

Uma Canção de Kampala: *Abc África* como filme na vida

[Heron Formiga](#)*

Resumo: O presente artigo propõe uma reflexão teórica acerca das práticas de representação social no filme documentário a partir das noções de mimese (imitação/ saber significativo) provenientes do pensamento platônico e aristotélico. Contemplo em análise o filme *ABC África*, do cineasta iraniano Abbas Kiarostami, uma produção encomendada pela ONG UWESO (Uganda Women Effort to Save Orphans).

Palavras-chave: Teoria do Documentário, Representação Social, Vídeo Digital, Abbas Kiarostami, *ABC África*

Abstract: This paper proposes a theoretical reflection about social representation practices in the documentary movie from the concepts of mimesis (imitation / significant knowledge). It will be analyzed here the movie *ABC Africa*, from Abbas Kiarostami, a production ordered by the UWESO (Uganda Women Effort to Save Orphans).

Key words: Documentary Theory, Social Representation, Digital Video, Abbas Kiarostami, *ABC Africa*.

Introduzo o presente artigo com uma breve discussão sobre os usos da câmera DV (*Digital Vídeo*) na produção dos documentários recentes. Inevitavelmente, pensar o impacto de novas tecnologias na realização não-ficcional requer a retomada de questões que envolvem o surgimento do Cinema Direto e do *Cinéma Vérité* nos anos 60 – naquela época, o advento de novos equipamentos, menores e mais leves (a câmera 16 mm), e do som direto transformou sensivelmente o método pelo qual se faziam documentários, em especial a experiência de filmagem *in loco*¹. As recentes novidades tecnológicas, que assinalam o fim do sinal analógico e a ascensão do digital, fazem (re)surgir o debate que coloca em jogo a relação transformações estéticas / inovações tecnológicas e a dúvida se de fato estamos diante de, ou prestes a vivenciar, uma remarcação de estilo do filme documentário, assim como aconteceu 50 anos atrás. Mas não interessa ao presente texto pensar o quanto a câmera DV interferiu na constituição metodológica e de linguagem do filme contemporâneo, uma vez que este é um assunto amplo e merece ser investigado mais profundamente – considerando também questões igualmente amplas como da distribuição e da formação de públicos. Por ora, se contém a analisar brevemente as possibilidades de uma “câmera na mão” quando na realização não-ficcional recente. Estas reflexões serão úteis para contemplar as questões que envolvem a idéia de mimese mais adiante.

* Graduando em Comunicação Social, com habilitação em Rádio e Televisão. Bolsista do CNPq (Iniciação Científica) com o projeto *Mimese e juventude minoritária: práticas de representação social na Comunicação de Massas* orientado pelo prof. Dr. Ricardo Freitas.

¹ Sobre o Cinema Direto e o *Cinéma Vérité*, consultar: DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação no Documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

Em sua apresentação para a conferência do 6ª É Tudo Verdade (Festival Internacional do Documentário)², o documentarista Laurent Roth expõe alguns comentários sobre os usos (e abusos) da câmera DV no cinema contemporâneo, os quais reapresento aqui:

“Gostaria de falar do cinema como arte da mão e da palavra. Arte da mão porque, com a câmera DV, estamos diante de uma promessa de renovação ensaística, de renovação artesanal do cinema, com toda a promessa democrática que isso implica. E arte da palavra porque acredito que a grande evolução trazida por essa câmera – para além do aspecto de ligação com o mundo visível, com o mundo sensível – está na relação com a palavra, pela facilidade de se registrar o som” (ROTH, 2005, p.35)

Um outro comentário interessante é o de Sergei Eisenstein, não sobre câmeras de vídeo, mas da arte pictórica japonesa e seus encontros com os princípios da montagem cinematográfica: “A representação de objetos em suas proporções reais (absolutas) é, sem dúvida, apenas um tributo à lógica formal ortodoxa. Uma subordinação a uma ordem inviolável das coisas” (EISENSTEIN, 2002, p.40)³. Muito do que se comenta sobre a “renovação ensaística” proporcionada (ou não) pela câmera DV está relacionado à possibilidade de fusão da tecnologia com o corpo, da câmera com a mão de quem filma, especialmente porque estamos falando de um equipamento muito pequeno e muito leve. Este pode ser um sonho do jornalismo contemporâneo, mas para o cinema de não-ficção, uma “mão que filma” revela possibilidades bem menos dramáticas. É conveniente lembrar que a oportunidade de “esconder” a câmera não proporciona uma maior ou menor aproximação com o real, visto que o cinema articula-se como representação midiática, portanto está distante, de qualquer forma, da “ordem inviolável das coisas” mencionada por Eisenstein, e de um possível “paradigma da espontaneidade”, mais ou menos como a ilusão de que os participantes do *Big Brother* esqueceram da presença da câmera em suas ações cotidianas.

