

## Mergulho no cinema não-ficcional do fotógrafo Miguel Rio Branco sobre prostituição e sexo no Pelourinho de 1981

RICCARDO MIGLIORE\*

### Resumo

Este artigo propõe uma análise do filme observando as intersecções entre as várias linguagens utilizadas pelo artista plástico/fotógrafo/cineasta Miguel Rio Branco sobre a prostituição e o degrado presentes no Pelourinho (Salvador, BA) do começo da década de oitenta. Analisa-se o documentário Nada levarei quando morrer\*\* em sua complexa estrutural multimídia: filme, fotografia, som ambiente e músicas não originais. E reflete-se acerca das intersecções entre as diversas linguagens e acerca da perspectiva humanista adotada por Rio Branco, que ultrapassa qualquer lugar comum, evitando fáceis moralismos e banalidades para proporcionar ao espectador a experiência de um verdadeiro mergulho sensorial no contexto do Pelourinho baiano de 1981.

**Palavras Chave:** Documentário; Comunicação; Fotografia; Sociologia da mídia; Miguel Rio Branco

### Abstract

This paper suggests an analysis of the film observing the intersections amongst the various languages utilized by the artist/photographer/filmmaker Miguel Rio Branco about prostitution and decay in Pelourinho (Salvador, Bahia) at the beginning of the '80s. The documentary Nada levarei quando morrer (literally: I won't take anything when I'll die) is being analyzed in his complex multimedia structure: film, photography, direct sound and music (not originals). And here goes a reflection about the intersections between the languages and about the humanistic perspective adopted by Rio Branco, beyond any common sense, avoiding easy moralism and banalities in order to give back to the viewer the experience of a real sensorial dive into the context of the most famous Salvador's neighborhood in 1981.

**Key words:** Documentary; Communication; Photography; Sociology of the media; Miguel Rio Branco.



\* RICCARDO MIGLIORE é mestrando pelo PPGC/UFPB, bolsista CAPES, pesquisador do GECINE (Grupo de estudos, pesquisa e produção em cinema).

\*\* Link para assistir o filme completo: <https://www.youtube.com/watch?v=UjMwMSGgsIA>

## O autor, a obra, o objetivo e a encenação

De acordo com a Cinemateca Brasileira<sup>1</sup>, a sinopse deste filme não-ficcional é a seguinte: "Ensaio fotográfico sobre a prostituição em Salvador, Bahia". Na parte inerente à categoria, o filme é indexado como não-ficção, enquanto na parte reservada ao gênero o filme é descrito como documentário. *Nada levarei quando morrer* foi realizado por Miguel Rio Branco, artista políedrico cujo perfil biográfico é assim resumido pelo jornal *A Folha de S. Paulo*: "Nascido em Las Palmas de Gran Canária (Espanha), em 1946, Miguel Rio Branco vive e trabalha no Rio de Janeiro". Estamos extraindo estas informações de uma matéria sobre a participação do filme na 29ª Bienal de S. Paulo. Nesta matéria<sup>2</sup>, de 20/9/2010, ainda se lê que "desde o final dos anos 1960, o artista tira da realidade urbana, suja e degradada, os motivos para seus filmes e fotografias". Quanto ao filme, *A Folha de S. Paulo* destaca que: "Rio Branco flagra as prostitutas, crianças, famílias, traficantes, vendedores e outros habitantes do bairro do Pelourinho, em Salvador".

A pertinência desta breve introdução biográfica é sustentada por algumas reflexões de Bill Nichols sobre representação, sendo que segundo ele: "os documentários mostram aspectos ou representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico" (NICHOLS, 2005:30) e como acrescentado pouco adiante no mesmo

texto pelo autor: "quanto desses aspectos da representação entra em cena varia de filme para filme, mas a ideia de representação é fundamental para o documentário". Dito de outra forma, e chamando em causa outro autor, vemos que: "O real, visto como intocável, é um fetiche. A filmagem provoca uma alteração; pois que esta alteração seja plenamente assumida" (BERNARDET, 2009:75). E neste sentido, se pode acrescentar que a representação é advinda de uma "relação de poder" (FREIRE, 2012:31) a qual se instaura entre realizador e personagens filmicos.

O cerne e objetivo do artigo é propor uma reflexão sobre a maneira na qual o realizador Miguel Rio Branco, neste seu filme, trabalha a *mise en scène*, considerando a temática, ambientação, e principalmente, os personagens ou atores sociais com os quais ele se deparou ao longo da produção de *Nada levarei quando morrer*.

De antemão, podemos acenar que entendemos por *mise en scène* o conjunto de escolhas, imposições e resistências que se manifestam nas referidas relações de poder, quanto à encenação praticada pelo realizador e na auto-encenação por parte dos "atores sociais", o que remete para as questões estéticas de linguagem audiovisual, mas ao mesmo tempo, sugere a necessidade de debruçarmos sobre a montagem. Isso por sua vez se explica pelo fato que no cinema a *mise en scène* não só implica escolhas espaciais, mas sim, a manipulação do elemento temporal, a qual é prevista durante a produção, ou até mesmo desde a fase de pré-visualização do filme pelo roteirista e o diretor, no entanto se concretiza nesta etapa final da realização filmica.

<sup>1</sup> O link do registro deste filme na Cinemateca Brasileira é: <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=018665&format=detailed.pft>

<sup>2</sup> <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/802022-miguel-rio-branco.shtml>

### ***A mise en scène de Nada levarei quando morrer: a representação de sexo e prostituição pela lente de Miguel Rio Branco***

De qual maneira, então, este artista eclético que é Miguel Rio Branco vem trabalhando a representação do universo humano que, à época, caracterizava o Pelourinho de Salvador? Como ele enxerga a prostituição, o sexo, o degrado? Se a temática do documentário, conforme o registro do filme na Cinemateca Brasileira, é meramente a prostituição, então a questão é: o realizador apenas retrata as interações das prostitutas com seus fregueses? E ainda, ao representar este contexto social, qual o uso que Rio Branco faz da linguagem e técnica audiovisual?

Documentário que poderíamos chamar de experimental em seu driblar categorizações de gênero, *Nada levarei* oscila entre os que Bill Nichols chama de “modos poético e observativo” (NICHOLS, 2005:135).

Antes de analisarmos o filme em relação aos modos documentais, nos parece necessário acrescentar uma questão fundamental sobre responsabilidade, a que pedimos emprestada a Marcius Freire: “O princípio de responsabilidade é incompatível com o princípio do prazer? A ética e a estética são inconciliáveis ou se interpenetram no agir dos homens?” (FREIRE, 2012:34).

O cerne da questão ética é traduzido por Bill Nichols pela pergunta: “O que fazer com as pessoas?” (NICHOLS, 2005:32). Esta mesma questão é alterada pelo autor da seguinte maneira: “que responsabilidade têm os cineastas pelos efeitos de seus atos na vida daqueles que são filmados?”. A partir destas questões Nichols propõe toda

uma série de questões outras, de fato, variações no tema desta pergunta inicial, fundamental para quem se depara com o ofício da produção documental, na qual “essas questões adicionam ao documentário um nível de reflexão ética que é bem menos importante no cinema de ficção” (NICHOLS, 2005:32).

E quando a produção cinematográfica não-ficcional envolve assuntos como sexo e prostituição, cujos atores sociais estão inseridos em ambientes degradados e principalmente perigosos, nos quais crianças convivem com prostitutas e traficantes? Se nossa intenção era contextualizar as questões propostas por Bill Nichols em sua *Introdução ao documentário*, chegamos, enfim, ao que pode ser considerado o cerne do filme de Miguel Rio Branco: *Nada levarei* aparenta ter sido cogitado em razão do paradoxo social peculiar do contexto retratado no documentário, que para os personagens do filme representa apenas a normalidade contextual de suas existências. A convivência entre marginalidade, devassidão e inocência, mas ao mesmo tempo entre degrado e cotidiano, é mais do que o cerne do filme, é seu tom, sua alma.

O documentário aqui considerado se encaixa no *modo poético* o qual nas palavras de Bill Nichols “ênfatisa mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas” (p. 138). Entende-se, ao assistir *Nada levarei*, que Rio Branco não pretende construir um discurso persuasivo e sim, visa ressaltar o *tom* do ambiente de degrado, sem buscar leituras sensacionalistas da situação.

Neste sentido, o que Nichols chama de “modo” pode ser compreendido enquanto abordagem metodológica das

repercussões ético-estéticas, algo bem próximo da que, conforme a terminologia francesa amplamente utilizada em nível internacional, é apelada de *mise en scène*<sup>3</sup>. O fato do filme deste realizador se encaixar em mais de um dos modos apresentados por Bill Nichols em sua *Introdução ao documentário* é significativo, neste contexto, por ajudar a responder às questões que temos levantado acima. Vemos, pois, que o “modo” é inerente a “como” o realizador resolve representar um determinado fragmento de mundo histórico.

Quanto a isso, podemos afirmar que a lente de Rio Branco humaniza, e ao mesmo tempo, problematiza o contexto, como querendo expressar que isso também faz parte da sociedade brasileira. Mas de que forma acontece esta humanização? E o que se entende por humanizar?

Além de poetizar através de sua fotografia peculiar, fruto de uma busca estética de longa data e começada através da pintura, o realizador observa pessoas, de maneira aparentemente espontânea e imediata. É neste sentido que o filme oscila entre o modo “poético” e aquele “observativo”, sendo que a observação de Rio Branco não é pretensamente neutral como no caso do *Cinema Direto*, mas sim, interativa, pois o realizador declara a sua presença.

Nossa leitura do filme levaria, pois, ao pronome *Eles*, utilizado por Nichols para explicar esta que descreve como uma “relação tripolar”, e nos apoiando nas palavras do autor vemos que: “O eu que fala não é idêntico àquele de quem ele fala. Como público, temos a

sensação de que as pessoas no filme estão lá para nosso exame e edificação” (p. 42).

### **Entre a sensação de imediato e a forte complexidade estrutural: a montagem enquanto manifestação última da *mise en scène***

*Nada levarei quando morrer* é um filme aparentemente simples, mas esconde uma complexidade estrutural que se concretiza principalmente em fase de montagem. Isso apesar da complexidade começar em fase de produção, com um refinado trabalho fotográfico de busca e investigação profunda do elemento humano. Trata-se de uma abordagem genuinamente original que sugere o fato das fotografias não só se inserirem neste documentário de maneira harmoniosa com o todo (fílmico), mas sim, delas dialogarem com as imagens cinematográficas, tanto em termos formais, como de ritmo visual e ainda, de conteúdo.

