

Além das palavras: considerações histórico-metodológicas para a abordagem do filme *Baraka*

Gabriel Lohner Gróf¹

Resumo

O uso de filmes como documento histórico remonta às reestruturações da ciência histórica durante a década de 70, acompanhando uma tendência geral dentro das ciências humanas. Encarado desde seus primórdios como *construção*, seu valor documental atinge prontamente às necessidades do historiador interessado não só no conteúdo veiculado pelo filme, mas também pela *forma* como são transmitidas as informações. Assim, inevitavelmente o pesquisador deve estar atento para as linguagens cinematográficas e seus significados dentro do gênero a que corresponde o filme. Para esta tarefa, a semiótica tem se mostrado indispensável, embora alguns historiadores prefiram se afastar dela, como Ferro por exemplo.

Palavras-chave: *História, cinema, documento, semiótica, ensino*

1. Introdução

Baraka, um mundo além das palavras. O subtítulo que veicula o documentário produzido por Ron Fricke em território nacional por si só já nos remete a uma série de questões acerca dos significados engendrados em uma narrativa cujos eixos articuladores se colocam além da linguagem comum. Estar “além das palavras” pressupõe um tipo de assimilação do conteúdo que acaba por se distanciar dos mecanismos de compreensão formais. Ao mesmo tempo, anuncia sua fórmula de assimilação em que o sistema de processamento mental pressuposto em um texto ou na linguagem falada deve ser deixado

¹ Graduando em História pela Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo; bolsista CNPq em regime de iniciação científica na área de Arqueologia Clássica / História Antiga pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo; pesquisador no Arquivo Miroel Silveira da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Foi estagiário do Sistema de Arquivos da Universidade de São Paulo entre 2005 e 2007.

de lado para dar lugar a uma abordagem que transcende à sua própria descrição, aproximando-se de uma assimilação quase sentimental, ou emocional.

Uma vez colocada resumidamente a proposta do documentário, como proceder a uma análise de suas imagens sem que isto altere substantivamente o teor do filme? Ou ainda, como abordá-lo justamente pelo viés *contrário* à sua intenção? De um ponto de vista da semiótica tanto mais interessa a significação da narrativa: qual a razão histórica de um determinado jogo de representações de objetos (CARDOSO, 1997:411)? No presente caso, o que significaria qualificar diversas redes de sociabilidade ao redor do mundo e referências geográficas como “além das palavras”? Longe da pretensão de esgotar este tema, é altamente pertinente levantar suas problemáticas no que concerne a uma abordagem diferenciada de uma estrutura fílmica em que o corpo de expressão e de conteúdo, à maneira de Emilio Garroni baseado em Hjelmslev, se confundem de maneira singular (Ibidem:412). Aqui, a trilha sonora exerce um papel fundamental, e por vezes se relaciona com o eixo articulador eleito para a análise deste filme, a saber, a *diversidade na unicidade*.

Poderíamos relacionar esta sub-temática com as categorias *isotópicas* da semiótica greimasiana, uma vez que é possível relacionar uma série de imagens a esta categoria axiomática, ocorrendo e recorrendo não apenas nas relações imagéticas captadas pelas câmeras, senão pela própria relação entre a imagem e o som (Ibidem: 416). Ainda poderíamos pensar em uma abordagem antropológica, na qual seriam privilegiadas noções de ritual, costumes, desigualdade social, etc. No entanto, preferimos operar através de uma análise visual de caráter pessoal cujos resultados serão posteriormente articulados com teóricos da imagem como Barthes, Ferro e os semióticos da escola greimasiana ou hjelmsleviana. Afinal, se o filme tem como intenção primordial transmitir um conteúdo trans-lingüístico, optamos por ter nesta concepção o ponto de partida tanto mais pelo caráter subjetivo da empreitada.

Serão feitas também algumas reflexões pessoais sobre o uso deste filme em situação de ensino. O uso do filme em salas de aula é uma temática em grande medida abordada pelos teóricos da educação, o que nos impede de realizar considerações mais aprofundadas. Porém, ao lidar com imagens em sala, de maneira que escape à mera ilustração de textos escritos, é necessário que o aluno compreenda os mecanismos da própria imagem, aprendendo a lê-la dentro de suas especificidades. Para tanto, *Baraka* poderia constituir-se em um bom exemplo, não só para considerações antropológicas, mas

como uma narrativa composta por uma série de imagens e sons. Ainda, Rosenstone, de maneira pertinente, demonstra as potencialidades dos recursos audio-visuais como transmissores de informação no mundo atual, cabendo ao professor o dever último de introduzir o aluno nesta problemática (ROSENSTONE:[s.n.t.]).

