



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

CINEMA E AUDIOVISUAL

**PONTOS FIGURAIS EM CANOA (1976):
A FICÇÃO E O DOCUMENTO FÍLMICO COMO ELABORAÇÃO DE MEMÓRIA**

MIGUEL BRUCH DEITOS

Foz do Iguaçu
2022

**PONTOS FIGURAIS EM CANOA (1976):
A FICÇÃO E O DOCUMENTO FÍLMICO COMO ELABORAÇÃO DE MEMÓRIA**

MIGUEL BRUCH DEITOS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho

Coorientadora: Profa. Dra. Virgínia Osorio Flores

Foz do Iguaçu
2022

MIGUEL BRUCH DEITOS

PONTOS FIGURAIS EM CANOA (1976):

A FICÇÃO E O DOCUMENTO FÍLMICO COMO ELABORAÇÃO DE MEMÓRIA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. (Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho)
UNILA

Coorientadora: Profa. Dra. (Virgínia Osorio Flores)
UNILA

Prof. Dr. (Eduardo Dias Fonseca)
UNILA

Prof. Dr. (Fabio Allan Mendes Ramalho)
UNILA

Foz do Iguaçu, 20 de dezembro de 2022.

TERMO DE SUBMISSÃO DE TRABALHOS ACADÊMICOS

Nome completo do autor(a): Miguel Bruch Deitos

Curso: Cinema e Audiovisual

Tipo de Documento	
<input checked="" type="checkbox"/> graduação	<input type="checkbox"/> artigo
<input type="checkbox"/> especialização	<input type="checkbox"/> trabalho de conclusão de curso
<input type="checkbox"/> mestrado	<input checked="" type="checkbox"/> monografia
<input type="checkbox"/> doutorado	<input type="checkbox"/> dissertação
	<input type="checkbox"/> tese
	<input type="checkbox"/> CD/DVD – obras audiovisuais
	<input type="checkbox"/>

Título do trabalho acadêmico: Pontos figurais em *Canoa* (1976): A ficção e o documento fílmico como elaboração de memória

Nome do orientador(a): Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho

Nome do coorientador(a): Virgínia Osorio Flores

Data da Defesa: 20/12/2022

Licença não-exclusiva de Distribuição

O referido autor(a):

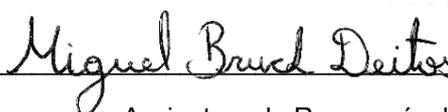
a) Declara que o documento entregue é seu trabalho original, e que o detém o direito de conceder os direitos contidos nesta licença. Declara também que a entrega do documento não infringe, tanto quanto lhe é possível saber, os direitos de qualquer outra pessoa ou entidade.

b) Se o documento entregue contém material do qual não detém os direitos de autor, declara que obteve autorização do detentor dos direitos de autor para conceder à UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-Americana os direitos requeridos por esta licença, e que esse material cujos direitos são de terceiros está claramente identificado e reconhecido no texto ou conteúdo do documento entregue.

Se o documento entregue é baseado em trabalho financiado ou apoiado por outra instituição que não a Universidade Federal da Integração Latino-Americana, declara que cumpriu quaisquer obrigações exigidas pelo respectivo contrato ou acordo.

Na qualidade de titular dos direitos do conteúdo supracitado, o autor autoriza a Biblioteca Latino-Americana – BIUNILA a disponibilizar a obra, gratuitamente e de acordo com a licença pública *Creative Commons Licença 3.0 Unported*.

Foz do Iguaçu, 20 de dezembro de 2022.



Assinatura do Responsável

RESUMO

Canoa (1976) é um filme de ficção que trabalha a memória do Massacre de São Miguel Canoa, ocorrido em setembro de 1968 no México. O longa-metragem utiliza de características formais comumente associadas a filmes gravados em direto, os chamados “documentários”, colocando seu estatuto enunciatário em xeque e revelando narrativas conflitantes a respeito do evento histórico. Portanto, analiso primordialmente a relação constitutiva entre ficção e documento como abordado por Comolli (2010) e Rancière (2010), e como esta dupla dimensão elabora uma “narração falsificante” (Deleuze, 1990) que modula a noção de verdade imbricada no filme. Dessa maneira busco a partir das reflexões quanto ao *figural* em Dubois (2012) e Brenez (1998 apud GUIMARÃES; VERAS, 2016) compreender como o filme elabora um pensamento em formas cinematográficas, sem buscar suas correspondências com o fato histórico, mas sim com sua constituição enquanto ato cinematográfico e o que este evoca. Assim, intercalo ao debate teórico uma análise de pontos figurais em *Canoa* (1976).

Palavras-chave: Análise figural; Ficção; Documentário; Memória.

RESUMEN

Canoa (1976) es una película de ficción que trabaja la memoria del Masacre de São Miguel Canoa, ocurrida en septiembre de 1968 en México. El largometraje utiliza características formales comúnmente asociadas a las películas del cine directo, los llamados “documentales”, poniendo en jaque su estatus enunciativo y revelando narrativas contrapuestas sobre el hecho histórico. Por lo tanto, analizo principalmente la relación constitutiva entre ficción y documento en la perspectiva de Comolli (2010) y Rancière (2010), y cómo esta doble dimensión elabora una “narración falsificadora” (Deleuze, 1990) que modula la noción de verdad en la película. De esta manera, a partir de reflexiones sobre lo *figural* en Dubois (2012) y Benez (1998 apud GUIMARÃES; VERAS, 2016), busco comprender cómo la película elabora un pensamiento en formas cinematográficas, sin buscar sus correspondencias con el hecho histórico, sino con su constitución como acto cinematográfico y lo que evoca. Así, entremezclo al debate teórico un análisis de puntos figurales en *Canoa* (1976).

Palabras clave: Análisis figural; Ficción; Documental; Memoria.

