

O SURGIMENTO DO DOCUMENTÁRIO SOBRE *ROCK* OU O *ROCKUMENTARY*

Pedro Henrique Trindade Kalil Auad *

Resumo: Através da análise de alguns dos primeiros documentários sobre o *rock* e a cultura jovem e *pop*, que surgem como consequência do *direct cinema*, tentamos estabelecer certas premissas que permearão os filmes que se propõem a tratar da temática, doravante chamados de *rockumentary*: uma espécie de imagem totêmica que irá definir a vida independente desse subgênero documental.

Palavras-Chave: Direct cinema, rockumentary, auto-mise-en-scène, anos 1960.

Resumen: A través del análisis de algunos de los primeros documentales sobre el rock y la cultura joven y pop, surgidos como consecuencia del *direct cinema*, intentamos establecer determinadas premisas constantes en las películas que se han propuesto tratar dicha tema, a las cuales denominaremos *rockumentary*: una suerte de imagen totémica que definirá la vida independiente de ese subgénero documental.

Palabras clave: Direct cinema, rockumentary, auto-mise-en-scène, años 1960.

Abstract: Through the analysis of some of the first documentary about rock and pop and youth culture, which arise as a consequence of direct cinema, we try to establish certain assumptions that permeate the films that propose to treat the thematic, henceforth named Rockumentary: a kind of totem image that will define the independent living of this subgenus film.

KeyWords: Direct cinema, rockumentary, auto-mise-en-scène, 60's.

Résumé: Grâce à l'analyse de certains des premiers documentaires sur le rock, la culture des jeunes et la culture pop, qui sont apparus comme une des conséquences du cinéma direct, nous avons essayé de mettre en lumière certaines des hypothèses qui imprègnent ces films, maintenant regroupés sous le terme de Rockumentary : une sorte d'image totémique qui va définir la vie indépendante de ce sous-genre documentaire.

Mots-clés: Cinéma direct, rockumentary, auto-mise-en-scène, 1960.

Na América dos anos 1960, uma série de documentários começa a surgir a respeito da também nova presença de certas músicas e protagonistas na cena cultural daquele país. Algumas bandas e cantores eram estadunidenses, outros, britânicos, mas, não importando a origem,

* Doutorando em Literatura Comparada pela FALE/UFMG. E-mail: pedroauad@gmail.com

sacudiram toda uma geração. O surgimento do *direct cinema* naquele país, junto com a emersão da cultura juventude, construída principalmente a partir do *rock* e de toda uma cultura *pop*, tem ao menos uma coincidência muito notável: é esse novo modo de fazer documentários que irá registrar em película todo o fenômeno. Este trabalho pretende mostrar as bases do, doravante chamado, *rockumentary*. Através da leitura de alguns filmes – de D. A. Pennebaker, *Don't look back* (1967), a respeito de Bob Dylan, e *Monterey Pop* (1968), sobre o Monterey International Pop Music Festival, e de Albert Maysles, David Maysles e Charlotte Zwein, *Gimme Shelter* (1970), sobre os The Rolling Stones – esperamos apontar algumas formulações coincidentes no surgimento do documentário sobre o *rock*.

Irmão menos famoso do francês *Cinéma Vérité*, o *Direct Cinema* ambicionaria não patinar entre as delimitações entre a realidade e a ficção. Nascidos na eminente sombra do *Kino Pravda* de Dziga Vertov, essas estéticas ambicionariam o real, não mais uma representação ou simulação que os tradicionais filmes de ficção estariam condenados. De antemão, também estariam dispostos a criar técnicas para que os filmes não se apresentassem de forma superficial como aconteceria com a maioria das reportagens feitas à época na televisão. O *Direct Cinema* e o *Cinéma Vérité*, pois, proporiem uma horizontalidade e uma verticalidade do real, fugindo da ficção e da superficialidade.

