O CURTA NA TRADIÇÃO FISIONÔMICA

PROPOSTAS DE RECONHECIMENTO

IVONE DAIN MARGULIES

A produção de curta-metragem mais recente (1977/80) confirma uma constante cultural brasileira na formulação de uma identidade em que a obra é valorada enquanto expressão.
Duas vertentes emergem como básicas na constituição de uma fisionomia para o cinema brasileiro: uma que aposta na 'captação' de uma brasilidade (ou de um social) que estaria disponível para ser expressa filmicamente e outra, que se define através da atenção à linguagem como espaço de interferência. Neste segundo caso, o reconhecimento é buscado não mais na equivalência especular da imagem com o real, mas na construção de um conceito 'visível'.
Esta tradição cinematográfica que se constrói numa relação baseada na apreensão e/ou construção de elementos discerníveis enquanto imagem e enquanto sentido configura no cinema uma estética do reconhecimento.
Os curtas-metragens — *A menina e a casa da menina, Diga aí, Bahia,* e *Pergunta de amor* são propostas que reafirmam na sua especificidade esta tradição fisionômica.

— *A menina e a casa da menina:* Uma representação do social enquadrada.

O filme começa com uma descrição em *travelling* de um conjunto. Este é o todo, no sentido descritivo, sobre o qual o filme fala. Este enquadramento condensa a informação sobre o objeto. Uma mulher, cercada de crianças (filhos): casebres ao fundo. O cenário da favela e da família. Grupo ainda mais familiar pelo enquadramento tradicional de fotografia posada. O grupo se oferece no que tem de comum: o seu social que se oferta como imagem.

A família encarna em pequena escala, em seus traços comuns, a fisionomia, a especificidade da categoria. Os favelados são a categoria da qual este grupo é espécie. Assim, a cena se apresenta na tradição do documentário social, onde o geral do particular que será falado se apresenta de imediato numa representação grupal, aqui sob forma estática, numa certa expectativa.

A família é a multiplicidade (uma forma de geral) de um mesmo. Quando ela posa em formação, estabelece os lugares de uma hierarquia — modelo reduzido do social. Esta é a promessa da foto posada: reassegurar a representação de hierarquias. Ao mesmo tempo em que localiza a menina há ainda referência de um real quando em contato com o registro.

A fotografia enquanto objeto revela configurações. Estas podem ter leituras outras quando o fotografado se mostra em movimento, em relação. Neste documentário ficcional, o filmar pretexta um parentesco com o fotografar, simplificando o contato entre o objeto e a câmara através do procedimento vulgarizado da pose.

Mas o que dizer dessa configuração de fotografia presente no filme? Desta configuração transposta não pela câmara fotográfica mas pela filmagem? Ficam registrados o 'antes' da fotografia, assim como seu 'depois'. Na montagem não se procurou o efeito 'estético' das grandes produções com suas fotos posadas, o *clic* estático realçando a mágica posterior do movimento.

Poderíamos dizer que a câmara cinematográfica exerceu uma economia ao focalizar o objeto pretendendo informar sobre um todo. No entanto, esta economia é significativa não só em relação à imagem que retorna nesta descrição geográfica relacional, mas se significa também enquanto economia. Nas opções possíveis de narração, ou melhor, apresentação da cena, este procedimento colore-se de 'naturalidade': um todo que 'se apresenta de uma só vez'.

Comparável à síntese, a economia, não interessando enquanto cômputo concreto, carrega-se desta dimensão cujo valor é a contenção. A extensão e a contenção, aparecendo no filme como descrição (extensiva) de um particular que se pretende síntese (contenção) de um geral, resolvem-se nesta maneira 'direta' de contar uma estória.

Assim como a imagem, o depoimento verbal também procura situar o objeto. Os dados prefiguram uma estatística e um minicenso onde o nome, a idade, o trabalho, a situação familiar parecem querer marcar o filme como reportagem despretensiosa; contar a estória da menina. A autora no entanto segue, buscando extrair alguma transcendência desta situação. Aí o truque remete à estrutura da notícia como definida por Barthes. Um cotidiano que se desvela enquanto uma densidade dramática é forçada para o interior mesmo desta cotidianeidade.