Ao debruçarmos, aqui, sobre um filme não-ficcional caracterizado por uma estrutura complexa, destacamos a importância da montagem cinematográfica enquanto conjunto ao mesmo tempo instrumental e conceitual, voltado para concluir e atribuir um significado final à *mise en scène*. No filme de Rio Branco a montagem não só junta elementos diversos, sonoros e visuais, mas constrói uma forma a partir da inter-manipulação destes elementos, sendo que esta intensa operação nunca se deixa levar pelo óbvio, assim como poderia ocorrer através de um mero contraponto entre fotografias e imagens fílmicas, ou entre som ambiente e trilha sonora.

Entende-se, pois, que a montagem tem um papel fundamental, mas a fim de evitar fáceis entusiasmos, é útil lembrar as colocações de Christian Metz

<sup>3</sup> Escrevemos *mise en scène* à maneira de Jaques Aumont (autor francês) e Marcius Freire, e não *mise-en-scène*, embora na literatura acadêmica possa ser encontrada esta outra versão com hífen.

(quando se refere ao chamado *efeito Kuleshov*), na medida em que critica os “delírios sobre a onipotência da montagem que, hoje passados de moda, têm pesado, porém, por muito tempo sobre a literatura cinematográfica” (METZ, 1975:32). Metz critica principalmente a vanguarda russa, a qual “tinha a obsessão obscura pela ideia de uma língua e se chegava, assim (nas teorias, e mais raramente em alguns filmes) a uma pseudo-língua, a uma caricatura das estruturas verbais. É a cine-língua, como a concebia Vertov” (METZ, 1975:34). A este respeito, não nos parece que Rio Branco tenha a pretensão de criar uma cine-língua, mas *Nada levarei* pode ser considerado um filme experimental, ou de vanguarda. A sinonímia entre estes termos é sustentada por Francisco Elinaldo Teixeira em *Cinemas “não narrativos”: experimental e documentário – passagens* (2012) quando o autor aponta para a aparecimento cíclico do domínio experimental na história do cinema, havendo vanguardas principalmente na década de 1920 e naquela de 1960, mas Teixeira afirma que ocorreu um retorno do experimental entre o final da década de 1970 e o início de 1980, e é útil frisar que o filme de Rio Branco é de 1981.

Metz cita e elogia Béla Balázs, quanto à leitura do *efeito Kuleshov*, na medida em que “as imagens (...) estão (...) ligadas umas às outras (...) interiormente, pela indução inevitável de uma corrente de significação” (BALAZS citado por METZ, 1975:33). Lembremos que segundo Béla Balázs existiam diversos tipos de montagem: *metafórico, poético, alegórico, intelectual, formal e subjetivo* (BALAZS, 2002).

Apesar de Balázs não estar se referindo ao documentário, e sim, ao cinema como um todo, entendemos com este

autor que o filme não-ficcional aqui considerado se encaixa em algumas das modalidades expostas pelo húngaro em seu livro *O filme*<sup>4</sup>. Ele sugere que “a montagem como associação visual confere a cada imagem o significado definitivo, não por nada, mas o espectador supõe desde o começo que exista um significado consciente, uma função precisa na sucessão das imagens” (BALAZS, 2002:117). Pouco adiante no texto o autor acrescenta e ressalta através do grifo que “a atribuição de significado está entre as funções originárias da consciência humana”. Ainda, Balázs sublinha “eis por que a montagem não só permite criar, como alterar e subverter a realidade melhor do que qualquer outro meio expressivo” (*ibidem, idem*).

Vale a pena realçar que a introdução das modalidades de montagem, no texto deste autor, passa por considerações prévias sobre o tempo, o que vem dialogando com nossas colocações acima, acerca da maneira como a *mise en scène* incide na manipulação do elemento temporal. Balázs enxerga o tempo como algo que “transforma um fato real em experiência” (BALAZS, 2002:120). Notadamente, como é reiterado por este autor, o tempo narrativo é diferente do tempo real. Isso para Balázs tem implicações também na questão das escolhas sobre espaço, ou seja, vemos com o autor que as ações sobre tempo no cinema repercutem no espaço e vice-versa, na medida em que “quanto mais longínquo o lugar no qual acontece a cena inserida, maior parecerá o lapso de tempo passado” (*ibidem, idem*).

Ainda, Balázs sugere que a continuidade não só se refere à ação, mas também ao que já chamamos de

---

<sup>4</sup> Tradução livre.

tom psicológico ou *mood* (em inglês): “Já que não acontece apenas que um movimento físico transcorre sem resistências numa nova tomada; o mesmo é necessário que aconteça também para os movimentos do ânimo, os quais devem escorrer sem interrupções incômodas, de uma tomada para a outra” (BALAZS, 2002:121).

Consideramos oportuno refletirmos sobre as colocações de Balázs em virtude da montagem adotada por Marco Antonio Cury, montador do filme de Miguel Rio Branco. A análise do documentário sugere que Cury edita o filme de maneira a preservar exatamente “o estado de ânimo” descrito pelo teórico Balázs. Tanto a *mise en scène* como a montagem visam ressaltar esta ambiência poética através da qual é representado o recorte de mundo histórico retratado neste filme

Ou seja, se a *mise en scène*, através da experiência em termos de busca estilística acumulada pelo realizador nos trabalhos anteriores, visa mostrar um contexto humano e social que a própria sociedade da época reduz a mero submundo, e o faz de maneira a revelar que naquele ambiente degradado existe humanidade, graça e beleza, a montagem atua de maneira coerente com a posição de Rio Branco. Voltando às modalidades discutidas por Balázs em *O filme*, entende-se que este documentário brasileiro age na direção de acionar um conjunto de representações e lhes atribui um rumo.

Enfim, vemos que a montagem de *Nada levarei* lembra a montagem poética, a qual “está em condição de por em movimento as associações mais profundamente enraizadas em nosso subconsciente” (BALAZS, 2002:126). Embora no filme de Rio Branco o “poético”, tanto em referência ao modo documental definido por Bill Nichols,

como em termos de montagem (assim como exposto por Béla Balázs), não acompanhe as especulações peculiares das vanguardas em termos de associações conceituais, a montagem deste documentário sugere haver toda uma preocupação com a manutenção do “estado de ânimo”, tom, ou *mood*, representado pela lente do eclético realizador.

De qual maneira, pois, as escolhas de montagem contribuíram para com a manutenção do estado de ânimo que a profunda busca estética perpetuada por Rio Branco imprime imageticamente ao filme, e através deste, aos ambientes retratados por sua lente? Como já acenamos, para evitar um mero contraponto estilístico entre fotografia still e imagens em movimento, Miguel Rio Branco, além da montagem imagética, assinada por Marco Antonio Cury, recorre a outro dualismo que nos parece ter finalidades estruturais, aquele que contrapõe músicas não originais e som ambiente. A este respeito, note-se que o próprio realizador fez questão de se responsabilizar com a montagem sonora do filme.

O filme adquire sua consistência formal devido à contraposição dialética destes elementos imagéticos e sonoro-musicais. Alguém poderá objetar que isso acontece em todos os filmes desde a introdução do cinema sonoro. Mas aqui não se trata “apenas” de acompanhar as imagens com a música da trilha selecionada pelo diretor. Neste documentário, a música e o som ambiente se tornam elementos formais de valor estrutural. Paradoxo, por se tratar de um filme realizado por um fotógrafo/artista plástico que, em teses, deveria privilegiar os elementos imagéticos.

A refinada busca estética permite a Rio Branco de humanizar um ambiente

esquálido. E tem mais, pois *Nada levarei* nos leva a supor que o realizador começou este trabalho por imagens fotográficas. Ou seja, ele utilizou a fotografia para abordar a humanidade do Pelourinho da época. Foi a partir disso, possivelmente, que ocorreu a construção do documentário. Evidentemente estas considerações sobre o procedimento adotado por Rio Branco são apenas conjecturas. Contudo, o que mais importa, é que existe o recurso intencional à contradição imagem fixa-imagem em movimento na práxis cinematográfica do realizador.

Mas não é a própria realidade um infinito conjunto de paradoxos? Nestes termos, a escolha formal de Miguel Rio Branco foi duplamente feliz (e provavelmente não foi casual): feliz por se tratar de um filme sobre um contexto complexo, um fragmento do real heterogêneo e do qual o realizador visa enfatizar, justamente, estas nuances e contrastes, contradições e paradoxos. E feliz, também, devido ao fato da música e o som ambiente permitirem ao realizador de não apostar simplesmente na dicotomia imagem fixa (fotográfica) e (ou *versus*) imagem em movimento.

De qual forma se dá, enfim, o tratamento dos elementos sonoros? Eles são utilizados para moldar blocos narrativos (têm horas nas quais descrever não deixa de ser uma forma de narrar), harmonizando imagens fixas e imagens em movimento e ao mesmo tempo, dialogando tanto com as fotografias, quanto com as imagens cinematográficas.

Primeiramente, é necessário destacar que o elemento sonoro se divide em trilha sonora e som ambiente, como na maioria dos filmes. O som ambiente, porém, é dessincronizado, ou seja, não se refere às imagens que está acompanhando. Neste sentido, o som

ambiente, ao não estar vinculado diretamente com o elemento imagético, é livre de ser utilizado como contraponto (sonoro). E é desta forma que se torna trilha sonora, assim como as músicas escolhidas por Rio Branco. Músicas e sons ambientes se fundem uns nos outros, às vezes de maneira reiterada, voltando as primeiras e se perdendo novamente nos outros.

