se cinematográfico, é cada componente daquela localidade que vira assunto de cinema. Da produção de riqueza local pelas fábricas (que nos dá dois verdadeiros balés de máquinas funcionando) até os desajustados sociais passando pelos locais de agregação social, um bar, uma festa, o esporte, o trabalho... Sim, o escopo se amplia, mas se trata sobretudo de uma mesma visada, a visada do poder, ou de como o poder se imbrica nas vidas dos cidadãos: a assistente social presta visitas aos inválidos e aos mentalmente desajustados, mas em que medida essa não é uma atitude do poder e de que forma o assistente não repete a função do policial – vigiar os indivíduos para que nada de incomum ocorra? Não foram poucos os que saíram soterrados de *Belfast, Maine*, soterrados de controle institucional. Não que esse controle seja de fato prejudicial à vida dos indivíduos vistos no filme – o estado de fato trabalhava pelo bem-estar do cidadão. É que o modo de filmar de Wiseman, seus temas preferidos, seu modo de colocar as coisas em relevo nos mostra todas as tessituras, todos os fluxos sociais de poder. No fundo, Frederick Wiseman é um cineasta da economia, no sentido em que ele não capta as justificativas para os comportamentos, mas justamente segue os fluxos, as taxas e o jogo dos poderes em disputa, além do bem e do mal.

9. “As formas e os lugares de ‘governo’ [em sentido *lato*, ndr] dos homens uns pelos outros são múltiplos em uma sociedade; eles se sobrepõem, se entrecruzam, se limitam e se anulam às vezes, se reforçam em outros casos. Que o Estado nas sociedades contemporâneas não seja simplesmente uma das formas ou um dos lugares – mesmo o mais importante – de exercício do poder, mas que de uma certa forma todos os tipos de relação de poder se referem a ele, é um fato certo. Mas não é porque cada um deriva dele. É antes porque produziu-se uma estatização contínua das relações de poder (mesmo que ela não tenha tomado a mesma forma na ordem pedagógica, judiciária, econômica, familiar). Referindo-se ao sentido, dessa vez restrito, da palavra ‘governo’, poderíamos dizer que as relações de poder foram progressivamente governamentalizadas, ou seja, elaboradas, racionalizadas e centralizadas na forma ou sob a caução das instituições de estado.” (Michel Foucault, *idem*) Da mesma forma que já se viu em Foucault um apolitismo numa filosofia em que não havia sujeito, novamente esse (falso) problema retorna com Wiseman: se o processo de instauração do poder não tem “solução”, de que vale sabê-lo? E é aí que entra a resposta, tanto para um quanto para outro: a própria descrição dos mecanismos de poder já é *por si só* uma tomada de posição política, uma forma de chamar a atenção de



como certos discursos se atribuem uma legitimidade e que, sob essa legitimidade, instauram determinadas relações de força.

10. O modo de filmar de Frederick Wiseman é limitado? Sim, sem dúvida. É um cineasta de uma obsessão só (uma grande obsessão estilizada em todos os lugares das sociedades, mas ainda assim uma única obsessão), e desenvolveu um método que cabe perfeitamente às situações de filmagem que encontra. A tal “*fly on the wall*” que é tão irritante em outros cinemas acaba encontrando sua razão de ser na lógica discursiva e narrativa de Wiseman, porque os temas o pedem (seus filmes jamais poderiam ser realizados de outra forma) e porque ele retrabalhará cada fragmento na montagem de forma a ficionalizá-los todos. Ele não filma pessoas, ele filma protocolos. E os protocolos são maquínicos, eles existem apenas por atualização, pouco importando *quem* de fato os atualiza. O caráter analítico de seus filmes, filmes que procedem por saturação e acumulação, permite a possibilidade de se pensar uma outra política: não mais a política da revolta, voluntarista, cheia de veleidades humanas (humanistas), mas uma política mais profunda, porque mais enraizada em nossos gestos, em nossas atitudes, em nosso dia a dia. Uma política da paciência, da análise e da questão. Qualquer filme de Frederick Wiseman parece ter a terrível necessidade de nos fazer apenas uma pergunta: “Qual é a razão dessa Razão?”

Texto originalmente publicado em junho de 2001 na revista *Contracampo* nº 28 – www.contracampo.com.br

Ruy Gardnier é pesquisador e crítico. Fundou as revistas eletrônicas *Contracampo* e *Camarilha dos Quatro*, é crítico de cinema para o jornal *O Globo* e pesquisador do acervo audiovisual do Circo Voador. Foi editor de catálogos para as mostras dos cineastas John Ford, Samuel Fuller e Abel Ferrara, entre outros.



Belfast, Maine (Sardines) / © 1999 Zipporah Films, Inc.



Entrevista de Wiseman aos curadores

Seu método de trabalho se baseia na ideia de viajar por diferentes cidades e instituições e de viver com as pessoas desses locais por várias semanas. Isso nos faz pensar em como as residências artísticas funcionam. Como você interage com esses ambientes?

Bom, tipos iguais interagem em qualquer lugar. Alugo, com outras pessoas, uma casa ou um quarto de hotel, e todo dia vou ao lugar que será o tema do filme. Se o local estiver aberto sete dias por semana, estarei lá sete dias por semana. Esse tipo de cinema requer uma completa imersão.

Alguns críticos chamaram sua técnica de trabalho de observacional. O que você acha dessa ideia? Em sua opinião, a observação é importante para a realização de documentários?

A observação é importante para tudo, não apenas para o cinema. Não dou atenção a termos da crítica, porque o que faço é, com efeito, observar. O que mais um documentário poderia ser? Esses filmes são também uma série de outras coisas, são extremamente estruturados, dramáticos... “Observacional” é outra maneira de usar a expressão bastante pejorativa “mosca na parede”, que implica certo grau de passividade, e esse tipo de cinema não tem nada de passivo. A todo momento é preciso fazer escolhas: o que filmar, como filmar, quando parar, quando começar etc. Você não coloca simplesmente uma câmera no canto de uma sala, a liga e deixa as coisas acontecerem, que é o que a palavra “observacional” sugere. Não sou um grande fã desse tipo de cinema.

Entendo em que sentido seus filmes têm relação com a palavra “observacional”. E quanto aos seres humanos? Em sua opinião, a observação é, de alguma maneira, parte do comportamento humano?

Se você se interessa pela maneira como as pessoas se comportam,



tem de olhar para elas e ouvi-las. Parece evidente. Nesse sentido, até mesmo os filmes de ficção são observacionais, porque você tem de criar personagens, julgar o que dizem, o que fazem e como agem. Qualquer pessoa que tenha olhos é a todo instante observacional.

Bom, o cinema, obviamente, nunca é passivo, mas você tenta limitar a interferência no lugar e nas pessoas que filma.

Eu não interfiro. Não limito a interferência, não interfiro.

Alguns críticos associam seus filmes ao Cinema Vértité ou ao Cinema Direto. Você se identifica com esses estilos? Mesmo que não se identifique com a expressão “mosca na parede”, esse estilo foi uma referência no começo de sua carreira?

Nenhum deles foi referência, não me lembro de ter visto nada que tenha servido de referência. Acho expressões como “mosca na parede” repugnantes. Ora, você não é uma mosca na parede. A mosca é um inseto inconsciente que vaga por aí em busca de alimento. Para fazer um filme, é preciso ser muito consciente e seletivo. É uma linguagem extremamente estranha.

Já que estamos falando de referências, pensamos muito em Edward Hopper enquanto assistíamos a seus filmes.

Tenho muita familiaridade com a obra de Edward Hopper, sem dúvida. Toda a questão da influência é muito vaga. Há coisas que me interessam, mas que não me influenciaram. Livros que li me interessam mais. *Lettres de Gustave Flaubert à George Sand*, de Flaubert, e o ensaio de Ionesco sobre dramaturgia são, para mim, os melhores livros sobre edição de filmes, porque eles escrevem sobre assuntos com os quais tenho que lidar quando estou editando. Se tenho algum tipo de modelo, ele é o literário.

Você se refere ao teatro com bastante frequência, fala muito de Beckett.

Gosto muito de Beckett, de suas peças. Aprendi muito com ele. Aprendi sobre a estrutura da edição lendo Beckett. Não posso dizer com precisão o que aprendi. Quando vejo uma peça ou leio uma peça, ou um romance, atento para as questões que se assemelham aos problemas com os quais tenho de lidar quando estou fazendo um filme. Porque as questões, falando abstratamente, são as mesmas para todas as formas de arte, seja uma peça, uma pintura, um poema, um romance, um filme... As questões relacionadas à caracterização, à metáfora, aos fatos e às abstrações são as mesmas. A diferença está em como elas são resolvidas.

O que você tem lido e quais são seus autores favoritos?

Além de Beckett, Herman Melville, li quase toda a obra de Henry



James e autores americanos do século XIX, como Poe e Hawthorne. Li também muita poesia, poesia contemporânea. Isso lhe dá alguma ideia.

Penso também em Andy Warhol quando assisto a seus filmes...

Vi alguns de seus trabalhos, mas toda a sua obra é encenação, e a minha não o é. Geralmente, acho-o extremamente engraçado, mas muito unidimensional.

Warhol disse que gostava de coisas chatas, coisas do cotidiano. Seu cinema também parece focar situações comuns da vida.

Bom, acho que não se pode acreditar em nada que Andy Warhol dizia. Encontro nas situações comuns da vida o que parece ser engraçado, trágico, triste, comovente etc. Não acho a vida comum chata.

Então você faz poesia a partir das coisas simples?

Não me cabe qualificar meus filmes de poesia, acho que é possível fazer filmes a partir de experiências ordinárias.

Como avalia criticamente seu próprio trabalho? Há filmes ou momentos que você prefere a outros?

Por incrível que pareça, gosto de todos. Perguntar qual eu prefiro é como perguntar de qual filho gosto mais.

