



A ALEGORIA DA BARBÁRIE NO FILME *O HOMEM QUE MATOU DEUS* (NOÉ VITOUX, 2013)

Sandro de Oliveira
UEG

Resumo

Este trabalho visa analisar a enunciação em camadas do filme *O homem que matou Deus*, do cineasta francês Noé Vitoux. A análise pretende detectar os elementos do discurso do cinema de ficção do gênero aventura e do documentário ao estilo cinema-verdade, além de fazer uso dos estatutos da representação e apresentação do ator, do conceito de cínico do antropólogo Erving Goffman e de aspectos da alegoria.

Palavras-chave: cinema-verdade; apresentação; representação; alegoria.

Abstract

This article intends to analyse the enunciation arranged in layers of the film *The man who killed God*, of the French movie-maker, Noe Vitoux. This analysis aims at detecting the elements of the discourse of the genre adventure fiction cinema and of the cinema-vérité documentary style. Also, it will use the concepts of representation and presentation in acting, the concept of cynicism of the anthropologist Erving Goffman and elements of the allegory.

Key Words: cinèma-vérité; presentation; representation; allegory.

Introdução

Na história do documentário, muito se tem falado sobre a presença de simulações ou atuações na sua tessitura. Nacache (2012, p. 91) já expôs os problemas da autopersonagem nos documentários, na transformação de pessoas comuns, não-atores, em personagens (semi-?) fictícias de uma trama que, algumas vezes, lhes dizem muito pouco respeito. A própria história do documentário relata a experiência de *Nanook, o esquimó* (*Nanook of the North*), de Robert Flaherty (EUA, 1922), habitante da baía de Hudson no Canadá que teve que encenar atividades que não mais executava cotidianamente somente para saciar os desejos de imagens de ‘povos longínquos e pitorescos’ para os habitantes das cidades ‘civilizadas’ do mundo ocidental.

Nas várias teorias do ator de cinema, existe uma miríade de conceitos sobre atores que representam um papel outro, aqueles que representam simplesmente uma versão ficcional (teatral, televisiva ou cinematográfica) de si mesmos e pessoas que simplesmente não estão atuando, mas são inadvertidamente captadas por uma câmera qualquer (nível apresentacional). (NAREMORE, 1988, p. 15) No entanto, quase todas estas teorias lidam com dois estatutos que se mantêm rígidos nestes conceitos: uma representacionalidade e uma apresentacionalidade. Estatutos que são, paradoxalmente, opostos entre si, mas que só podem ser compreendidos se colocados próximos um ao outro, se comparados na sua íntima essência dicotômica.



Falar de ator e de encenações (representações) no documentário (majoritariamente apresentacional) é terreno lodoso, pois sempre (ou quase sempre) vamos assistir a um documentário com a ingênua expectativa de que vamos ver algo ‘real’, ‘não simulado’, ‘com o qual eu possa aprender sobre um assunto’ ou ‘registros críveis de um referente com o qual eu comungo o mesmo nível de existência’.

Para nos ajudar a entender porque tentamos simular o real (no nosso caso, o documentário), alguns teóricos e cineastas explicam que ‘olhar esse real’ pode implicar numa espectadorialidade dúbia. A espectadorialidade fílmica (ou audiovisual) é um ato reflexivo efetivado em situação especial: está-se em um estado de semivigília, ou como o cineasta Carlos Diegues afirma:

O cinema não é visto nem dormindo nem acordado, ou seja, o cinema é um espetáculo que se dá entre a vigília e o sono, num ambiente meio hipnótico, com luz apagada e com aquela telona sobre você. Deve existir uma língua que serve para este momento que não seja uma língua do sonho e nem da semântica cotidiana [...] (de OLIVEIRA, 2002, p. 93)

Exatamente pelo fato que há um ato reflexivo na espectadorialidade fílmica, e o espectador estar “inserido no filme”, o filme pode nos mostrar um ‘real’ escorregadio, cheio de armadilhas para sua recepção ou, nas palavras de Diegues, esta “língua do sonho”. E o documentário não está isento destas armadilhas.