2. Um mundo além das palavras

Seguindo Marc Ferro quando afirma que é necessário partir da imagem pressupondo uma linguagem que lhe é própria, iniciemos com uma *iconografia*, parte integrante de um estudo imagético completo (FERRO, 1976:203). Faremos também algumas observações estritamente pessoais sobre as figuras de linguagem demonstradas. Elegemos como eixo articulador, como mencionado acima, a narrativa que envolve noções de diversidade na unicidade como padrão das redes de sociabilidade que transcendem sua própria existência na Terra, cuja trajetória histórica subjaz inexoravelmente a uma harmonia cósmica. Os lugares e os tempos diferentes se cruzam. A falta de referência aos locais equívale à transmissão de uma mensagem comum que não procede de culturas específicas. Muito menos se articula a referências mentais como Estados Nacionais: talvez daí o “mundo sem palavras”, essencial. É importante ter em mente como os recursos cinematográficos como tomadas, *closes*, mudanças de cena, etc., são extremamente importantes para a veiculação da mensagem.

O início do filme é marcado pela imagem de uma cordilheira nevada, tendo ao fundo uma música suave de uma flauta entremeada por ruídos de pequenos sinos. Alguns momentos depois, de uma tomada geral passa-se a focar um ponto mais específico até enquadrar uma piscina natural de águas aquecidas pela atividade magmática. Nesta piscina, um macaco sabiamente procura escapar do frio. Este mesmo animal curiosamente possui feições similares a um monge que será mostrado posteriormente, indicando claramente um paralelo entre dois seres em completa harmonia com a natureza. Mostra-se o macaco olhando para cima, ao mesmo tempo que esta imagem é cortada por outra de estrelas completando uma revolução, mostrando sua ciência da harmonia cósmica. Ainda, o contraste entre o frio e o calor é um indicativo da pertinência do eixo temático escolhido, contraste e ao mesmo tempo unicidade, o que pode ser demonstrado entre a racionalidade (do monge) e a irracionalidade (do macaco), embora os dois apareçam em atitudes semelhantes.

O permanente e o efêmero também são explorados de maneira contrastante. Porém, mais do que permanente e efêmero, se reutilizarmos a imagem contrastante do gelo e da piscina aquecida, poderíamos falar de solidez e volatilidade, essências encarnadas tanto no gelo das cordilheiras como nas referências dos ídolos de pedra que subsistem ao longo do tempo. Entre os templos e ídolos, cuja remota existência simbólica e material são marcas indelévels de sua perenidade essencial, transitam pessoas que realizam tarefas cotidianas. Ainda anônimas, já que a tomada de grupo não permite sua individualização.

Essa individualização, ou a revelação do fator humano e único nesta sociedade é mostrada através de *closes* progressivos de uma figura representativa ao modo de vida preconizado em cada passagem. As primeiras figuras focalizadas aparentam ser homens cujas vestimentas indicam algum envolvimento em atividades espirituais, como turbantes ou túnicas diferentes mesmo das normalmente usadas em países orientais. A música aqui adquire um valor que se sobrepõe ao som da prece em si, como mostrado em uma cena onde um homem faz orações em que os lábios se mexem enquanto ressoa a música ao fundo. Provavelmente a música estimula sensações que superam o incômodo da incompreensão do idioma, dotando de relativa familiaridade os procedimentos religiosos de culturas diversas. Porém, isso ocorre apenas quando os rituais não são cantados, o que faz pensar na música como principal veículo de expressão.

A efemeridade do homem é ainda mostrada pelo seu contraste com templos enormes e duradouros. Uma grande mesquita, focada de maneira simétrica, é o fundo de uma cena em que um homem comparativamente pequeno faz suas orações. Resta ao ser humano aceitar sua condição humilde e contemplar imóvel o cosmos, como faz o monge em comparação com o macaco. A simetria é um fator importante que aparece em diversas cenas, onde alguns homens de caráter religioso aparecem focados no centro. O cruzamento entre simetria, solidez e volatilidade e centralidade aparece de forma condensada no jogo de imagens que mostram um arco de pedra onde a água do mar se molda aos seus limites. Conforme vai fechando o *close*, todo o mar parece restrito a esta passagem de pedra, como se *todo* ele tivesse o formato possibilitado por aquela fenda. Ao mesmo tempo, aquela pedra não pode sustentar a imensidão do oceano, transcendendo mesmo a própria imagem visual como reveladora de uma verdade absoluta. Ainda, sob tais condições, a observação e constatação empírica, alicerces da ciência, possuem limitações fundamentais.

A condição para uma sociedade organizada estaria, segundo a narrativa visual e sonora, na determinação de um *ponto de referência* comum a todos. A cena do ritual em que se agitam as mãos enquanto realizam um canto tem como referência material não só o sacerdote que guia os ritos, senão o ídolo em pedra. Devido ao ponto de referência neste caso, embora o número dos praticantes daquele ritual seja grande, há uma perfeita sincronia e harmonia entre eles, bem diferente do que ocorre nos centros urbanos ou em condições de trabalho como a demonstrada pela fábrica de cigarros, embora também se constituindo em uma espécie de ritual de repetição, o ponto de referência é singular, focado no próprio trabalho. É sintomático como as mulheres possuem uma habilidade extrema com os artefatos a serem fabricados, indicando uma vida inteira sob tais condições. A espiritualidade, entendida como a ligação com planos mais “amplos”, é a base das sociabilidades coerentes: não há conflito demonstrado nas filmagens da primeira parte. É importante lembrar que nesta passagem (do ritual das mãos), o som corresponde à imagem, que por vezes chega a contrastar sobremaneira como no caso da música suave ao mesmo tempo em que se mostrava uma caótica cidade.