Você filmou várias instituições sociais nos Estados Unidos, mas recentemente se mudou para a França e tem filmado apenas instituições artísticas, como a Ópera de Paris, o Comédie-Française e Crazy Horse. Por quê?

Não queria repetir o tema que explorei nos Estados Unidos. Todos os filmes que fiz na França são sobre coisas que não existem na América. Nos EUA, não existe um teatro com mais de 300 anos, como o Comédie-Française. Não há uma companhia de dança nacional com a história, a tradição e o repertório da companhia de balé da Ópera de Paris e não há casas noturnas como o Crazy Horse. Eu deliberadamente não quis trabalhar na França os temas que já havia trabalhado na América.

Mas mostrar outras sociedades também lhe interessaria?

Falo inglês e francês, mas não falo português, por exemplo. Então só posso trabalhar na linha em que trabalho, em países cujo idioma conheça. Caso contrário, fico perdido.

Já que estamos falando de outras culturas, recentemente tivemos no Brasil uma série de manifestações políticas que



foram intensamente registradas por câmeras portáteis e veiculadas instantaneamente na televisão e na internet. O que acha das imagens produzidas por essas novas tecnologias?

Compreendo seu uso para fins políticos, como foi no Rio, no Cairo, na Síria, etc. Por falta de um termo melhor, tenho interesse por filmes com boa imagem e bom som, filmes que sejam bem estruturados. Apesar de considerarem algo pomposo, a estética de um filme me interessa. Não assisti a muitos filmes com imagens de telefone celular. Os que vi são interessantes pelo que mostram, mas eles não estão interessados em estética. Isso não significa que ninguém fará [um filme com imagens de celular que tenha preocupação com estética] – talvez até alguém já o tenha feito –, mas os filmes desse tipo que conheço não me interessam nem um pouco.

Os documentários brasileiros têm focado com certa frequência temas autobiográficos. Cineastas registram seus parentes, levantando com isso a questão do universal. Por que esses temas interessariam às pessoas? Que acha disso?

Não sou narcisista. Não assisti a esses filmes brasileiros que você está falando. Podem muito bem ser filmes incríveis. Não acho que o fato de um filme ser sobre determinado tema o torna bom ou ruim. Depende da maneira como é feito, como o tema é explorado. Ocorre que não estou interessado em fazer filmes sobre minha família, sobre meus amigos e sobre mim. Não significa que ninguém possa fazer um grande filme nessa linha, mas não é um tema que me interesse. O mundo exterior me interessa mais.

Em 2010, o MoMA [Museu de Arte Moderna de Nova York] fez uma retrospectiva completa de seus filmes, durante um ano inteiro. Você acha que há alguma relação entre cinema e museu? Como sugerem os estudos acadêmicos, acha que são coisas inconciliáveis? O que acha disso?

É um assunto muito geral, nunca pensei sobre isso. Fiquei muito feliz com o fato de que meus filmes foram exibidos no MoMA, e, obviamente, acho que o cinema, enquanto forma de arte contemporânea, é importante. Além disso, é bom ter o reconhecimento que uma retrospectiva no MoMA implica, mas não sou muito bom em fazer generalizações culturais, então isso é tudo que posso dizer.

Isso também se aplica aos festivais de cinema? Qual é, para você, a importância dos festivais de cinema hoje em dia?

Tenho uma visão muito prática dos festivais de cinema: eles são um instrumento de propaganda, seu filme é visto e comentado por críticos. Como frequentemente estou atrás de distribuição, já que sou cineasta independente, os festivais me ajudam a encontrar



distribuidores e a conseguir dinheiro para o próximo filme.

Você lê as críticas aos seus filmes? São importantes para você?

Bem, eu as leio quando são escritas em uma língua que entenda. Obviamente, gosto quando alguém gosta dos meus filmes, mas quando não gostam, faz parte. Mas não diria que as coisas – positivas ou negativas – que foram escritas sobre meus filmes me influenciaram. Acho que não conseguiria fazer filmes – os que faço – se não tivesse convicção sobre o que gosto e o que não gosto, sobre o que acho que funciona e o que não funciona. Não significa que eu esteja certo, mas tenho de ter convicção sobre essas coisas, porque senão nunca terminaria um filme.

Você acha que os documentários podem ser considerados documentos históricos? Em sua opinião, qual a relação entre cinema e história? Qual poderia ser o papel dos documentários para as gerações futuras?

Tudo o que posso dizer é que espero que eles sejam vistos pelas gerações futuras, mas não sei se serão. Não só meus documentários, mas todos os documentários que estão sendo produzidos agora estarão disponíveis, no futuro, para os historiadores; será outra forma de se fazer pesquisa sobre um determinado período. Da mesma forma que, na América, olhamos para as fotografias da Guerra Civil tiradas por Brady, as gerações futuras assistirão aos filmes sobre a vida americana contemporânea. Terão várias opções.

Podemos dizer que alguns filmes são marcas de suas gerações? Em Berkeley, por exemplo, pode ser visto como uma representação da situação atual da educação na América?

Estaria sendo extremamente pretensioso se dissesse que sim. Frequentei uma universidade anos atrás, que era, na época, uma pequena faculdade; me contaram o que está acontecendo atualmente em outras universidades americanas, mas não as visitei, então não sei. Nunca sei o que é representativo ou não representativo. Há pessoas que afirmam que fazem filmes representativos; talvez de fato saibam fazê-los, eu não sei. Berkeley é a única universidade que visitei e a única universidade à qual pedi permissão para fazer um filme. Então, sei lá. Li sobre essas questões, suponho que muitas delas existam em outros *campi*, mas se de fato existem, não sei. Não me considero especialista no assunto. Faço o que posso para produzir um bom filme sobre um determinado lugar.

Há algum lugar ou instituição onde você não conseguiria pôr em prática seu método de trabalho?

Sim, acho que instituições que funcionam em um nível



extremamente técnico, como um laboratório de pesquisa científica. Nesse caso, não há nada que se possa fazer em termos visuais, porque as pessoas passam o dia inteiro operando microscópios. A menos que você filme o que eles estão observando. Se a fala deles for muito científica, muito técnica, os espectadores não conseguirão entender. É uma limitação. Um escritório de contabilidade, em que as pessoas falam sobre problemas contábeis o dia inteiro e sobre suas relações com o código da Receita Federal, não seria um tema particularmente interessante. Acho que um escritório de advocacia não seria um bom tema, é um ambiente técnico em demasia.

Então podemos dizer que o diálogo é algo muito importante para você, quero dizer, a expressão verbal?

Sim, sim.

Após a finalização de um filme, você volta ao lugar de filmagem, você mantém contato com as pessoas que filmou?

Na verdade, não. Voltei ao Comédie-Française e à Opera de Paris, não por conta do filme, mas porque me interessei por teatro e dança. Fiz amizade com alguns dos atores e alguns dos bailarinos, mas isso só aconteceu com esses dois filmes por causa do interesse em comum. Quando vou fazer um filme, não é minha intenção conquistar novos melhores amigos. Estou lá para fazer um filme.

Você acha que os cineastas são responsáveis pelo impacto de seus filmes na vida das pessoas?

Bom, acho que o cineasta tem a responsabilidade de fazer um filme que seja justo com sua experiência, que no fim é o tema do filme. Isso significa dizer que é preciso ter algum padrão interno de justiça, e espero que eu o tenha. Nem todo mundo vai concordar comigo, achar meu padrão de justiça justo. Acho muito importante tratar as pessoas decentemente, humanamente, de uma forma justa etc.

É importante para você exibir o filme no local onde foi filmado e para as pessoas que participaram dele e ver sua reação?

Sim, costumo fazer isso quando as pessoas estão disponíveis; às vezes acontece de algumas terem falecido, outras vezes não consigo localizá-las. Exibi *Previdência social* para os funcionários da instituição onde o rodei, mas foi impossível reunir todos que participaram do filme. Da mesma forma, exibi *Perto da morte* para os funcionários do hospital e para as famílias dos pacientes que participaram do filme e que haviam falecido. Foi a única coisa justa a fazer.

Seus filmes muitas vezes mostram as relações de poder entre os indivíduos. Com a ideia de poder em mente, você



acha que o cinema tem o poder de alterar aspectos da vida contemporânea?

Não... Quero dizer, não conheço nenhum exemplo. Fui a uma universidade americana certa vez e expressei esse ponto de vista. Pedi ao público um exemplo de qualquer obra, não só cinematográfica, que tivesse produzido uma mudança social. Alguém levantou a mão e disse que *As bodas de Figaro* tinha causado a Revolução Francesa. Antes, não sabia disso.

Tendo trabalhado como cineasta independente por décadas, como você descreveria o cinema independente da atualidade?

Não tenho ideia. Trata-se de uma generalização que não sei fazer. Eu praticamente não tenho contato com outros cineastas, não conheço as novidades, não vejo tantos filmes, então não posso fazer esse tipo de generalização.

Com relação aos poucos filmes que assistiu recentemente, viu alguma coisa relevante?

No ano passado, provavelmente só assisti a três filmes. Gosto do novo filme de Arnaud Desplechin [*Jimmy P.*]. E... Gostei muito de *Antes da meia-noite*, com Julie Delpy e Ethan Hawke. Gosto de todos os filmes dessa série, são muito inteligentes, muito bem-feitos, e o diretor conseguiu algo extremamente difícil, ele tornou interessante um filme que é todo baseado em diálogos. Aparentam espontaneidade, mas são na verdade roteirizados de uma forma muito inteligente. São bons filmes. E gosto também daquele filme que Linklater fez sobre Orson Welles... Achei-o extraordinário.

Última pergunta, o que o estimula a continuar fazendo filmes?