Em termos de produção, ambas correntes documentais se utilizariam de procedimentos similares: uso de equipamentos leves, uma relação íntima entre a filmagem e a edição, e a tentativa de colocar o espectador e o cineasta perto do assunto ou objeto do filme. Apesar dessa tentativa de encontro com o real e a proximidade em termos de produção, essas correntes utilizariam técnicas diferentes. Enquanto o estilo francês proporia uma participação confessa, que funcionaria como provocadora de situações para criar um paradoxo e daí emergir uma verdade oculta, o estadunidense aspirava à invisibilidade, como se o diretor e a câmera fossem, antes,

espectadores, uma espécie de *mise-en-abîme* para revelar o que para a câmera é mostrado.

Os novos equipamentos disponíveis na época – mais leves - e a vontade da companhia Time-Life de tentar construir um novo tipo de jornalismo televisivo foram o gatilho inicial para o *Direct Cinema*, sendo considerado o primeiro filme *Primary* (1960), de Robert Drew, que teria como corpo técnico os diretores aqui estudados, com a exceção de Davis Maysles: D. A. Pennebaker, que trabalhou com o som e a câmera, e Albert Maysles, na fotografia e também na câmera. O filme acompanhava John F. Kennedy e Hubert Humphrey nas primárias de Wisconsin disputando a indicação para presidente do partido Democrata. Apesar de fundador, alguns pressupostos do jornalismo televisivo – mais notadamente a objetividade – ainda estavam presentes no filme. Este deixou um legado e um estilo de documentar os bastidores políticos que pode ser visto com um *quasi-gênero*. Filmes como *The war room* (1993), de Chris Hegedus e D. A. Pennebaker – sobre a campanha de Bill Clinton - e *Entreatos* (2004), de João Moreira Salles – focado na candidatura de Luiz Inácio Lula da Silva – são reflexos desse experimento inicial do *Direct Cinema*.

Pennebaker e os irmãos Maysles, porém, não começaram a carreira em *Primary*. O primeiro trabalhou em diversos curtas-metragens na tênue linha entre o documentário e o cinema experimental, como podemos ver em *Daybreak Express* (1953), que acompanha ritmicamente o nascer do sol e o início do dia em uma linha de trem elevado em Nova Iorque, começando com o som das locomotivas que, pouco a pouco, perdem espaço para uma música homônima de Duke Ellington. Pennebaker também fez um documentário mais tradicional, *Opening in Moscow* (1959), sobre uma exibição americana em Moscou. Coincidência ou não, é também na então União Soviética que Albert Maysles começa seus trabalhos, com o filme *Psychiatry in Russia* (1955), um documentário curta-metragem tradicional sobre os avanços que tanto a psiquiatria quanto o “fim do capitalismo”

teriam levado àqueles países. É só a partir dos anos 1960 que a dupla com o irmão se estabelece fortemente, e que é levado adiante em seus trabalhos mais famosos e clássicos como *Caixeiro-viajante* (1968) e *Grey Gardens* (1975).

Além de ótimos trabalhos, o *Direct Cinema* como um todo, e esses diretores em particular, ajudaram a construir e a fundar um gênero de documentário que se tornaria uma constante na prática cinematográfica nos últimos cinquenta anos: o denominado *rockumentary*, ou seja o filme sobre concertos de rock, que se tornaria a forma mais popular e influente que surge do *Direct Cinema*. Mesmo sendo um subgênero popular entre os documentários, o *rockumentary* ainda é pouco avaliado e estudado, como sugere o crítico Keith Beattie (2004). Segundo ele, isso aconteceria porque supostamente os diretores teriam abandonado seu compromisso teórico de noções como neutralidade e destacamento, mas não era bem esse o acontecimento: essas noções, nesses filmes, seriam ainda mais fortes já que “stretched the contradiction between the theory and practice of direct cinema [esticam a contradição entre a teoria e a prática do *Direct Cinema*]” (Beattie, 2004: 97). Essa contradição seria esticada, entre outros motivos, por andar na tênue linha entre a documentação de uma performance e a ampliação do lugar de observador não participante dos documentaristas. Em outras palavras, se constrói uma visão performática de uma performance previamente a ser construída.