O clímax do ritual “das mãos” resulta na mudança de tomada brusca, artifício usado para compor as relações desejadas. A dualidade e a unicidade não se encerram nesta ferramenta filmica, e se estendem através da figura imóvel dos vulcões, que guardam dentro de si intensa atividade magmática. Essa “vida” que existe dentro de uma montanha inanimada é sua própria essência, ainda guardando relações com a passagem do arco de pedra se assumirmos que a lava não existe apenas na boca do vulcão, e sim dentro da própria Terra. O aparentemente inanimado guarda dentro de si uma vivacidade que compõe sua própria essência. Da mesma forma, os *closes* dentro da cratera do vulcão se relacionam a uma forma diferente de se ver a mesma coisa, um recurso largamente utilizado no filme e que remetem para si a própria condição de imagem, separada até certo momento de seu *analogon* para se tornar *imagem* de fato (BARTHES:[s.n.t.]).

Essas diferentes *imagens* que se remetem à mesma coisa podem também ser vistas nas diferentes tomadas de Ayer’s Rock, na Austrália. Mostra-se não só sua relação geográfica com o entorno que a define “contextualmente”, suas particularidades que definem a si própria, sua relação com o tempo demonstrada pelo correr das nuvens e passagem acelerada do sol. Aqui, o elemento humano, em relação com o tempo, também entra através das inscrições rupestres, ligando as épocas em um vórtice temporal que cruza presente e passado, e dá as projeções do futuro pela sua inevitável chegada. De outra

maneira, esta é uma possibilidade de se demonstrar a “pequenez” da nossa existência condicionada em noções mentais de espaço-tempo. O distanciamento e a amplitude de visão (como nas tomadas à distância de Ayer’s Rock) são condições essenciais para o conhecimento: jogo entre o longe e o perto.

Em momentos cruciais do filme, o autor lança mão de recursos para denotar mudanças estruturais em sua narrativa. Após um conjunto de tomadas em que se realizam rituais em diversas partes do mundo, onde são mostradas tanto crianças como adultos em sintonia de forma a representar o *continuum* daquelas tradições, há um momento de ruptura, em que uma serra elétrica (aqui o som acompanha a imagem) corta uma árvore em *close*. Interrompe-se a música, para que o som seja o de uma árvore caindo. A explosão de minas e a derrubada de árvores constitui-se na destruição do meio o qual o homem habita harmoniosamente, possuindo um caráter mesmo de revolução tecnológica. Aqui o índio se cala frente à chegada devastadora das tecnologias.

Pela primeira vez no filme, pessoas são filmadas em suas casas. São casas humildes, em que as grades e seu formato de caixas de pedra parecem aprisionar seus moradores, amontoados em um enorme complexo habitacional. Os inúmeros cortiços são logo comparados com túmulos simples, amontoados, como se a sina deste homem fosse morar eternamente em habitações precárias. Porém, dada as infinitas possibilidades que o homem pode alcançar, é impossível prender sua alma em pequenos espaços.

A repetição sem sentido é marca das filmagens em cidades. Usando como recurso a aceleração do tempo da cena, demonstra-se continuamente uma reiteração de práticas sociais as quais parecem alienar os que dela participam. No caso da fábrica de cigarro e em outros locais de trabalho, a alienação não se dá somente por questões econômicas, senão relaciona-se com a intensa repetição em tempo acelerado, como se o homem perdesse sua condição humana e passasse a viver sob o ritmo das máquinas que retiram o sentido de sua existência. De fato, as preocupações do mundo civilizado são patentes tanto em adultos como em crianças, como pode ser visto nas tomadas em que o autor procura definir os tipos característicos das grandes cidades. A música passa a ser um mantra, o que confere um sentido ritual repetitivo à tais práticas, porém, a imagem mostra um mundo em decadência.

A aceleração do tempo de captação das imagens mostram não somente a repetição dos processos urbanos, como também sua continuidade no tempo pela rápida passagem de nuvens e do sol. Em um sentido semelhante à primeira parte do filme, a perenidade

também se mostra mas dessa vez nos grandes e monumentais edifícios, tendo aos seus pés uma multidão frenética e desordenada diferente daquela multidão coerente em torno de um objeto. De fato, nota-se a ausência de um ponto de referência, ou ainda, múltiplas referências centradas nos próprios egos. Aqui, a aceleração do tempo não corresponde apenas a um recurso de passagem de tempo em perspectiva ampliada, senão tem relação íntima com o próprio ritmo de vida a ser mostrado: mais uma vez, apenas através dos recursos cinematográficos é que se faz possível a veiculação da mensagem.