Por outro lado, a presença do documentarista diante da realização do filme, ou do trabalho cotidiano na realização do filme, adquire novos contornos com a posse de câmeras com as qualidades da câmera DV. Ainda é cedo para afirmar que a concepção do filme documentário está assumindo um caráter individualista⁴, mas experiências recentes, como *ABC África* (2001), do iraniano Abbas Kiarostami, e *33* (2003), do brasileiro Kiko Goifman, apresentam novos meios de interatividade entre o cineasta e aquilo que ele se propõe a filmar, e abrem espaço para a discussão sobre como as pequenas câmeras fornecem chances de ampliar o registro de momentos. Estes dois documentários assimilam o digital não como um mecanismo de simplificação de orçamentos e barateamento de custos, mas explorando suas potencialidades e agregando espaço em suas respectivas narratividades, um espaço no qual os cineastas investigam sua própria condição de usuários das pequenas câmeras.

Em *ABC África* temos, por exemplo, um plano seqüência de um aparelho de fax no preciso momento em que uma mensagem é impressa, a carta da UWESO (Uganda Woman Effort to Save Orphans, uma organização não-governamental constituída de mulheres ugandesas, cujo trabalho é direcionado às crianças e adolescentes órfãos; Kiarostami presta um serviço à esta

² Algumas das apresentações dos ciclos de conferência do É Tudo Verdade foram publicadas pela Editora Cosac Naify, sob o título *O Cinema do Real* (2005), organizado por Maria Dora Mourão e Amir Labaki.

³ Eisenstein compara a deformação visual das xilogravuras japonesas do século XVIII com a desproporção temporal no cinema, esta última uma arte que desintegra os eventos em vários pedaços – o processo é a montagem e os pedaços são os planos.

⁴ Individualismo faz referência aqui ao fato de que as novas tecnologias para capturar o vídeo e o áudio exigem cada vez menos pessoas para manipulá-las. O diretor do filme pode, por exemplo, filmar, modular o áudio e conversar com um entrevistado ao mesmo tempo, simultaneamente ao seu próprio papel de diretor. Estariam estas novas configurações do trabalho aproximando os cineastas de uma noção pré-industrial da palavra ‘artista’, como um pintor que pinta sozinho seu quadro ou um escritor seu livro?

ONG) agradecendo os esforços do diretor, enquanto uma voz em *off* a lê para o espectador. Esta cena, a primeira do filme, merece alguns comentários: I) a carta revela aspectos importantes desta obra, entre eles, o fato de ser uma encomenda requisitada pela ONG UWESO, portanto representa um bom texto introdutório, situando o filme em proposta e contexto, II) filmar a eventualidade da chegada da carta via fax, e a decisão de abrir o filme com este plano, expressa a oportunidade e a disponibilidade técnica da ação (filmar) naquele momento especial (o encaminhamento de um fax), o que talvez não se concretizasse caso Kiarostami fosse buscar, ajustar e posicionar uma câmera pesada e III) mesmo que se optasse por aproveitar a carta e seu conteúdo de outras maneiras (e me parece inútil e presunçoso supor que outras maneiras são essas), o evento seria perdido, o ato de receber uma carta, que é na verdade um elemento da narratividade daquele filme, não seria definido como um plano. Em outras palavras, a presença de um equipamento na mão, no colo, pendurado ao pescoço e acionável muito facilmente pode ser compreendida como um determinante de uma outra presença, a do cineasta no mundo, mesmo que os desdobramentos desta relação não se efetivem em filme. Naturalmente, é o cineasta quem posiciona a câmera (e não vice-versa), mas a câmera também posiciona no sentido de que seus atributos técnicos permitem ao cineasta habitar novos lugares e se fazer presente em uma diversidade maior de situações.