ABSTRACT

Canoa (1976) is a fiction film that focuses on the memory of the Massacre of San Miguel Canoa, which took place in September 1968 in Mexico. The feature film uses formal characteristics commonly associated with movies of the direct cinema, the so-called “documentaries”, putting its enunciative status in check and revealing conflicting narratives about the historical event. Therefore, I primarily analyze the constitutive relationship between fiction and document as addressed by Comolli (2010) and Rancière (2010), and how this double dimension elaborates a “falsifying narration” (Deleuze, 1990) that modulates the notion of truth imbricated in the film. In this way, based on reflections on the *figural* in Dubois (2012) and Benez (1998 apud GUIMARÃES; VERAS, 2016), I seek to understand how the film elaborates a thought in cinematic forms, without seeking its correspondences with the historical fact, but with its constitution as a cinematic act and what it evokes. Thus, I intersperse the theoretical debate with an analysis of figural points in *Canoa* (1976).

Key words: Figural analysis; Fiction; Documentary; Memory.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Dimensão documental.....	10
Figura 2 – Entrevistas conflitantes.....	12
Figura 3 – Padre na dimensão documental e ficcional.....	13
Figura 4 – Ruptura da dimensão ficcional para a documental.....	13
Figura 5 – Testemunho do padre.....	15
Figura 6 – Padre nega pousada.....	15
Figura 7 – Entrevista do campesino.....	15
Figura 8 – Sermão do padre.....	15
Figura 9 – O padre na cena do crime.....	16
Figura 10 – O anúncio do fim.....	17
Figura 11 – Campesino foge.....	18
Figura 12 – Olhares instigadores do efeito de presença.....	21
Figura 13 – Mãos impedem o registro.....	23
Figura 14 – Borrões cromáticos nas silhuetas.....	23
Figura 15 – Marcas na bodega desviam da retórica.....	24
Figura 16 – O olhar que questiona passado e futuro.....	26

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	09
2 O CINEMA COMO DOCUMENTO.....	10
3 O CAMPO FIGURAL NO CINEMA.....	20
4 CONCLUSÕES.....	27
REFERÊNCIAS.....	28

1 INTRODUÇÃO

Canoa (1976) é um filme que reencena os eventos ocorridos em 1968 no México, quando um grupo de trabalhadores da universidade foi massacrado por parte da população do povoado de San Miguel Canoa. Enquanto um clima de tensão política se estabelecia no país, estes jovens decidem tomar o final de semana antecedente às comemorações da independência mexicana para realizarem uma excursão até o vulcão Malinche. Devido a condições climáticas adversas o grupo é obrigado a buscar abrigo no povoado mais próximo e se deparam com uma população ressabiada em acolher estrangeiros. Em poucas horas um grupo invoca o restante da população, a partir de megafones, para linchar os “comunistas”, “hereges” e “inimigos de deus”.

Elaborado sob extensa pesquisa hemerográfica e financiado pelo Estado mexicano, o longa se utiliza de elementos comumente atrelados a filmes considerados “documentários” para apresentar principalmente o povoado e tecer comentários sobre as forças políticas que motivam o desenlace dos fatos. No entanto, grande parte do filme ainda se apresenta como uma narrativa clássica, ocorrendo breves momentos de ruptura com a forma hegemônica de representação.

Portanto, buscarei primeiramente definir o que se poderia compreender por “documentário” a partir da materialidade sobre a qual o cinema se constitui. Para isto analiso os textos de Comolli (2010) e Rancière (2010), que atentam propriamente para a reconstituição e constituição cinematográfica. Em sequência abordo um capítulo de Deleuze (1990) em “A imagem-tempo” para compreender como o tempo afeta as estéticas de reconhecimento da imagem no cinema e como elas são compreendidas uma vez que o tempo é sempre objeto de cambialidade.

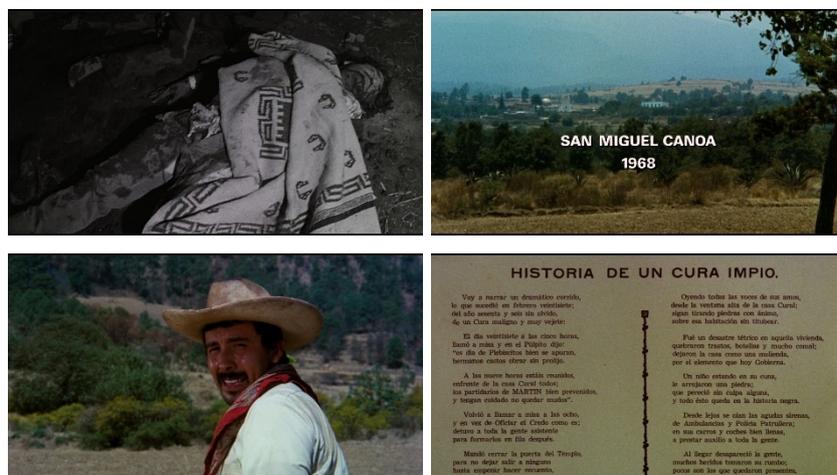
Por fim, tomando as análises de Dubois (2012) e Brenez (1998 apud GUIMARÃES; VERAS, 2016) quanto ao figural, pretendo analisar como a figuração fílmica constrói o evento dentro do filme, sem buscar suas correspondências ou não com o fato histórico, mas sim com a sua constituição enquanto ato cinematográfico e o que este evoca.

2 O CINEMA COMO DOCUMENTO

O cinema nada pode representar, apenas reconstituir por semelhança. Através da sua capacidade de emular sons e imagens ele presentifica os objetos referentes. No entanto, algo novo é apresentado, para além da realidade algum dia captada, algo que se limita a estes sons e imagens, mas que ganham nova dimensão na sua forma de apresentação.