As comparações ainda são usadas como recurso. O homem neste caso aparece em pé de igualdade a animais de cativeiro, como frangos a serem abatidos. A comparação com a natureza se faz a partir da natureza que ele próprio transforma quando os objetos da comparação amontoam-se em máquinas criadas para satisfazer a um amontoado de pessoas cujo sentido da existência centra-se no próprio ego. O contraste com o monge japonês é gritante: embora este pareça alienado ao rumo acelerado que toma a sociedade, a verdade é que ocorre o contrário, estando ele em sintonia com processos que se relacionam à primeira parte do filme. É um cruzamento entre as partes, onde predomina o som de seu sino em tudo o mais. Logo mais, o som de uma respiração ofegante marca uma nova passagem de dinâmica narrativa, entrecortada por uma representação de teatro *kabuki* em que as expressões terríficas simbolizam o horror que está por vir.

A cena seguinte mostra um grande depósito de lixo onde centenas de pessoas, crianças e adultos se interagem disputando os “melhores” lugares em que podem retirar algum lixo aproveitável. A sonoridade da música é depressiva, lembrando um lamento. A figura do contraste da civilização com a pobreza que ela própria gera é marcante. Esta pobreza é mostrada não só na cena do lixo, como também na questão dos moradores de rua, absortos em seu próprio mundo. Os elementos humanos em geral são mendigos ou catadores de lixo, com expressões carrancudas ou mesmo beirando a loucura. Nesta fase do filme, embora não cite os locais já que isso não importa para o diretor, é possível reconhecer o “Minhocão” em São Paulo, abrigo de um sem-teto que dorme ao lado de cartazes de papel onde se lê “fogo”.

A escolha desta tomada foi feliz na medida que o fogo entra a seguir como elemento fundamental das estruturas narrativas. Talvez o diretor conhecesse seu significado, ou mesmo tenha sido uma feliz coincidência. O fato é que o uso do fogo em suas diversas possibilidades é abordado, principalmente quando se trata das guerras que são representadas por ogivas e poços de petróleo incendiados (claramente se trata de uma

referência à primeira Guerra do Golfo). Ainda, uma cena de religiosos judeus que aparece na primeira parte do filme é agora complementada com a presença de um soldado portando uma metralhadora. Nota-se também que a tomada de um incêndio é a mesma da qual um monge é mostrado silenciosamente, talvez representando seu interior vivo em uma metáfora semelhante à do vulcão. É o mesmo fogo mas com naturezas aparentes diversas.

Fornos de uma indústria, em que operários são mostrados jogando terra no fogo são comparados aos fornos de Auschwitz através de um corte brusco nas cenas. A questão do extermínio é mostrada através de sons de gritos de horror e lamentos, onde os elementos humanos são mostrados pelas únicas coisas que remetem à sua existência como fotos, sapatos ou caveiras, ou seja, suas “ruínas”. Os locais que outrora abrigavam prisioneiros mostram-se assombrados através do contraste entre o vazio e os gritos que fazem parte da trilha sonora. Os elementos humanos mostrados não são apenas as vítimas como também o soldado, com olhar desafiador.

Por fim, as ruínas de antigas civilizações como as mesopotâmicas e a egípcia são enquadradas em seu aspecto arruinado mais do que como “tesouros da humanidade”, forma usualmente tratada. A música lembra mais do que horror, talvez uma grande desolação, como se aquele fosse o destino inevitável de todas as civilizações baseadas no poder, na desigualdade social e no uso da força, como demonstrado em relevos antigos que exibem cenas de guerra. Ao mesmo tempo, estátuas partidas são nada mais do que vestígios de um grande poder no passado, mas que não possuem mais razão de ser. Esta passagem remete-nos concomitantemente ao fechamento de um ciclo, em que o fim é ao mesmo tempo o recomeço.

Uma cena em que se adentra as portas de uma antiga ruína e que leva a outra em pleno Ganges, em um ritual funerário, dá a tônica das próximas passagens. Há uma mudança de música, a qual deixa de lado aquele aspecto desolador para outro que se aproxima com a das primeiras partes, imbuídas de espiritualidade. O fogo aparece em um contexto de uso não agressivo, usado para a cremação ou para oferendas a deuses hindus. Nesta altura, a figura do eclipse solar, cuja primeira aparição se dá aproximadamente quando se inicia a parte da guerra, mostra que a conjunção entre o Sol e a Lua está quase completa. Para este fenômeno poderíamos usar a proposta da figura de linguagem do arco de pedra, em que o principal seria a condensação de todas aquelas noções presentes no filme tais como a simetria, o equilíbrio, a observação, o contraste. Aqui o elemento cíclico entra em jogo, definido a concepção histórica do filme que mais se assemelha à de antigas

culturas. Mas esta concepção não deve causar desconforto na medida em que não se trata de um filme compromissado com os recentes debates historiográficos.