Vê-se, pois que o *sound design* (desenho do som) aqui operado pelo realizador serve não tanto para acompanhar, mas sim, para criar certa tensão com as imagens. Enquanto isso, em termos imagéticos, Rio Branco e seu montador Cury promovem uma interação entre fotografia still e imagens cinematográficas, que assim como no caso do som, tende mais para um encontro dialógico que à dicotomia. Neste sentido, a complicar ulteriormente a estrutura fílmica, é útil ressaltar que as imagens fotográficas são inseridas no documentário de duas maneiras distintas: em alguns momentos são trabalhadas em pós-produção de maneira a se tornarem mais próximas das imagens em movimento que caracterizam a cinematografia: temos, pois efeitos de *zoom in* e *out*, como também panorâmicas horizontais, verticais e diagonais; já em outros momentos as imagens still são apresentadas em breves sequências específicas, as quais, contudo, não quebram o fluxo do filme, isso graças ao elemento sonoro e suas idas e voltas entre som ambiente dessincronizado e trilha sonora propriamente dita. A combinação destes quatro elementos, enfim, proporciona harmonia entre diversos. E é nesta combinação complexa que Rio Branco constrói o documentário do ponto de vista estrutural, de uma maneira experimental, de vanguarda, isto é, livre da obediência a padrões formais e

convenções estéticas. A este respeito, se neste contexto não há espaço para procedermos com uma análise detalhada do filme em seu conjunto, a descrição minuciosa de um trecho do documentário poderá ajudar o leitor a melhor compreender quanto acabamos de frisar.

Após uma introdução contextual aos ambientes que compõem o Pelourinho da época, acompanhada em termos sonoros por um vai e vem entre um jazz lidado por um solo de sax e som ambiente, no qual se ouve a voz de um homem cantando algo sobre a Bahia, é só após de dois minutos e meio que a montagem introduz, explicitamente, o tema da prostituição.

O montador, Marco Antonio Cury, corta numa tomada de dentro para fora de um bar/cabaré. Ouvimos risos de mulheres e as imagens revelam siluetas de meretrizes que deixam o realizador avançar, enquanto ele continua sua filmagem e na frente do bordel encontra uma jovem de boné branco com a viseira vermelha, shortinho azul e camisola azul claro, que numa atitude *pró filmica* (em função do posicionamento da câmera) é logo levantada, para que a moça possa exibir um seio, se oferecendo com um gesto da cabeça. Entretanto, do outro lado da rua, um homem mulato vestido de calça branca e camisa vermelha (cafetão? cliente? frequentador? músico boêmio? malandro do bairro?) apenas fica de pé observando a cena, enquanto está apoiado contra a parede da porta com a mão esquerda. O homem se desinteressa pelo que acontece no local da frente (onde está Miguel Rio Branco com a câmera, filmando) e olha para o outro lado, mudando a distribuição do peso do corpo com um movimento do quadril. Note-se que é neste momento que Cury corta para uma tomada na qual vemos

os pés de um homem negro sentado com as pernas cruzadas (uma por cima da outra). Neste sentido, lembramos de uma entrevista na qual Jean-Luc Godard destacou que o melhor corte (de montagem) se daria no gesto.

O plano seguinte, médio/geral, tem continuidade com o anterior, pois abrange uma ruazinha na qual, do lado direito, é possível enxergar o mesmo homem negro sentado com as pernas cruzadas, movimentando os pés, enquanto um senhor de bengala avança em favor de câmera. Neste mesmo plano, aos 2'46" começa a ser introduzida uma música de Bob Marley, *Survival*, que se sobrepõe ao som ambiente (e o substitui), o qual até então propôs vozes *fora do quadro*. A montagem, inclusive aquela sonora, sugere que Rio Branco e Cury procuraram ressaltar algumas partes da música reggae, como quando a letra, indignada, denuncia o comodismo da seguinte forma<sup>5</sup>: “como você pode estar ali sentado me dizendo que se importa?”.

Neste momento a câmera sobe em *tilt* (panorâmica vertical e diagonal) dos pés ao rosto em close, de perfil, do mesmo homem negro, sentado enquanto observa a rua. Corta-se para um close mais fechado (ECU – *extreme close up*, ou BCU – *big close up*, segundo o jargão norte-americano e inglês) do mesmo homem, agora em posição frontal a respeito da câmera. Na medida em que ele pisca os olhos, temos um breve *fade* e segue uma sequência fotográfica.

---

<sup>5</sup> Tradução livre

Numeraremos as imagens acompanhando cada uma delas com uma breve descrição. A foto n. 1 é a imagem de uma moça negra, sorrindo em close para a câmera (fotográfica) de Rio Branco; a seguinte mostra o close de uma mulher também negra que aparenta ser uma mãe de santo. A foto n. 3 em realidade é a mesma da n. 2 ou para melhor expressar, foi a partir desta imagem que o montador criou a n. 2 (cortando a n. 3), sendo esta um close mais amplo da mesma mulher. Note-se que a moça da foto n. 1 foi enquadrada num leve *plongée*<sup>6</sup>, enquanto a mulher da n. 2 e 3 num leve *contra-plongée*<sup>7</sup>. Portanto, elas são postas em relação fotográfica, como se olhassem uma para a outra. A n. 4 revela o close de um homem de olheiras e mirada apagada. Seja álcool, droga ou desespero, é útil sublinhar que Rio Branco utiliza um forte contraste, dramatizando o retrato, mas ao mesmo tempo, impedindo ao espectador de enxergar propriamente os olhos do sujeito representado. Trata-se de uma escolha que por si só responde à questão sobre a possibilidade de *coexistência entre ética e estética* colocada por Marcius Freire (acima). A estética, neste caso não é frívola, ou meramente prazerosa, mas sim, ela é coerente com uma posição ética, a intenção de não prejudicar os atores sociais. Existe a possibilidade de que se trate de uma mera coincidência, mas a sensibilidade do artista, e acima de tudo, sua longa busca e imersão neste tipo de ambientes, sugere uma preocupação consciente, principalmente ao retratar um homem cujo estado de consciência aparenta estar alterado. Evita-se assim a plena identificação do sujeito, pois seu constrangimento.



Imagem 1

<sup>6</sup> Plano angulado de cima para baixo.

<sup>7</sup> Oposto do *plongée*: plano angulado de baixo para cima.