O ponto desses filmes não é, por nenhum momento, somente registrar os acontecimentos de palco, coproduzindo um espetáculo para um possível público, como é de praxe nas filmagens de concertos que chegam aos montes no mercado de DVDs: não se quer somente registrar o momento do palco e a maneira que os artistas agem sobre ele diante do público. A recusa ao espetacular e a aproximação ao registro é que dão força a esses filmes. O procedimento mais propício para essa prática no *Direct Cinema* seria o de retirar ao máximo os efeitos de câmera para construir, da maneira

mais límpida possível, o comportamento do sujeito. O foco no *show* ou na música é parcialmente deixado de lado para se comprometer a desvelar todo o entorno que o personagem, o *show* e a música suscitam, revelando múltiplos níveis de performances que não somente o do palco.

O *rockumentary* é hoje um dos galhos mais prementes da indústria musical. Essa importância começou já nos documentários dessa época como podemos inferir nessa passagem de Martin Torgoff (2004: 150) a respeito de *Monterey*: “toda a indústria musical convergiu para testemunhar esse primeiro festival de música global da Geração do Amor. Mais de mil jornalistas foram reunidos para espalhar a notícia, e uma equipe de documentário, de D. A. Pennebaker, estava pronta para capturá-lo”.

Outro ponto que ajudaria a reforçar essa tese é sobre o filme de Dylan cuja proposta não veio do cineasta e, sim, do empresário do artista, Albert Grossman, que pensou que a turnê na Inglaterra seria “uma oportunidade perfeita para fazer um documentário sobre a estrela musical.” (Woll, 1996: 240). Enfim, com uma importância também comercial que remete aos primórdios desse gênero documental, achamos importante analisar as bases que esses filmes lançaram ao ter como personagens músicos e bandas famosas – ou não tão famosas assim.

A conspiração *pop*

O filme *Don't look back*, de D. A. Pennebaker, acompanha a então emergente figura *pop* Bob Dylan, em sua turnê triunfante, de 1965, no Reino Unido. Mais do que mostrar simplesmente as performances que o consagraria, o diretor foca muito mais no entorno do futuro astro, sua relação com as pessoas – empresário e outros músicos, fãs, desconhecidos – e seu ambiente de carros e quartos de hotéis. Isso é tão forte que boa parte do filme é dedicada a essas relações ao invés do palco, que é mostrado somente no final com meia dúzia de canções.

Os diversos níveis de performances demonstrados no filme podem ser exacerbados e, ainda, revelados, pelo início nada *Direct Cinema* da película. No famoso trecho, Bob Dylan segura placas que contém algumas das palavras da música que toca ao fundo, *Subterranean Homesick Blues*. O cantor estadunidense fica parado, enquanto passa as páginas e, no plano de fundo, uma rua e o poeta Allen Ginsberg. Performance musical no som, performance de atuação desconexa – Dylan e Ginsberg -, performance da câmera parada que acompanha, performance do cantor indo embora com um amigo pela ruela; nível musical, imagético; a imagem da imagem de Dylan, a imagem da imagem da música. A imagem da imagem do documentário. E foi o próprio cantor que montou a tenda para que Pennebaker filmasse.

Se dissermos anteriormente de uma *mise-en-abîme*, seria também importante dizer de uma *mise-en-scène*, mas não uma qualquer formação de um quadro orquestrado pelo realizador, mas de uma *auto-mise-en-scène*, tal qual prega Jean-Louis Comolli:

A auto-mise-en-scène seria a combinação de dois movimentos. Um vem do *habitus* e passa pelo corpo (...) do agente como representante de um ou de vários campos sociais. O outro tem a ver com o fato de que o sujeito filmado, o sujeito em vista do filme (...), se destina ao filme, conscientemente e inconscientemente, se impregna dele, se ajusta à operação de cinematografia, nela coloca em jogo sua própria *mise-en-scène*, no sentido da colocação do corpo sob o olhar, do jogo do corpo no espaço e no tempo definidos pelo olhar do outro. (Comolli, 2008: 85).