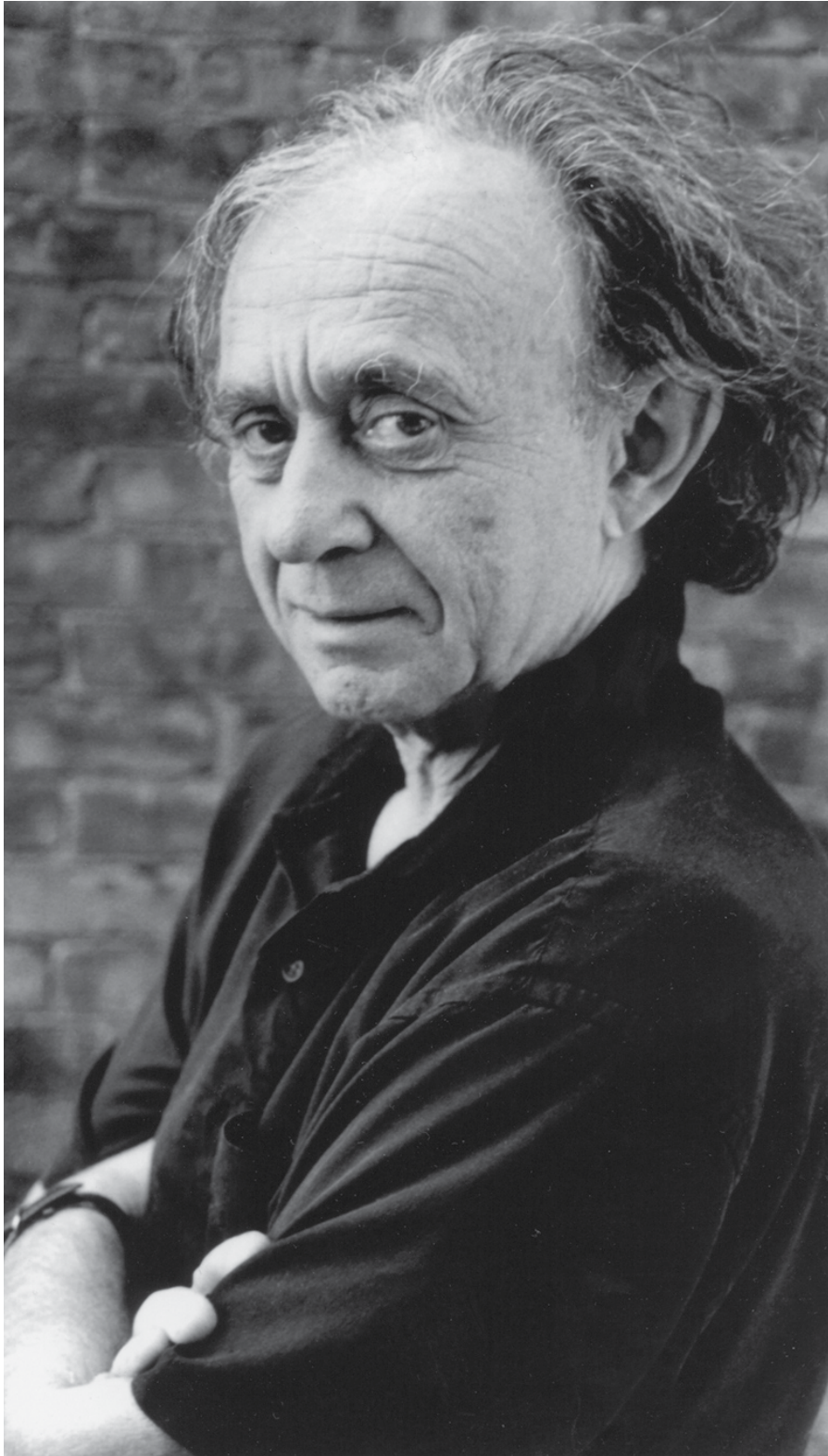
Eu gosto. É interessante. É melhor que trabalhar para ganhar a vida.

É claro que gosta, mas você pensa sobre a razão de gostar?

Por que gosto de fazer cinema? É uma coisa que exige muito de você. É um esporte, portanto é fisicamente cansativo. E exige muito do seu intelecto, porque você tem de encontrar uma maneira de resolver todos os tipos de questões complexas. Em cada filme que faço surgem novos problemas sobre os quais tenho de pensar, então é uma forma de ter uma vida profissional muito exigente e muito intensa, uma vida profissional que seja intelectual e emocional. Cada filme é um novo desafio, pois cada filme tem seu próprio conjunto de problemas intelectuais e fílmicos.



Wiseman (Director portrait) / Foto: Gretje Ferguson





FILMES





Titicut follies

Titicut follies, 16mm, BP, 84'
Estados Unidos, 1967

Man with trombone © 1967 Bridgewater Film Co.



Ficha técnica

Direção, produção, som e edição:
Frederick Wiseman

Fotografia: John Marshall

Assistente de produção:
David Eames

Prêmio

Festival Internacional de Cinema
de Mannheim-Heidelberg – prêmio
Mannheim Film Ducat, 1967.

É um retrato forte e estatístico das condições do hospital psiquiátrico penal de Bridgewater, Massachusetts. O filme documenta o tratamento variado dado aos detentos pelos guardas, assistentes sociais e psiquiatras.

Recepção crítica

Titicut follies é um documentário que revela mais do que você gostaria de saber – mas não mais do que você deveria saber – sobre a vida por trás dos muros de uma dessas instituições onde os loucos criminosos são presos e esquecidos... Um tratamento social de cidadãos no mais baixo grau – e, certamente, os mais desprezados – é, talvez, a melhor medida de uma civilização. A realidade repugnante revelada em *Titicut follies* nos obriga a contemplar nossa insensibilidade.

– *Richard Schickel, Life*

Ensino médio

High school, 16mm, BP, 75'
Estados Unidos, 1968



Gym class © 1968 Frederick Wiseman



Ficha técnica

Direção, produção, som e edição:
Frederick Wiseman

Fotografia: Richard Leitterman

Prêmio

Festival Internacional de Cinema
de Mannheim-Heidelberg – prêmio
Mannheim Film Ducat, 1967.

Ensino médio foi filmado em uma grande escola pública da Filadélfia. O filme documenta como o sistema escolar existe não apenas para “transmitir dados”, mas também para passar valores de uma geração para outra. O filme apresenta uma série de encontros formais e informais entre professores, estudantes, pais e administradores por meio dos quais a ideologia e os valores da escola emergem.

Recepção crítica

Ensino médio não mostra nenhuma expansão das mentes. Mostra o tédio imenso dos administradores e professores que confundem ensino com disciplina. A escola recebe adolescentes cheios de vida e tenta, de alguma forma, transformá-los em eunucos mentais de 40 anos de idade... Não é de se admirar que as crianças fiquem desligadas, olhando pelas janelas, mal-humoradas, tentando escapar... A coisa mais assustadora a respeito de *Ensino médio* é que ele encena o campo de batalha de maneira muito clara, o filme é muito verdadeiro.

– Peter Janssen, *Newsweek*



Lei e ordem

Law & order, 16mm, BP, 81'
Estados Unidos, 1969

Cops at attention ©1969 Frederick Wiseman



Ficha técnica

Direção, produção, som e edição:
Frederick Wiseman

Fotografia: William Brayne

Prêmio

Emmy Awards – melhor
documentário jornalístico, 1969.

Lei e ordem faz um levantamento a respeito da grande gama de tarefas que a polícia é solicitada a realizar: verificar o cumprimento da lei, manter a ordem; oferecer serviços gerais à sociedade. Os incidentes mostrados ilustram como o treinamento, as expectativas da população, o status socioeconômico do indivíduo, a ameaça de violência e o sigilo influenciam no comportamento da polícia.

Recepção crítica

(...) uma impressão lancinante da vida profissional [dos policiais] e, por isso, um sentimento complexo do que significa estar em seu lugar em uma grande cidade norte-americana... Há a ameaça implícita de violência em qualquer chamada de rádio. Além disso, espera-se que os policiais resolvam uma série de problemas de rotina – bêbados, acidentes, brigas familiares –, cuja resolução não satisfaz a ninguém e com os quais a maioria das pessoas “decentes” não quer lidar.

– Gary Arnold, *The Washington Post*

Hospital

Hospital, 16mm, BP, 84'
Estados Unidos, 1969



Crying man © 1969 Frederick Wiseman



Ficha técnica

Direção, produção, som e edição:
Frederick Wiseman

Fotografia: William Brayne

Prêmio

Emmy Awards – melhor documentário jornalístico e melhor diretor de documentário jornalístico, 1970.

O documentário *Hospital* mostra as atividades diárias de um grande hospital público, dando ênfase às áreas de pronto-socorro e ambulatório. Os casos destacados ilustram como a perícia médica, a disponibilidade de recursos, a remuneração dos funcionários e o caráter da comunicação entre a equipe e os pacientes afetam o resultado do cuidado médico.

Recepção crítica

É a experiência mais aberta e reveladora já registrada em filme. Você olha nos olhos da miséria e percebe que não há nada a temer... Quando chega ao fim, estamos tão completamente envolvidos que as lágrimas vêm aos olhos, porque simplesmente não há outra maneira de responder à intensidade dessa visão clara das atividades cotidianas do Hospital Metropolitano.

– Pauline Kael, *The New Yorker*



Treinamento militar

Basic training, 16mm, BP, 89'
Estados Unidos, 1971

March from behind ©1971 Zipporah Films, Inc.



Ficha técnica

Direção, produção, som e edição:
Frederick Wiseman

Fotografia: William Brayne

O filme *Treinamento militar* acompanha por nove meses, tempo do ciclo de treinamento básico, uma companhia de recrutas e homens alistados. Os diversos tipos de técnica utilizados pelo exército para transformar civis em soldados são mostrados nas cenas de exercícios de combate a incêndio, uso de M-16 e baionetas, câmaras de gás e minas, rastejamentos noturnos, cursos de infiltração e outras maneiras diversas de treinamento ideológico, familiares a milhões de homens e mulheres que serviram nas forças armadas.