Há um curta-metragem realizado por um cineasta francês numa aldeia indígena, da Comunidade *Wari*, na cidade de Guajará-Mirim, no estado de Rondônia¹, que se chama *O homem que matou Deus* (18 min., 2013)². Foi exibido na mostra competitiva do XV FICA (2014), não obtendo prêmios. O fato de se trabalhar com este filme neste artigo foi a recepção absolutamente contraditória que ele desencadeou, misturando aplausos pela ousadia e destreza de sua linguagem cinematográfica e, ao contrário, protestos pelo seu conteúdo gráfico explícito e seu tom altamente agressivo.

Sobre a recepção do filme, explica-se: *O homem que matou Deus* é uma paródia alegórica. Dentro da dicotomia do estatuto do ator (representacional e apresentacional), e utilizando-se do conceito de paródia e de cinismo do antropólogo canadense Erving Goffman, este filme presta-se a uma via de análise em camadas, que explica o porquê de sua recepção tão contraditória e polêmica.

¹ Dados disponíveis em: <http://www.socioambiental.org/pt-br>. Acesso em: 24/04/2015.

² A produção do filme, contida laconicamente nos créditos, foi parcialmente feita com colaborações anônimas e com a ajuda do site de proteção a povos autóctones: survivalinternational.org.

1 Representar/ Apresentar

Para Pavis (2011, p. 106), o tom apresentacional é submetido às convenções teóricas “dos longos monólogos clássicos recitados em uma cena.” Estes monólogos são algumas vezes projetados para a câmera, ou seja, quebra-se a quarta parede para se denunciar a presença do dispositivo cinematográfico, e quebrar a identificação sensória, não somente com o protagonista, mas também com a própria ilusão do espetáculo. (Figura 1) Assim, olhar para a câmera durante uma entrevista, por exemplo, pode até reforçar o aspecto teatral da encenação, ou seja, o aspecto artificial e engendrado da cena; enquanto ignorar a câmera, e o *medium*, assegura o naturalismo representacional das interações. (p. 108 – 9).



Figura 1 – Tom apresentacional do documentário: o monólogo para a câmera.
Fonte: Frame extraído da versão digital do curta-metragem disponível no site youtube.com.
Acesso em: 26/04/2015.

Já Naremore (1988, p. 36) traça um *modus operandi* do ator de vertente brechtiana, em que o ator permanece no personagem, mas olha diretamente para o público (do teatro) como se fosse um orador que é fortemente impactado pelo conteúdo do texto. Para o público do teatro pode-se substituir pelo dispositivo cinematográfico, e a ética brechtiana de atuar mantém-se intacta. Assim, olhar para a câmera ou para o público (no teatro) instala uma relação de compartilhamento de propostas da cena, convidando o público a participar mais ativamente na construção da trama e do mundo.

Jacqueline Nacache, citando Thomas Waugh, afirma que o estilo apresentacional no documentário, foco mais detido deste texto, remete ao tipo de ator que “[...] apresenta-se explicitamente à câmara, principalmente no dispositivo de entrevista”. (WAUGH *apud* NACACHE, p. 92).

Em *O homem que matou Deus*, o tom declamatório das falas do entrevistado-protagonista pode suscitar uma análise com algumas teses questionáveis: ou o tom



declamatório da fala do protagonista que, juntamente com a quebra da quarta parede, proclama um tom apresentacional proposital e uma artificialidade teatral à fala ou o fato de que o índio (talvez) não fale ainda muito bem a língua portuguesa possa causar a impressão de que sua voz é pausada, com uma elocução titubeante e um ritmo jogralesco. Ficam aqui as dúvidas.