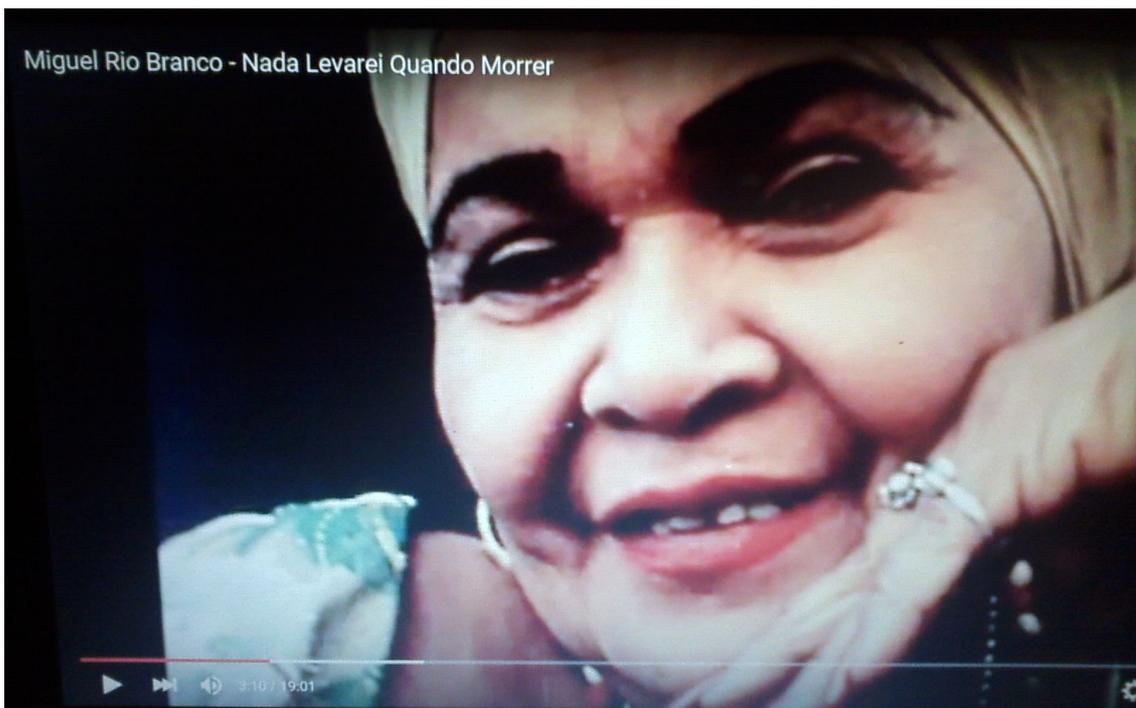


Imagem 2

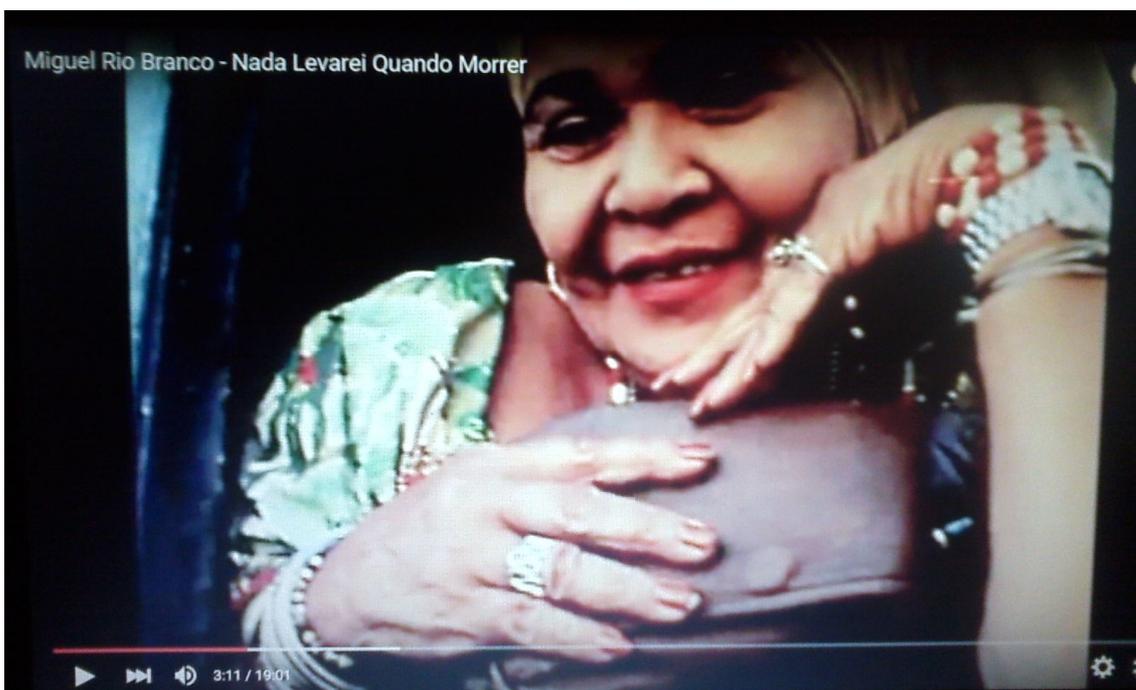


Imagem 3

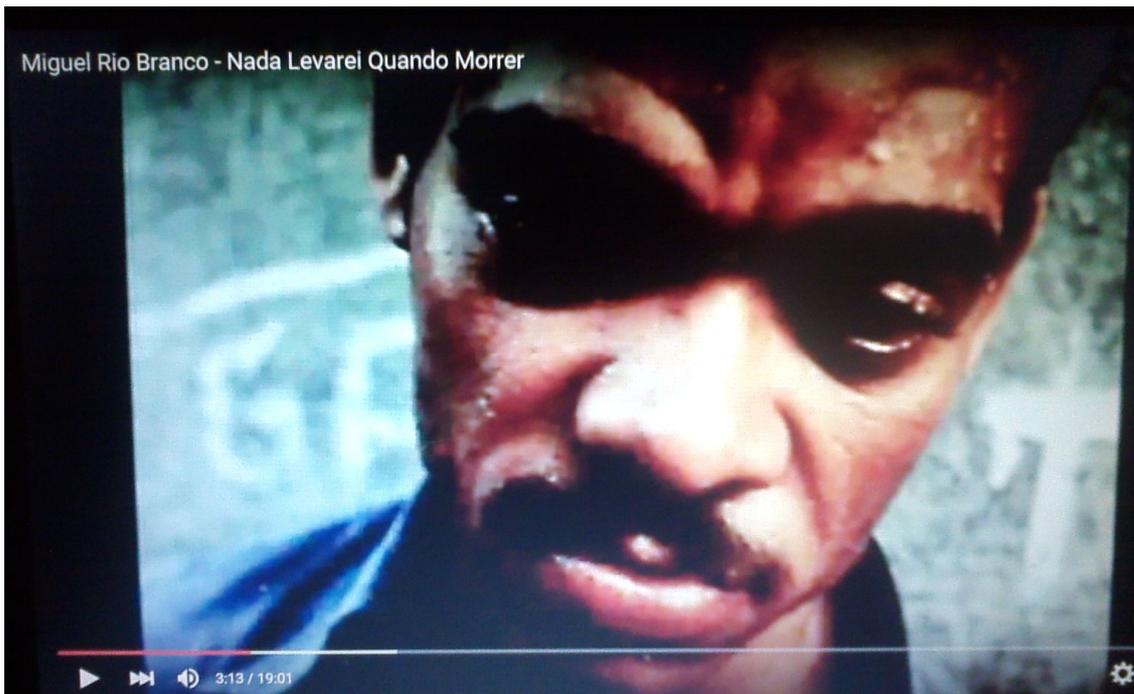


Imagem 4

Segue a imagem em *plongée* de uma mulher que, apoiando as mãos no chão e com os braços esticados para trás, a sustentar-se, exhibe orgulhosa sua “mercadoria”, principalmente os peitos redondos, sendo que novamente Rio Branco usa o *chiaroscuro* para evitar constrangimentos. Ainda, o realizador/fotógrafo aqui corta da composição o rosto da meretriz, enquanto através da combinação de fatores e elementos técnicos, ele faz com que as genitálias fiquem na sombra.

15

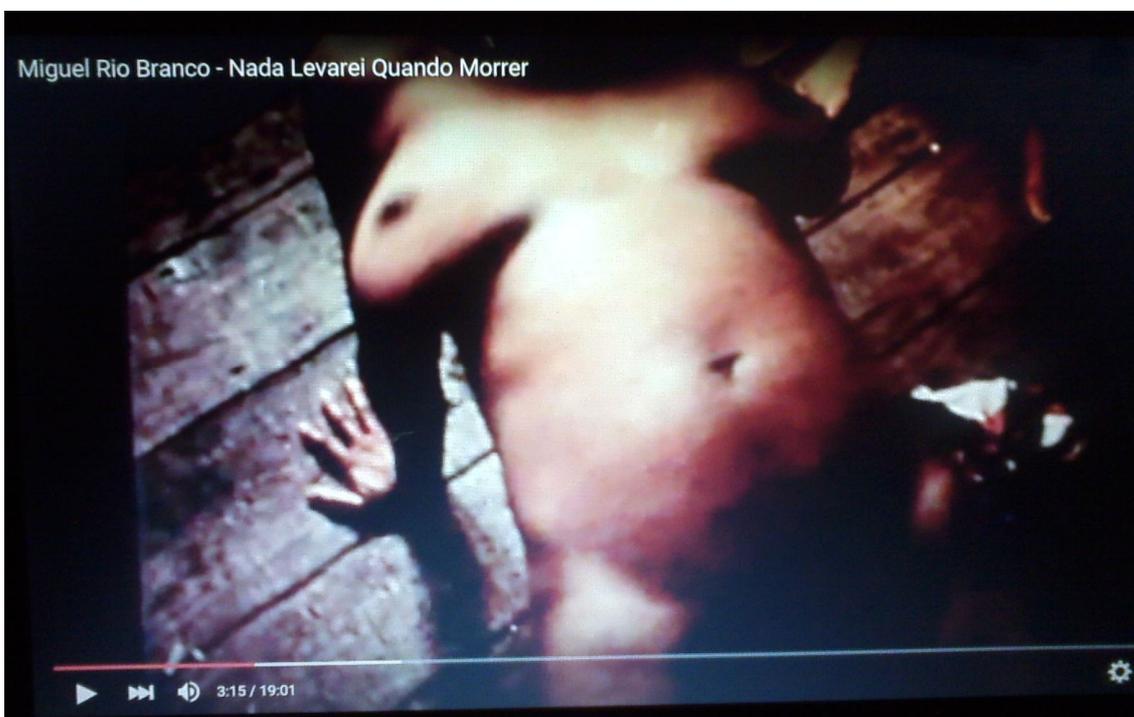


Imagem 5

A imagem n. 6 mostra uma moça em plano de conjunto, através de um efeito de zoom aplicado em fase de montagem. Se passa para um close da mesma jovem negra (imagem n. 7), exibindo seus dentes branquíssimos na boca entreaberta, enquanto seu olhar de desafio é dirigido para a câmera e a perpassa procurando o fotógrafo que a opera. Note-se que toda a sequência fotográfica aqui descrita é caracterizada por uma forte coerência estilística definida pelo recurso ao já mencionado *chiaroscuro*.