Recepção crítica

Wiseman revela as condições humanas em situações desumanas... Na marcha, no combate corpo a corpo, na perda da identidade, Wiseman, sem utilizar o recurso da narração, transmite o humor e a tristeza da situação. Ele não só transmite a essência da formação militar básica, mas também nos faz entender o que é ser um jovem lançado na maturidade, alguns de modo prematuro. É uma experiência de compreensão.

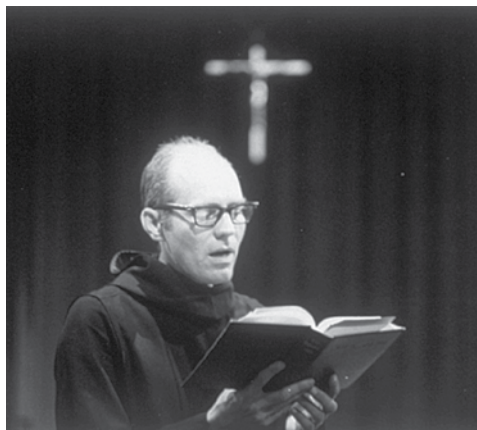
—Variety

Essênio

Essene, 16mm, BP, 86'
Estados Unidos, 1972



Priest ©1972 Zipporah Films, Inc.



Ficha técnica

Direção, produção, som e edição:
Frederick Wiseman

Fotografia: William Brayne

Essênio é um filme sobre as atividades cotidianas de um monastério beneditino e a resolução de conflitos entre as necessidades pessoais e as prioridades institucionais e organizacionais da comunidade. Na ordem, na qual o foco da vida é o relacionamento entre o trabalho individual e a dedicação à comunidade como um todo, os religiosos devem lidar com os mesmos problemas que surgem em qualquer comunidade: regras, trabalho, dedicação, valores, amor e jogo.

Recepção crítica

Essênio é um dos melhores filmes religiosos já feitos... O olhar do Cinema Vérité de Fred Wiseman sobre a vida em um monastério também avalia os significados essenciais inerentes a qualquer estrutura institucional... É uma experiência fluida, extremamente honesta e não teatral... Wiseman transmite humildade sem recorrer a expressões humildes e expressa, sem falsa espiritualidade, uma consciência da piedade profunda... *Essênio* levanta a questão de Deus com urgência e eloquência.

– *Malcolm Boyd, The New York Times*



Juizado de Menores

Juvenile Court, 16mm, BP, 144'
Estados Unidos, 1973

Boy judge ©1973 Zipporah Films, Inc.



Ficha técnica

Direção, produção, som e edição:
Frederick Wiseman

Fotografia: William Brayne

O documentário *Juizado de Menores* exhibe a complexa variedade de casos que passam pela Corte Juvenil de Memphis: busca por lares adotivos, abuso de drogas, assalto à mão armada, abuso infantil e abuso sexual. As sequências mostram tais problemas como dilemas entre a proteção da comunidade e o desejo de reabilitação, a amplitude e os limites de escolha disponíveis à corte, o estado psicológico dos infratores e as questões constitucionais e processuais envolvidas na administração de uma corte juvenil.



Recepção crítica

Wiseman, literal e figurativamente, abre as portas da percepção ao mostrar a rotina diária de um Juizado de Menores... Ele é um grande professor, mas se recusa a pregar ou até mesmo a ensinar, mas nós aprendemos – e a experiência nos torna melhores.

– *Jerrold Hickey, The Boston Globe*

Primata

Primate, 16mm, BP, 105'
Estados Unidos, 1974



Training ©1974 Zipporah Films, Inc.



Ficha técnica

Direção, produção, som e edição:
Frederick Wiseman

Fotografia: William Brayne

Primata apresenta as atividades cotidianas do Centro de Pesquisa Nacional de Primatas de Yerkes. No filme, aparecem cientistas preocupados com o estudo do desenvolvimento físico e mental de primatas. A capacidade de aprender, lembrar e aplicar competências linguísticas e manuais; o efeito do álcool e das drogas no comportamento; o controle do comportamento agressivo e sexual; e outros determinantes neurológicos e psicológicos do comportamento constituem parte do trabalho experimental mostrado no filme.

Recepção crítica

Trata-se, essencialmente, de um filme sobre um grupo de primatas que tem poder e que utiliza esse poder contra outro grupo que não tem... Wiseman não encontrou Frankensteins em sua visita, aparentemente muito amigável, ao centro; apenas pessoas agradáveis que, subtraindo algo da própria humanidade, contribuem para a soma de conhecimentos humanos.

– *Derek Malcolm, The London Guardian*



Previdência social

Welfare, 16mm, BP, 167'
Estados Unidos, 1975

Leaning over ©1975 Zipporah Films, Inc.



Ficha técnica

Direção, produção, som e edição:
Frederick Wiseman

Fotografia: William Brayne

Previdência social mostra a natureza e a complexidade do sistema de assistência social nas sequências que ilustram a assombrosa diversidade de problemas que o constituem: habitação, desemprego, divórcio, problemas médicos e psiquiátricos, abandono e abuso de crianças, e velhice. Esses problemas são apresentados em um contexto no qual os profissionais da área da assistência social, bem como os necessitados, se esforçam para interpretar e lidar com as leis e os regulamentos que regem suas vidas e seu trabalho.

Recepção crítica

Previdência social é um olhar de dentro de uma das instituições-chave em torno da qual a sociedade funciona... Como seus outros filmes, este é profundamente perturbador, especialmente para aqueles que têm preconceitos... O filme de Wiseman mostra que um centro público de assistência social é um campo de batalha em que os pobres lutam desesperadamente contra uma rede complexa de regulamentos contraditórios que podem derrotar até mesmo os mais fortes e inteligentes. Um filme incrível...

– Ken Wlaschin, *London Film Festival Program, 1975*

Carne

Meat, 16mm, BP, 113'
Estados Unidos, 1976



Cutting ©1976 Zipporah Films, Inc.



Ficha técnica

Direção, produção, som e edição:
Frederick Wiseman

Fotografia: William Brayne

Carne rastreia o processo pelo qual o gado e as ovelhas se tornam bens consumíveis. O filme destaca o processo de acondicionamento altamente automatizado da carne e seu transporte, ilustrando pontos e problemas na área de produção, transporte, logística, desenvolvimento de equipamentos, estudos de tempo e movimento, e administração do trabalho.

Recepção crítica

Carne é um estudo sobre um dos maiores currais de confinamento e uma das maiores indústrias de embalagens da América, e são e não são o que você espera que sejam. Wiseman nos mostra o leilão de gado, as operações de um curral de confinamento, o cuidado e a alimentação dos animais, o armazenamento e o acondicionamento da carne e até mesmo as reuniões do sindicato e as negociações de preço. Como sempre, ele trata seu espectador como uma pessoa inteligente que é capaz de dar um sentido àquelas imagens; não há narração. E, ainda, ele nos leva a uma investigação sobre nós mesmos a fim de ver como nos sentimos diante do que estamos vendo na tela. Como os filmes anteriores de Wiseman, *Carne* é perturbador, revelador e surpreendente – um filme magistral.

– Ken Wlaschin, *London Film Festival Program, 1976.*



Canal do Panamá

Canal zone, 16mm, BP, 174'
Estados Unidos, 1977

Survey ©1977 Zipporah Films, Inc.



Ficha técnica

Direção, produção, som e edição:
Frederick Wiseman

Fotografia: William Brayne

Canal do Panamá é um filme sobre a população que vive e trabalha na região do Canal do Panamá, mostrando sua operação e as várias agências de governo – empresarial, militar e civil – responsáveis pelo seu funcionamento e pelas vidas dos estadunidenses da região. Foram incluídas cenas de navios em trânsito, do trabalho de operadores especiais do canal, dos aspectos do governo civil, do trabalho de militares e da vida social, religiosa e recreativa de seus habitantes.

Recepção crítica

Ele se concentrou na vida dos americanos que guardam uma base no canal, e seu filme é tanto uma crítica desesperada dos valores da classe média baixa norte-americana como uma elegia patética e cômica do imperialismo americano. *Canal do Panamá* ocupa um lugar perturbador em sua obra: é o seu filme mais triste e, pensando melhor, o mais chocante.

– David Denby, *The Boston Phoenix*

Missão Campo de Sinai

Sinai Field mission, 16mm, BP, 127'
Estados Unidos, 1978



Poker ©1978 Zipporah Films, Inc.



Ficha técnica

Direção, produção, som e edição:
Frederick Wiseman

Fotografia: William Brayne

O documentário *Missão Campo de Sinai* mostra as atividades rotineiras de diplomatas e de técnicos em eletrônica envolvidos na Missão Monte Sinai americana, sistema de alerta estabelecido em 1976 para promover a desanexação entre Egito e Israel depois da guerra de 1973. O principal propósito da missão é monitorar as abordagens às passagens estratégicas e verificar as operações das estações de vigilância egípcias e israelenses na zona neutra do Monte Sinai.

Recepção crítica

Wiseman nos dá uma comunidade. Percebemos o isolamento, o clima severo, as tarefas administrativas entorpecedoras, enfadonhas...Ao filmar a história da *Missão Campo de Sinai* de dentro, ao incorporar todos os elementos que a compõem, em vez de fazer uma narrativa comum sobre o que ela é e como surgiu, Frederick Wiseman, mais uma vez, chamou atenção para um problema. E, por causa desse filme, sabemos e nos importamos um pouco mais.

— James Brown, *Los Angeles Times*



Manobra

Manoeuvre, 16mm, BP, 115'
Estados Unidos, 1979

Shaving ©1979 Zipporah Films, Inc.



Direção, produção, som e edição:
Frederick Wiseman

Fotografia: John Davey.

Prêmio

Festival Internacional de Cinema de Figueira da Foz – prêmio Imagens e Documentos, 1980.