Comolli (2010), em seu texto “O desvio pelo direto” aborda estas noções que estavam no cinema desde a sua invenção, mas que apenas foram evidenciadas de forma mais clara pelos novos aparatos cinematográficos modernos. Estes novos equipamentos permitiram o surgimento de cinemas mais próximos à realidade captada. Eliminando a distância entre o registro e a exibição permitia-se o surgimento de cinemas menos ficcionais. Comolli destaca que com os aparatos síncronos de captação cinematográfica surge uma “nova dimensão formal” que permite também ao cinema compreendido como de ficção uma “ultrapassagem”. Ao se beneficiarem das técnicas do direto, estes filmes modificam o “sistema de re-presentation” vigente e por conseguinte sua significação (p.307-308). *Canoa* (1976) é um destes filmes que ultrapassa as fronteiras e se aproveita das características formais da nova dimensão (Figura 1), desviando a atenção de sua encenação e insinuando, por vezes, que os fragmentos e registros apresentados não pertencem ao próprio regime ficcional.

FIGURA 1 – Dimensão documental



Fonte: Fotogramas de *Canoa* (1976)

No entanto, para Comolli não existe diferença essencial entre o que chamam de “documentário” e “ficcional”, já que “mesmo que se queira respeitar o documento, não se pode evitar de fabricá-lo”. O cinema dos ditos “documentários”, por maior sensação de realidade que possam transmitir, não deixam de ser pura fabricação. O próprio ato de “filmar constitui uma intervenção produtora que altera e transforma a matéria gravada”. Ao realizar a captação os realizadores recortam a realidade, duplicam-na e extraem dela dados que são enfim manipulados no mero processo de montagem e/ou sincronização sonora. Algo novo surge do que um dia foi realidade. Para Comolli, este é o “princípio produtivo do cinema direto” (2010, p.296). O espaço-tempo é modificado pelo ato de captação de tal forma que se cria uma dimensão própria ao filme.

Esta “manipulação do documento” engendrada pelo filme é, ainda segundo Comolli, o que afeta a recepção de cada indivíduo no processo de espectadorialidade. Para o autor, dentro de um filme toda captação em direto se torna ficção ao nível da significação (2010, p.300). Assim, até uma ardilosa encenação, quando documentada pela câmera, ganha seu espaço-tempo próprio, limitado pelo quadro e pela paisagem sonora. O real captado se torna outra coisa, gravada em um sistema audiovisual. Portanto, não existe diferença entre ficção e documentário, mas sim diferenças no tratamento dado a cada tipo de captação. Através da pós-produção os registros alçam novas dimensões.

Deleuze (1990) analisaria estas diferenças formais que surgem no âmbito cinematográfico dividindo os regimes de imagem em dois campos: o orgânico e o cristalino; campos que se alternam durante a exibição. Para o autor, enquanto o regime orgânico “supõe a independência de seu objeto”, o regime cristalino “vale por seu objeto, [...] o substitui, cria-o e apaga-o” (1990, p.154). Tendo em vista que “o tempo é objeto de uma representação indireta na medida em que resulta da ação, depende do movimento, é concluído no espaço”, a narração no regime orgânico apenas viria a reafirmar esquemas lógicos de composição espaço-temporal. Enquanto isso a narração no regime cristalino invocaria “situações óticas e sonoras puras”, onde “a junção das partes não é predeterminada” já que estas “implicam relações não localizáveis” espacialmente (1990, p. 157 e 159). Essa seria a natureza crônica do tempo fílmico que abala constantemente sua noção de verdade, produzindo uma “narração falsificante” (1990, p. 161) que refabrica e altera o que era posto como verdade até então pelo próprio filme.

Assim, *Canoa* alternaria entre os regimes propostos por Deleuze quando através das suas características formais faz com que ambas as dimensões, ficcional e

documental, se cruzem. O longa-metragem quebra momentaneamente a congruência espaço-temporal de sua narrativa para operar transformações em seus objetos. Tomemos como demonstração disso uma pequena análise.

Logo ao início do filme já se nota uma alternância entre a dimensão ficcional e documental. Primeiramente duas sequências são apresentadas de acordo com a dimensão ficcional e em seguida duas outras na dimensão documental. Destas, a última emula um documentário etnográfico com narrador e entrevistas. Nela dados essencialmente etnográficos são apresentados, desde uma narração onipresente, até entrevistas e evidências visuais que corroborem os relatos. Narrativas conflitantes, dadas por meio das entrevistas, terminam por atacar e defender as atitudes do padre local (Figura 2). Não é claro, até este momento, devido à dualidade das dimensões, qual das narrativas se sobressai como verídica e/ou o real poder do padre na execução das informações relatadas por ambas.

FIGURA 2 – Entrevistas conflitantes



Fonte: Fotogramas de *Canoa* (1976)

Conforme a montagem avança a dimensão ficcional retorna e a influência do padre sobre o povoado é evidenciada aos poucos. O problema é que o padre que aparece é o mesmo da dimensão documental que comentei a pouco (Figura 3). Em diálogo com as mulheres, suas falas dão correspondência de fatos com as informações concedidas pelas entrevistas anteriores. No entanto, o padre se comporta alheio à presença da câmera, imerso na dimensão ficcional. Ele olha de um lado ao outro da sala, onde está cada uma das mulheres. Sua movimentação evidencia para quem fala. É somente quando encerra sua fala acusando aos inimigos “de tudo que fizemos esses

anos”, que posiciona seu olhar no meio termo entre os cantos da sala. Os óculos escuros escondem seus olhos, mas devido à sua coexistência nas dimensões é possível supor que seu olhar e sua fala se direcionam à câmera.

FIGURA 3 – Padre na dimensão documental (esquerda) e ficcional (direita)



Fonte: Fotogramas de *Canoa* (1976)

Logo em seguida, o campesino também é rerepresentado pela dimensão ficcional, mas o fluxo da dimensão é interrompido, diferentemente do que ocorre com o padre, o campesino concede comentários através da dimensão documental (Figura 4). Para isso, ocorre um corte e a mudança do plano para mais próximo do campesino. Ademais, também ocorre uma brusca mudança sonora: A música que acompanhava a cena anterior desaparece. A natureza do som também muda, a fala do campesino se mistura a um som de *camera reel*, como se tudo fosse registrado em som direto (câmera sem *blimp* dos anos 70).