Estas são constatações que nos aproximam das complexas questões do *como* dos filmes, suas articulações metodológicas e jornada de trabalho, pois como arte e/ou indústria, o cinema, ou melhor, o fazer cinema desdobra-se em diversas atividades técnicas, logo, atividades tecnicamente auxiliadas. Naturalmente, novas descobertas no campo trazem consigo novas promessas de reinvenção do trabalho, uma condição já explorada por alguns autores⁵. Mas o aspecto da discussão interessante aqui (e que diz respeito à realização não-ficcional, mas cuja leitura também se estende à ficção) é a presença do realizador-cineasta no mundo real. Logo, se o presente artigo discute a oportunidade de se registrar imagens de um fax no minuto de sua impressão, ou tomadas dentro de um avião comercial em decolagem, ou feitas por um cinegrafista montado no bagageiro de uma bicicleta em movimento, é com o objetivo de pensar os jogos de interatividade entre o filme e seu objeto, e o uso de novas engenhocas digitais possibilitam algumas destas oportunidades.

Vale lembrar que Abbas Kiarostami é um defensor do digital e fez uso das pequenas câmeras portáteis em várias outras obras, como *Dez* (Ten, 2002) e *Five Dedicated to Ozu* (2003).

O que os novos meios de registro, edição e distribuição da imagem trazem de polêmico à teoria do cinema não-ficcional é a apropriação que os realizadores contemporâneos fazem dos mecanismos comerciais patrocinados por estas novidades. É verdade que, em tempos de aparelhos celulares com câmeras acopladas e do *broadcasting* pessoal, nunca imagens do real alcançaram níveis de produção e circulação semelhantes. Numerosos realizadores domésticos estão se fazendo presentes em suas realidades e distribuindo as imagens que obtêm delas. E quanto aos cineastas? Ora, Kiarostami e Goifman (eu cito dois, mas os exemplos são muitos) estão em posse de câmeras não muito diferentes daquelas do usuário doméstico, mas que aspectos os distanciam do “tributo à lógica formal ortodoxa”? Apenas o título de cineasta? Se o for, porque a presença deste tipo de realizador no real é diferente dos outros usuários que

⁵ Como Walter Benjamin, Erwin Panofsky, Arlindo Machado, Bill Nichols, Philippe Dubois, etc. O próprio Eisenstein me parece uma contribuição indispensável para os debates acerca da tal “renovação ensaística” patrocinada pelo digital – e mesmo que esteja se referindo à novidade do cinema sonoro nas décadas de 20 e 30, suas observações apenas revelam o quanto a discussão é antiga: “Uma concepção errada com relação às possibilidades deste novo descobrimento técnico pode não apenas impedir o desenvolvimento e aperfeiçoamento do cinema como arte, mas também ameaça destruir todas as suas atuais conquistas formais” (EISENSTEIN, 2002, p.225).

também passeiam pelo mundo com suas pequenas câmeras? São questionamentos que convêm diante de uma obra minimalista como *Abc África*.

Filme na vida

O fax que Kiarostami recebe, entre outras coisas, dizia o seguinte: “[Caro diretor Kiarostami], Como você sabe, o programa UWESO trabalha com órfãos tutelados por famílias, em especial mulheres. Um documentário seu daria grande relevância ao problema e ao mesmo tempo ajudaria a receber maior visibilidade internacional sobre a situação dos órfãos. A brutalidade dos conflitos civis e os problemas com a AIDS têm deixado em Uganda cerca de 1, 6 milhões de crianças e adolescentes sem um de seus pais.”

A organização não-governamental conhecida como UWESO propõe uma tarefa ao diretor iraniano e seu filme apresenta-se como uma encomenda, o que revela alguns aspectos próprios do cinema não-ficcional contemporâneo, como seus fortes vínculos institucionais e seu papel de mediadora, isto é, uma força que demanda transformações sociais e políticas. A ONG em questão, portanto, alia seu próprio ativismo àquele que, potencialmente, o documentário exerce, objetivando atrair olhares, seja das instituições e governos ou do espectador comum, para a delicada e urgente questão dos órfãos no continente africano.