O filme *Manobra* acompanha a realização das manobras anuais de outono na Europa Ocidental por uma companhia de tanque de infantaria da Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN). Um dos propósitos desses testes de guerra é checar quão rapidamente e com que eficiência os reforços dos EUA podem chegar à Europa em defesa da OTAN. Os vários estágios dos exercícios de treinamento, incluindo táticas de defesa e ataque, fora vitórias e derrotas hipotéticas são vistos do ponto de vista de uma companhia que trava uma guerra simulada, aérea e terrestre, convencional e não nuclear.

Recepção crítica

Em *Manobra*, não há guerra, mas há a ilusão da guerra, a memória das guerras mundiais passadas e a crença firme dos soldados em uma guerra por vir... Seu estilo é tão direto que o Pentágono levou apenas dois dias para aprovar as filmagens. Os generais sabiam que Wiseman deixaria a audiência julgar o mundo privado deles, seu ethos, mesmo no momento final.

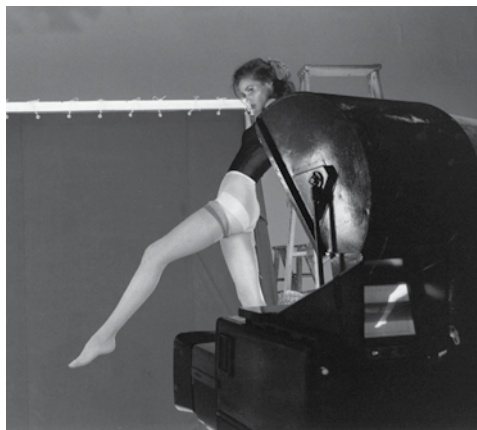
– *Bill Henry, The Boston Globe*

Modelo

Model, 16mm, BP, 129'
Estados Unidos, 1980



Pantyhouse model © 1980 Zipporah Films, Inc.



Direção, produção, som e edição:
Frederick Wiseman

Fotografia: John Davey.

O filme *Modelo* mostra modelos masculinos e femininos trabalhando em comerciais de TV, desfiles de moda, capas de revista e anúncios de diversos produtos, incluindo coleções de estilistas, casacos de pele, roupas esportivas e automóveis. Os modelos são vistos em seu ambiente de trabalho com fotógrafos cujas técnicas ilustram diferentes estilos de moda e fotografia de produtos. O mercado das agências também é mostrado: entrevistas com aspirantes a modelos, aconselhamento de carreira, organização de books, conversas com cliente e planejamento de viagens. O filme apresenta uma visão de interseções entre moda, negócios, propaganda, fotografia, televisão e fantasia.

Recepção crítica

Em *Modelo*, ele nos mostra o lado comercial de uma agência, as sessões de fotografia, as modelos conversando, brincando, à toa. Ele destaca o perfeccionismo insano dos publicitários de TV – ensaios, repetições de tomadas, grandes equipes, ansiedades, implicâncias e exaustão, tudo isso por alguns segundos de comercial de lingerie.

– David Denby, *New York Magazine*



O diário de Seraphita

Seraphita's diary, 16mm, cor, 89'
Estados Unidos, 1982

New © 1982 Frederick Wiseman



Direção, produção, som e edição:
Frederick Wiseman

Fotografia: John Davey.

O diário de Seraphita é a história de uma famosa modelo que, incapaz de lidar com as fantasias e pressões que sua beleza provoca, desaparece. O filme é um perfil de sua vida emocional e contrasta as fantasias que ela suscita nas pessoas com as tensões de sua vida emocional, revelada por seus diários.

Recepção crítica

(...) um festim visual com alguns dos figurinos mais extraordinários já vistos em uma tela de cinema (grande parte deles Jerzebel e Giorgio di Sant'Angelo da coleção particular de Alberta Wright) e uma estreia extremamente original em filmes de ficção.

– Ken Wlaschin, *London Film Festival Programme*

A loja

The store, 16mm, cor, 118'
Estados Unidos, 1983



Shoes ©1983 Zipporah Films, Inc.



Direção, produção, som e edição:
Frederick Wiseman

Fotografia: John Davey.

A *loja* é um filme sobre a loja Neiman-Marcus e outras grandes lojas de departamento em Dallas. As cenas do filme incluem a seleção, a apresentação, o marketing, a definição de preços, as propagandas e a venda de um grande leque de produtos de consumo, que incluem roupas de estilistas renomados, casacos de pele, joias, perfumes, sapatos, produtos eletrônicos, artigos esportivos, porcelana chinesa e muitos outros bens de consumo. A administração interna e os aspectos organizacionais de uma grande empresa são mostrados, ou seja, encontros de vendas, desenvolvimento de estratégias de marketing e publicidade, treinamento, práticas dos funcionários e técnicas de venda.

Recepção crítica

Ele mergulhou fundo e com sabedoria em um assunto aparentemente superficial e trouxe um tratado sutilmente informativo – e, além disso, divertido – que provavelmente terá uma importância sociológica para as gerações vindouras.

– Arthur Unger, *The Christian Science Monitor*.



Pista de corridas

Racetrack, 16mm, BP, 114'
Estados Unidos, 1985

Mounted jockey ©1985 Zipporah Films, Inc.



Direção, produção, som e edição:
Frederick Wiseman

Fotografia: John Davey.

Pista de corridas é sobre a Belmont Race Track, uma das melhores pistas de corrida para cavalos puro-sangue. O filme destaca o treinamento, a manutenção e as corridas desses campeões. O que ocorre no dia a dia é mostrado: nos estábulos – o cuidado com os cavalos, que abrange a alimentação, a colocação das ferraduras e a preparação para as competições; na pista de treino – os vários aspectos do treinamento, os exercícios e a cronometragem; no cercado – a apresentação pré-corrída; nas arquibancadas – as apostas e os espectadores. O filme também inclui sequências que mostram a variedade do trabalho feito por treinadores, jóqueis, agentes dos jóqueis, operadores dos andadores circulares, funcionários dos estábulos e veterinários.

Recepção crítica

O filme não é sobre ganhar ou perder; o show é sobre uma instituição, uma indústria e seus rituais. Em *Pista de corridas*, a indústria que Wiseman revela é peculiar, permeada tanto por um respeito romântico pelos animais magníficos quanto por uma atmosfera quase corporativa.

– Cathleen Schine, *Vogue*.

Adequação & trabalho

Adjustment & work, 16mm, cor, 120'
Estados Unidos, 1986



Practice © 1986 Zipporah Films, Inc.



Direção, produção, som e edição:
Frederick Wiseman

Fotografia: John Davey.

A primeira parte do filme *Adequação & trabalho* se passa na E. H. Gentry Technical Facility, uma empresa que oferece serviços de adequação individual e de avaliação para adultos com deficiências sensoriais e que funciona também como um centro de treinamento vocacional, proporcionando instrução técnica em 15 áreas profissionais, como comércio, impressão, economia do lar, serviços alimentícios e ciências da computação. As cenas mostram os serviços de adequação para adultos em situações pessoais e profissionais enquanto aprendem a se adaptar às suas deficiências. O filme segue mostrando o trabalho na Alabama Industries for the Blinds, segunda maior empregadora de cegos dos EUA, que oferece emprego e treinamento para mais de 300 cegos, surdos e outras pessoas com necessidades especiais. As cenas incluem a rotina de trabalho e a produção de diversos utensílios domésticos e de uso militar.

Recepção crítica

O filme nos leva para dentro e nos faz sentir o que é ser um dos professores ou um dos administradores. Transmite ainda o sentido do que é ser deficiente.

— John J. O'Connor, *The New York Times*



Surdo

Deaf, 16mm, cor, 164'
Estados Unidos, 1986

Boy ©1986 Zipporah Films, Inc.



Direção, produção, som e edição:
Frederick Wiseman

Fotografia: John Davey.

The School for the Deaf at the Alabama Institute é uma entidade organizada em torno de uma teoria de comunicação total, isto é, o uso de sinais e datilologia em conjunção com a fala, o uso de aparelhos auditivos, a leitura labial, os gestos e a palavra escrita. O filme *Surdo* mostra cenas em que vários aspectos desse treinamento abrangente são abordados, como ensino da língua de sinais aos estudantes e seus pais; terapia de fala; aconselhamento psicológico; cursos acadêmicos regulares; treinamento vocacional; problemas disciplinares; visitas dos pais; esportes e atividades recreativas; treinamento para viver e trabalhar de maneira independente; fora o desenvolvimento de habilidades no gerenciamento do lar e do dinheiro.

Recepção crítica

Wiseman não só apresenta um quadro empático dos estudantes com deficiência e dos adoráveis funcionários, mas também se desloca pelas reuniões de organização, revelando o processo de tomada de decisão dos pais – todas as facetas da vida das pessoas com deficiência, que têm um papel crescente na sociedade atual.

– Arthur Unger, *The Christian Science Monitor*

Deficiente múltiplo

Multi-handicapped, 16mm, BP, 126'
Estados Unidos, 1986



Band ©1986 Zipporah Films, Inc.



Direção, produção, som e edição:
Frederick Wiseman

Fotografia: John Davey.

O filme *Deficiente múltiplo* mostra o dia a dia de estudantes com deficiências múltiplas e sensoriais, e de seus professores, inspetores do alojamento estudantil e conselheiros na Helen Keller School. A primeira missão da escola é atender a todas as necessidades (inclusive as vitais) das crianças surdas e/ou cegas, algumas das quais também apresentam outras deficiências. O filme mostra situações que envolvem higiene pessoal, treinamento de mobilidade, conceitos de tempo e dinheiro, autoajuda e vida independente, vida no alojamento estudantil, recreação, esportes, treinamento vocacional e aconselhamento psicológico.

Recepção crítica

Esse documentário nos leva ao mundo das pessoas com deficiência e nos ajuda a ver e sentir o que é ser cego ou surdo ou deficiente múltiplo... Sr. Wiseman, com efeito, continua a ser exigente e difícil. Mas o esforço vale muito mais a pena do que assistir a uma temporada completa de documentários padrão.