FIGURA 4 – Ruptura da dimensão ficcional (esquerda) para a documental (direita)



Fonte: Fotogramas de *Canoa* (1976)

Como visto anteriormente, todos os registros cinematográficos se tornam obra de ficção, até mesmo as entrevistas. No entanto, estas em *Canoa*, carregam um tratamento estético altamente regrado para simular uma captação em direto e compor na montagem com outros regimentos da imagem. Não assistimos os eventos reais que levaram ao massacre ou entrevistas reais dos envolvidos no acontecimento, mas sim um filme que por vezes se ancora em um tipo de narração e depois em outro. É improvável

que existisse uma equipe de documentário à época do massacre, registrando a movimentação destes personagens no povoado. No entanto, o jogo elaborado através da dupla dimensão faz crer o contrário, levando a considerar seus intercâmbios e conflitos de informações. As dimensões formais coexistem, entretanto, seus momentos de alternância colocam em crise a verdade do documento uma vez que se tornam capazes de ficcionalizar tanto sobre o massacre quanto sobre sua própria encenação e representação. O filme documenta o próprio ato ficcional. Emerge assim um novo estatuto da narração, segundo Deleuze, onde a forma da verdade é substituída por “potências do falso”, que afirmam “a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não necessariamente verdadeiros” (1990, p. 161).

Dessa forma, por mais que as imagens possam comunicar por elas mesmas, sua disposição, sua organização e relações de correspondência dentro da mesma obra exercem um poder metalinguístico sobre o curso linear da experiência espectral. O objeto pode ser refundado, alterando sua noção de verdade. Assim, um filme pode fazer mesmo a mais pura captação em direto uma peça de ficção.

O que, no plano dos conceitos, facilmente opõe-se, distingue-se e estabelece-se como diferenças comparáveis, pode, nas obras, não exatamente se confundir, mas **existir simultaneamente**, interagir, estabelecer trocas em um processo de reciprocidade que relativiza e, de alguma maneira, perverte os termos da dualidade. “Ficcional” e “documentário” não são antagonistas, nem impermeáveis. E o filme, quer ele seja direto ou não, é sempre cinema, tudo o que ele mostra é ficção, ficção da ficção, ficção do documento. (COMOLLI, 2010, p. 309, grifo meu)

Canoa, entre as potências de suas dimensões realiza uma ficção histórica, que coloca um culpado no banco dos réus. Se beneficia da simultaneidade de dimensões para elaborar uma montagem que suprime informações do espectador até o momento chave do massacre. Vejamos:

Na primeira vez que os jovens chegam ao povoado estes são tratados de forma apática e agressiva pela população, sem motivação clara. Chegam, entretanto, sob os tratamentos da dimensão ficcional. As micro ações escalam até que um grupo de pessoas - próximas ao padre - organizam um chamamento público através de megafones espalhados pela região, culminando, por fim, no levante para o linchamento do grupo de excursionistas. Entretanto, momentos antes do derramamento de sangue o filme irrompe sua narração com fragmentos anacrônicos. Sob o tratamento da dimensão documental, o padre dá seu testemunho do dia do massacre (Figura 5). Diz que não pôde fazer nada contra o levante uma vez que se encontrava enfermo e precisou dormir. Seu testemunho se sobrepõe a imagens de camponeses descendo os chapéus em sinal de respeito e

abrindo espaço para alguém ver as vítimas. Estas imagens, que se confundem com a dimensão ficcional, funcionam como seu álibi. Quisera, não fosse o restante de seu testemunho entrar em contradição com as sequências anteriores do longa. Ao informar que suas cozinheiras haviam negado pousada aos estudantes, mente. Foi o próprio quem negou, após descobrir que vinham da universidade (Figura 6).

FIGURA 5 – Testemunho do padre



Fonte: Fotogramas de *Canoa* (1976)

FIGURA 6 – Padre nega pousada



Fonte: Fotogramas de *Canoa* (1976)

Seguido ao relato do padre, temos outra entrevista documental: A do campesino (Figura 7). Primeiramente não contraria a versão do padre, mas relata sobre um sermão proferido dias antes por ele. Nos é dado a ver pelo filme, este dia do sermão (Figura 8). Neste, o discurso do padre sofre de uma microfonia técnica. Eloquentemente em suas exortações, estabelece um inimigo externo, provoca o medo e alerta que Deus lhes ampara. A entrevista do campesino retorna e este afirma que a profecia foi acreditada por um grupo de fiéis. O campesino parece responder perguntas, como se estivesse ciente do posicionamento do padre em seu testemunho. Dessa forma, contraria parte da entrevista do padre e coloca-o novamente na cena do crime.

FIGURA 7 – Entrevista do campesino



Fonte: Fotogramas de *Canoa* (1976)

FIGURA 8 – Sermão do padre



Fonte: Fotogramas de *Canoa* (1976)

Prontamente, as cenas viscerais do massacre dão início; seus atos incitadores foram apresentados. A microfonia técnica que ocorreu durante a exortação do padre parece refletir nas atitudes dos habitantes. A apatia inicial recebe sua justificativa:

temor. O padre é finalmente condenado pela película. Aparece em meio às chamas da noite do massacre (Figura 9). Sua imagem embaça logo em seguida, como se mesmo ali posto, a película não pudesse condená-lo por completo em sua representação.