As cláusulas que ligam o cineasta à instituição que o acionou delimitam, por um lado, a objetividade da proposta, firmada através de acordos e pedidos formais (o fax) e, por outro a disponibilidade de entregar esta proposta a uma intervenção subjetiva. Logo, um filme como *Abc África* é distribuído ao mercado e recebido por ele a partir do conhecimento pré-estabelecido (ou estabelecido durante a sessão) de que seus realizadores são também os requisitantes da obra e ali habitam ideologias diversas, que se encontram ou talvez entram em conflito. Não seria incorreto, portanto, afirmar que *Abc África* é um filme institucional, se esta definição mercadológica não esbarrasse na formação autoral de seu realizador, Abbas Kiarostami, e se este filme não estivesse incorporado mais à sua filmografia que ao portfólio de ações da ONG mencionada.

Os recursos de mediativismo, o outro aspecto do filme documentário aludido pelo fax, concentra-se em torno da palavra “visibilidade”. Um filme (ou programa, música, jornal, panfleto, *web site*, etc.) que confira visibilidade a uma questão assume o compromisso de conquistar, afirmar ou reafirmar o reconhecimento desta questão por parte dos governos, instituições e população civil, mas através de um movimento contra-hegemônico, trazendo à cena social algo que não estava lá (BURITY, 1999). O cinema é um meio/arte através do qual as minorias ideológicas podem ser representadas e onde os cenários problemáticos da realidade encontram um eficiente espaço de projeção. Certamente os discursos de afirmação perpassam os mais variados meios de comunicação, desde panfletos e passeatas até os textos oficiais, mas quando articulados dentro do universo cinematográfico – o que envolve noções de entretenimento, propaganda e, por que não, fruição estética – estes discursos aparecem carregados de estratégias peculiares para estabelecer um diálogo com o público-espectador. Considera-se que o cinema seja capaz de produzir, através de mecanismos de reprodução, ações afirmativas no interior das cenas sociais, mesmo que muitos filmes encontrem barreiras mercadológicas, geralmente associadas à hegemonia econômica, política e cultural dos países ricos, especialmente os EUA, que eventualmente limitam sua distribuição e comercialização.

Sobre como se apresentam as estratégias de representação do filme contemporâneo (faço um recorte das produções não-ficcionais especialmente), e sobre os desdobramentos que daí partem em direção às práticas de denúncia e exposição (mediativismo), proponho a seguinte hipótese: o documentário é um potencial filme na vida. Não porque trate do mundo dito histórico, mas principalmente por estar localizado nele. Neste ponto, algumas considerações

são necessárias: A) mesmo que não tenha esclarecido as delimitações teóricas que justificam o livre uso dos termos “documentário” e “filme de não-ficção”, o presente texto não negligencia esta teoria. Definições como “tratamento criativo da realidade” (John Grierson), “documentário de representação social” (NICHOLS, 2005) e “cinema de asserção pressuposta” (CARROL, 2005) são, por ora, guardados, mas não esquecidos. Os termos em questão carregam um sentido prático que é o bastante para a proposta; B) não se trata de uma hipótese generalista. Na verdade, ela é específica da contemporaneidade, não se aplicando, em um primeiro momento, ao cinema pré-digital. Ainda assim, não generaliza a produção recente de filmes, dentre a qual destaco *Abc África* como obra exemplar. O que desperta a curiosidade neste documentário é o minimalismo de seu campo diegético e a localização de recursos típicos da extra-diegeese também no diegético. Isto é, boa parte dos detalhes técnicos que compõem um filme, sua montagem e mixagem, encontra-se nas circunstâncias da realidade na qual *Abc África* está localizado, e a partir deste aspecto defendo sua postura de filme na vida.

Para ilustrar a hipótese, algumas cenas e planos de *Abc África* precisam ser invocados e analisados. A primeira é a já mencionada cena da chegada do fax, uma apresentação simples e adequada ao filme que começamos a assistir. A decisão de capturar imagens de um acontecimento tão ordinário (quantos faxes, e-mails e telefonemas são enviados durante as negociações que caracterizam a produção de um filme?) traz as prováveis soluções extra-diegéticas desta cena para a realidade, para a diegeese, e o recebimento daquele fax substitui o uso de caracteres, computação gráfica e voz-fora-de-campo – estes recursos estão lá, na vida⁶. Curiosamente, em sua missão de representar a realidade cotidiana dos órfãos ugandenses e das famílias que assumiram seus cuidados, Abbas Kiarostami demonstra ao espectador que conhece os problemas daquele país tanto quanto qualquer pessoa minimamente informada. Além de cineasta com uma tarefa a cumprir, ele é um turista visitando um país desconhecido, um sujeito que recebe um convite, embarca em aviões, se hospeda em hotéis, passeia pelo lugar e volta ao lar-doce-lar depois. E Kiarostami deixa claro em sua *mise en scène* a existência deste duplo olhar, profissional e amador, que se fundem na *techné* de cineasta. Uma provocação interessante: o que qualifica o “eu” para falar do Outro, quando este “eu” assimila um conhecimento no máximo razoável a respeito do Outro?