De certa forma, Dylan, já dentro da primeira cena do filme, se coloca, também, como construtor. Seu corpo vai sendo colocado e ele o coloca o tempo. O *constructo* fílmico vai se formando, pois, dessa maneira: um jogo, um duelo, uma tourada, entre Pennebaker, o cineasta que tudo quer ver e acompanhar, para depois mostrar com o mínimo de interferência, e Dylan, que quer interferir na película para ser visto e acompanhado. O afastamento do diretor também chega a ser marcante já que ele poderia ter

entrevistado o cantor, mas prefere sempre captar as entrevistas que ele concede à imprensa. E é nesse espaço, mais uma vez, que um outro nível performático se inscreve: Dylan faz um *show* para a câmera ao mesmo tempo que também faz um *show* para o entrevistador, e que, de antemão, já é um *show* para o espectador do filme.

Pennebaker, como observa Beattie, não tenta fugir do jogo como um observador imparcial, mas trabalha como se fosse um co-conspirador das performances de Dylan. Um dos paradigmas do *rockumentary* pode, então, aí ser inscrito: ao filmar um *performer*, o diretor compactua com ele, formando um paradoxo no que seria fundamental para o *Direct Cinema*: “a noção de um sujeito ‘agindo naturalmente’ na presença da câmera” (Beattie, 2004: 102). Paradoxo não só porque essa prática cinematográfica gostaria de revelar os seres da maneira mais natural possível, mas, sim, porque filmar alguém que vive de fazer performances, fazendo performances, seria, também, revelar o jeito natural do sujeito filmado. Dessa forma, a *auto-mise-en-scène* é premente não só no documentário de Dylan, mas como também nos outros.

Efeito de distanciamento ou “eu não posso estar lá”

O procedimento que Pennebaker adotará em *Monterey Pop* é diverso do que utilizou em *Don't look back* e do *Direct Cinema* de maneira geral. O filme é sobre o Monterey International Pop Music Festival, um evento de três dias em 1967, tido como um pré-*Woodstock*. Nesse evento se apresentaram artistas como Jefferson Airplane, Hugh Masekela, Ravi Shankar, The Jimi Hendrix Experience, Otis Reading, Eric Burdon and The Animals, entre outros. Por serem objetos muito diferentes – em um é um artista e no outro um festival – o filme é muito mais focado nas performances do palco e no público do que nos bastidores do festival, que aparece somente de lampejo. Outros procedimentos também mudam: o

público fala diretamente para a câmera desde a primeira cena – uma garota, obviamente respondendo uma pergunta, dizendo que espera que o festival seja uma mistura de páscoa, natal, ano novo e aniversário, com vibrações pairando sobre todos os lugares – assim como existe um foco nas expressões – o “uau” da cantora “Mama” Cass Elliot do *The Mamas and the Papas* depois da apresentação de Janis Joplin. Nesse sentido, o ideal do próprio Pennebaker pode ser observado melhor do que no filme anterior – “eu acho que apenas olhar alguém fazer alguma coisa que ele faz bem ou sabe como fazer, é o maior tipo de esforço que uma câmera pode fazer” (Pennebaker, 2002: 56) – ou seja, o importante aqui não é construir a personalidade de um artista em diversos níveis, mas sim, mostrar o que as pessoas fazem melhor, no caso, os artistas, o *show* e o público.

Outra mudança brutal diz respeito ao som. Se no filme sobre Dylan o som que se ouvia era diretamente ligado ao que se passava em cena, no documentário do festival isso não acontece todas as vezes: em muitos momentos o som que se escuta não é o do que é mostrado – as pessoas chegando e as figuras excêntricas do festival são mostradas sem o som ambiente que é substituído pela música *San Francisco (Be sure to wear some flowers in your hair)*, de Scottie Mackenzie, que não é mostrada sendo executada sequer por um plano mínimo.