Contrastado pelo aparente contar de uma estória 'bem comum', o sensacional desta reportagem reside no espanto prazeiroso pela descoberta de um exemplo 'quente' no testemunho da exploração.

O filme se faz reportagem sensacionalista, um caso típico de exploração do tipo "Os casos 'puros e exemplares' são constituídos pelas perturbações da causalidade; como se o espetáculo começasse ali onde a causalidade sem deixar de ser afirmada contém já um germe de degradação". Não há *fait divers* sem espanto, diria Barthes. Este é o ponto de sustentação de uma curiosidade que justificaria o registro do fato no curta 'engajado'.

A extensão cotidiana é interrompida por um espanto sintético. O tipo exemplar se constrói numa representação concisa e direta, dentro de uma mesmice geral e irrepresentável.

O filme se faz em cima desta precariedade narrativa. O precário é tomado por simples, por direto. Como se não lembrasse logo a falha, tenta o estilo antes da consistência.

A transcendência é buscada ainda no recurso a uma voz *off* (da atriz Katia D'Angelo) onde trechos do relato são repetidos e retomam a narrativa criando nesta atuação teatral e infantilizada uma identificação 'simbioticatatibitati' entre autora e a menina.

A circularidade com que o filme termina, reapresentando a menina por sua voz (Meu nome é Rosana... tenho 11 anos...) é exemplar da transcendência com que se busca embrulhar a situação. A fragilização implicada na necessidade de redizer o dito (o que ocorre várias vezes) força um envolvimento emocional que assume expressão na pieguice de determinadas perguntas (Você sabia que este é o Ano Internacional da Criança?) que retomam a consideração diligente de uma reportagem televisiva.

Nesta voz que repete algo já dito, um sobretom superpõe a intenção ao texto fazendo da estória uma base imagética para uma escrita de cunho moral.

Percebe-se que não é necessariamente a voz *off*, que conduzindo a imagem a um sentido preciso, é prova de autoritarismo autoral, assim como a fala, saída 'naturalmente' da boca do protagonista, não garante a delegação de autoridade na autoria do relato/filme.

Se, no discurso *off*, um texto verborrágico e articulador insinua uma amarração, aprisionando o sentido das imagens desautorizadas em seu fluir significante próprio; e se, no cinema verdade, a verdade que transpareceu foi exatamente aquela que se buscou de imediato ocultar (a verdade da autoria), neste filme a mistura de procedimentos na estruturação do discurso verbal não serve apenas a uma variegação auditiva.

Intui-se que a questão não está no uso do som *off*, ou na prova vera do som direto, mas sim no espaço ou lugar que este som ocupa. Antes no sentido que ele amplifica ou abafa.

Este filme põe a claro sua contradição base. As imagens, recortadas para montar segundo sua representação mais imediata, segundo sua conotação primeira, 'denotativa' fazem com que qualquer reforço neste mesmo sentido deixe de contar a estória e passe a contar a intenção.

Desfeita a primeira impressão de uma gentileza para com o objeto, de uma atenção em ouvir uma estória, impressiona o esforço de evidenciar a construção. Respondendo a 'mera captação da realidade' com uma 'participação ativa', a autora acrescenta à representação algo desnecessário porque já existente: a autoria.

A imagem e o som se ilustram mutuamente. Não há comentário, mas um recontar simultâneo e insignificante que abafa a estória aqui e ali desfazendo qualquer esboço de fluência narrativa.

O recontar não tem o ritmo ou melodia com que se ouve prazeirosamente uma estória bem contada. Se bem contada, quantas e quantas vezes poderia repetir-se. O recontar neste filme não redobra e sim diminui da fruição (atenção). Intercalada pela presença de um microfone (pergunta/resposta) a imagem pesa como travada pela autoria.

A superfície é a questão com que o filme pretensamente se bate procurando a profundidade essencial que resgataria. Vejamos onde ao invés de debater a superfície o filme se debate superficialmente.