A música pára e entra em cena o silêncio. Um jovem monge prepara-se para fazer soar o sino de seu templo. Após algumas tentativas de fazer mover o pesado martelo, o golpe final não se apresenta como um impacto onde o som do sino faria quebrar o silêncio, senão mostra-se imediatamente um ritual africano dos pulos. O elemento surpresa é um dos recursos usados largamente no filme, tal como na passagem das “estalactites” que na verdade eram caudas de iguanas, ou quando um aborígene finca sua lança no chão para que em seguida haja uma revoada de pássaros. Neste caso, há uma indicação pela própria dinâmica narrativa do filme de uma interligação entre eventos, possibilitada ainda mais pela ausência imediata à referências locais específicos.

As cenas finais caracterizam-se por uma volta ao início, ao mesmo tempo em que focalizam rituais cíclicos. A volta da Caaba poderia ser descrita como uma multidão harmoniosamente integrada que realiza sua ação em torno de um ponto de referência. Assim como uma demorada tomada de dervixes dançantes executando um ritual de giro. Aumenta-se as quebras de cena para mostrar em maior velocidade fiéis de várias religiões, que pelo caráter único da devoção, acaba sendo essencialmente uma religião essencial. A figura do eclipse mostra a volta da luz do Sol, indicando o recomeço ao mesmo tempo em que se insiste até o final cenas que mostram revoluções celestes. Isto remete-nos à cenas anteriores a faz pensar sobre leis universais de uma concepção cíclica de existência que se estende do indivíduo ao próprio universo, passando pelas sociedades.

3. Dados sobre o filme

Baraka é o resultado de 7 anos de trabalho, lançado em 1992. Foi filmado em 23 países (Argentina, Brasil, Camboja, China, Equador, Egito, França, Hong Kong, Índia, Indonésia, Irã, Israel, Itália, Japão, Quênia, Kuwait, Nepal, Polônia, Arábia Saudita, Tanzânia, Tailândia, Turquia e EUA) pelo fotógrafo e diretor Ron Fricke, colaborador de Godfrey Reggio no filme *Koyaanisqatsi*, realizado no início da década de 80 e que tinha por temática principal o frenesi humano das grandes cidades em comparação com a natureza, de maneira semelhante à *Baraka* mas distanciado do elemento da crença. Fricke, especialista em filmes de alta definição imagética, utilizou um pesado e caro equipamento para realizar suas filmagens: o Todd AO-40, de 70 mm.

O gênero do filme pode ser denominado como “documentário experimental”, uma vez que os pré-requisitos de um documentário usual, ou seja, a narrativa textual como corpo de expressão principal, é inexistente. Ao contrário, é o próprio filme e seus recursos imagéticos que em um interessante jogo dialético reproduz em si as qualidades do que é filmado, e vice-versa. As críticas usualmente falam sobre as qualidades não-verbais e não-lineares da narrativa do filme, as quais possibilitam observar os contrastes inerentes às imagens para que se discuta “o sagrado e o humano; a ordem natural e a entropia; a santidade e o materialismo.”².

A escolha do nome “Baraka” e a temática recorrente durante o filme – a diversidade na unicidade – revela o cabedal teórico do autor, baseado em Eisenstein no tocante ao que chamaremos de “recurso dialético filmico” e em correntes filosóficas orientais, tais como o sufismo. De fato, o termo que deu nome ao filme, nesta filosofia, significa “o fôlego da vida”. Proclamando-se como um caminho a ser seguido (tariqa), o Sufismo é uma doutrina mística do Islã que versa sobre a “nostalgia do infinito”: o espírito do Homem emana da divindade para a qual ele anseia voltar. A exemplo do islamismo, judaísmo e cristianismo, esse espírito é compreendido como um vento, um sopro de Deus. Assim, “baraka” é a expressão de uma benção, um sacramento.”³

A classificação deste filme como documentário deve conter todas as implicações existentes acerca do que seria um filme deste gênero e qual sua estrutura subjacente, distanciando-se das meras dicotomias tradicionais envolvendo veracidade e ficção entre documentários e filmes fictícios. Segundo Manuela Penafria, distanciando-se da mera noção de documentário em seu sentido estrito (como *documento*, portanto, imbuído de verdade), “o caráter documental da imagem é algo que sempre existiu, se lhe damos aqui realce é porque nos parece que a atitude de registrar/de documentar está presente em todo o cinema independente do gênero a que determinado filme pertence” (PENAFRIA, 2007). Deslocamos, portanto, a questão para a construção da imagem em si, em que a ausência da narrativa textual em *Baraka* chegue a acentuar essa construção desde que os mecanismos de compreensão dos recursos filmicos estejam ativados. Aliás, parece que a linearidade dos fatos não é condição de compreensão daquela mensagem, não se preocupando o autor com a *verossimilhança* da concatenação lógica de seus argumentos. Opostamente, ele buscará

² Disponível em <http://www.dvd.com.br/baraka.htm>. Acesso em 3 set. 2007

³ Ibidem

algo que transcenda a realidade sensível através das relações singulares entre seus objetos, não perceptíveis pela própria condição limitada de nossas experiências diretas. Ainda de acordo com a autora portuguesa, discorrendo sobre o “cinema-olho” de Dziga Vertov, “(...) o cinema traz-nos uma nova visão de mundo. Deu-nos a ver imagens que sem ele não eram possíveis” (Ibidem:7).