A chegada à capital ugandesa, Kampala, nos leva diretamente à segunda cena: conduzido por um motorista natural daquela cidade, Kiarostami pede ao sujeito que acione o aparelho de som do veículo, para que ele, sua pequena equipe e o espectador possam conhecer as canções típicas do lugar; enquanto a música é executada, a cidade passa através das janelas do carro. As tecnologias de captação direta do áudio presentes em sua pequena filmadora digital permitem ao cineasta agregar os sons que passam durante sua presença como sujeito-da-câmera (para utilizar um termo de Fernão Pessoa Ramos, 2005) à experiência cinematográfica. Aquela canção de Kampala torna-se, portanto, a trilha sonora para apresentar e representar Kampala – seja para o espectador ou para os próprios realizadores do documentário –, fruto de uma arbitrariedade da vida, e não dos editores, compositores e montadores do filme. Mais uma vez, um elemento narrativo tradicionalmente fora-de-campo (a trilha sonora) passa a habitar o campo e dele é extraído.

As circunstâncias de viajante, leigo e turista assumidas por Kiarostami ratificam seu olhar no e para (direcionado à) o campo em outra circunstância, a de cineasta, o que me leva a afirmar o minimalismo das práticas de representação social em *Abc África*. Dito de outra forma, o documentário aqui analisado assimila alguns dos atributos recreativos e de lazer oferecidos

⁶ Na verdade, enquanto a carta é lentamente impressa pelo aparelho de fax, uma voz em *off* oferece a leitura da mesma. Entretanto, me parece que a utilização do narrador, neste caso, é um mero suporte aos “caracteres”.

pelas pequenas câmeras portáteis – como as filmagens caseiras de passeios turísticos – e os incorpora a um discurso tático, transforma em documentário. As tomadas feitas dentro de aviões comerciais, em táxis, da janela de um quarto de hotel, nas feiras, em passeios sem-rumo pelas ruas de Kampala fazem *Abc África* adquirir a aparência de um filme pessoal, familiar, caseiro que, assim como as fotografias, constituem um apetrecho da memória daqueles que visitaram o lugar, de um turista presente na realidade e extraindo imagens dela mediado por uma câmera. Depois de prontas, estas imagens podem, inclusive, serem distribuídas a um público em potencial através do *broadcasting* pessoal – o YouTube é um bom exemplo de “*broadcast yourself*”.

Abc África não é um filme caseiro de viagem (pois transforma o *tour* em cinema e é divulgado como tal), mas um filme na vida; além de trazer computação gráfica, trilha sonora e edição para a realidade – carta impressa, canção de Kampala no toca-fitas e arbitrariedade dos acontecimentos, respectivamente –, este documentário sugere sua própria concepção a partir da presença dos realizadores no real. Como observa Ramos:

“É a vida na tomada que se lança, pela mediação maquínica, ao espectador e comuta-se como percepção/expressão nesse lançar-se, determinando-se como corpo do sujeito da câmera. (...) A carne do sujeito-da-câmera é, portanto, a vida, ou a intensidade da vida, sendo a vida inerentemente intensa, pois é local por excelência do existir do sujeito que sustenta a câmera na tomada” (RAMOS, 2005, p. 193-194).

Então a maioria dos documentários também são filmes na vida, já que, salvo exceções, o sujeito-da-câmera está sempre em campo no instante da tomada? Talvez. Mas o que faz *Abc África* estar, particularmente, na vida é o digital, o *liquid crystal display* e apropriação destes pelo diretor. Se Kiarostami decide andar pelas ruas de Kampala, as surpresas de suas descobertas e a espontaneidade de suas dúvidas passam a compor a *mise en scène*.