A descrição num *travelling* lento e em preto e branco transfigura a realidade pelo peso da significação desejada. A miséria é repetida e sombressimbolizada em cada objeto que pretende se marcar com carência. A câmara, por exemplo, se detém passeando pelos objetos. A realidade apresentada é miserável: pertences no interior de uma casa de favela. O contido (da miséria) narrado no extensivo (do tempo). A lentidão do *travelling* procura forçar uma co-autoria psicológica na atenção à situação que será narrada. O filme

A menina e a casa da menina - *1979, de Maria Helena Saldanha. Foto Wagner de Carvalho.*

encaminha a percepção e sem roçar no 'objeto', sem assumir-se como representação, é pura descrição. A imagem pode ser escrita sem perdas mas também sem ganhos.

Ela é incômoda, entediante por sua vacuidade que não se positiva num sentido vazio ou aleatório. É a previsão antecipada do movimento que se inicia.

Numa tentativa de produção de diferença, o filme passa de uma tomada externa que situa em plano geral para um movimento de aproximação, de 'intimidade' com o objeto.

O uso de preto e branco neste momento caracteriza este particular enquanto história, não no sentido do acontecer mas como um trecho 'histórico', pedaço de acontecido.

O uso de preto e branco em cinema, contraposto ao filme colorido, carrega a conotação de passado, um registro anterior cujo valor se atualizaria nesta falsa reutilização. O preto e branco parece retornar ao espectador a sensação de passado remetendo a uma ilusão de intimidade via nostalgia e a uma pretensa essencialidade na ilusão de atemporalidade.

Outra diferença esboçada é dada não só na cor como no ritmo. Uma expectativa se produz pela relação de tempo decorrido no filme paralela a um 'aprofundar' do tema. Aqui novamente a noção de extensão se faz correlata a intensidade. No entanto a imagem desliza pela superfície do plano geral igualmente 'rasa' no seu tempo oposto, íntimo. A ilusão de profundidade não tem como possível a terceira dimensão de um cartão-postal japonês, nem se constrói na linearidade temporal do filme.

A narração não se satisfaz com os planos, com a imagem, e a ansiedade de dizer e redizer 'tudo', recorre ao uso do depoimento fraccionado narrando a estória da menina e da casa. Não se satisfaz também com o depoimento e o reutiliza repetindo frases, imagens, enfatizando a intenção de fazer uso do que seria uma substância 'rica' para uma instrumentalização 'engajada'.

Esta transparência da construção não desconstrói a imagem do real nem o real da filmagem. Ela é falha num discurso realista. Irrompe a pobreza de um filme que se soluciona ansioso antes de se questionar.

A superficialidade do filme se caracteriza não só na redução a um esquema desejado — tarefa ou compromisso de revelação de uma suposta essência. O enquadramento 'engajado', acompanhado pelo interrogatório correlato, esbarra em seu objeto.

O filme não apenas atesta a redução do real a um esquema fisionômico; também o objeto filmado esquivo, oferece-se somente como representação sujeita às conotações preexistentes a esta 'nova' articulação.

Trata-se de uma cadeia acrescida e esvaziada de sentido por se desconhecer enquanto representação. Desconhecer neste filme dá no mesmo que conhecer 'naturalmente', sem estranhamento.

Fabricando uma reapresentação de representações e desconhecendo-se enquanto tal, o filme evidencia a natureza do caráter exploratório próprio a esta 'naturalidade' na exposição documental. Incluem-se aí as marcas do fazer cinematográfico sem que signifiquem quaisquer rupturas com esta naturalidade expositiva.

Utilizar imagens do real sem reconhecer nelas uma representação anterior e uma criação posterior sua é duplicar um desconhecimento que não tem mais razão de ser.

Pergunta de amor - *1978, de Reinaldo Volpato*

— *Pergunta de amor:* O comentário como desconstrução.

Este filme se preocupa com o cinema. Opondo-se a obras que investem na exposição da 'realidade' surge o filme que fala antes de si. Referenciando-se à produção fílmica, parece se dar como um encadeamento de comentários exemplares da linguagem fílmica, dirigindo-se aos pares cineastas.