Na montagem também acontece uma diferenciação: ela é muito mais intencional na construção narrativa – um policial diz do seu medo de ter cinquenta e cinco mil pessoas na cidade já que poderia não ter comida para todos, a seguir, imagens de pessoas dividindo comida, mostrando um clima de paz e cumplicidade que culmina com uma pessoa se divertindo e conversando alegremente com um policial. O filme sobre o festival também não apresenta a suposta linearidade de *Don't look back*, pelo contrário, ele a desconstrói o tempo todo. As duas músicas que o *The Mamas and the Papas* tocam são colocadas em lugares diferentes do filme; imagens de shows noturnos são misturadas em paralelismo com imagens de pessoas no período

diurno – é o que acontece quando Eric Burdon and The Animals tocam *Paint it Black*: enquanto a escuridão do palco é assumida, há um foco em pessoas vestidas de preto durante o dia.

Nesse processo de montagem ainda tem um pequeno momento muito curioso que amplifica esses procedimentos diversos já relatados. Rapidamente é mostrada outra pessoa que está filmando o documentário, em um auto-reconhecimento fílmico ou, melhor dizendo, um efeito de distanciamento e estranhamento, de forma semelhante da proposta por Bertold Brecht, como forma de não permitir “que se forme nenhum ‘campo hipnótico’ entre o palco e a plateia” (Brecht, 2010: 505). Quando dizia de níveis de performances no documentário de Dylan, os níveis aqui são de outra natureza: a sensação dos *shows* naquele público, naquele lugar, parece nos informar o diretor, só poderia ser sentido naquele momento. A quebra do pacto simbólico do documentário “verdade” é uma forma de esticar as contradições que o próprio documentário apresenta internamente.

Poderíamos ver esse procedimento atípico do *Direct Cinema* como uma forma de afastamento do público da realidade, mas, por outro lado, não é estranho pensar que o distanciamento para a audiência do filme sirva para que seja um convite para que ela se torne uma audiência criativa como ela é vista no filme. Enfim, temos um movimento de repelir e, ao mesmo tempo, um movimento de aproximação. É por isso que concordo só em parte com a afirmação de Peter Lee-Wright que:

as sequências capturam o delírio feliz da plateia *hippie* e escorrega do cantor líder para os músicos de fundo de uma maneira em que habilmente ecoa o escopo de um espectador inteligente desses eventos, onde estar lá e dividir toda a coisa são parte integral da experiência. (2010: 261).

A experiência da qual se fala nesse trecho só pode ser a do cineasta, não integralmente a do espectador. A montagem favorece e abraça esse

“todo” da experiência, mas ao mesmo tempo afasta do público do filme ao se utilizar de recursos que denunciam que aquilo é um filme e não a experiência *em si*. Enfim, por mais que se possa retratar de maneira mais fidedigna possível a experiência, não importa qual o recurso para tal fim, a realidade do *show* é diversa da experiência do filme. A verdade no filme passa a ser, então, a verdade do filme.

Uma síntese na morte

Gimme Shelter pode ser visto como uma mistura ou síntese do filme de Dylan e do *Monterey Pop*. O filme dos irmãos Mayles e Charlotte Zwein é sobre a turnê dos The Rolling Stones, em 1969, nos Estados Unidos, mas com atenção especial ao Altamont Free Concert, um concerto de *rock*, programado pelos Stones, junto com outros artistas, no norte da Califórnia. O concerto ficou marcado por ter sido conclamado como o *Woodstock* do oeste, mas com a diferença essencial que é a de não ser marcado pelo clima de paz, mas, sim, da violência que foi crescendo ao longo do dia. Foram registradas quatro mortes no evento, sendo que uma delas por esfaqueamento, a de Meredith Hunter, ato cometido pelos responsáveis pela segurança do festival, os *Hells Angels*.