Uma cena bastante comentada pelo público e crítica ilustra perfeitamente esta abordagem: a equipe do filme caminha pelos corredores e alas de um hospital para portadores da AIDS. A doença é uma das principais causas de óbito no continente africano e vitima milhões de pais e mães todos os anos, fazendo crescer o número de crianças órfãs. Kiarostami segue por um corredor, quando algo chama sua atenção. Em um dos quartos, o corpo de uma criança recém-falecida é “embalado” em pedaços de pano e papelão pelos enfermeiros e funcionários do hospital para em seguida ser amarrado como carga de bicicleta e transportado. O diretor é surpreendido pela extraordinário evento da morte e a imprevisibilidade desse encontro direciona a tomada e os movimentos de câmera que, anteriormente seguindo a trajetória retilínea do corredor, passa a circular em volta do motivo da surpresa, o cadáver da criança. Trata-se de um cruzamento das vidas do sujeito-da-câmera, que é surpreendido enquanto existência no lugar, e do espectador, cuja surpresa acontece em instâncias semelhantes, a partir da introdução da intensidade na indeterminação (RAMOS, 2005)⁷. Um cruzamento, teoricamente, possível apenas para o cinema de não-ficção, considerando que a ficção supõe um forte controle do sujeito-da-câmera sobre os acontecimentos que compõem a tomada. Com *Abc África*, pois, estamos lidando com um cinema de encontros: encontro entre o cineasta e uma realidade (uma cultura, povo, questão social), entre o espectador e a realidade representada e, finalmente, entre o cineasta e o espectador.

Mimema e a construção de um homem melhor

⁷ Algo semelhante acontece com as chamadas “videocacetadas”, que retratam eventos quaisquer. “Esses eventos se desenrolam de modo banal, até que o imprevisto eclode e as constelações excepcionais e excêntricas de ações/reações assomem com toda a força da indeterminação do acontecer: uma noiva cai no colo do padre, um cachorro derruba o dono numa piscina, um bebê faz um carro começar a andar” (RAMOS, 2005, p.196).

A insistência de se pensar as possibilidades de estar *na* vida inauguradas pelo documentário contemporâneo, ao invés de como o mesmo fala *da* vida, permite identificar o cruzamento de experiências entre emissor e receptor como um desdobramento do filme, embora estratégias de se fazer presença no real possam ser consideradas também um método para falar *da* vida. Isto é, para além do reconhecimento do real (referencial histórico) na obra, o espectador assimila o impacto do encontro entre o cineasta e o campo para o qual se lança. De qualquer modo, as práticas de representação carregam consigo as conexões com o real, e neste ponto, alguns estudos da estética trazem idéias reveladoras para a reflexão sobre o cinema documentário, especialmente aqueles que contemplam as noções de mímese.

A conceituação da mímese nos leva diretamente à chamada Antiguidade Clássica, à Platão e Aristóteles, cujas divergências teóricas podem ser assim resumidas: “Para ele [Platão] a mímese se traduz em imitação (*imitatio*) corruptora do *eidos*, distante da verdade e para tanto ilusória”, já sobre Aristóteles é importante que “tentemos compreender a relação existente entre o real e a produção mimética não considerando-a cópia grosseira da verdade do mesmo e sim produção que guarda em si uma referência ou analogia com o real empírico” (CAPELATO, 1998). A mímese se apresenta como questão especialmente diante do que significava a tragédia grega e as artes que não estavam centradas na figura do herói mítico. O aparecimento da tragédia no teatro demarca uma releitura da épica homérica e dos significados do homem comum e do herói a partir da percepção de que o texto épico pouco dizia sobre a vida real. Os pensadores passam a se dedicar à mímese desde esta nova abrangência das artes em relação à realidade, trazendo noções díspares sobre o papel da mesma.