O pólo oposto ao que se define no empenho 'pesado' e 'sério' do filme que se ostenta 'humilde' frente ao objeto (realidade) para o qual aponta, parece ser um interesse igualmente comprometido com um falar de outra forma.

Seja o favor do objeto ou da linguagem, o investimento apenas se desloca nesta mudança de enfoque que se pretende desconstrução.

Esta diferença, que define um procedimento como naturalista e outro como 'anti', tem neste filme alguns calços para pensarmos como se constrói a oposição.

Este filme se pretende oposição ou ao menos comentário ao filme 'engajado'. A escolha do objeto, feita a partir de um repertório próprio ao cinema de temática social, objetiva uma polêmica que não fica circunscrita a uma opção formal alternativa. A passagem do filme 'anti' pela representação que pretende desconstruir credita indiretamente o cinema que investe na captação de uma verdade que estaria depositada na realidade, na natureza.

A tematização é o lugar do crédito. Fazer aparecer como objeto filmável uma determinada representação do social favelado, acrescida de imagens que se pretendem evidências de interferência, não opera mudanças substanciais, afora aclarar a busca de reconhecimento num outro plano além do da imagem: num plano ético.

Uma representação só pode ser desconstruída se for percebida como construção. Esta, reconhecida ou não, é patrimônio comum dos cinemas naturalistas e antinaturalistas.

Resta, portanto, e este é o ponto, diferenciar-se. Mais imediatamente, evidenciar a consciência de que há construção, de que o que aparece é reconhecidamente a imagem da realidade e não a própria (havia quem duvidasse).

Após esta definição de princípios, a nosso ver dispensável, restaria o filme a ser feito enquanto já se faz.

Algo se passou nesta pausa inserida para efeito de desnaturalização. Muito simplesmente o tema passa a ser outro. O objeto deixa de ser a favelada para ser esta na sua relação com a representação.

Respondendo ao 'experimento vale tudo' em erros certos, bem colocados, a imagem que pretende interromper a representação recarrega, no contraponto, a representação de favela que comenta. Deixa patente, por outro lado, a crença na verdade, numa essência que se tornaria clara após a investida da desnaturalização.

A essência natural que estaria definitivamente excluída numa desconstrução (que pretenda este título) se mantém neste filme em frestas múltiplas. A 'boa representação' proposta no incentivo paternalista do ator que contracena com a favelada, sugerindo que o seu erro é passo para o progresso, que o que ela disser, seja como for, expressa e portanto vale, é exemplo dessa essência residual: idealista.

Esta representação não é deslocada de seu lugar. Ela tem uma densidade (carregando as múltiplas imagens da favela) que não é desfeita no recurso fácil da inserção de imagens do filmar. A claquete, o desenquadramento para troca de chassis 'filmando quebrado', antes de ser interferência passível de ser positiva como desconstrução, é uma representação a mais significando apenas ela mesma. A sua força fica diminuída pela pretensão de dar provas de uma interferência que não abala, na imagem, a representação.

No seu depoimento inicial em *off*, Maria se apresenta. Mas é quando se vira e opina pausadamente que se faz presente ocupando seu lugar de objeto filmável.

Sem se dizer representação, na afirmativa da evidência que soma imagens, na negação conceitual que subtrai imagens, a atuação se apropria da densidade significante da representação no real e se faz valer jogando com o peso da referencialidade. Se referida ao documentário é pura ficção; trata-se de um documento do real da representação.

O conceito de dramaturgia natural adquire aqui valor nem tanto por remeter ao natural mas justamente na assunção da questão em jogo: a cinematográfica; construção de imagens, de representações a partir de outras imagens do real.

Nesse momento, o filme torna duplamente real a representação. Jogando na atuação, no corpo do ator, a concretude da representação, o filme perde sentido enquanto resposta a categorias fundadas na interferência e no valor verdade. Ganha sentido onde evidencia a representação sem dizê-la, onde é ficção sem opor-se a um outro filmar; em suma, onde a consciência e a verdade não sejam temas, não sejam questões apresentáveis, impossibilitando assim gradações éticas relacionadas à tematização da interferência.