— John J. O'Connor, *The New York Times*



Cego

Blind, 16mm, cor, 132'
Estados Unidos, 1986

Reading braille ©1986 Zipporah Films, Inc.



Direção, produção, som e edição:
Frederick Wiseman

Fotografia: John Davey.

Cego acompanha, do jardim de infância até o 12º ano, os programas educacionais e a vida cotidiana dos estudantes da Alabama School for the Blind. A escola se organiza em torno do esforço para educar estudantes cegos e com deficiências visuais a fim de torná-los responsáveis por suas próprias vidas. Vemos no filme o treinamento de mobilidade, o ensino do sistema Braille, bem como a abordagem das disciplinas tradicionais, como Inglês, História, Ciências e Música. Outras cenas mostram sessões de aconselhamento psicológico, treinamento vocacional, funcionários lidando com problemas disciplinares e a alta variedade de programas recreativos e esportivos.

Recepção crítica

(...) eles são ensinados, orientados e guiados por funcionários escolares que parecem ser, de modo geral, extraordinariamente capazes e dedicados, sendo que alguns deles são também cegos. Alunos e funcionários falam daquele jeito arrastado e suave do Sul, e a integração racial é simplesmente um fato.

– John J. O'Connor, *The New York Times*

Míssil

Missile, 16mm, cor, 115'
Estados Unidos, 1987



Missile ©1987 Zipporah Films, Inc.



Direção, produção, som e edição:
Frederick Wiseman

Fotografia: John Davey.

O filme *Míssil* segue o 4.315º esquadrão de treinamento do Comando Aéreo Estratégico da Base da Força Aérea de Vandenberg, na Califórnia, onde os oficiais são treinados para operar os centros de controle de lançamento dos mísseis balísticos intercontinentais Minuteman. Assistimos a cenas de discussões sobre questões morais e militares da guerra nuclear; vemos o armamento, os alvos e o lançamento de mísseis; os códigos; a comunicação; a proteção contra ataques terroristas; os procedimentos de emergência; as reuniões da equipe; e as sessões tutoriais.

Recepção crítica

Míssil não assusta os espectadores com cenas melodramáticas do holocausto atômico, do inverno nuclear ou de confrontos Leste-Oeste. Em vez disso, apenas documenta o treinamento passo a passo de homens e mulheres inteligentes, responsáveis, sinceros e simpáticos que controlam o arsenal nuclear dos EUA. Os oficiais selecionados para treinamento e seus instrutores parecem ser de alto calibre moral. Mas a calma, a responsabilidade e a inteligência com que enfrentam a potencial destruição de nossa civilização é o que torna *Míssil* tão inquietante; fica claro que a guerra nuclear realmente poderia acontecer. Wiseman continua com sua obsessão singular de forçar os espectadores a experimentar, em primeira mão – e reavaliar –, as instituições americanas.

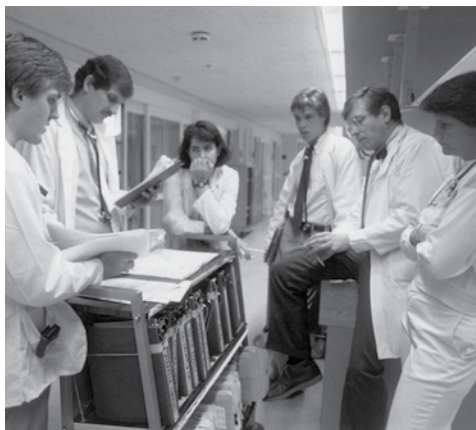
– Arthur Unger, *The Christian Science Monitor*



Perto da morte

Near death, 16mm, cor, 358'
Estados Unidos, 1989

Doctor's meeting ©1989 Zipporah Films, Inc.



Direção, produção, som e edição:
Frederick Wiseman

Fotografia: John Davey.

Prêmio

Festival Internacional de Cinema de Berlim – prêmio FIPRESCI (Fórum do Novo Cinema), 1990.

Perto da morte é um filme sobre a Unidade de Terapia Intensiva do Hospital Beth Israel de Boston. O filme trata de como as pessoas encaram a morte. Mais especificamente, apresenta o complexo inter-relacionamento entre pacientes, familiares, médicos, enfermeiras, equipe do hospital e conselheiros religiosos quando eles confrontam problemas de natureza pessoal, ética, médica, psicológica, religiosa e legal implicados nas decisões a respeito da manutenção da vida de pacientes em estado terminal.

Recepção crítica

São as visões e os sons inesquecivelmente sóbrios de *Perto da morte*, documentário grandioso, destemido e monumental de seis horas de duração dirigido por Frederick Wiseman, que fazem a crônica do funcionamento da unidade de cuidados intensivos do Hospital de Beth Israel, em Boston. São imagens que se tornam terrivelmente banais ao longo de um filme que é menos uma experiência visual que uma imersão total. Não é a duração que torna *Perto da morte* tão impressionante, é o próprio tema. Mas, com essa duração, o filme consegue conduzir seu público de uma resposta emocional inicialmente crua a uma consideração mais calma das questões complexas levantadas e, finalmente, a algum tipo de resolução.

– Janet Maslin, *The New York Times*

Central Park

Central Park, 16mm, cor, 176'
Estados Unidos, 1989



Skyline © 1989 Zipporah Films, Inc.



Direção, produção, som e edição:
Frederick Wiseman

Fotografia: John Davey.

Central Park é um filme sobre a famosa atração turística da cidade de Nova York e a variedade de maneiras pelas quais as pessoas fazem uso dela: corrida, passeios de barco, caminhadas, patinação, música, teatro, esportes, piqueniques, desfiles e shows. O filme também ilustra os complexos problemas com os quais o Departamento de Parques da Cidade de Nova York tem de lidar para conservar, preservar e manter aberto e acessível ao público esse patrimônio da cidade.

Recepção crítica

Seu filme (...) é um excelente meio de compreender Nova York, como ela precisa do parque e como o parque significa coisas diferentes para pessoas diferentes... É um laboratório para observadores de aves, jardineiros e amantes de dinossauros... É um bem comum para as ideias... E exilados... E artistas... É um enorme depósito de todos os esportes imagináveis: Wiseman examina corridas de barco de controle remoto, boliche na grama, tai chi, maratonas, esqui na grama e tênis.

– *Robert Koehler, Los Angeles Times*



Aspen

Aspen, 16mm, cor, 146'
Estados Unidos, 1991

Skiers ©1991 Zipporah Films, Inc.



Direção, produção, som e edição:
Frederick Wiseman

Fotografia: John Davey.

Aspen é um filme sobre uma cidade que era famosa no século XIX pela mineração de prata e é conhecida atualmente por seu cenário esplendoroso: montanhas, esqui, trilhas, música, atividade intelectual, fora a presença de pessoas do mundo da moda. O filme documenta a vida cotidiana e as atividades das pessoas que vivem, trabalham, visitam e praticam esportes em Aspen no inverno.

Recepção crítica

Wiseman nos leva direto ao coração dicotômico de Aspen. Existem poucas cidades na terra tão divididas entre a natureza e as belezas criadas pelo homem, os valores do Velho Oeste e as extravagâncias dos super-ricos. Alguns momentos cuidadosamente justapostos: violinistas idosos tocam por dinheiro em frente a lojas caras; mineiros sujos extorquem dinheiro enquanto esquiadores vestidos de um modo aristocrático descem rapidamente as encostas imaculadas. O mesmo ocorre na cena cultural. Um grupo de estudos se envolve em um debate animado e perspicaz sobre um conto de Flaubert. Descendo a rua, uma galeria de arte exhibe pinturas de um telefone público, uma mangueira de incêndio e uma máquina de Diet Pepsi... Seu alvo é Aspen, e sua abordagem enche os olhos.

—Harry F. Waters, *Newsweek*

Zoológico

Zoo, 16mm, cor, 130'
Estados Unidos, 1993



Elephants ©1993 Zipporah Films, Inc.



Direção, produção, som e edição:
Frederick Wiseman

Fotografia: John Davey.

Prêmio

Festival Internacional de Documentários de Yamagata –
prêmio de excelência, 1993.

Zoológico é um filme sobre o zoológico de Miami, Flórida, sobre os funcionários que o preservam e cuidam dos animais, o trabalho dos veterinários e de suas equipes e as pessoas do mundo inteiro que visitam o zoológico. O filme apresenta a grande diversidade de atrações e atividades no local e as inter-relações dos aspectos humanos, éticos, financeiros, técnicos, organizacionais e de pesquisa da operação do zoológico na lida com os animais.

Recepção crítica

Visitantes de zoológicos ativamente fotografam, gravam vídeos e usam vários artefatos óticos como se não pudessem ver sem eles; os funcionários dedicados e atenciosos assiduamente registram todos os aspectos da vida, os amores e as mortes de seus animais.

– *Melissa Pierson, Vogue*



Ensino médio II

High school II, 16mm, cor, 220'
Estados Unidos, 1994

Ensino médio II ©1994 Zipporah Films, Inc.



Direção, produção, som e edição:
Frederick Wiseman

Fotografia: John Davey.

Ensino médio II é um filme sobre a Central Park East Secondary School (CPESS), uma escola de ensino médio alternativa bem-sucedida no Spanish Harlem de Nova York. Do total de formandos, de 85 a 95% entram na universidade. O filme ilustra a ênfase da escola no programa “Hábitos da mente” (que consiste na persuasão, consciência da existência de diversos pontos de vista, observação de conexões e relações, especulação de possibilidades e análise de valores). As cenas que ilustram a abordagem de ensino da escola incluem atividades na sala de aula nas áreas de humanidades e ciências; conferências para familiares; discussões de raça, classe e gênero; reuniões com os professores; problemas disciplinares; educação sexual; resolução de conflitos pelos estudantes e reuniões de aconselhamento estudantil.

Recepção crítica

O método de Wiseman se encaixa perfeitamente na metodologia de ensino da escola. Repetidamente, ouvimos os funcionários do Central Park East solicitar aos alunos que preencham suas declarações, adicionem detalhes, forneçam mais provas. É exatamente o que Wiseman faz com devoção e brilhantismo.