4. Questões metodológicas

Brevemente, poderíamos decompor nosso objeto de estudo da seguinte forma: gênero, temática, estrutura narrativa e recursos audio-visuais de um lado, hipóteses de significação e contexto de outro. O que se procurará é uma articulação com alguns teóricos da imagem para definir as especificidades do macro-gênero cinematográfico, entendido primeiramente como uma seqüência de imagens divulgada em meios específicos envolvendo determinadas tecnologias de entretenimento. Sua mensagem deve estar veiculada não apenas aos limites de gênero do filme em questão, senão às significações “plasmadas”, parafraseando Rosenstone, dadas a estruturas abstratas tais como amor, religião, etc.

Desde as primeiras considerações de Matuszewski do uso do filme como documento, datando do final do século XIX, as noções de uso das imagens cinematográficas sofreram grandes mudanças, sendo abordadas por diversas áreas do conhecimento como a semiologia e a psicanálise. Para este autor polonês, o cinema era o registro indelével da verdade, substituindo a fotografia ao admitir que esta última era passível de retoques (KORNIS, 1992:241). Anos depois, cineastas como Eisenstein ou Vertov, já descartavam esta possibilidade em todo seu potencial, uma vez que admitiam que o cinema também era construção, embora Vertov acreditasse que o documentário era ainda capaz de reproduzir a realidade. Kornis nota pertinentemente como a natureza da imagem cinematográfica foi o cerne da questão até que Marc Ferro introduzisse suas considerações nas vagas dos *Annales* na década de 70 (Ibidem: 6). Vale lembrar que até a renovação com os *Annales*, o historiador praticamente ignorava o cinema como fonte histórica por considerá-lo uma mera atração de massas.

A autora também cita uma assertiva de Eisenstein extremamente pertinente para nossas considerações acerca do filme analisado. O cineasta afirma que “a montagem é o

princípio vital que dá significado aos planos puros” (Ibidem: 5), optando por uma linguagem cinematográfica que pudesse revelar os aspectos da sociedade, e não seu conteúdo direto. Consideramos esta proposição válida para a análise do filme da medida que os recursos utilizados pelo diretor devem estar mais focados do que as próprias cenas. Cortes, relações entre objetos filmados, mudanças de dinâmicas da narrativa, etc., contém em seu bojo a qualidade do que é filmado cuja descrição empobreceria a proposta de um filme em que a intenção primordial é passar uma mensagem que pode apenas ser sentida sem que seja necessariamente racionalizada. Nota-se que a construção das imagens em *Baraka* é levada às últimas conseqüências, mas poderíamos qualificar o filme como fictício? A aceitação da mensagem veiculada depende exclusivamente da reflexão interior, praticamente sem referência já que não existe o elemento narrativo.

Ferro em seu artigo *O filme: uma contra-análise da sociedade?* procura resgatar o sentido do trabalho do historiador ao chamar a atenção dos estudiosos para a sociedade de comunicação de massas que habitam e que já não é possível ignorar o que provêm das câmeras. Afasta-se de uma semiótica não renovada ao afirmar seu compromisso com o contexto de produção e reprodução do filme, valendo-se de seu caráter comunicativo e procura partir das próprias imagens possuidoras de uma linguagem específica para que depois de descritas componham material para as mais diversas ciências humanas (FERRO: 203). As imagens, sonoras ou silenciosas, narrativa, cenário, texto bem como o contexto de produção e reprodução seriam, segundo ele, condições para a compreensão da obra e de sua realidade representativa (Ibidem, loc.cit). Ao considerar o filme como documento histórico, trata-se, portanto, da etapa tradicional da descrição documental a qual o historiador procede normalmente com documentos escritos, porém, subjugados pela sua própria estrutura compreensiva. Mesmo possuindo uma lógica própria, ainda se liga com determinados mecanismos mentais de apreensão da realidade sensível tais como noções de contrariedade, relações, etc, o que qualifica o filme na semiótica passível de ser abordado como texto.

Nos aspectos construtivos da narrativa fílmica é que Marc Ferro irá diluir as fronteiras “fictícias” entre filmes documentários ou não-documentários, já que a realidade não é diretamente comunicada. *Baraka* trata da sociedade em seu conjunto, a princípio, desenvolve em uma narrativa que procura fugir à denúncias sociais mais comuns, isto em um primeiro momento e a partir de sua visão de conjunto. Contextualmente, nota-se como a ausência de referenciais tradicionais, cujo ápice se encontra na consolidação de um

paradigma desconstrutivista pós-moderno iniciado a partir da década de 70 (lembrar que a fórmula de *Baraka* não é original, tendo sido baseada largamente em *Koyaanisqatsi* produzido ao final da década de 70 e início da década e 80) e perpassa a transformação da ordem mundial pós-guerra fria, deveria levar, segundo o filme, os homens a buscar novas referências em planos superiores, como fazem aqueles que se entregam à contemplação e à devoção harmônica com a natureza em contraste com os “civilizados”. Os elementos sociais estão presentes não só em seu conteúdo, mas da forma como é filmada através de vários recursos como aceleração, *closes*, etc. e pelo seu contexto de produção e reprodução. No entanto, como bem lembra Penafria, esta é a visão *do autor* sobre este tema (PENAFRIA, op. cit).