Apoiada ainda no verossímil, a escala de validação que vai do documentário à ficção, do naturalismo ao conceitual, comporta a ilusão de que a construção evidenciada opõe-se, mais francamente, à captação idealista da natureza. Há construções e construções. O problema é que em sua maioria elas se fazem por e na oposição. Dizem esta oposição, intercalando-se com a representação pretexto, matéria-prima da desconstrução oferecendo evidências tão ou

mais caracterizáveis do que a representação a ser desconstruída.

No filme, as imagens fracas são aquelas que dizem a desconstrução naturalisticamente. O truque que expõe o verossímil da filmagem não arranha a imagem da representação que se quer abalada. A interferência que poderia ser um concreto incômodo ao se dar no real do filme, na sua imagem e no seu fazer, não atinge seu objetivo de modificar a representação evocada. O momento do público é outro, aliás outro é o espectador. Se o público é o mesmo que assiste a produções ilusionistas e antiilusionistas, ele digere a imagem igualmente nos dois casos.

Mas o filme tem seus recursos de atualidade. A sua linearidade não pode ser desconsiderada da mesma forma que a dos documentários que critica.

O filme é um comentário. Seus melhores momentos são quando a representação através da favelada causa um primeiro momento de estranheza aparecendo quase como nosso olhar previa. A representação do social favelado responde afirmativamente ao nosso desejo. A denúncia, a reivindicação é pausada, um relato que força a escuta no tempo apesar de já sabermos seu conteúdo no nível generalizador em que Maria representa a favelada.

No entanto, o tempo da fala não é natural, as pausas estão mal dispostas num erro que faz atentar para o ensaio, para a representação, numa atuação disposta a contar a especificidade de uma estória particular.

O comentário que o filme é, se despede de certa forma da temática humanista. No momento de filosofar, na tristeza malandra do bar, numa determinada cena, a favela se apresenta na sua imagem conhecida. A construção respeitosa dos documentários tradicionais sociais é retomada e a favela aparece extremamente distanciada. A favela é naturalisticamente observada por uma câmara subjetiva, como se o ator/espectador do filme assistisse a um outro filme produzido por qualquer cineasta bem intencionado, pelo *Jornal da Tela*, ou pelo *Globo Repórter*.

As falas subseqüentes comentam a cena desiludidas, afastando esta imagem cuja produção parece ser anterior à desta filmagem. A representação comentada e o cansaço do tema na sua realidade representativa e naturalista reconfirmam a tentativa de construir outra representação. De novo tenta-se a substituição. Uma maneira de ver o filme: ele vai mostrar como a representação é construção. Trata-se aqui da 'desconstrução ideológica': uma representação no lugar de outra. Para que substituir se não pela verdade? E assim voltamos circularmente ao naturalismo idealista. A substituição de 'realidades filmáveis' é a confirmação da crença na verdade conteudística.

O importante é o lugar que a imagem ocupa. Isto já se previa na linearidade inescapável do filme: a linearidade material. O recorte, a interrupção, o intervalo, são os modos encontrados para a desconstrução. Ocupam espaço celulóide, aumentando a sucessividade, combatendo-a como o fragmento. A intensidade é buscada numa brincadeira com a extensão.

Entremeando representações que atendem a estilos diversos, do 'cinema verdade' ao 'antiilusionista' este filme apregoa uma intensidade que ocorre, sobrando da desconstrução tematizada. Esta deixa de ser motivo e o filme presta atenção ao que parecia ser seu tema inicial, propondo um limite ao realismo naturalista.

Isto se dá quando a favelada mantém-se claramente como representação, independendo tanto quanto possa da intenção de evidenciar isso através de tiques de atuação e signos cinematográficos, quando enfim, o acerto de tom parece ser do ator. Neste momento se foi tão sensível ao objeto que este pesa na força própria ao mesmo tempo em que não se dispensa enquanto representação.

Este fino desajuste entre o real e uma representação que assume a densidade de que dispõe frente ao objeto, aparentando, sem dizer-se, representação, não deixa lugar para a verdade. Este desajuste faz dela um fantasma simpático que sobra numa dança de cadeiras. Nem essência, nem aparência, a verdade é impossível de ser tematizada.