2 O homem que matou Deus

O homem que matou Deus é um documentário ... ou uma ficção. Bom, aqui começam os problemas. Na verdade, é um filme ficcional travestido de um documentário. Há ali, como nos revela Ramos (2004, p. 81 – 82) os elementos caros a um documentarismo estilo cinema-verdade: entrevistas que reforçam a apresentabilidade de parte do filme, alguma intromissão do ‘documentarista’, câmera na mão, revelando tremores da imagem que não interferem na sua “verdade”, som naturalisticamente sincrônico, planos mais longos, com poucos cortes, mantendo uma relação de apego a uma temporalidade e espaços não fragmentados e um toque de reflexividade fílmica. Contudo, há também as encenações explícitas, o estilo narrativo em zigue-zague, a diacronia típica dos filmes teleológicos, o apego a uma encenação típica da trama romanesca, cortes rápidos delineando uma montagem de cunho gráfico entre os planos (BORDWELL & THOMPSON, 2001, p. 252 – 3) e os clichês do filme de gênero “aventura”. Portanto, definir o que é o filme pode ser tarefa inglória.

O homem que matou Deus é uma filmagem simulando um evento que é explicitamente encenado: a matança dos *Wayam*, homem branco na língua dos índios *Wari*. O filme é então um (falso) documento de como os índios *Wari* organizam a matança dos *Wayam*: pintam os rostos para a caçada, preparam as armas, traçam as estratégias, viajam até a aldeia dos *Wayam*³ para a execução e, depois, se refestelam com o churrasco *Wayam*. Como é encenada⁴, a matança e sua preparação é toda filmada em preto e branco com artifícios do filme documentário do cinema-verdade mencionados acima. Todo este aparato cinematográfico exposto põe em evidência o caráter apresentacional do filme documentário, em que a sua própria produção não é escondida ou suprimida do espectador, ou seja, o filme como produto e feitura não é um elemento retirado do jogo de negociações entre enunciação e público.

³ Na verdade, o vilarejo de Sagarana, no interior de Rondônia

⁴ Reconstituída, segundo o conceito de re-enactement de Nacache. Op. cit., pág. 91.



Primeiramente, o filme se estrutura em dois momentos distintos e claros de enunciação: a imagem colorida, que prioriza “o presente” - majoritariamente representacional - e as imagens em preto e branco, “o passado” (apresentacional, o documentário que encapsula o filme), que traçam com as primeiras um efeito de passagem do tempo. Na sequência final haverá um momento em que os tempos se encontrarão e as imagens em preto e branco se tornarão coloridas, reforçando o estatuto do filme, de evidenciar os artifícios da enunciação cinematográfica.

Para podermos opor os módulos apresentacionais (preponderantes no filme) e os representacionais (a parte colorida e não documental), temos que analisar o filme como um bloco unitário de sentido. Trabalhar-se-á o filme dentro das dicotomias apresentadas acima que explicam ou comentam as posições contraditórias dos espectadores do filme no FICA e os seguintes elementos: a) o conceito de cinismo em Goffman; b) a paródia cinematográfica; c) e a alegoria da barbárie, como resultado do jogo estético do filme.

A escolha de análise do cínico de Goffman se refere à produção do filme em duas instâncias: Noe Vitoux como diretor do filme e como ator (mesmo que ele efetivamente apareça na tela somente nos instantes finais e sua voz off nas entrevistas)⁵. Para Goffman (p. 25 – 6.),

Quando o indivíduo não crê em sua própria atuação e não se interessa em última análise pelo que seu público acredita, podemos chamá-lo de cínico, reservando o termo ‘sincero’ para os que acreditam na impressão criada por sua representação.