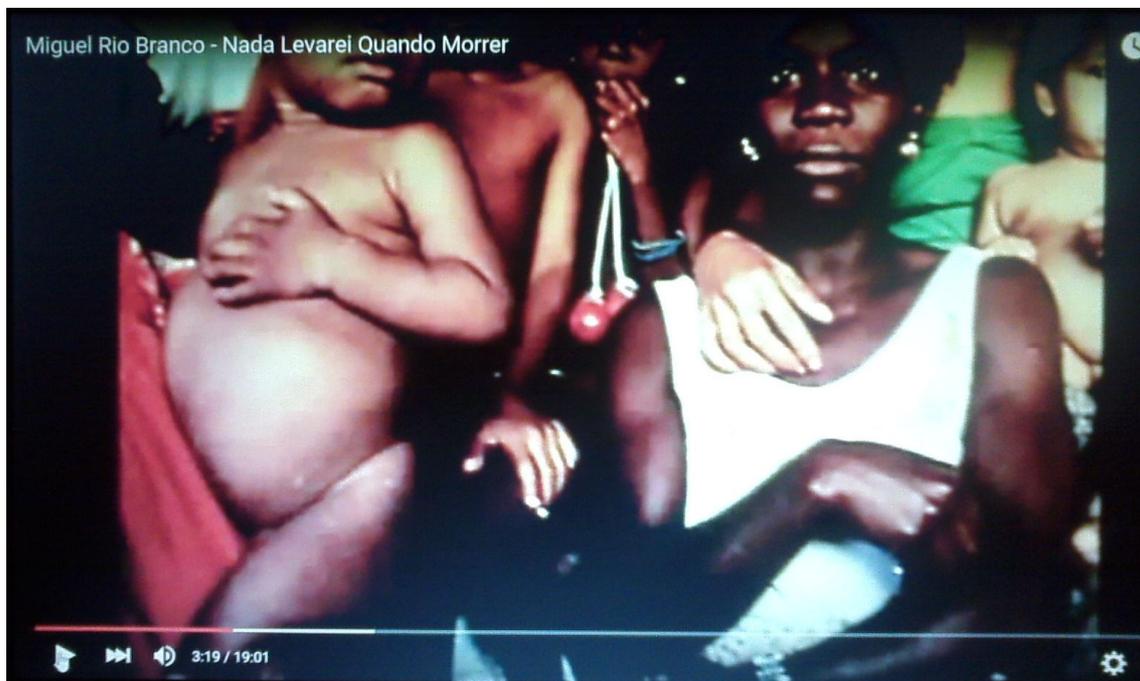


Imagem 6

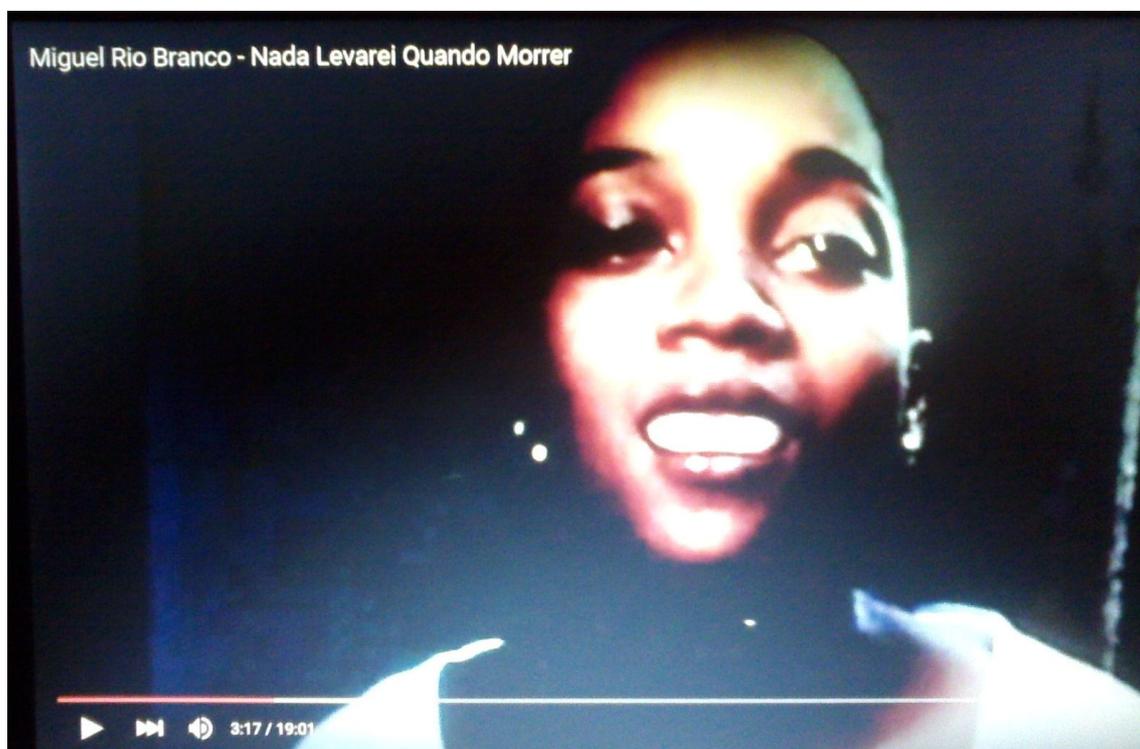


Imagem 7

Segue uma fotografia de grupo (imagem n. 8) em plano de conjunto, representando uma jovem mulher sentada no meio de diversas crianças, uma das quais com uma mão lhe abraça o pescoço. Ela é a única a encarar a câmera enquanto a composição fotográfica corta o rosto de quase todas as outras. Uma menina pequena está logo atrás da mulher, dois dedos na boca. A mocinha olha além, pensativa, para o chão. Também vemos o olhar de um bebê cujo rosto é “cortado” na margem direita do quadro.

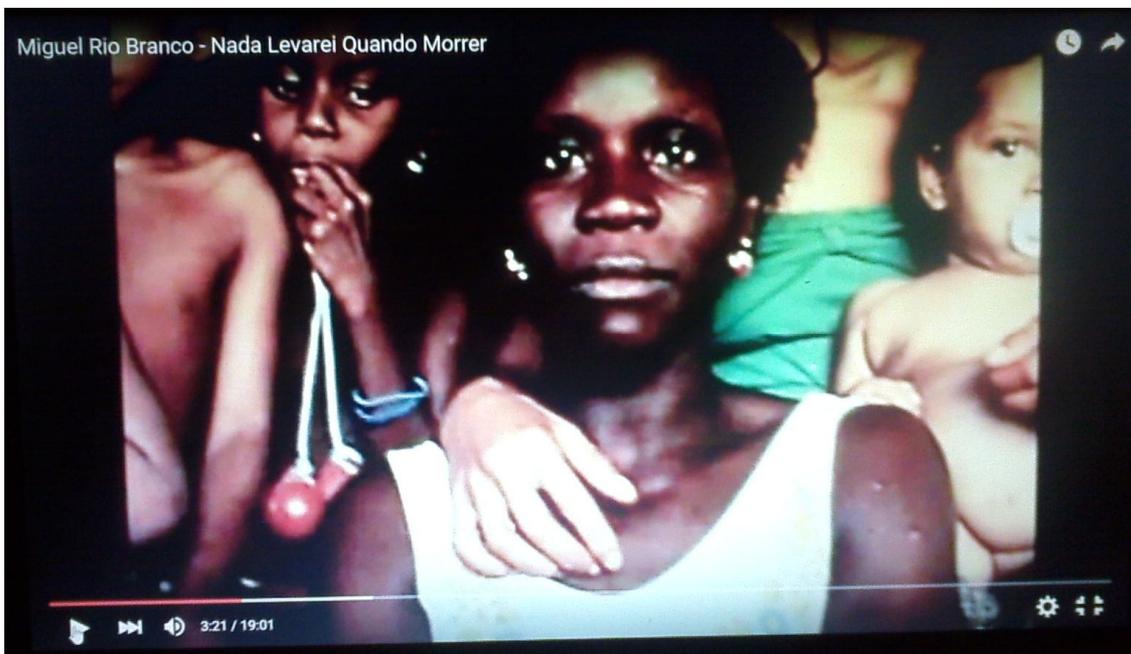


Imagem 8

Através de um *raccord* no eixo, segue um corte da mesma imagem anterior a fechar mais no rosto da mulher (imagem n. 9) que, num corte sucessivo (imagem n. 10) aparece em ECU (*extreme close up*).

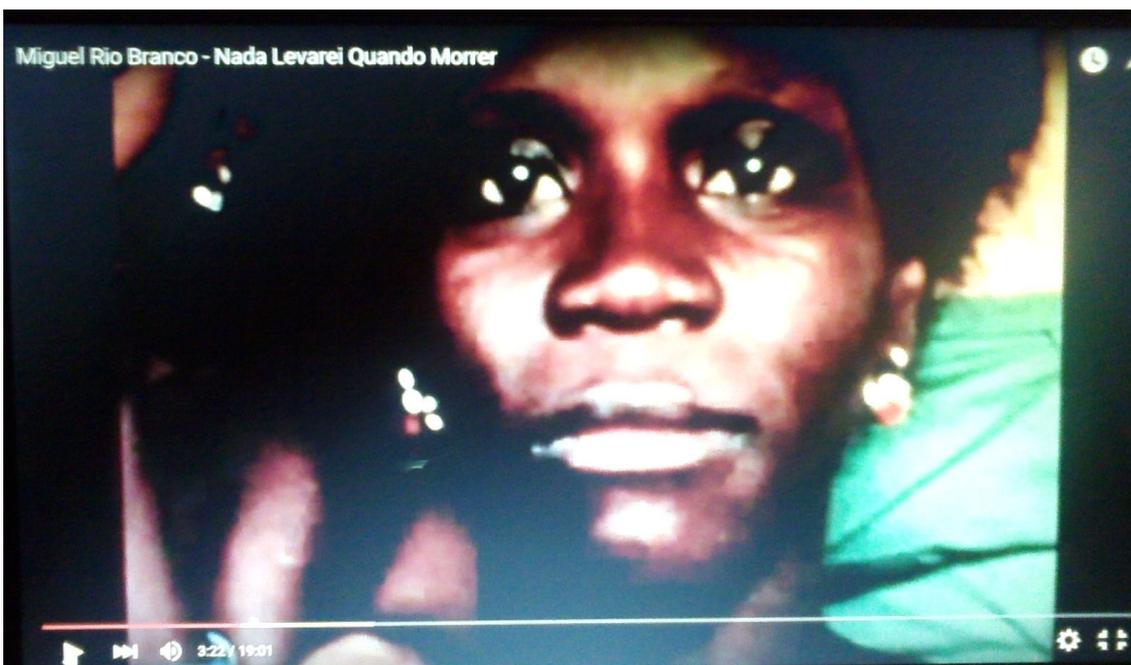


Imagem 9

A imagem n. 11 retrata um homem de pé na frente de um portão marrom/avermelhado. Ele está com as mãos no quadril e a cabeça levemente angulada enquanto encara a câmera de Rio Branco. O contraste, como anteriormente, dramatiza a cena e não permite uma identificação criteriosa do sujeito. Segue o retrato (imagem n. 12) num close amplo de um travesti. O estilo é coerente com aquele adotado até agora, sendo que nesta imagem o contraste é mais delicado. O travesti olha para a câmera ao levantar a testa, onde aparecem rugas expressivas. O ator social está situado na metade direita do quadro e se exhibe num vestido feminino floreal.