FIGURA 9 – O padre na cena do crime



Fonte: Fotogramas de *Canoa* (1976)

Portanto, o filme enquanto documento, constrói uma verdade que é compreendida pelo espectador cinematográfico. Essa construção de verdade seria discutida quando da análise de “O túmulo de Alexandre” por Jacques Rancière (2010). Nela o autor escreveu que o filme não tratava de “conservar uma memória, mas criá-la”. Para o autor (2010, p.179), “uma memória não é um conjunto de lembranças da consciência”, mas sim “um certo conjunto, um certo arranjo de signos, de vestígios, de monumentos” externos, que enquanto materialidade atualizam, invocam e compõem a memória (mental) comumente compreendida como psicológica.

Segundo Rancière (2010, p.182), enquanto a poética clássica “constrói uma trama cujo valor de verdade decorre de um sistema de conveniências e de verossimilhança que pressupõe, ele mesmo, a objetivação de um espaço-tempo específico de ficção”. A poética romântica “complica o regime de verdade da obra”, uma vez que “ela afirma simultaneamente a potência de enunciação” e estabelece o “espaço indeterminado de escritura”. Para Rancière o cinema combina estas duas poéticas na medida em que a câmera cinematográfica pode tanto captar a realidade quanto criá-la (cinematograficamente). Claro que até mesmo o olhar mais mecânico de uma câmera poderá captar uma realidade fabricada pelo artista, disposta e organizada por ele, mas a mecanicidade do olhar garante o registro dos signos como estes são apresentados, organizados previamente seja pelo autor da obra ou seus múltiplos diretores que compõem a cultura captada. Algo é real e algo é fabricação fílmica, mas a enunciação a esconde, oculta, revela e a remodela segundo sua boa vontade.

Rancière afirmaria ainda que esse “poder de enunciação” se dá mesmo no ato de “re-ver” as imagens, de encadeá-las de outro modo, de restringir ou de alargar

sua capacidade de sentido e de expressão”. É na manipulação da realidade captada que surge um novo objeto. Fazendo referência a montagem de Eisenstein como exemplo de técnica enunciativa, o autor propõe que este ato de manipulação realiza “uma série de operações”, participando “de um sistema de figuras que constroem o espaço-tempo”. O filme torna-se assim “uma ficção produtora de história” (2010, p.183), onde os personagens são apenas sócias dos envolvidos no massacre real.

Assim, a permeabilidade entre as dimensões formais serve à elaboração de um multiperspectivismo do evento histórico. Como já discutido, *Canoa* produz uma “narração falsificante” através do engenhoso cruzamento das dimensões formais. Embaralha, como na condenação do padre, mas também evidencia as divisões entre os regimes, como na cena da ambulância. Nela, um dos sobreviventes mira em direção à câmera e fala que agora finalmente pode ir para casa (Figura 10). O personagem até então não havia sido destacado da dimensão ficcional, nem as demais vítimas. Aliás, nesse momento não ocorre nenhum som de *câmera reel*, como de costume durante as demais entrevistas da dimensão documental. Portanto, é como se o longa-metragem anunciasse o seu fim através de seu personagem. Final condicionado aos termos de sua encenação. Reitera a necessidade das dimensões e suas aparências para o manutenção do espetáculo. Evidencia a criação do documento.

FIGURA 10 – O anúncio do fim



Fonte: Fotogramas de *Canoa* (1976)

A representação do massacre parece mesmo terminada, dali o que se segue é um epílogo dos eventos. O campesino que antes cedia entrevistas para a câmera, agora foge desta (Figura 11). Paradoxalmente, a equipe cinematográfica aparece em cena pela primeira vez, se fazendo habitante da própria ficção. O campesino se encontra encurralado por ela, e resolve dar um último depoimento. Encarando a equipe e balançando a cabeça em descontentamento, reconhece o temor pelo julgamento externo. Sua fuga reflexiona o teor problemático que seu registro pode tomar ao ser utilizado para

contar a história do massacre. Depois de tudo que foi registrado, teme dar seu testemunho novamente. Teme pela situação do povoado e pela reação do governo: “Estávamos mal, agora estamos pior”. Revela em sua fala o condicionamento inerente à toda verdade; o perigo da enunciação.

FIGURA 11 – Campesino foge



Fonte: Fotogramas de *Canoa* (1976)

A memória, portanto, é obra de ficção no cinema na medida em que é formada pela “ligação entre os dados, entre a evidência dos fatos e o vestígio das ações” (2010, p.180). Rancière, termina por afirmar ainda que “o que faz a história não é mais o encadeamento causal de ações [...] mas o poder de significação variável dos signos e dos conjuntos de signos que formam o tecido da obra” (2010, p.181). A “nova dimensão formal” e a “narração falsificante” só viriam a incrementar a complexidade significativa que uma obra pode alcançar.

O real ao qual o indivíduo acredita pertencer, é utilizado e recomposto pelos arranjos da forma fílmica. Manipulando dados da realidade o filme erige uma verdade a partir de suas características formais. A manipulação cinematográfica, o modo de organizar os elementos da realidade, se tornam o próprio objeto de interesse e não o além representado, uma vez que opera sobre as memórias do espectador que realiza suas ligações de sentido.

Portanto, por mais correspondente ou não à uma aparência de mundo, o objeto carrega em si os meros traços de sua criação, estes próprios, fruto de um trabalho pensante. O objeto criado se insere não apenas numa relação de referencialidade ao mundo, mas também a ele próprio, e as aparências só se tornam reconhecidas na medida em que um receptor as detecta como tais. O que importa afinal é descobrir como o documento se constitui, e como invoca esta correspondência com os modelos de verdade e compreensão da realidade.

É a função do documento para a ficção e a da ficção para o documento que é preciso estudar, como eles evocam, produzem-se um ao outro, como eles se repercutem e se esbarram na dupla dimensão – mentirosa e verídica do filme. (Comolli, 2010, p. 310).