– *Stuart Klawans, The Nation*

Balé

Ballet, 16mm, cor, 170'
Estados Unidos, 1995



Tie shoes ©1995 Zipporah Films, Inc.



Direção, produção, som e edição:
Frederick Wiseman

Fotografia: John Davey.

Balé é um perfil cinematográfico do American Ballet Theatre, uma importante companhia de bale clássico. O filme apresenta a companhia ensaiando em um estúdio de Nova York e em turnê em Atenas e em Copenhague. Vemos coreógrafos e professores de balé trabalhando com os dançarinos principais, os solistas e o corps de balé. Outras cenas mostram aspectos da administração e como a companhia levanta fundos.

Recepção crítica

Wiseman segue bailarinos, coreógrafos e funcionários dos bastidores do American Ballet Theatre e acompanha o árduo processo de construção de uma coreografia. Seja quando está gravando uma entrevista de um mestre do balé com um jovem esperançoso ou observando Natalia Makarova dando instruções de como projetar o glamour e a sedução, Wiseman é arrebatado pela noção rigorosa e altamente tradicional de beleza que os trabalhadores estão tentando honrar.

– *The New Yorker*



La Comédie-Française

La Comédie-Française, 16mm, cor, 223'
Estados Unidos e França, 1996

La Comédie-Française ©1996 Dan Rest



Direção, produção, som e edição:
Frederick Wiseman

Fotografia: John Davey.

Prêmio:

Festival Internacional de
Documentários de Yamagata –
prêmio especial, 1997.

La Comédie-Française é a companhia de repertório estável mais antiga no mundo. Fundada em Paris no fim do século XVII, pela primeira vez autoriza um documentarista a registrar todos os aspectos de seu trabalho de excelência teatral. Vemos no filme trechos de peças, seleção de elenco, trabalho de cenografia e de composição do figurino, reuniões administrativas, ensaios e performances de quatro peças francesas clássicas: Don Juan, de Molière; La Thébaïde, de Racine; La double inconstance, de Marivaux; e Occupe-toi d'Amélie, de Feydeau.

Recepção crítica

La Comédie-Française é uma exploração multifacetada da arte e do comércio do teatro... O que emerge dessa obra épica de não ficção é um raro vislumbre do que torna o teatro teatro e do que torna o cinema, nas mãos certas, uma arte.

– *Michael Blowen, Boston Globe*

Habitação pública

Public housing, 16mm, cor, 195'
Estados Unidos, 1997



Cleanup © 1997 Zipporah Films, Inc.



Direção, produção, som e edição:
Frederick Wiseman

Fotografia: John Davey.

Prêmio:

Festival de Documentários de
Marseille – grande prêmio, 1998.

Habitação pública documenta o dia a dia do projeto de desenvolvimento de habitações populares nomeado em homenagem a Ida B. Wells, com sede em Chicago. O filme ilustra algumas das experiências de pessoas que vivem em condições de extrema pobreza. As situações mostradas incluem o trabalho do conselho de locatários, a vida nas ruas, o papel da polícia, programas de treinamento profissional, educação contra as drogas, mães adolescentes, famílias disfuncionais, moradores idosos, programas para o ensino de enfermagem e para educação supletiva de adolescentes, e as atividades da prefeitura, do governo do estado e do governo federal para manter e modificar as habitações populares.

Recepção crítica

(...) Wiseman tempera seu filme com diversos exemplos de orgulho e iniciativa. Para cada tomada feita com teleobjetiva de homens na esquina cheirando cocaína, há tomadas de jogos de xadrez, círculos de costura e roupas penduradas em varais. Para cada burocrata falando *burocratês*, há um encanador simpático ou um exterminador de baratas que fazem de tudo por um inquilino grato... Frederick Wiseman... Ele consegue fazer distinções sociais sutis.

– John McCarron, *The Chicago Tribune*



Belfast, Maine

Belfast, Maine, 16mm, cor, 248'
Estados Unidos, 1999

Flowers ©1999 Zipporah Films, Inc.



Direção, produção, som e edição:
Frederick Wiseman

Fotografia: John Davey.

Prêmio:

Festival Internacional de
Documentários de Yamagata –
prêmio de excelência, 1999.

Belfast, Maine é um filme sobre as experiências mundanas em uma bela e antiga cidade portuária da Nova Inglaterra. É um retrato do dia a dia com particular ênfase no trabalho e na vida cultural da comunidade. No filme vemos o trabalho de pescadores de lagosta, operadores de barco de reboque, operários das fábricas, proprietários de lojas, médicos, juizes, policiais, professores, assistentes sociais, enfermeiras e ministros. As atividades culturais incluem ensaios de coro, aulas de dança, aulas de música e produção teatral.

Recepção crítica

(...) *Belfast, Maine* é extraordinário de duas maneiras. Primeiro, é um microcosmo imensamente rico e incomensuravelmente valioso da vida americana no final do século XX. Em segundo lugar, surpreendentemente, é um microcosmo da arte de Wiseman... Ele lembra, de um modo tocante, a força persistente e a beleza do mundo natural, que é feito para servir a economia; além disso, presta homenagem à coragem e à boa vontade de pessoas que tentam, dia após dia, aliviar o sofrimento dos outros. Trata-se de um resumo apropriado da obra de Fred Wiseman e de sua vida também.

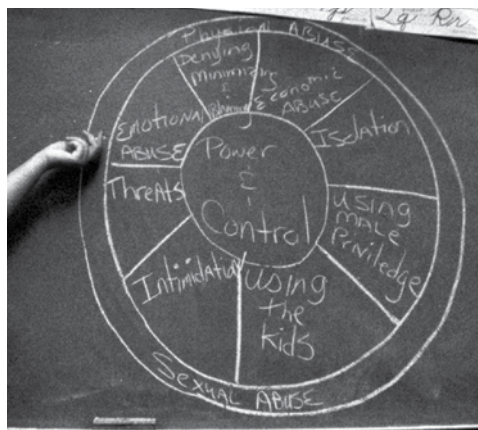
– *Stuart Klawans, The Nation*

Violência doméstica

Domestic violence, 16mm, cor, 196'
Estados Unidos, 2001



Powerwheel © Zipporah Films, Inc.



Direção, produção, som e edição:
Frederick Wiseman

Fotografia: John Davey.

Prêmio:

Festival Internacional de Cinema de Chicago – melhor documentário, 2001.

Violência doméstica mostra a polícia de Tampa, Flórida, respondendo a ligações telefônicas relacionadas à violência doméstica, e o trabalho do principal abrigo para mulheres e crianças da cidade, chamado The Spring. No filme, vemos cenas da reação dos policiais, das intervenções e das tentativas de resolução dessas ligações. As cenas do abrigo mostram entrevistas, sessões de aconselhamento individual, treinamento para controle da raiva, terapia em grupo, reuniões de funcionários, conversas entre clientes e entre clientes e funcionários, atividades escolares, fora terapia e aconselhamento para as crianças do abrigo.

Recepção crítica

Achamos que conhecemos essas famílias, mas aí uma mulher fala sobre o desprezo de seu marido por sua formação, que inclui um doutorado. Com esse breve fato, que a mulher menciona rapidamente no meio de uma conversa sobre sua vida com um conselheiro matrimonial, *Violência doméstica* imediatamente nos choca e nos tira da complacência. Este é, enfim, o mais compassivo de todos os filmes de Wiseman. Saímos do cinema com a sensação de que uma mudança é possível, mesmo que no filme as coisas voltem a ser como eram no início.

– *Elvis Mitchell, The New York Times*



A última carta

La dernière lettre, 35mm, BP, 61'
Estados Unidos e França, 2002

Catherine - remembering ©2002 Laurencine Lot



Direção, produção, som e edição:
Frederick Wiseman.

Produção: Pierre-Olivier Bardet.

Fotografia: Giorgos Arvanitis.

Elenco: Catherine Samie

A *última carta* é um filme baseado em um capítulo do romance *Life and fate*, de Vasily Grossman. O ano é 1941. Um gueto ucraniano foi dominado pelos nazistas, e o plano é matar todos os habitantes judeus. Em meio à iminente catástrofe, a médica da cidade, uma mulher chamada Anna Semionova, escreve uma carta de despedida a seu filho, que está a salvo, fora do alcance do inimigo. A carta, com detalhes sobre a vida cotidiana no gueto, revela o medo, a coragem, a fragilidade, a compaixão e a dignidade dessa mulher enquanto faz uma retrospectiva de sua vida e encara a morte.

Recepção crítica

Lucidez, inteligência, humor, amor. Do início ao fim, o melhor do espírito humano. Uma lição sobre saber viver na hora da morte. *A última carta* é também um documentário sobre o rosto da atriz Catherine Samie, uma paisagem, em que Wiseman capta coisas extraordinariamente comuns: os efeitos desgastantes da miséria (sinais de depressão), o júbilo de seus traços (visitei nosso jardim pela última vez) ou aquele momento destemperado quando as lágrimas irrompem. Para o futuro, para aqueles que amamos, esperamos ter forças para escrever uma carta semelhante. Entretanto, graças a Frederick Wiseman, que nos fez segui-lo, ficamos mais que orgulhosos de ter lido essa.

– Gerard Lefort, *Liberation*

Violência doméstica II

Domestic violence II, 16mm, cor, 160'
Estados Unidos, 2002



Woman fist ©Zipporah Films, Inc.



Direção, produção, som e edição:
Frederick Wiseman.

Fotografia: John Davey.

Violência doméstica II se passa nas cortes de acusação, contravenção e interdição do condado de Hillsborough, em Tampa, Flórida. A corte lida com pagamentos de fiança, pedidos de liberdade provisória, contextos específicos dos mandados que regulam o tempo e o lugar para a visita dos pais, ordens de restrição, regras para o contato com crianças, pagamentos assistenciais e decisões quanto a faltas e punições. Os juízes e delegados fazem perguntas que trazem à tona os relacionamentos dos casais e a forma específica de violência entre eles.