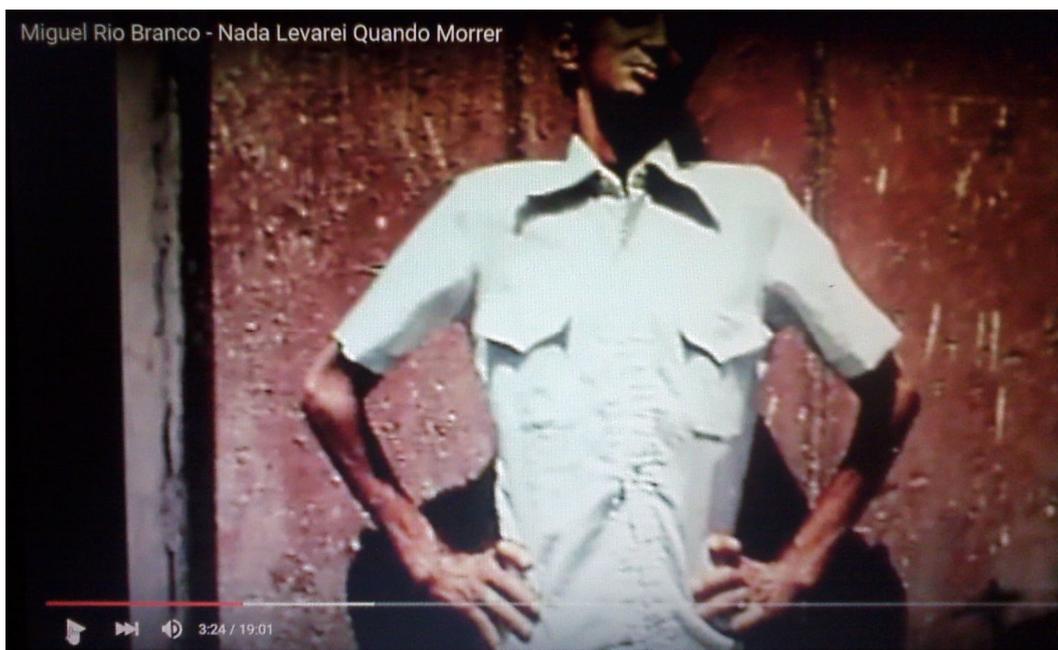


Imagem 11

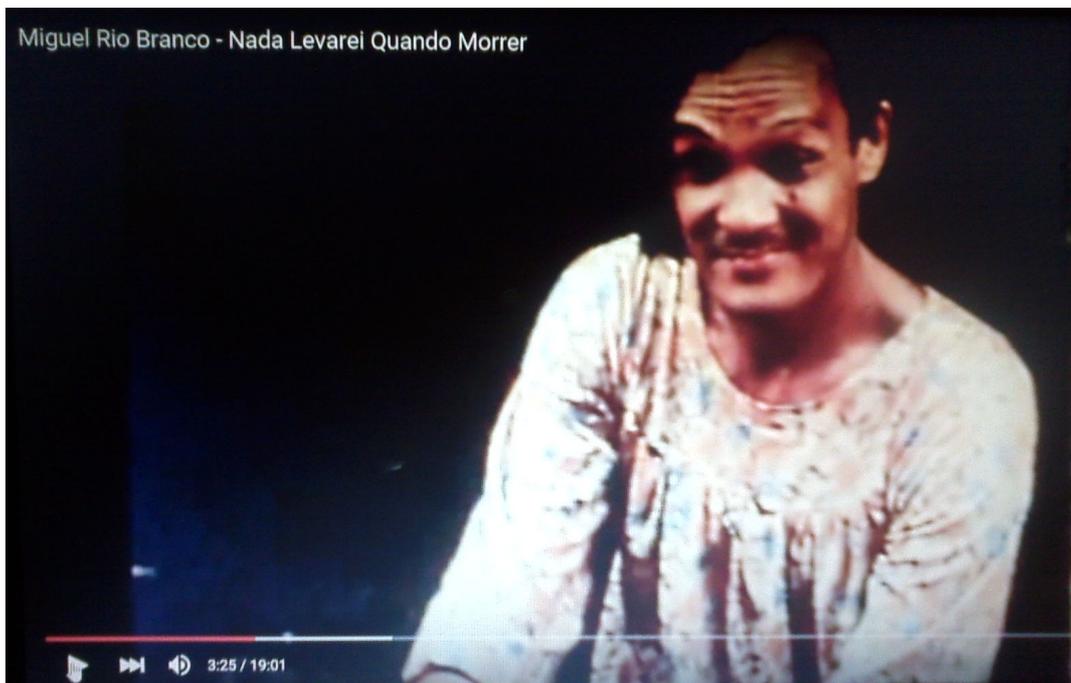


Imagem 12

Sucessivamente vem um retrato triplo (imagem n. 13), se tratando de três homens sentados no que aparenta ser um degrau, na frente da porta de uma casa popular. Do primeiro sujeito, Rio Branco cortou o rosto do nariz para cima, este cruza os braços ostentando um relógio de pulso. O do meio, mais magro que os outros dois, fica sentado de pernas fechadas e as mãos cruzadas

entre elas, encarando o fotógrafo com seus óculos espelhados. Já o último a direita está sentado mais confortavelmente numa postura que lembra o do meio, embora mais ostentada e com as pernas abertas, assim como o primeiro à esquerda. Este sujeito, um negro gordinho, também olha para a câmera de fotógrafo.



Imagem 13

Segue o retrato de uma mulher em trajes africanos (imagem n. 14). Ela segura um cachimbo na mão esquerda, em favor de câmera, enquanto a cabeça da mulher está envolvida num tecido vermelho que remete para uma pintura da mesma cor na parede, à margem superior direita do quadro. A mulher, como nos casos anteriores, olha em câmera. Trata-se de uma mirada

atenciosa, experta, mas que ao contrário de algumas mulheres das fotos anteriores, não encara o fotógrafo num desafio explícito. É um olhar de mãe, de quem cuida de filhos, marido, de uma casa. A alça esquerda do vestido está caída no braço, enquanto a de direita segue no lugar, no ombro da mulher. Ela está maquiada, pintou os olhos e colocou batom nos lábios.

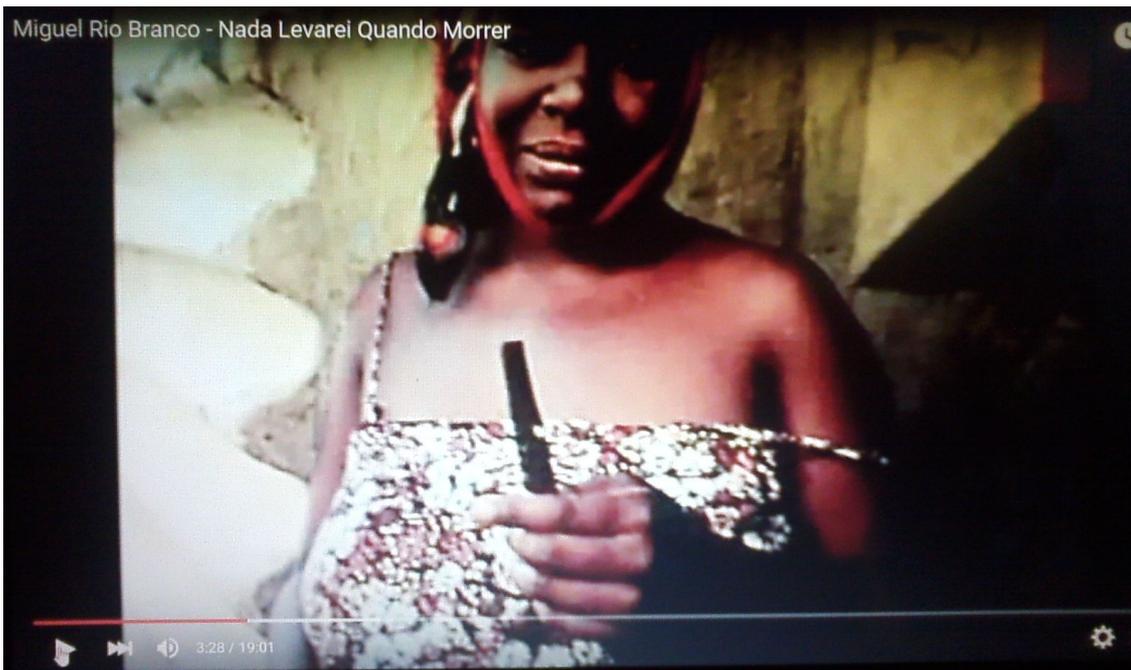


Imagem 14

O retrato n. 15 representa um jovem negro de cabeça raspada, desconfiado, um brinco na orelha esquerda, sem camisa, em pé contra um fundo de madeira onde estão gravados desenhos elementares. Tem um corpo que se não fosse a vida de rua, poderia lhe dar vantagem em esportes de luta, como o pugilismo. A mirada é firme e prepotente, a de quem se encontra no seu "pedaço" e desafia o fotógrafo.

20

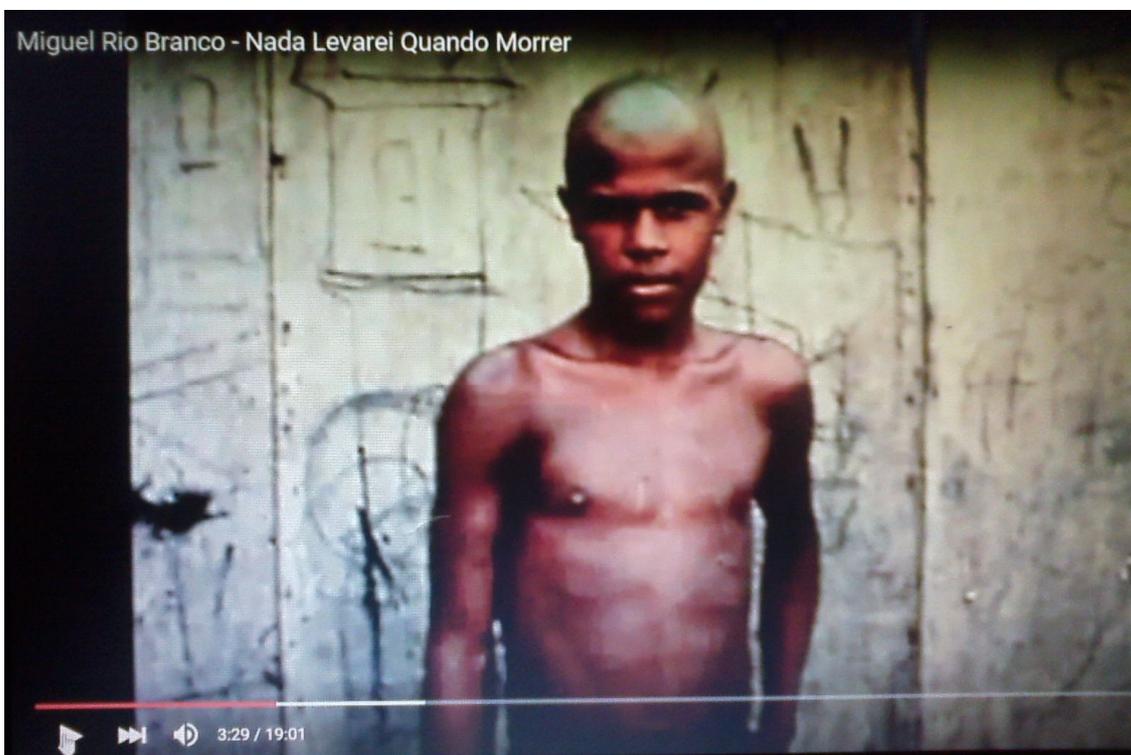


Imagem 15

Segue um duplo retrato em close fechado de duas crianças (imagem n. 16), possivelmente um irmão maior com o menor. O mais velho é um moço negro com os cabelos pintados de amarelo, ele olha em câmera de maneira a revelar dignidade, curiosidade e desespero. As olheiras enfatizam o drama cotidiano que costuma enfrentar, revelando cansaço. Já o pequeno olha para alguém que possivelmente estava ao lado de Rio Branco. O fundo da parede é pintado de azul elétrico, e há manchas e nuances conforme o nível de degrado e decadência da massa com a qual foi revestido aquele muro.