3 O CAMPO FIGURAL NO CINEMA

Rancière em sua análise (2010, p.180), faz ainda um retorno à origem latina da palavra ficção, onde “ *fingire* não significa inicialmente fingir, mas forjar”. Segundo ele “um filme ‘documentário’ não é o oposto de um ‘filme de ficção’”, já que ambos detêm sempre em seu âmago a “ficção de uma memória” que é elaborada em conluio com o espectador. A verdade ou sensação de referencialidade ao real que um filme apresenta é dada a partir da significação capaz de ser produzida neste. As imagens, portanto, não podem *representar* algo fixo ou imutável, apesar de evocarem estados fenomênicos de uma experiência.

Assim sendo, alguns autores buscam trabalhar com a noção de figura, uma vez que o filme enquanto documento sempre está construindo novas formas de manipulação de seus elementos audiovisuais. No texto “Invenção figurativa e pensamento fílmico” de Pedro Veras e Victor Guimarães (2016), temos uma busca pela definição da palavra em Auerbach. Segundo os autores, “Auerbach começa por dizer que figura – vocábulo latino da mesma raiz de *fingere* , *figulus* , *fictor* e *effigies* – significava originalmente ‘forma plástica’” (2016, p. 17, grifo dos autores). É notável como figura acaba tendo a mesma origem que a palavra ficção, como apontada por Rancière (2010). Ambas fruto de manipulação. Figuras que carregam suas próprias ficções.

O filme, portanto, constrói através da sua plasticidade estas ficções, que segundo Guimarães e Veras são “potência de alteração constante dos parâmetros fenomenais” do espectador (2016, p. 18). Eles ainda afirmam que o conceito de figura ajuda a melhor compreender a imagem cinematográfica uma vez que detém a atenção no “ *movimento* entre a forma plástica e seu referente”.

Os autores citam extensivamente os escritos de Brenez (1998), para quem “figura”, na mesma etimologia de Auerbach, seria “o estabelecimento de uma relação: o movimento de uma coisa em direção a seu outro”. Segundo a autora, “um filme é capaz de produzir deslocamentos em relação ao modo hegemônico de percepção e compreensão dos fenômenos”, já que os referentes não são percebidos da mesma maneira, e, portanto, podem ser expressos no cinema através de figuratividades diversas (apud GUIMARÃES; VERAS, 2016, p.18-19). Por isso, propõe o “figural” como um campo reflexivo que parte destas figuras, da sua operatividade visual e sonora.

Como já elaborado anteriormente, a dupla dimensão em *Canoa* , especificamente em seus momentos de ruptura, provoca o surgimento de novas relações

entre seus elementos constitutivos. Desses deslocamentos audiovisuais surgem potências de elaboração do pensamento, que em Deleuze (1990) foram tratadas como “potências do falso”. Portanto, o debate concernente ao campo figural que aqui levanto se dá no âmbito de como estas operatividades audiovisuais podem partir de suas figuras a tocar o espectador em suas memórias. Busca-se, como a elaboração da ficção só é possível através destas.

Neste mesmo sentido, Philippe Dubois (2012) em seu texto “Plasticidade e cinema - A questão do figural” direciona o seu foco de análise do cinema para a sua “plasticidade” e “presença fenomenal”. Este autor diz não fazer fundamentalmente uma distinção entre “plasticidade” e “figural”, uma vez que ambos são o resultado “do trabalho da mão sobre a matéria e as formas”. Busca, portanto, analisar o efeito de “*presença*” que uma obra de arte inspira, tanto pelos elementos plásticos como pelo campo figural que desperta (p.99-100, grifo do autor).

Podemos tomar o cruzamento de olhares entre personagem e espectador como o momento mais natural onde esse efeito de presença é produzido. O espectador que até então se percebia assistindo a uma tela é acionado pela confusão dos sentidos a crer, por um momento, que o personagem tem ciência de quem o observa. Tal operatividade figurativa acontece nos primeiros planos do longa, após findado o relato jornalístico: Dois homens vestidos de negro são vistos cochichando em um ambiente silencioso (Figura 12). Um deles de óculos escuro. Somos surpreendidos quando estes dois param seu diálogo e miram diretamente para a câmera de braços cruzados, encarando-a. A câmera não se mantém mirando-os, como se não conseguisse. Fora descoberta. A câmera vira-se lentamente até um velório. Eis o motivo do silêncio, mas e qual o motivo da interrupção do diálogo seguido pelo mal encarar destes personagens? Quem são eles? A câmera não deveria estar no velório? Sobre o que conspiravam?

FIGURA 12 – Olhares instigadores do efeito de presença



Fonte: Fotogramas de *Canoa* (1976)

Essas suposições sobre o comportamento dos personagens e até mesmo da câmera já nos dão uma ideia de como os elementos plásticos podem realizar tal efeito de presença. Somos colocados a reconhecer objetos através do audiovisual: homens, roupas pretas, óculos escuros, cochicho, silêncio, câmera que os registra simulando uma visão em primeira pessoa. O espectador precisa se tornar parte ativa das relações, propriamente definindo-as. As reflexões despertadas no exemplo citado, são a base que posteriormente se desenvolvem em novos chamados reflexivos quando operações similares acontecem, de acordo com as potências das figurações.

No entanto, para Dubois o que captaria a atenção do espectador não seria “tanto o objeto” que a câmera registra, mas sua “*enformação* singular em e pelas imagens” (2012, p.102, grifo do autor). O espectador é tomado de “estupor” por algo da materialidade fílmica que se presentifica em figurações durante a experiência fílmica e se esvai assim que esta termina (2012, p. 110). Resta-lhe apenas os frangalhos da manipulação de elementos que o cinema operou em seus afetos. A plasticidade da figura pode produzir uma narração, seja por suas similaridades e justaposições. Imprime, concatena eventos, trabalha-os de forma única a expressá-los. Entretanto, a figuração é o que nos impacta primordialmente, segundo Dubois (2012, p.100-101), conforme nossa “consciência perceptiva” e nossa “memória viva” (prévia ao filme) são abaladas pela intensidade da presença das figurações.