O filme acompanha, em parte, alguns *shows* anteriores ao festival dos Stones (com um pequeno momento de apresentação de abertura de Ike & Tina Turner cantando *I've been loving you*, que rapidamente remete à apresentação de Otis Reading no *Monterey Pop*) e cenas dos bastidores - camarim, organização do Altamont, discussão com juízes e advogados – e, o mais emblemático, as pessoas da banda vendo o filme pré-finalizado. Toda a ação do filme é narrada para culminar na bagunça do festival, e na chocante imagem do assassinato.

Os primeiros minutos do filme são exemplares para entendermos os procedimentos adotados pelos diretores: uma imagem dos preparativos para

a foto que viria a ser a capa do disco *Get Yer Ya-Ya's Out!* (reunião de músicas ao vivo de turnês, inclusive da abordada no filme) ao som da apresentação da banda antes da entrada no palco. Mick Jagger retira o chapéu da pessoa a ser fotografada e um corte leva ao palco em que ele está vestindo essa mesma peça de roupa e começa a performance de *Jumpin' jack flash*. Quando a música termina, uma tela usada em edição é mostrada com o início dos créditos, começando com *The Rolling Stones*. Filma-se então o rosto do cantor da banda, vendo o filme, com os letreiros que o indicam. Novo corte para a apresentação e o som de Jagger apresentando o baterista Charlie Watts. Mais uma vez a imagem muda para o local em que as pessoas estão vendo o filme e acontece um plano fechado no rosto do baterista, e um escrito que o apresenta. Segue a apresentação também de Keith Richards, Mick Taylor e Bill Wyman. Os integrantes da banda são, dessa forma, apresentados como os personagens do filme de uma forma tradicionalmente delimitada pelos filmes de ficção. Depois disso, há uma pequena discussão sobre o tempo de edição entre Charlie Watts, Albert Maysles e Charlotte Zwerin. Tudo isso acontece em pouco mais de cinco minutos.

Os níveis que o filme alcança com esses procedimentos adotados são extrapolados quase em um paroxismo e dialogam fortemente com pressupostos dos outros filmes aqui analisados. O filme, como em *Monterey Pop*, não apresenta uma suposta linearidade, pelo contrário, o início do filme remete ao seu final, na sala de edição. Essa mesma sala de edição, esse local de *construção* do filme, é o que alerta todo o tempo o espectador de que isso é um filme, é uma montagem. O distanciamento crítico do espectador é sempre reclamado. Tanto a reação e participação do público é ressaltado, assim como a privacidade do artista – como veríamos com Dylan – também é abordada, apesar da câmera não ir tão fundo nas práticas cotidianas dos personagens. Mas a construção paradoxal do *performer* é ainda mais exacerbada e colocada frente a frente com o artista. Jagger se vê

como alguém performaticamente construído ao mesmo tempo em que acontece uma dobra na *auto-mise-en-scène*, como acontece também com Watts e os outros da banda. A verdade é colocada ainda em local mais fundo e escuro: é como se em *Don't Look Back* existisse um cuidado para a cobra não morder o próprio rabo, aqui parece que tem o esforço para que isso aconteça, mas não de uma forma circular e, sim, espiralar. A *mise-en-abîme* deixa de ser indireta para aparecer diretamente no filme: mesmo o filme em dobra, multiplicado, a tela que exhibe um corte anterior do filme é mostrada no próprio filme. Ademais, no seu último suspiro, é pausada a imagem de Jagger na frente de Albert Maysles: o *performer* na frente do diretor, uma imagem à frente, uma imagem da imagem, a imagem da imagem de quem cria a imagem e assim segue a imagem no espelho colocado na frente de outro espelho. O mérito dos irmãos Maysles e de Charlotte Zwerin não é somente incluir esses elementos no filme, mas ampliá-los, colocando-os como questões ainda mais contundentes e metalinguísticas para o filme documental em geral e o musical em particular.