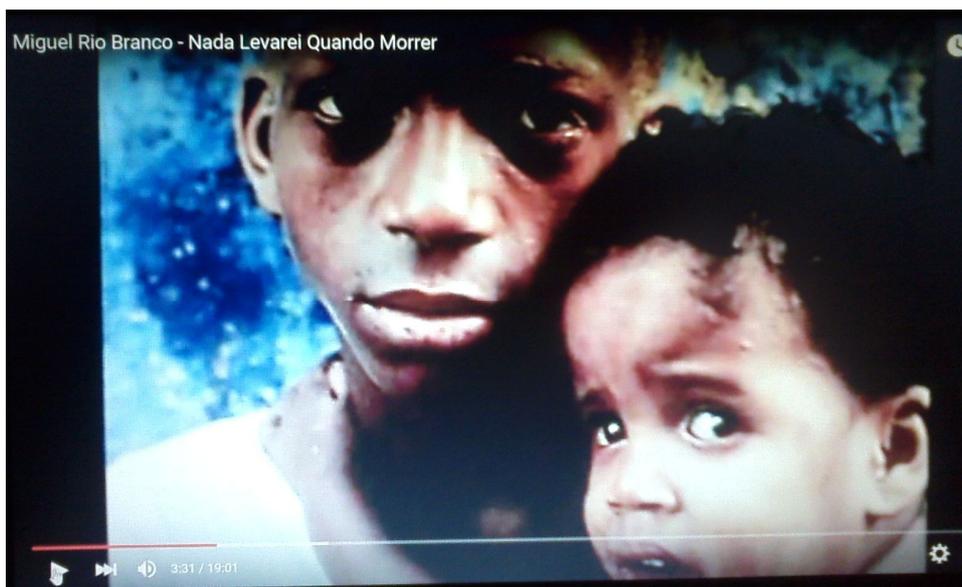


Imagem 16

Há outro retrato duplo (imagem n. 17) no qual uma mulher segura uma criança em seu peito. A moça apresenta cicatrizes múltiplas em seus braços e seu olhar é cortado pelo fotógrafo ao nível da pálpebra inferior de ambos os olhos, impossibilitando seu reconhecimento. A criancinha, que aparenta ser uma moça, olha distraída para além da margem lateral direita do quadro.

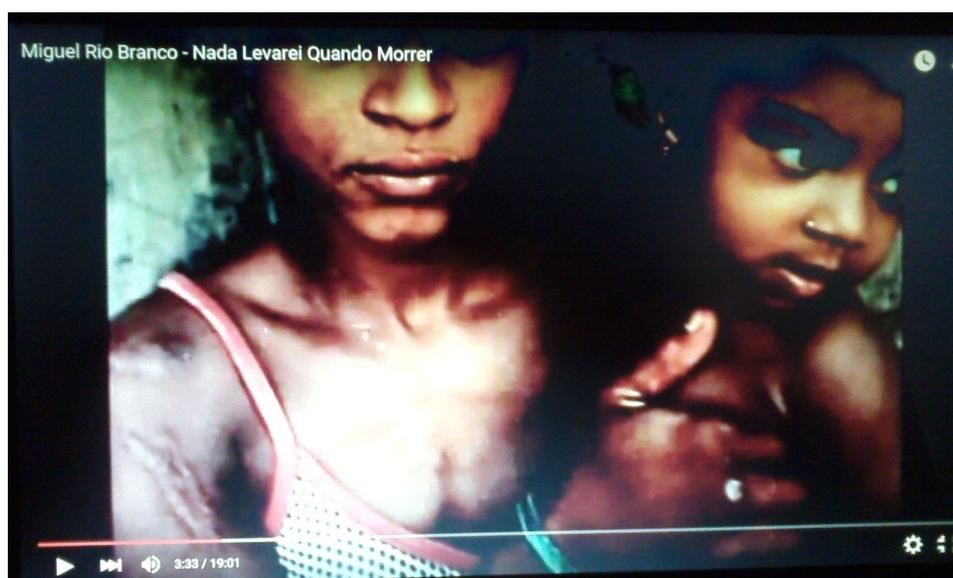


Imagem 17

A imagem n. 18 representa um homem de camisa listrada azul e verde, em pé contra um fundo parcialmente vermelho e parcialmente branco azulado. Ele encara a câmera, mas três/quartos. Cury corta num retrato (imagem n. 19) da carteira de trabalho do homem, pendurada em sua camisa. Segue o close do mesmo homem fumando um cigarro (imagem n. 20) e segurando-o com dois dedos, enquanto continua a encarar a câmera de Rio Branco.



Imagem 18

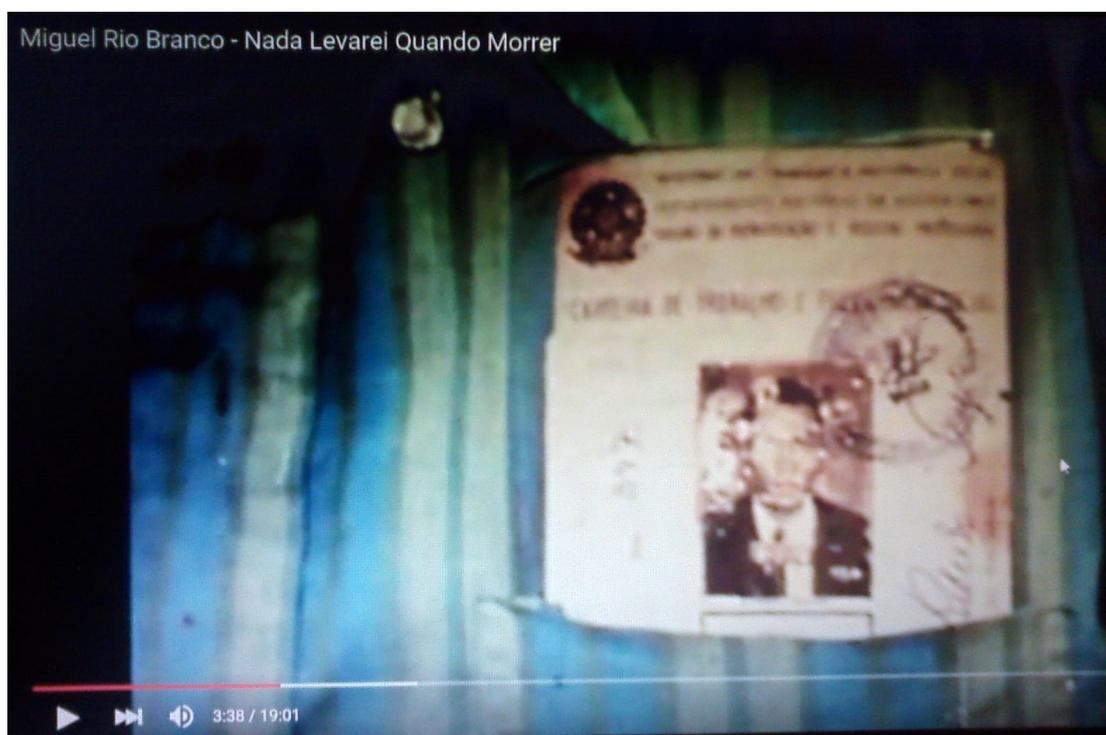


Imagem 19



Imagem 20

A sequência fotográfica se conclui aos 3'41", recomeçando a parte cinematográfica, sendo que o realizador enquadra um homem sem camisa apoiado contra a parede de um prostíbulo. Ele está com o joelho esquerdo dobrado e apenas observa, olhando em câmera, enquanto uma mulher está fazendo faxina dentro do local, ao varrer água para fora.

Enquanto isso, continua a música *Survival* (sobrevivente) de Bob Marley, sugerindo se tratar de uma única sequência, na qual fotografia still e imagens cinematográficas se complementam reciprocamente. Notoriamente, a música reggae, e principalmente aquela de Bob Marley, é um estilo musical caracterizado por um forte conteúdo crítico, de protesto social e político, ou seja, se trata de uma música revolucionária, a que pode ser definida como a “voz do terceiro mundo”. Seguem duas tomadas panorâmicas, efetuadas com a câmera na mão e enquadrando o interior de

ambientes em cujas paredes observamos imagens penduradas, as que representam figuras femininas de biquíni.

Aos 3'55" termina *Survival* numa transição para outra música, uma brega com fundo jazz/blues, no qual inicialmente se ouve um trombone, enquanto as imagens mostram uma tomada fixa num plano médio no qual há três atores sociais, dos quais duas meretrizes na porta de um local, em favor de câmera. Uma delas se destaca por ocupar uma posição central e pela cor forte vermelha de sua calça, que contrasta com sua camisola azul, a qual logo é levantada pela mulata de cabelos curtos, visando exibir um seio. De costas, a terceira figura é um homem, o qual encobre (diante da câmera) a segunda mulher, enquanto interage mais com ela do que com a outra. O cafetão aparenta estar recebendo o pagamento e a moça que exibiu o peito apóia o cotovelo direito no ombro direito dele, continuando a fazer macaquices na

frente da câmera, ou seja, ela se desinteressa completamente pelo cafetão para agir em função da lente de Rio Branco, ou seja, assume uma atitude *pró filmica* e performática. Antes de se despedir, o homem dá uma rápida olhada em câmera e ao se afastar, ele revela a outra prostituta, uma moça branca do cabelo preto.

Aos 4'05", com a mesma música de fundo, a linguagem volta a ser fotográfica. Há certo grau de complexidade, construída em montagem, sendo que vemos o detalhe de um pé calçando um chinelo de plástico e daí, um movimento combinado de panorâmica vertical (a subir) com *zoom in* que se perde no que aparenta ser um vestido vermelho, o qual, por sinal, chama o vermelho das unhas pintadas do pé visto anteriormente, e que agora aparece em segundo plano. Segue um *zoom out* de outra imagem still (ou seja, a imagem still é tratada, em fase de montagem, de uma maneira a se tornar dialógica com a linguagem meramente cinematográfica). Desta vez enxergamos um homem de costas o qual veste uma camisa do Flamengo. A tomada começa no vermelho de uma listra da camisa, abrindo para o plano geral de uma ruazinha, na qual, em perspectiva, podemos enxergar: em primeiro plano, levemente descentralizado para direita e de costas para a câmera, o homem com a camisa do Flamengo, enquanto, metade da cabeça cortada nesta imagem, parece estar olhando para um homem sentado no capô de um carro dourado tipo *Chevette*, orientado para a mesma direção do recorte de rua (vista em perspectiva). O negro aparenta estar posando explicitamente para a câmera, vestindo um chapéu branco que contrasta com camisa e calças pretas e nos pés se vê que o homem calça sapatos amarelos. Trata-se, pois de uma

figura pretensamente elegante, contrastando com o ambiente e principalmente, com a simplicidade do outro homem, trajando a camisa do Flamengo. No fundo, desfocada, está uma mulher de pé, apoiada com as costas contra uma janela. Ela veste uma camisa amarelo-dourada, a qual chama visualmente a cor do carro. O rosto da moça, apesar de *floou* (desfocado) está em favor de câmera.