Recepção crítica

Violência doméstica II foca principalmente o lado jurídico da questão. Os juízes são obrigados a tomar decisões sobre relacionamentos em minutos, decisões que mudarão a vida do casal. É uma exploração implacável de um problema que parece terrivelmente comum.

— James Heflin, *The Advocate Vale*



Assembleia legislativa

State legislature, 16mm, cor, 217'
Estados Unidos, 2006

Filing ©2006 Zipporah Films, Inc.



Direção, produção, som e edição:
Frederick Wiseman

Fotografia: John Davey.

Assembleia legislativa mostra as atividades cotidianas do Senado de Idaho durante uma plenária. Lobistas, legisladores e seus constituintes são vistos debatendo e discutindo sobre interesses do eleitorado e problemas que vão desde a violência nas escolas, a doença da vaca louca e o voyeurismo provocado pelas câmeras de vídeo até a imigração ilegal, o tabagismo passivo e a desregulamentação das taxas telefônicas. O filme é um exemplo de realizações, valores, restrições e limitações do processo democrático.

Recepção crítica

(...) os cidadãos “comuns” que trabalham na Assembleia Legislativa do Estado de Idaho (...) são servidores públicos que levam muito a sério sua responsabilidade perante os cidadãos. Não importa o lado que eles escolham, são defensores dedicados e apaixonados de seus eleitores e do Estado de Direito. Seria banal chamar esse filme de inspirador. *Assembleia legislativa* é melhor do que isso. É reconfortante: o processo democrático na América funciona – em Idaho, pelo menos.

– Patricia Finneran, *Silverdocs Film Festival Program 2007*

A dança - o balé da Ópera de Paris



La danse – le ballet de l'Opera de Paris, 16mm, cor, 158'
Estados Unidos e França, 2009

La danse ©Laurent Philippe



Direção, produção, som e edição:
Frederick Wiseman

Fotografia: John Davey.

O balé da Ópera de Paris é uma das maiores companhias do mundo em sua categoria. O filme acompanha os ensaios e as performances de sete apresentações: *Genus*, de Wayne McGregor; *O sonho de Medeia*, de Angelin Preljocaj; *A casa de Bernarda Alba*, de Mats Ek; *Paquita*, de Pierre Lacotte; *O quebra-nozes*, de Rudolph Nureyev; *Orfeu e Eurídice*, de Pina Bausch; *Romeu e Julieta*, de Sasha Waltz. São mostrados o trabalho envolvido na administração da companhia e o trabalho coordenado e colaborativo de coreógrafos, professores de balé, dançarinos, músicos e profissionais que compõem o figurino, a cenografia e a iluminação.

Recepção crítica

Wiseman, com evidente prazer, retorna aos dançarinos, que ele não fotografa à maneira do cinema comercial, em que os corpos são quebrados em pedacinhos, mas em full frame, registrando o corpo inteiro e o espaço à sua volta, para que possamos ver os movimentos incríveis que eles são capazes de realizar, bem como os inevitáveis erros, tropeços e melhorias graduais. –

David Denby, The New Yorker



Academia de boxe

Boxing gym, 16mm, cor, 91'
Estados Unidos, 2010

Boxing gym ©2010 KO Films, Inc.



Direção, produção, som e edição:
Frederick Wiseman

Fotografia: John Davey.

O tema do filme se desenvolve em uma instituição que fica em Austin, Texas, a Lord's Gym, que foi fundada há mais de 20 anos por Richard Lord, um ex-boxeador profissional. Uma grande quantidade de pessoas de todas as idades, raças, etnias e classes sociais treinam na academia: homens, mulheres, crianças, médicos, advogados, juízes, empresários, imigrantes, boxeadores profissionais e pessoas que querem se tornar profissionais, ao lado de amadores que adoram o esporte e de adolescentes que querem ganhar força e se autoafirmar. A academia é um exemplo do “caldeirão de culturas” estadunidense onde as pessoas se encontram, conversam e treinam.

Recepção crítica

Três críticos incluíram *Academia de boxe* em suas listas de melhores filmes de 2010 para a edição de jan./fev. da revista *Film Comment*. A lista de Nic Rapold não tinha classificação, mas *Academia de boxe* estava nela. Na lista de Kent Jones, ele empatou em segundo lugar com outro filme. Na lista de Thom Andersen, ficou em décimo lugar.

– *Film Comment*

Crazy Horse

Crazy Horse, HD, cor, 134'
Estados Unidos e França, 2011



Crazy Horse ©2011 | Antoine Poupel



Direção, produção, som e edição:
Frederick Wiseman

Fotografia: John Davey.

Crazy Horse acompanha as performances e os ensaios do grupo Crazy Horse Paris para um novo espetáculo, *Désirs*, coreografado por Philippe Decouflé, celebrado coreógrafo francês, bem como as preparações dos dançarinos nos bastidores (maquiagem e ajustes de figurinos) e os vários problemas que o planejamento do espetáculo e a administração do cabaré envolvem. O espetáculo *Désirs* é um *show* artístico, moderno, bem-humorado e colorido que representa o auge do *nude chic*.

Recepção crítica

“Como um bando de pássaros raros se orgulhando de sua plumagem esplendorosa, as dançarinas de corpos perfeitos do mítico cabaré Crazy Horse em Paris reaplicam o batom vermelho-cereja e cobrem seus corpos quase nus de pó iridescente antes de subir ao palco. São algumas das cenas que compõem Crazy Horse... O filme é repleto de belas imagens dos números de dança: garotas de topless cobertas de manchas de leopardo se movem em torno do covil de um leão falso; outras, das quais vemos apenas as sombras, alegremente se despem, luva a luva, meia a meia.”

— Jenny Barchfield, *Associated Press*



Em Berkeley

At Berkeley, HD, cor, 244'
Estados Unidos, 2013

At Berkeley ©2013 Berkeley Film, Inc.



Direção, produção, som e edição:
Frederick Wiseman

Fotografia: John Davey.

O filme *Em Berkeley* é um documentário sobre a Universidade da Califórnia, localizada em Berkeley. Trata-se da instituição mais velha e mais prestigiada de um sistema de educação pública, composto por dez campi, que tem um dos melhores centros de pesquisa e ensino no mundo. O filme mostra os aspectos principais da vida na universidade, enfatizando os esforços administrativos para manter a excelência acadêmica, a função pública, a diversidade econômica, racial e social do corpo estudantil da primeira universidade pública estadunidense, e a luta contra os severos cortes financeiros impostos pela legislatura californiana.

Recepção crítica

No filme *Em Berkeley*, testemunhamos o semestre do outono de 2010 em uma universidade em crise, porém vicejante. O Sr. Wiseman utiliza eventos institucionais – as reuniões, as aulas e os protestos – como palcos para encenar seu drama multifacetado de pessoas e ideias. As lágrimas de um estudante em uma sessão que trata de bolsa de estudos transformam o momento em um retrato da classe média americana na corda bamba. Reuniões de orçamento mostram a luta para manter os custos da educação pública e dão ao então chanceler Robert Birgeneau um perfil de líder. Um gol é marcado em um jogo de hóquei na grama. O ex-secretário do Trabalho Robert Reich, em uma palestra, toma como exemplo um importante ex-assessor que não tinha medo de criticá-lo. E – isto é Berkeley – uma sala de leitura é ocupada pela mais recente geração de estudantes ativistas.

– *Nicolas Rapold, The New York Times*



Créditos

PRESIDENTE DA REPÚBLICA
Dilma Vana Rousseff

MINISTRO DE ESTADO DA
FAZENDA
Guido Mantega

PRESIDENTE DA CAIXA
ECONÔMICA FEDERAL
Jorge Fontes Hereda

Produção
JURUBEBA PRODUÇÕES

idealização e curadoria
BRUNO CARMELO
RAPHAEL FONSECA

coordenação geral
ALESSANDRA CASTAÑEDA

coordenação executiva
ALESSANDRA CASTAÑEDA

produção
BEATRIZ KNIPFER

assistente de produção de base
DANIEL CASTRO

produção - Rio de Janeiro
AMANDA CASTRO CORDEIRO

coordenação editorial
POLIANA PAIVA

projeto gráfico e site
DANIEL REAL
RICARDO PREMA

programação site
LUCAS MARTINS

revisão de textos
RACHEL ADES

tradução de textos
ELOIZA LOPES
TIAGO JONAS

produção de textos
ANDRÉ BRASIL
BRUNO CARMELO
CEZAR MIGLIORIN
FÁBIO ANDRADE
FERNANDO WELLER
FILIPE FURTADO
JEFFERSON DE OLIVEIRA
JOÃO CÂNDIDO
LEONARDO SETTE
MARCOS PIMENTEL
PAULO SCARPA
RAPHAEL FONSECA
RUY GARDNIER

vinheta
EDUARDO BOORHEM

legendagem eletrônica
4 ESTAÇÕES

impressão gráfica
GRÁFICA EDITORA STAMPPA

agradecimentos
ANGELO DEFANTI
CAROL SILVEIRA
ENIO CARMELO DOS SANTOS
GUSTAVO SCOFANO
IRENILDA DIAS DOS SANTOS
JOÃO HENRIQUE QUEIROZ DE
ARAÚJO
KARIN RENATA DIAS DE CARMELO
LEANDRA ESPÍRITO SANTO
LETÍCIA DOS SANTOS
MARIANA CARVALHO
RAPHAEL CORREA
RENATA DARGAINS
RENATO MENEZES
SUELI DO SACRAMENTO
VICTOR DIAS

todas as fotos foram cortesia da
Zipporah Films

CAIXA Cultural Rio de Janeiro
Av. Almirante Barroso, 25 – Centro
www.caixa.gov.br/caixacultural

Primata (Cigarette smoking) / © 1974 Zipporah Films, Inc.