O filme intensifica a verdade do filme e não no filme. Isso acontece não nas imagens iniciais, mas nas imagens finais: a imagem de assassinato que acontece na plateia. É depois de nos acostumarmos somente com a imagem do concerto que aparece a imagem que choca. Não vemos com clareza inicialmente o esfaqueamento, é antes um rebuliço no meio da multidão. Daí, somos transportados novamente para a mesa de edição, lugar onde Jagger vê e revê a cena. O cantor da banda fala que não vê nada a não ser a confusão, mas retrocedendo a imagem e a pausando, é mostrado o *Angel* com a faca, e a imagem em câmera lenta mostra o revólver que Meredith segurava apontando para o motoqueiro. Da morte, somos levados para o atendimento médico e o transporte do corpo no helicóptero enquanto a namorada do esfaqueado chora diante das câmeras. Na edição, o *show* continua, como no festival, com os *Hells Angels* jogando flores para a plateia. A morte aqui é um paradoxo, uma imagem da morte, uma imagem

que não escapa de ter uma verdade, mas que só pode ser uma verdade *em si* e não sobre algo. Não à toa a imagem é pausada feito uma fotografia para que seja mais detalhadamente apreendida, dando a sensação de que, como afirma André Bazin (2008: 125), a força da realidade se imponha já que “entre o objeto inicial e sua representação nada se impõe, a não ser um outro objeto”, mas, por outro lado, continuamos sabendo que se trata, pois, de uma imagem de “uma realidade da qual estamos protegidos” (Barthes, 1990: 37). É como se a proposição de W. J. T. Mitchell fosse ainda mais urgente: “É como se o nascimento de uma imagem não pudesse ser separada de sua morte”. (2005: 55).

Nesse sentido, o *o.k.* de Jagger para Albert Maysles e a música homônima que toca no final do filme, desvelam essa construção sofisticada que vemos em *Gimme Shelter: Gimme Shelter / Or I'm gonna Fade Away*. É necessário se proteger da imagem, da imagem da imagem, da realidade da imagem, que é o que Antonioni parece querer dizer ao final de seu *Blow-Up – Depois daquele beijo* (1966), filme que retrata o meio no qual os *The Rolling Stones* surgiram.

Considerações finais: uma parte

O supracitado Mitchell defende que a vida das imagens não é de caráter privado ou individual, mas sim, que ela tem uma vida social independente. Para tal empreendimento ele estabelece um estudo do valor excedente da imagem que coloque o totemismo como figura de análise superior ao do fetichismo e a idolatria. O totem, para ele “é a imagem ideológica por excelência, porque é o instrumento pelo qual culturas e sociedades se naturalizam.” (Mitchell, 2005: 101) e, acima de tudo, uma representação coletiva. Representações artificiais, mas com uma vida independente, elas parecem se criarem e a criar as formações sociais que elas significam.

Esses documentários-chave parecem ser – junto com *What's Happening!* (1964), de Albert Maysles e David Maysles; *Sympathy for the Devil* (1968) , de Jean-Luc Godard; *Woodstock* (1970), de Michael Wadleigh; *The Last Waltz* (1978), de Martin Scorsese, entre outros –, de certa forma, essa imagem totêmica da qual fala Mitchell, fundadora de certa cultura, de certos procedimentos, de certas premissas. As imagens desses filmes ganham vida própria e significação própria.

Ao vermos o nascimento e os procedimentos do *rockumentary*, vemos surgir não só um subgênero, mas também motivos de imagens que se multiplicaram e tomaram vida própria. Essas imagens podem ser classificadas com um punhado de informações que colhemos dos filmes aqui expostos e que são convergentes: a) a imponência de uma *auto-mise-en-scène*; b) certos níveis de distanciamento crítico que afirmam que se trata de uma representação da apresentação, não apresentação *em si*; c) o que nos leva sempre a uma *mise-en-abîme* fílmica; d) uma realidade que é ambígua e paradoxal: ao mesmo tempo em que se filma uma encenação, essa encenação é a alma do próprio personagem do documentário, já que ao filmá-lo surge a verdade da encenação; e) uma imagem especular, um jogo de espelhos, uma tourada.