Tal mensagem possui uma complexidade a qual só poderia ser transmitida em sua totalidade pelas sensações estimuladas pelo conjunto de sons e imagens que compõem a narrativa do filme em questão. Robert Rosenstone adverte sobre os potenciais dos recursos audio-visuais para a transmissão de passagens históricas tradicionalmente veiculadas através de textos, o que se confunde com a própria razão de ser do historiador enquanto produtor de um conhecimento socialmente difundido. A preocupação com a transformação do discurso escrito em visual consiste em sua maior preocupação. Em outros termos, ele se pergunta se é possível plasmar a história – sua preocupação enquanto historiador – em imagens dentro dos limites estabelecidos pelos próprios gêneros (ROSENSTONE: 4).

O conceito de *plasma* é bastante pertinente, já que nem a história, nem a realidade sensível aparecem linearmente construídas. Plasmar seria dotar estas categorias de organização mental de uma realidade semi-concreta, em que a visão e a audição entrariam como portas de entrada principais para a formação de juízos. Nem é preciso dizer que plasmar indica construir, porém, tomamos a liberdade de definir o *plasma* como o conjunto de todas as construções que têm no filme a obra final e composta. O plasma da realidade trans-temporal realizado por Ron Fricke se liberta do elemento lingüístico de forma a aproximar o espectador de todas as realidades captadas pela sua câmera.

No entanto, ao discorrer sobre o gênero documentário suas preocupações ainda se concentram na veracidade ou não da narrativa – no caso onde a temática é História. Aparentemente, Ferro resolve tal questão, ou ao menos aponta soluções para isso, ao considerar os elementos filmicos já citados e sua forma de construção como fundamentais para uma primeira abordagem. Tudo seria uma construção e o trabalho primordial é identificar esta montagem em seus vários níveis (FERRO, op. cit.). Talvez, o problema

esteja não apenas na estruturação do filme e em como tratar de temas diversos através das câmeras como também na própria noção do grande público sobre documentários e fatos, difundidos onde há o desconhecimento de gêneros e uma facilidade tremenda de aceitação sem crítica. É neste ponto que o profissional do ensino deve exercer sua habilidade, instruindo seus alunos sobre as possibilidades e limites de gêneros cinematográficos.

Esta preocupação de Rosenstone ainda deveria ter levado em conta as considerações de Barthes quando este, baseado na semiótica lingüística de derivação saussureana (e também a criticando), afirma o conceito de *analogon*, ou seja, a imagem como análoga à realidade. Essa analogia só pode ser realizada mediante critérios de escolha, os quais acabam naturalmente por revelar a opção política ou ideológica de seu fabricante. O *paradoxo fotográfico* de Barthes possui duas facetas interligadas: a do citado *analogon*, mensagem sem código devido à mera redução da realidade e a mensagem reduzida trabalhada como forma de veiculação. Acrescentamos que as duas atividades do produtor de imagens estão culturalmente situadas. (BARTHES apud CARDOSO e MAUAD: 409).

Barthes ainda afirma a verbalização de uma imagem como condição para sua compreensão. É possível de fato descrever fotos ou filmes através de palavras, entretanto, suas características próprias de linguagem não podem ser consideradas por este meio. A iconografia é parte integrante do processo de análise de imagens, mas não o seu fim, e foi um procedimento realizado neste trabalho mesmo que a proposta do filme transcenda as palavras. Ainda mais, juntamente da iconografia, o tratamento das imagens abordadas revela aspectos intrínsecos da construção e da narrativa particularmente em um filme que se revela explicitamente construído.

Uma análise semiótica do cinema, da qual se distancia Ferro que segundo Cardoso e Mauad “fica a meio caminho entre o filme como fonte e objeto” (Ibidem: 412), foi trabalhada por Emilio Garroni desenvolvendo noções de Hjelmslev. Ele atribui um *plano de expressão* contendo uma semiótica completa e um *plano de conteúdo*, como conjunto de convenções e restrições. O desenvolvimento desses conceitos leva a possibilidades das quais uma se encaixa melhor em nosso filme, a saber:

“a situação em que não for possível estabelecer qual é o plano de expressão, qual o do conteúdo: modelo lingüístico e modelo perceptivo - figurativo seriam simultaneamente especificáveis em *palavra-imagem*, fundidas numa única coisa. Teríamos aqui os filmes considerados artísticos, em que a *complexa linguagem do cinema se realiza plenamente*” (Ibidem: 415. Grifo meu).