Concluindo a descrição e análise desta parte inicial, podemos destacar que fotografias como esta sugerem que, atrás da aparente simplicidade destas imagens, se esconde um meticuloso trabalho de composição, *mise en scène* e busca por aquela coerência estilística que, em seu conjunto, remete para o "estado de ânimo" anteriormente descrito. A de Rio Branco é, pois, uma representação imagética baseada num esforço seletivo, o qual, de certa forma, tende a extrair elementos visuais, inclusive cromáticos, para manter aquele clima, ou tom emocional, através do qual o realizador representa aquele recorte de mundo histórico.

Se bem que neste contexto não podemos nos exceder em termos de análises detalhadas sobre a estrutura formal desta obra filmica, é útil considerar mais duas partes do documentário, embora o faremos de maneira menos detalhada. A primeira parte é inerente ao trecho que vai aproximadamente dos 11' aos 12'30" que, segundo nossa leitura, é aquele no qual o filme mais se aproxima do *modo poético*. A outra parte que parece merecer maior destaque é o final do filme, no qual a posição do autor sobre o mundo histórico se manifesta de maneira mais evidente, adquirindo tons críticos, como resulta da sequência na qual as imagens (fixas e cinematográficas, sem distinção), operam um contraponto

entre o mundo da prostituição e aquele da prática religiosa católica, ressaltando o degrado de um e a opulência do outro.

Quanto à sequência no qual o filme alcança seu auge em termos de proximidade com o chamado *modo poético*, esta tem o acompanhamento musical de um tango cuja elegância (e sensualidade), serve de contraponto para uma sequência na qual o realizador enfatiza o degrado e a miséria, a solidão e o sofrimento, que permeia o contexto do Pelourinho de 1981, num evidente antagonismo com os sorrisos, as macaquices e as poses vistas anteriormente. As imagens mostram cachorros que pacientemente suportam uma sarna crônica, alternados com o corpo de um homem jogado no chão, podendo estar igualmente bêbado ao extremo ou morto, cicatrizes em adultos e crianças, uma mãe cobrindo os olhos do filho, e mais cicatrizes, que aparentam ser decorrentes de facadas.

Aos 11'40" o tango dissolve-se, em termos sonoros, na sonoridade de um órgão eclesial, o qual impõe um ritmo frenético não acompanhado pelas imagens, que pelo contrário, persistem, ganhando maior espessura dramática: uma panorâmica revela um ambiente cujas janelas estão bloqueadas internamente com pedaços de ripas, e vemos uma prostituta de meia idade, desprovida de diversos dentes e exibindo os peitos caídos, enquanto é beijada por um freguês. No mesmo bar há outras pessoas, inclusive uma criança pequena abandonada a si mesma. A montagem alterna com fotografias still, uma inerente a uma mulher deitada no chão, completamente nua, cujo sexo apenas não é visível pelo trabalho de *chiaroscuro* operado por Rio Branco. Seguem imagens de outras mulheres nuas. E a mesma imagem cinematográfica panorâmica à direita e

para baixo e fecha em *zoom in* em duas crianças pequenas, do lado de baixo, no meio da rua. Uma delas, uma menina, ao ser enquadrada, logo rebola simulando dançar samba. A câmera volta a enquadrar o prostíbulo efetuando o movimento oposto. Lá, no auge da excitação, o homem continua a se esfregar na mulher sem dentes e de peitos caídos, enquanto Rio Branco fecha mais no casal, em *zoom in*. Segue a imagem fotográfica do aparente orgasmo de uma mulher. A montagem volta à tentativa de sedução da velha prostituta de calcinha por parte do freguês excitado, enquanto na frente dele, a criança os observa sem saber bem o que acontece, um homem parece estar torcendo para o cliente da meretriz, outros dois estão apoiados à parede, enquanto uma mulher negra com um pano na cabeça apenas ri sem parar. A sequência, pelo menos em termos sonoros, conclui num elegante contraluz em plongée, através do qual o realizador observa de um primeiro andar o corredor de um prostíbulo, as prostitutas em silueta, e uma delas, principalmente, se exibindo para a câmera. Segue o som ambiente, com a voz de uma mulher cantando. Estamos aos 12'55".

Vemos que as escolhas formais, efetuadas principalmente em fase de montagem, servem para promover aquela “ênfase no estado de ânimo, no tom e no afeto” acima descrita com relação ao *modo poético*. E lembremos que a classificação de Nichols dialoga com aquela peculiar da montagem cinematográfica apresentada por Béla Balázs como “poética”, sublinhando o fato destas contribuições terem sido produzidas em momentos históricos e circunstâncias diferentes.

Antes de chegarmos a comentar a parte final do filme consideramos

conveniente destacar que o realizador e o montador criam todo um crescendo dramático que vai até o final. Enxergando o filme em seu conjunto pode-se dizer que este é perpassado por toda uma contextualização finalizada a mostrar que no Pelourinho não há só prostituição, ou seja, o filme visa ressaltar que prostituição e sexo estão inseridos num contexto social maior, onde nem tudo é depravação e o degrado convive, inclusive, com a inocência das crianças e aquela das próprias meretrizes, algumas pouco mais do que meninas. Inocência perante todo um sistema social do qual são vítimas e que não as reconhece enquanto parte integrante de seu conjunto estabelecido. É a partir desta contextualização da prostituição enquanto parte de um contexto maior, que Rio Branco mergulha na mesma, alcançando o auge do carnal ao filmar (discretamente, inclusive), uma relação sexual entre um casal negro, ele deitado por cima dela, enquanto o som ambiente volta a propor a mesma música de órgão eclesial já ouvida anteriormente. Isso acontece aos 15'50" e continua retratando o close do homem depois do ato carnal e enfim, aproximando em *zoom in* os olhos tristes da meretriz, deitada nua na cama, enquanto alisa sua própria barriga com uma mão.

É a partir deste auge no sexo que Rio Branco vai mostrar o contraponto religioso, ou *alter ego* situacional do mesmo contexto urbano, cuja dramaticidade alcança o ponto de maior tensão ao passar de uma foto interna, numa das tantas Igrejas de Salvador, para uma imagem no mesmo eixo visual, mas produzida do lado de fora da Igreja, enfatizando a pobreza de quem provavelmente está aguardando a saída dos fiéis para ganhar aquele trocadinho que lhe garanta uma refeição digna deste nome. Vemos um cachorro que

olha para a câmera e alguns baldes e panelas no meio da calçada.

O filme volta, pois, àquele auge poético, mostrando uma espécie de *slide show* de fotografias em lentas dissolvências, as quais representam partes de corpos marcados por pragas, olhares de desespero e novamente, rostos desesperados com cicatrizes, em closes fechados, alternadamente a imagens fotográficas que enfatizam a opulência dourada das Igrejas daquela área da cidade de Salvador, até à imagem final que enquadra a escrita numa parede, atribuindo um título para o filme, ou seja: "Nada levarei quando morrer, aqueles que mim deve, cobrarei no inferno".

### Conclusão

Agora mais do que antes, podemos afirmar que o filme retrata aquele *ato fotográfico* teorizado por Philippe Dubouis (2008), sendo um ato acurado, preciso, mas ao mesmo tempo discreto, mesmo em seu auge poético, tanto que se confunde com o contexto humano e social que caracteriza o fragmento de mundo representado. O realizador, principalmente quando está exercendo sua função de fotógrafo, opera fortes escolhas visuais, mas ao mesmo tempo disfarça, dilui esta sua tomada de posição numa aparência *naïf* e natural. Parece se tratar, principalmente para quem assistir uma vez só, de um documentário "improvisado". Há o frescor, a inocência de um olhar imediato, sendo que, em realidade, o fotógrafo-realizador opera uma profunda *mise en scène*, aqui não entendida como simulacro, mas como síntese, seleção, tomada de decisões sobre o que enquadrar e o que deixar de fora (do quadro), quais cores ressaltar e principalmente, a partir de (e sobre) qual estado de ânimo trabalhar.

Por isso que, como apontamos acima, em *Nada levarei quando morrer* as sequências não estão definidas por uma mera contraposição fotografia x imagem cinematográfica, pelo contrário, as duas linguagens se interpenetram na definição de uma postura estética, como também, ética. E voltando à questão da simplicidade a esconder complexidade e profundas escolhas estilístico-formais, isso é mais evidente no que diz respeito à fotografia, sendo que as imagens cinematográficas parecem amenizar esta tendência e contribuir para disfarçar o intenso trabalho de encenação com o qual Rio Branco se depara na hora de fotografar. Entre as duas linguagens, enfim, é a parte meramente cinematográfica, aquela das imagens em movimento, que confere aquele gostinho de improvisado, de "aqui e agora", de naturalidade imagética, o que é amplificado, ainda, a partir do uso estrutural da contraposição entre som ambiente e músicas não originais.

#### Referências

- BALAZS, Béla. *Il film*. Torino: Giulio Einaudi, 2002.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DUBUOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 2008.
- FREIRE, Marcius. *Documentário: ética, estética e formas de representação*. São Paulo: Annablume, 2012.
- METZ, Christian. *La significazione nel Cinema: Semiotica dell'immagine, semiotica del film*. Studi Bompiani, 1995
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005 (5ª Ed. 2010).
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Cinemas "não narrativos": experimental e documentário – passagens*. São Paulo: Alameda, 2012.

#### Referências filmográficas

- Nada levarei quando morrer* (Miguel Rio Branco, 1981). Filme completo: <http://www.youtube.com/watch?v=UjMwMSGgsIA>