Não pretendemos esgotar essas classificações, motivos e urgência dessas imagens, mas não nos parece trivial que alguma dessas premissas tenham respostas singulares em ao menos dois outros filmes. O primeiro que nos chama atenção é *Isso é Spinal Tap* (1984), de Rob Reiner, um *mockumentary* (um falso documentário zombeteiro) a respeito de uma banda inventada de *hard rock*, que segue os procedimentos acima adotados. O curioso ainda desse filme é que a banda Spinal Tap acabou acontecendo de verdade com quem antes eram os atores do filme e fez turnês e muito sucesso nos anos 1980 e início dos 1990 aparecendo inclusive no primeiro episódio de *Os Simpsons*.

O outro, mas talvez o mais contundente, é *It Felt Like a Kiss* (2009), de Adam Curtis. Como parece demonstrar o diretor, é nas imagens dos anos 1950 e 1960 – e na cultura dessa imagem que surge tão fortemente nessa época - que se formou o que somos hoje. A nossa cultura ocidental em geral e a cultura *pop* em particular não viveriam sem as imagens e sem o totem dessas imagens. Seria tudo uma questão de como elas se formaram e se relacionaram com o mundo.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland (1990), A Retórica da Imagem in *O Óbvio e o Obtuso: Ensaaios Críticos III*, Rio De Janeiro: Nova Fronteira.
- BAZIN, André (2008), Ontologia da Imagem Fotográfica in Ismail Xavier, *A experiência do cinema*, São Paulo: Graal.
- BEATTIE, Keith (2004), *Documentary Screens*, Nova Iorque: Palgrave Macmillan.
- BERTHOLD, Margot (2010), *História Mundial do Teatro*, São Paulo: Perspectiva.
- COMOLLI, Jean-Louis (2008), *Ver e Poder*, Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- LEE-WRIGHT, Peter (2010), *The Documentary Handbook*, Londres: Routledge.
- MITCHELL, W. J. T. (2005), *What Do Pictures Want?*, Chicago: The University of Chicago Press.
- PENNEBAKER, D. A. (2002), “Engineering Nonfiction Cinema” in Liz Stubbs, *Documentary Filmmakers Speak*, Nova Iorque: Allworth Press.
- TORGOFF, Martin (2004), *Can't Find My Way Home*, Nova Iorque: Simon & Schuster.

WOLL, Susan Steinberg (1996), *Persistence of Vision: A History of American Personal Documentary Film*, Boston: Tese de Doutorado, Boston University.

Filmografia

Blow-Up – Depois daquele Beijo (1966), de Michelangelo Antonioni.

Caixeiro-Viajante (1968), de Albert Maysles, David Maysles.

Daybreak Express (1953), de D. A. Pennebaker.

Don't Look Back (1967), de D. A. Pennebaker.

Entreatos (2004) de João Moreira Salles.

Gimme Shelter (1970), de Albert Maysles, David Maysles e Charlotte Zwein.

Grey Gardens (1975), de Albert Maysles, David Maysles.

Isso É Spinal Tap (1984), de Rob Reiner.

It Felt Like a Kiss (2009), de Adam Curtis.

Monterey Pop (1968), de D. A. Pennebaker.

Opening in Moscow (1959), de D. A. Pennebaker.

Psychiatry in Russia (1955), de Albert Maysles.

Sympathy For The Devil (1968), de Jean-Luc Godard.

The Last Waltz (1978), de Martin Scorsesse.

The War Room (1993), de Chris Hegedus e D. A. Pennebaker.

What's Happening! (1964), de Albert Maysles e David Maysles.

Woodstock (1970), de Michael Wadleigh.