A tese deste trabalho investe no fato de que a enunciação de Vitoux, exposta abertamente na parte do filme documentário, através de sua disposição parcialmente apresentacional, o coloca como autor presente na obra: uma obra assinada. Estando presente na obra, colocando-se não somente como autor objetivo dela, mas também como rosto subjetivo presente na diegese, Vitoux indica estar ciente da proposta cínica do seu trabalho, assim afaçada por Goffman (p. 26):

Fica entendido que o cínico, com todo o seu descompromisso profissional, pode obter prazeres não profissionais da sua pantomima, experimentando uma espécie de jubilosa agressão espiritual pelo fato de poder brincar à vontade com alguma coisa que o público deve levar a sério.

Fica claro que o público espera algo ‘sério’ de um documentário e também está claro que Goffman não fala, pelo menos diretamente, de matrizes audiovisuais,

⁵ Há um equívoco da tradução brasileira do livro de Goffman, que traduziu *presentation* por *representação*, sendo que o melhor seria *apresentação*.



mas de interações humanas presenciais. Contudo, ao jogar despreocupadamente com o enunciado fílmico, agredindo o espectador com uma “verdade encenada”, Noé Vitoux instala os meios não somente para a abertura de uma discussão sobre o cinismo no seu filme⁶, mas também para uma recepção problemática, recepção esta realmente obtida pelo filme no FICA. Sobre o descompromisso profissional do cínico, não levaria tão radicalmente este viés do conceito de Goffman ao trabalho de Vitoux que, na verdade, usa artifícios da linguagem (paródia, alegoria e estatutos diferentes de enunciação) para retratar um real ao seu redor que é impregnado de cinismo, violência, exclusão social e de uma lei que se diz igualitária, mas só para os brancos.⁷

O elemento paródico dos filmes de gênero “aventura” é outro fator que distancia *O homem que matou Deus* de uma identificação sensória clássica. Ao parodiar o filme de aventura - enfatizando os primeiros planos das espingardas no plano da preparação, exagerando na montagem rítmica das perseguições, imprimindo planos que sugerem o suspense da espera nos planos da viagem -, Vitoux faz (cnicamente?) chacota de sua própria enunciação, imprime o humor escancarado para denunciar o engodo do medium (o índio goleiro lambendo os lábios com o sangue do branco e olhando ironicamente para a câmera⁸, a índia degustando um crânio de criança, a explicação do protagonista de como o abdômen de um humano é a parte mais saborosa do corpo). O escracho é moeda corrente aqui. (Figura 2)



Figura 2 – A paródia do filme clássico de aventura e o escracho gráfico: o churrasco de homem branco.

Fonte: Frame extraído da versão digital do curta-metragem disponível no site youtube.com.

Acesso em: 26/04/2015.

⁶ Fica aqui bem claro que quando afirmo que Vitoux é cínico, estou o fazendo para delinear o conceito goffmaniano, e só.

⁷ Durante o debate com os realizadores no XV FICA, em que fui o mediador do encontro, Celso Oro Eu, representante do filme no festival que é, também, indígena, foi interpelado uma vez por uma espectadora estrangeira (que fiquei sabendo depois que era Australiana) que o acusava de fazer um libelo à violência. Oro Eu, na sua idiossincrática maneira de falar português, respondeu: “Violência é matar índio e ainda achar que está dentro da lei. Violenta é a lei dos brancos”.

⁸ Ver figura 3 abaixo.



É no ponto da paródia que o filme confunde o espectador hipnotizado pela narrativa fílmica manifesta. O que se vê é uma fria e jocosa encenação de uma chacina. O que se depreende da paródia é o pouco caso que a enunciação (Vitoux) faz do próprio filme: confundindo encenação com efetivação de ações, o filme confunde o espectador, pois fica, a todo tempo, perambulando entre os artifícios da representação (a história da caçada encenada do *Wayam*) e os da apresentação (o documentário ao estilo do cinema-verdade). Assim, para o espectador mais afoito em conclusões apressadas, que não foram poucos, *O homem que matou Deus* pode ser uma proposta revanchista dos nativos brasileiros para com a história de seu povo (conteúdo representacional – a encenação da caçada), ou pode se transformar numa alegoria paródica de uma revanche marcada pela ficção eschachada e pelo fracasso da empreitada da revanche efetivada pelo escárnio da forma fílmica adotada. Assim, ao mesmo tempo que o filme pode ser descrito como uma comédia, ele também pode ser analisado como uma triste alegoria da barbárie.