— *Diga aí, Bahia:* A fisionomia autenticada.

CENA — um trem chega, o elevador Lacerda desce, abarrotado de gente. Todos saem no ponto final expondo-se ao registro da câmara: uma carga múltipla, variação enquadrada num mesmo ângulo de redução ao fisionômico, à idéia de brasilidade na sua sincrética diversidade.

A formação do Brasil, as diferentes raças, sexos, jeitos e trejeitos, quando não são enquadrados de um mesmo ângulo, montam segundo um mesmo ritmo.

Este rosto já nos foi apresentado. Forte sensação de já tê-lo visto antes. A fisionomia não nos reserva surpresa. Não desenha o interesse. Reconfirma-se em cada enquadramento, se oferta como representação em cada fala. Num jogo de equivalências anulatórias os personagens das 'diferentes visões do que é Bahia' tornam-se representantes não do diferente mas do similar. O parecido (rima com falecido) é a morte da diversidade pretexto e argumento do filme.

O filme pretende se colar à aparência da realidade apreendendo com isso uma totalidade. A linearidade é abandonada, optando-se por outro trajeto expositivo. Impressionista poderíamos dizer, mas também é mais e menos do que isso. A continuidade 'natural' encontra neste filme uma maneira própria de se propor. Não a linearidade ou a clareza conceitual superpondo-se ordenadora à matéria filmada mas a tentativa de esposar a diversidade tentando uma verdade mais verdadeira na exposição naturalista e extensiva do objeto.

Que não se imagine uma intensidade correlata que se desenvolvesse no 'enquanto isso' do real. Esta nem é aventada. Qualquer segundo tempo é brecado e as imagens se sucedem rápidas e banais enquanto o filme impõe continuidades. Através da continuidade substancial da matéria filmada dividida em blocos correspondentes aos momentos/espaços filmados, o filme assegura visualmente a unidade na textura do carnaval, da feira, de Alagados. Esta textura, formada pelo reconhecimento de analogias formais (contextuais), facilita uma montagem de sentido deslizante. Dentro de cada bloco as formas se igualam.

A identidade é uma constante. Através de uma montagem ritmada, fragmentos de imagens e minicenas são equiparados como representações referidas a um mesmo eixo de redução fisionômica.

A textura cenográfica, assim como a dramática ignoram-se como tal, construindo por aí uma aparência de unidade fundada na superposição de um diferente similar. Os cenários e cenas são escolhidos por seu grau mínimo de diferença. Mínimo este que é abafado na textura equalizante do todo.

Passando ao largo da especificidade de cada cena o específico é utilizado como um a mais. A fisionomia da brasilidade é reafirmada pelo somatório das diferenças anuladas. Estas cenas têm o mesmo valor indicial que aquele da televisão. Da mesma forma como cada verdade imagética que ocupa a tela se afirma, a imagem não permanece após ter sido coberta pela seguinte.

Não há seqüência, o *timing* é de sucessão. Equivalência é soma anulada. O representado parece resultar de um recorte 'vale tudo'. Mas não: o filme foi construído. Há direção nas perguntas, e nas imagens escolhidas. A câmara se detém no signo da diversidade e esta só pode ser uma diversidade epitelial.

A representatividade adquire seu valor no conceito de autêntico. Neste filme, um dos cacoetes temático-formais do cinema fisionômico toma corpo. Em direção ao fundo, oposto a superfície, à aparência rumo ao norte, às raízes, o 'autêntico brasileiro' opõe-se ao sul 'corrompido e colonizado'. A pureza idealizada no outro tem sua gradação numa vertical cujos extremos são superfície/fundo, sul/norte. Seu elemento definidor é uma tendência à intangibilidade do objeto-autenticado.

Na reportagem que o filme parece anunciar a possibilidade de resgate de uma brasilidade fica comprometida pela opção formal feita (não que outro jeito houvesse). A intenção se define irremediavelmente junto à fisionomia que constrói. A autenticidade que o filme argumenta resgatar (incluindo o esboço de descaracterização) se constrói transparente na repetição de similitudes, na afirmação da mínima diversidade oportuna para a construção de uma democracia imagética totalitária.