Platão, em sua obra *República*, afirma “que o imitador não tem senão um conhecimento insignificante das coisas que imita e que a imitação não passa de uma brincadeira indigna de pessoas sérias”. E ainda: “os que estão em contato com a poesia trágica (...), são imitadores tanto quanto se pode ser” (*Rep.* X, 602 b, apud LIMA, 2003). Aristóteles, na obra *Poética*, distancia-se da indignidade própria da mímese, segundo Platão, ao apresentá-la como um agir significativo: “a poesia e as artes em geral, contudo, não dependem estritamente do conteúdo de verdade de seu objeto; se caracterizam como tais se se tornam capazes de acrescentar neste objeto narrativo, no caso da poesia, algo mais” (CAPELATO, 1998). A mímese, de acordo com a poética aristotélica, não somente reproduz o real, mas o eleva e supera; ao invés de iludir o espectador, a mímese é uma chance de se chegar à catarse⁸.

A breve síntese apresentada contextualiza a mímese em alguns dos momentos de reflexão dedicados a si. Outros estudiosos poderiam ser mencionados (Theodor Adorno, Erich Auerbach, Jacques Lacan, etc.), mas as idéias presentes em Platão e Aristóteles interessam para se falar do documentário como mimema, um produto da mímese, e por que esta decisão interfere na reflexão sobre as práticas de representação do filme. De Aristóteles vem a noção de mímese (agir significativo) e de Platão o questionamento se as artes do real (a poética trágica) de fato cumprem um papel educador, se fazem o homem melhor (CAPELATO, 1998). E mesmo que ambas as obras estejam pensando as artes gregas da época, suas ligações com a produção contemporânea são reveladoras, principalmente por que desta forma o presente texto não se especializa em uma teoria já especializada do cinema, ou melhor: reconhece que a mesma dialoga com vários outros conhecimentos.

A referencialidade com o real e a representação social dos seres que ali habitam são práticas e características do documentário/mimema, assim como sua aceitação enquanto discurso

⁸ A palavra pode adquirir significados diversos, mas a posição sugerida pelo presente artigo é aquela de Luiz Costa Lima em *Mímesis e Modernidade*: catarse como um efeito da obra sobre o espectador.

transformador da cena social – uma potencialidade, na verdade. Uma vez ligado ao real, o mimema provoca o espectador para que o mesmo identifique os traços de mundo que lhe são contemporâneos na obra e, além disso, interaja com a visão subjetiva ali presente. Pois, se, como afirma Luiz Costa Lima,

“o produto mimético é um dos modos de estabelecimento da identidade social, ele assim funciona à medida que permite a alocação de um significado, função da semelhança que o produto mostra com uma situação vivida ou conhecida pelo receptor” (LIMA, 2003, p. 45)

O mimema é um instrumento de identidade social, não somente por que o campo no qual estava presente o cineasta pode ser reconhecido na obra (um filme feito em Kampala onde os habitantes e visitantes do lugar sintam-se representados, por exemplo), mas por sua homogeneidade em relação a um contexto. A identidade ultrapassa a especificidade do campo. E se o mimema permite o estabelecimento da identidade social, este se dá na medida em que o espectador percebe que o contexto representado na obra é o mesmo seu. No caso de um documentário que exponha algum problema social, o público reconhece a possibilidade de encontrar o campo específico representado e, quem sabe, envolver-se na solução do tal problema. São os questionamentos feitos por Platão: será o mimema capaz de transformar o homem? Porque uma instituição como a UWESO acredita no cinema documentário e nos efeitos de visibilidade supostamente conquistados por ele?

A superação do real forçada pelo mimema pode ser uma resposta – na verdade, o jogo de superação, observado tanto nos acréscimos de significação, quanto nas chances de se modificar a realidade, de alterar o rumo das coisas. Neste caso, o real é recortado, representado em mídia e devolvido à sociedade como uma força que possibilita sua própria rearticulação; não uma força autônoma e cheia de si, mas que adquire poderes no encontro com o espectador.