Dessa forma, a questão é se essas reflexões estão propriamente nas figuras ou partem delas. Os questionamentos quanto aos olhares dos homens terminam por perpassar toda a película. Não me refiro apenas à sequência final do campesino, mas sim a todas as demais intersecções. Há relutância em revelar informações, relutância em permitir o registro. Algo impede que o evento seja registrado de maneira simples. As elaborações plásticas se tornam altamente regradas. Desvios precisam ser feitos. Se faz preciso olhar de outras maneiras, ouvir por outras vozes. Dessas figurações sobressai uma moralidade e ética do registro, de quem o faz e porquê o faz. Há mãos que impedem o registro (Figura 13). Vozes que não dizem tudo a qualquer um.

FIGURA 13 – Mãos impedem o registro

Fonte: Fotogramas de *Canoa* (1976)

Ainda além, para Dubois (2012, p.101) as figurações agem independente “à sua operatividade narrativa”. A mente despreocupada de um espectador, com suas milhões de referências de mundo são agrupadas momentaneamente pelo filme. O que antes era uma memória “fragmentária, seletiva, afetiva, desligada de qualquer lógica acumulativa ou argumentativa”, após o filme se tornará uma memória ligada à plasticidade, ao “modo de figuração pelo qual esses objetos nos são dados a ver: o uso do grande plano aqui, o trabalho da montagem lá, o papel da iluminação ou a ênfase pela música alhures”. Desta maneira que este objeto apresentado pelo cinema se torna “impensável fora de suas formas de presença visual” (2012, p.102).

Vejamos, por exemplo, os planos noturnos em *Canoa*, que nos mergulham na escuridão. Mas também revelam a atenção para o som da chuva constante, o badalar da igreja e as silhuetas marcadas por aberrações cromáticas (Figura 14). Há sempre uma luz fria e azulada nas ruas, que contrasta com o ambiente seco e caloroso dos demais ambientes. Algo é tramado nas sombras sem temer o poder dos céus.

FIGURA 14 – Borrões cromáticos nas silhuetas

Fonte: Fotogramas de *Canoa* (1976)

Por isso Dubois (2012, p.104-105) diz que a “narração-representação” seria uma “máquina de poder”, enquanto a “presença-figuração” seria antes uma

“máquina de potência”. O autor revela uma dualidade na espectadorialidade fílmica. Enquanto o filme, a narrativa e seus elementos plásticos são organizados e concatenados previamente por uma força enunciatória, o indivíduo disposto diante da tela engaja nesse diálogo segundo suas próprias potencialidades e virtualidades que a película vem a atualizar. Tela e espectador se transbordam um para o outro através do campo figural.

A questão é que o sujeito vem munido de afetos latentes, que não necessariamente são operados pela retórica do filme. A retórica, claro, os manipularia na produção de um sentido. A poética, assim também o faria, mas sendo menos rígida que a retórica, uma vez que se favorece do campo das formas plásticas arcaicas. Enquanto a retórica busca em sua formulação uma produção de sentido unitário (linguístico) nos receptores, a poética proporciona a multiplicidade de interpretações através dos arranjos de signos. Portanto, a poética é mais suscetível a trabalhar com as potências do indivíduo, uma vez que o liberta para a interpretação subjetiva. Enquanto a retórica mantém o controle, a poética liberta a construção de sentido.

Nesse escopo, chamam minha atenção as ruas de terra e os postes de luz, o contraste tecnológico proporcionado por estes, que nas bodegas se faz sentir mais forte. Os aparelhos eletrônicos, as estantes, as balanças, os potes de secos sobre o balcão de madeira e os anúncios de marcas famosas (Figura 15). Esses elementos dispostos na cena despertam memórias adormecidas da minha infância. Uma estranha sensação de reconhecimento onde por um instante posso ver o local do passado, mas as imagens do filme logo a substituem. Porquê esses elementos retornam através das imagens do filme? Não os lembrava, não os lembro ainda; apenas os fragmentos. A estética do filme os substitui ao mesmo tempo que os desperta. O que em realidade estou reconhecendo? Não há espaço para reflexões alheias sem arriscar perder a retórica do filme.

FIGURA 15 – Marcas na bodega desviam da retórica



Fonte: Fotogramas de *Canoa* (1976)

Dado a magnitude destas elaborações, Dubois (2012, p.105-109) analisa a “figura como problemática de conjunto”, dividindo-a entre várias categorias analíticas. No entanto, o que mais interessa destas, é a consideração de Dubois a respeito do figural como revelador da operação que constitui o ato de ver. O figural partiria de um “acontecimento da visualidade”, que “fulgura ou sidera o espectador”, toma-o “de estupor” em um primeiro momento, para só depois vir a ser elaborado mais profundamente. O espectador, saindo do estupor do acontecimento reconhece nele um motivo referencial, que por mais similar e evocativo de seus afetos, se mantém ainda distante e diferente destes. Este para Dubois seria o conceito de *dessemelhança*.

De um lado, o objeto identitário, a representação, a forma, o motivo, o designado referencial (o *Mesmo*, que se reconhece) e do outro, justamente seu *Outro*, seu informe, que faz mancha ou sintoma, seu signo desfigurado, que choca e deixa estupefato, e que prolifera em toda parte nas imagens a partir do momento em que se começa a procurá-lo ali. Esse Outro que está no Mesmo, como o reverso está no averso. (DUBOIS, 2012, p. 111, grifos do autor)

Ainda nesse sentido, os pontos de deterioração da película fílmica são usados como exemplos desses acontecimentos da visualidade. Os tais pontos podem se revelar na experiência cinematográfica como “marcas do tempo”, ficcionalizando sobre o conteúdo do filme e proporcionando ao espectador uma camada interpretativa que inscreve a idade/longevidade do registro.