A multiplicidade como valor é a grande questão a que o filme se esquiva enfrentando-a superficialmente, respondendo à diferença com um amálgama, e reforçando no corte rápido e no grude imediato uma sensação de unidade.

A multiplicidade da brasilidade (bahianidade) que se pretende revelar no filme traz consigo uma de suas formas de redução.

O resultado formal mais próximo ao filme pode ser traduzido pela imagem do censo. Os closes que seriam o espaço para as diferenças funcionam como superposições referidas a um mesmo campo redutor.

A quantidade de rostos, depoimentos, cores e vibrações que encontram respaldo para uma variação mínima em sua visível similitude nos dá a dimensão que o filme procura.

A intensidade do específico é anulada e aproveitada como carga positiva que alimenta a massificação. A autenticidade é buscada também na referência ao múltiplo.

O esforço fácil de construir uma unidade por sobre o vário fica patente. Esta diversidade mínima estofa a unidade de uma consistência fundada no mito do muito, da massa. A democracia tem neste filme a construção de sua imagem. Remete a força individuada a uma valência somatória e nula de diferença.

Neste sentido a multiplicidade não é a questão a que o filme se esquiva mas sim a que ele melhor responde. A redução encontra aqui sua otimização. Para garantir a legitimidade da caracterização da brasilidade (via Bahia), o recurso é a intensificação da redução. Multiplicam-se as cenas, rostos; amplia-se o espectro da analogia e da contigüidade. Facilitações formais para a construção de um sentido que deslize como unidade.

O ritmo do filme vem da alternância de signos da composição nacional em discurso e imagem. Permeado de variações mínimas que colorem o filme o tom é de uníssono. A afirmação do espécime é o chapar do diverso com um pretexto armado.

O filme toma posições definidas. O pretexto toma forma constituindo-se enquanto aparência. O 'quadro congelado' do povo pulando carnaval é sua expressão borrada e exata: uma geléia cristalizada das 'diferentes visões sobre um mesmo tema'. O 'mesmo tema' é o mesmo espelhado, não no diferente que não compõe unidades, mas na compósita imagem de uma brasilidade externamente 'em vias de'.

Este é o x da armação, colocando em cena autor/construtor. O empreendimento é a reforma do 'em vias de'. A caracterização nos 'quadros congelados' do cinema fisionômico é o modo desta reforma em seu mais estrito senso.

Sinopses dos curtas-metragens fornecidas pelos realizadores ao Concine (Conselho Nacional de Cinema)

Diga aí, Bahia — 1976/77
Diretor: Álvaro Freire e Emiliano Ribeiro
Sinopse: Painel do cotidiano da cidade de Salvador, com depoimentos livres do povo sobre si, a cidade e a vida.

A menina e a casa da menina — 1979
Diretor: Maria Helena de Oliveira Saldanha
Sinopse: Rosana, de 11 anos, cuida de 7 irmãos mais novos, cuida da casa, da roupa e vai à escola. Seu pai trabalha em uma fábrica e por ser pessoa ausente o tempo todo não é focalizado no filme. Sua mãe trabalha como doméstica e só está em casa aos domingos. O filme procura focalizar sobretudo a vida das crianças que moram em um barraco de madeira suspenso por caibros como se fosse palafitas. O filme mostra as atividades cotidianas de Rosana e seus irmãos, o maior de oito anos e o menor de seis meses. Há entrevistas com Rosana e com sua mãe.

Pergunta de amor — 1978
Diretor: Reinaldo Volpato
Sinopse: A partir da interferência da equipe cinematográfica na vida particular de Maria Aparecida, o filme levanta aspectos da vida cotidiana desta operária residente na Favela Ordem e Progresso, na Marginal do Rio Tietê em São Paulo. Seus problemas de relacionamento social são colocados ficcionalmente partindo-se porém na verdade apresentada por Maria Aparecida, que interpreta a si mesma. Cria-se, assim, uma nova forma cinematográfica que, agindo culturalmente na realidade, propõe a sua transformação.