Porém, ainda faltaria uma abordagem mais exata que pudesse dar conta de uma leitura mais “científica”, na qual se identificaria tópicos recorrentes através do método dos *tópicos figurativos* greimasiano, que são sememas figurativos repetitivos (Ibidem: 416). Neste caso, a recorrência seria analisada como forma a encontrar determinado elemento que a princípio seja o qual se queira veicular ao tratar de um determinado assunto, sendo possível destrinchar um tema específico através de uma significação dada a ele historicamente por certos “ícones repetitivos reiterativos”.

No entanto, este método ainda pressupõe uma metaliguação textual a partir da própria mensagem cinematográfica. Justamente, o que se procura aqui é uma diferenciação da linguagem do filme da linguagem escrita. Porém, esta situação causa um desconforto na medida em que tolhe a comunicação relativa à análise de um filme como *Baraka*, um “filme artístico” conforme a concepção acima mencionada. Podemos admitir, como realizado aqui, uma transcrição de suas imagens, porém, não admitindo obviamente a plena transposição de conteúdo através de códigos distintos que pressupõem formas de assimilação diversas. Essa especificidade do cinema é que acreditamos ser o aspecto mais útil para que se trabalhe com imagens ou séries de imagens em sala de aula. Naturalmente o conteúdo deve estar em foco, principalmente em se tratando de filmes históricos. Porém, o ensino da linguagem cinematográfica através de métodos que possam levar os alunos a identificar certas mensagens que a princípio os olhos não captam imediatamente é mais significativo, já que o conteúdo obedecerá, como bem coloca Rosenstone, a certos limites impostos pelo gênero. As possibilidades abertas pelo filme aqui analisado são grandes e entender o uso dos contrastes como tópico reiterativo o qual leva a uma interpretação acerca da diversidade na unidade na sociedade (tema aqui escolhido como eixo de interpretação do filme) é parte de um sistema de comunicação imposto primeiramente pelo filme, para que em seguida haja sua veiculação falada ou escrita. Porém, não correspondendo totalmente à seu conteúdo e preliminarmente como forma de transmissão de um conhecimento analítico.

5. Conclusão

A análise do filme *Baraka*, de Ron Fricke, requer um conjunto de mecanismos próprios de assimilação de conteúdo, os quais remetem-se primeiramente à linguagem cinematográfica antes de uma referência textual-lingüística justamente pela ausência desta

última. O uso de contrastes, relações, *closes*, aceleração do tempo de filmagem e demais recursos utilizados juntamente com uma trilha sonora altamente expressiva dão a tônica das possibilidades de interpretação, cujos princípios serão estabelecidos em um âmbito estritamente pessoal, sentimental. Porém, embora haja tal assimilação subjetiva, é um filme que diz respeito a todos, em qualquer parte do mundo. De fato, a ausência da língua e da referência nacional como eixo interpretativo entendemos como uma forma de aproximar o ser humano com um todo em suas características espirituais, harmonicamente situados com o cosmos.

Entendemos que o uso desta linguagem tão específica, além de remeter a uma interpretação extremamente subjetiva, pode estar relacionado com uma tendência de quebra das tradicionais referências racionais que alcançou seu auge durante a década de 70 e perdura de certa forma até hoje, residindo aí a atualidade deste filme. O período de transição entre o final da guerra fria e períodos imediatamente após seu término traziam consigo a marca da incerteza, considerada aqui como a brecha a qual o autor chama a atenção para o estabelecimento de novas referências que se afastem do modo de vida individualista para outras que contemplem um conjunto harmônico, sempre se lembrando da espiritualidade.

Seria impróprio compreendê-lo através de uma abordagem maniqueísta. A ausência da linguagem textual-falada e quase ausência da escrita nos permite interpretar os eventos neste filme como relativamente naturais, em que as guerras, o extermínio e a pobreza se ligam a um ciclo vicioso disparado por uma sociedade cujas características podemos encontrar nas grandes civilizações atuais ou mesmo naquelas em que hoje estão assentadas suas bases, principalmente a mesopotâmica. Este modo de vida baseado na coerção e no poder de poucos em detrimento da alienação e opressão de muitos tende a inevitavelmente cair por terra pois está inexoravelmente subjugada pelas leis cósmicas. Naquelas sociedades onde predomina a espiritualidade, a tendência da sociedade é superar esta condição, já que a divindade é atemporal e não está sujeita a sua deterioração. Em uma sociedade estritamente humana, é natural que sucumba às leis do corpo inclusive no tocante à sua extinção na Terra.

Bibliografia

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. [s.n.t.]

CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

KORNIS, Monica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p.237-250.

PENAFRIA, Manuela. *O documentarismo do cinema*. Disponível em www.bocc.ubbi.pt. Acesso em: 3 set. 2007

ROSENSTONE, Robert. *História em imagens, História em palavras: reflexões sobre as possibilidades de plasmar a História em imagens*. [s.n.t.]