O detalhe figural é, assim, uma espécie de ponto *da* imagem (mais que *na*), um ponto (*punctum*) e não um fragmento (uma zona), um ponto *a priori* intrigante, enigmático, que questiona e que desencadeia um processo de expansão. (DUBOIS, 2012, p. 113, grifos do autor)

Esse detalhe, para Dubois (2012, p. 113-116) adquire intensidade na medida em que desenvolve “as potências de sua virtualidade”, expandindo e relacionando elementos da materialidade fílmica numa “reconstrução do real, mas que se revela de fato construção de uma ficção”. Nesse sentido, Dubois afirma que a tendência a abstração é óbvia, uma vez que mergulhado no processo virtual de expansão do figural se perde “os pontos de referência do figurativo, que permitiam enquadrar o objeto referencial.

Assim, na sequência do massacre quando há o rompimento do regime mimético por alguns instantes. Um plano de um dos jovens mirando a montanha toma a tela de surpresa (Figura 16). Da montanha sua visão se direciona à câmera que o observa. O movimento da cabeça se torna um movimento de reflexão entre passado e futuro. De onde vieram e para onde vão: O sacrifício humano em nome de um deus.

FIGURA 16 – O olhar que questiona passado e futuro



Fonte: Fotogramas de *Canoa* (1976)

Brenez (apud GUIMARÃES; VERAS, 2016, p. 21) afirmaria que “o realismo como elaboração simbólica é uma construção ultracodificada e está baseada num consenso duradouro”, portanto interessa-lhe mais os “momentos de ruptura, em que a imagem se liberta do regime mimético”. Quando a experiência do espectador é tocada pela figuratividade fílmica sem um referente claro, uma vez que este se encontra transfigurado pela plástica fílmica: Emerge o campo *figural*. Para Guimarães e Veras (2016, p.22): “não há nenhuma espécie de cimento ontológico que seja capaz de colar os motivos fílmicos aos seus respectivos referentes”.

Portanto, Brenez (1998) e Dubois (2012) esclarecem em suas teorias como os documentos fílmicos são capazes de desenvolverem potências de interpretações subjetivas. As relações plásticas podem ser afirmadas, o próprio dispositivo cinematográfico o faz, contém as relações e uma velocidade de reprodução, toda a sua matéria. Mas o que essas relações podem ou não significar, a decomposição de seus elementos plásticos, dependem também do espectador.

4 CONCLUSÕES

Assim, através da dupla dimensão formal (ficção/documentário) podemos mais facilmente detectar a relação entre imagem e espectador; o espaço-tempo específico da ficção já não lhe cabe. As referencialidades a signos da realidade presente do espectador são tantos que o campo figural sobressai. O espectador perplexo enxerga um sentido de verdade na plasticidade fílmica. Portanto, por mais que o cinema possa através de sua ambição pelo direto, dar a ver um espaço e tempo histórico, ele o faz construindo-o enquanto uma ficção.

No relato e análise de pontos de atração, daquilo que foi possível ser captado pela consciência e que propulsionou uma linha de pensamento, linha esta que muitas vezes é notada não em sua origem, mas em movimento, no fluxo de consciência. Na similaridade, na proximidade e congruência destes vários caminhos notados e percebidos durante, no *processus* (DUBOIS, 2012, p. 108) de assistir um filme, de experienciar um trabalho humano sobre a materialidade do mundo é que se pode afirmar pontos de conexões entre o passado e o futuro. Aquilo que algum dia significou e já não significa mais, ou que continua a prospectar e se multiplicar em outros significados do discurso. Na medida em que estas linhas, formas, signos e demais registros plásticos do mundo passado, podem nos mover no presente é onde reside a única verdade.

Portanto, cabe analisar o cinema à luz de suas *figuras*, de suas formas plásticas, de suas capacidades de ficcionalizar e reconstituir a realidade em conluio com o espectador: “A função do documento para a ficção e da ficção para o documento”, como dizia Rancière (2010, p. 310). Cabe investigar este algo na imagem que o desperta, toca e emociona. Investigar este Outro que pode ser perdido ao ceder ao poder da narração. Este que é identificado pelo espectador através de seus elos afetivos despertados na figuração.

Dessa forma, a memória composta de elementos virtuais do passado do sujeito, só são evocadas a formar uma memória propriamente na experiência presente, e está é sempre submetida a um espaço composto de signos que a conclamam a ser reformada e atualizada. *Canoa* (1976), não representa ou retrata os eventos reais ocorridos, mas antes criá-los, constrói um discurso plástico que o concede forças de significação.

REFERÊNCIAS

CAZALS, F. (Direção). (1976). **Canoa: Memória de Un Hecho Vergonzoso**. [Filme]. México: Conacine.

COMOLLI, Jean-Louis. **O desvio pelo direto**. Tradução de Pedro Maciel Guimarães. Catálogo do forumdoc.bh. 2010 – 14º Festival do filme documentário e etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2010. p. 294-317.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990. 338 p. (Cinema). Tradução Eloisa de Araujo Ribeiro & Revisão Técnica Renato Janine Ribeiro.

DUBOIS, Philippe. Plasticidade e cinema: a questão do figural. In: HUCHET, Stéphane (org.). **Fragmentos de uma teoria da arte**. São Paulo: Edusp, 2012. p. 97-118. Tradução Mary Amazonas Leite de Barros.

GUIMARÃES, Victor; VERAS, Pedro. Invenção figurativa e pensamento fílmico. In: PENAFRIA, Manuela et al (ed.). **Propostas para a teoria do cinema**: teoria dos cineastas - vol. 2. Covilhã: Labcom.lfp, 2016. p. 15-37. (Teoria dos Cineastas). Disponível em: <http://labcom.ubi.pt/book/288>. Acesso em: 22 jul. 2022.

RANCIÈRE, Jacques. A ficção documental: marker e a ficção da memória. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 21, p. 179-189, dezembro 2010. Tradução Analu Cunha & Revisão Técnica Inês de Araújo. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/issue/view/2064>. Acesso em: 22 jul. 2022.