3 A Alegoria da Barbárie

O homem que matou Deus é um filme que suscita uma espécie de leitura em camadas, que não deixa de ser altamente problemática: a) numa camada mais manifesta, representacional, expõe os elementos gráficos da caçada violenta, do sangue jorrando, das perseguições alucinantes, elementos estes que são os puros clichês do cinema de gênero, parodiado; b) num outro nível de apreensão, o filme instaura um documentário falso, cínico, sobre um mundo ‘virado ao avesso’, em que um índio empreende uma caçada ao contrário, expressando os elementos formais da produção de um documentário. E, ao fazer isso, Vitoux expõe o engodo da empreitada do protagonista; c) e, num plano mais profundo de recepção, ao misturar ficção encenada em tom paródico e um falso documentário, o filme é uma grande alegoria da barbárie. Explica-se.

O tom alegórico parece ser um dado que permeia o filme e o conceito de cínico de Goffman se encaixa perfeitamente na alegoria da representação da barbárie de Vitoux. Assim, pondo em evidência uma análise mais reflexiva, conclui-se que o cineasta francês tem plena noção de que matar Deus (*Wayam*) é algo improvável e que o seu filme sub-repticiamente assim o afirma. Ao por o protagonista vestindo uma camiseta com um Brasil estampado (vermelho sangue), ao contrapor a música dos brancos (espontaneamente escolhida para a festa da caçada) e a dos índios (imposta



pelo protagonista), ao sugerir um entretenimento branco (o jogo de futebol, o *sound system*), vestimentas de branco (tênis, jeans, camiseta) e ao afirmar que a empreitada da caçada seja feita com armas de brancos (espingardas), Vitoux se rende à alegoria.

Numa leitura mais (auto-) reflexiva do curta-metragem, ao não esconder o engodo do documentário encenado, Vitoux instaura a exposição de uma enunciação que é altamente convencional, montada, fabricada: estatuto da convenção da alegoria destacada por Kothe no seu basilar livro *A alegoria*. Kothe ainda afirma que a alegoria oculta uma contradição (p. 41), mas no curta-metragem, principalmente na parte apresentacional, esta contradição é trazida à baila, pelas respostas pedagógicas do protagonista, o índio *Wari Xidut Arowa*.

Xavier (1993, p. 14) argumenta que a presença da alegoria em filmes pode ser detectada pelo fato de se recorrer a “[...] questionamento do próprio solo do processo narrativo”, colagem, descontinuidade e fragmentação narrativas, a pluralidade de focos de procedimento, emblema (a bandeira do Brasil), a caricatura e a uma vasta coleção de objetos que cercam os personagens: aparelhos, dispositivos (objetivos e diegéticos), armas, vestimentas, cultura de massa, etc. É, assim, neste cosmo gráfico, sonoro, descontínuo e caótico de engenhocas, que Vitoux investe no seu filme para instalar a alegoria. É nesta justaposição de universos díspares, o mundo *Wari* e o mundo *Wayam*, que Favaretto (2000, p. 112) descreve a alegoria: O filme realiza uma “[...] superposição de [...] referências culturais sincréticas [...]”, ao integrar na sua tecitura os elementos contraditórios que o compõem.