O filme/ passeio/ mimema *Abc África* extrai de seu campo um conhecimento que o ultrapassa e renova. Muito do que se obtém de informação a partir do documentário de Kiarostami vem de sua lógica como filme na vida, como produto de um sujeito-da-câmera turista, mas também investigador. O agir significativo, atribuído à mímese por Aristóteles, se efetiva em *Abc África* quando o duplo olhar, profissional e amador, amarra as visões de mundo que obteve. Ao passear por Kampala, Kiarostami captura imagens ordinárias, como de um *outdoor* publicitário vendendo uma marca de camisinhas coberto por uma lona preta, e de um aviso fixado na parede de um hospital dizendo “A virgindade é a melhor proteção contra o HIV”, ambas produtos de seus passeios pelo lugar, eventualmente obtidas enquanto o diretor cumpria o itinerário de sua missão. Mas ao tomarmos conhecimento que o HIV vitima milhões de pessoas todos os anos e uma das conseqüências desta tragédia é a crescente população de jovens órfãos, aquelas imagens passam a compor o jogo de significações do mimema. O uso de métodos anticonceptivos é reprimido naquele país, segundo afirma um morador local, pelas religiões cristãs, pois a legalização da camisinha pode incentivar o sexo casual, a multiplicidade de parceiros e, fatalmente, a transmissão do vírus da AIDS. Logo, as relações sexuais estabelecidas entre boa parte da população do país acontece sem a prevenção de tais métodos devido à não-aprovação cristã, o que explica a lona preta censurando a publicidade da marca de camisinha e o aviso “Virgindade é a melhor proteção contra o HIV”.

Assim, o olhar curioso e leigo lançado sobre a realidade compõe um outro olhar, investigador e profissional, e desta forma surge um real superado, esclarecido a partir da subjetividade do cineasta e das estratégias narrativas para se falar da questão dos órfãos visando ultrapassá-la. Algumas estratégias dependem do posicionamento do sujeito-da-câmera no espaço para acontecerem (o estar lá) e, como discutido na introdução deste artigo, a câmera DV presta-se

como determinante quando o que está em jogo é a presença do cineasta, principalmente se o fator imprevisibilidade atravessar os acontecimentos da tomada, fruto daquela presença⁹; uma câmera que permite a Kiarostami parecer com um usuário doméstico e, ao mesmo tempo, diferenciar-se dele pelas vias da mímese. E de maneira grosseira, a mímese é a corruptora da imitação, assumindo que a imitação somente é válida quando “empata” com o imitado, mas o mimema “vence” o imitado. A mímese desloca as imagens de um *outdoor* censurado para uma rede de significações, onde se convertem em exemplos vivos do reacionismo cristão, ou das formas pós-modernas de controle, ou da ambigüidade presente nos discursos assistencialistas – enfim, um variedade de leituras que podem (ou não) serem emprestadas pelo espectador.

Conclusão

O documentário *Abc África* (não somente ele), como exposto nesse artigo, revela em seu discurso, produção e exibição o alcance de três transformações especiais motivadas pelo filme/ mimema: I) a utilização de câmeras, digitais, pequenas e portáteis, em substituição do analógico, e a reflexão sobre o que significa usa-las, II) a possibilidade de transformar a vida, a conjuntura das coisas, através de um discurso tático (mediativismo) e III) enquanto mimema, transformar a imitação, superar e renovar a realidade e homogeneizar o contexto do sujeito-câmera e do espectador. A hipótese aqui defendida – *Abc África* como filme na vida – apresenta uma faceta e uma potencialidade do documentário contemporâneo, diante das transformações mencionadas, que o (re)aproximam das noções de mímese. Mesmo o que foi apresentado como especulação pode encontrar um campo de pesquisa fértil e vigoroso, principalmente se observado o *boom* do não-ficcional no mercado cinematográfico atual e a renovada produção teórica sobre o tema.

Referências bibliográficas

- BURITY, Joanildo A. *Globalização e identidade: desafios do multiculturalismo*. Disponível em <www.fundaj.gov.br/docs/text/jburity02.doc>. Acesso em 19 set 2007.
- CAPELATO, Rafael. *Conceito de mímese na poética aristotélica*. Disponível em <<http://groups.msn.com/SEMANTICA/ammese.msnw>>. Acesso em 19 set 2007.
- CARROL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org). *Teoria Contemporânea do Cinema – Volume II*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005.
- RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem intensa. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org). *Teoria Contemporânea do Cinema – Volume II*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- ROTH, Laurent. A câmera DV: órgão de um corpo em mutação. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir. *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

⁹ É importante lembrar que a mobilidade das pequenas câmeras DV revela -se promissora não somente para o fator “flagrante”, quando a rapidez dos acontecimentos exige o ato constante da gravação. Os simples movimentos de entrar e sair, subir e descer, pular e abaixar, sem o objetivo de se conseguir “flagrantes” escandalosos, também adquirem chances de acontecer para e pela câmera.