Nos planos coloridos da perseguição do *Wayam* documentarista, há dois deles que merecem citação: quando, em plano médio, inverte-se a posição original do plano, colocando-o na tela da esquerda para a direita. Assim, a camiseta do índio perseguidor protagonista, que tem estampada o mapa do Brasil envolto num vermelho encarnado (sangue?), apresenta um país torto, em que o real estampado ali se mostra “ao contrário”, com índio matando e comendo branco, afirmando que o que vemos é uma possibilidade invertida, ou uma falsa encenação de uma caçada improvável. (Figura 3)



Figura 3: A alegoria da barbárie e o Brasil “ao contrário”.
Fonte: Frame extraído da versão digital do curta-metragem disponível no site youtube.com.
Acesso em: 26/04/2015.

Há outro plano sugestivo: a dança da vitória. Logo após a caçada lograda, em que os índios degustam a carne da caça, embriagados pelo dia vitorioso, os índios dançam na aldeia. Contudo, primeiramente, eles dançam numa dança dos *Wayam* que vem de um aparelho sonoro (um *sound system*, talvez). O protagonista então, para restituir a ordem cultural dos índios Wari, retira a música dos brancos e então todos se põem a encenar um ritual de comunhão indígena, “uma música de verdade”, ele diz. Aqui, nem o protagonista do filme pode esconder o fato de que a presença dos brancos é um dado inexorável e sua cultura (seu Deus?), algo que não se pode matar.

910

Conclusão

A alegoria é uma ilação moral, uma exposição sinedócica de um mundo contraditório, em seus elementos fragmentados. Vitoux fez uso da alegoria em *O homem que matou Deus* para falar de uma barbárie não domiciliar, dos índios Wari, mas de uma barbárie outra, distante, do outro lado da floresta. Na camada mais densa de leitura, quando vemos índio calçando tênis, vestindo jeans, portando uma espingarda, dançando uma música brega qualquer, sabemos a quem a alegoria alude, causando o desconforto que esteve tão obviamente presente no público do XV FICA.


Referências Bibliográficas

BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin. **Film art: an introduction**. (6a. Ed.) Madison: University of Wisconsin Press, 2001.

BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético – Ensaios**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. (Coleção Teatro Hoje: 8)

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

ISSN 2316-6479 | DE JESUS, S. (Org). *Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual: arquivos, memórias, afetos*. Goiânia, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV, 2015.



de OLIVEIRA, Sandro. **Uma reflexão sobre a filmografia de Carlos Diegues: um diálogo possível entre a teoria do cinema e a comunicação.** Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica (PUC), S. Paulo, 2002.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria.** 3ª. Ed. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2000.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana.** Petrópolis: Vozes, 1985.

KOTHE, Flávio R. **A Alegoria.** São Paulo: Ática, 1986.

MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (Orgs.). **O cinema do real.** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

NACACHE, Jacqueline. **O ator de cinema.** Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2012.

NAREMORE, James. **Acting in the cinema.** Berkeley: University of California Press, 1988.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos:** teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Série Estudos: 196)

RAMOS, Fernão. Cinema verdade no Brasil. In: **Documentário no Brasil:** tradição e transformação. Francisco Elinaldo Teixeira (Org.). São Paulo: Summus, 2004. Págs. 81 – 95.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento:** cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

Documentos Eletrônicos

PENAFRIA, Manuela. **O ponto de vista no filme documentário.** Biblioteca On line de Ciências da Comunicação. Universidade da Beira Interior. Covilhã-Portugal. Disponível em: < <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.pdf>>. Acesso em: 26/04/2015.

O HOMEM QUE MATOU DEUS. Guajará-Mirim-RO. (2013, 18 min.) Direção: Noe Vitoux. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=ITkEOegc2M>>. Acesso em: 26/04/2015.

Minicurrículo

Sandro possui graduação em Jornalismo pela Universidade Federal de Goiás (1991) e mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2002). Atualmente é Professor da Universidade Estadual de Goiás (UEG) – Câmpus Goiânia-Laranjeiras, nas disciplinas de História do Cinema, linguagens audiovisuais e História do Cinema Brasileiro. Coordena projeto de pesquisa sobre o ator no cinema marginal brasileiro.