

DIREITO ANIMAL E CINEMA

ANIMAL LAW AND MOVIE

À CÂMERA OCULTA E A IMAGEM DA MORTE EM *MEET YOUR MEAT*

The hidden camera and the image of death in *Meet your meat*

Bianca Salles Dantas

Mestranda em Mídias do Programa de Pós-Graduação em Mídias do Departamento de Cinema da Universidade Estadual de Campinas – bia.dantas@gmail.com

Recebido em 20.11.2013 | Aprovado em 03.12.2013

RESUMO: Este artigo reflete sobre o estatuto da imagem da morte produzida a partir da câmera oculta. Neste horizonte será analisado o filme documentário curta-metragem *Meet your meat – The transformation of animals into food* (Conheça sua carne, - A transformação dos animais em comida), filmado com câmera escondida, sobre o processo cruel de criação e abate de animais para alimentação humana. Produzido pela instituição americana PETA (*People for Ethical Treatment of Animals*), o filme, produto de uma investigação, através de câmera oculta, conduzida por esta organização no intuito de denunciar práticas de maus-tratos contra animais nas granjas industriais americanas, conta com doze minutos de duração e oferece olhar crítico sobre a criação de animais para consumo humano.

PALAVRAS-CHAVE: morte, documentário, *Meet your Meat*, câmera oculta.

ABSTRACT: This article reflects on the status of the image of death in animal rights documentary. Will be analysed the short film *Meet your meat – The transformation of animals into food* - shot with a hidden camera, which depicts the process of raising and slaughtering animals for human consumption. Produced by the American institution PETA (*People for Ethical Treatment of Animals*), the film, product of an investigation by a hidden camera, conducted by this organization in order to denounce practices of mistreatment against animals in Ame-

rican factory farms, has twelve minutes long and offers critical look at the creation of animals for human consumption.

KEYWORDS: image of death, animal rights documentary, Meet your meat, hidden camera.

SUMÁRIO: 1. Introdução – 2. O filme: produção e direção – 3. A Enunciação e a Tomada – Análise – 4. Conclusão – 5. Notas de referência.

1. Introdução

No documentário animalista¹ a imagem da tortura e da morte infligidas² são recorrentemente exploradas. Ainda que tais filmes possam apresentar interesses e pontos de vista diferenciados sobre a criação de animais para consumo humano, (direitos dos animais, impactos ambientais ligados à produção de carne, problemas de ordem filosófica, religiosa, questões de saúde, ou nutrição) a imagem da exploração dos animais e seu decorrente sofrimento e morte são os problemas mais presentes na dimensão ética da luta ativista pelos direitos dos animais³. Com efeito, estes estão na gênese de tal luta, no compromisso que assume o realizador diante da questão animal. Dessa forma, é imprescindível estabelecer que a postura ética do documentarista animalista reside na revelação do tratamento dado aos animais explorados para atender os interesses humanos. No cinema ativista pelos direitos dos animais a posição da imagem da morte ocupa um lugar central e, sendo parte importante da luta pela consideração moral a seres sencientes⁴, esta, a imagem da morte, não se apresenta como uma dedução imaginativa do espectador e tampouco se realiza somente na mente dele. Ela é colocada diante de seus olhos através da imagem em movimento.

Este trabalho tem por objetivo refletir sobre a produção americana *Meet your Meat*, um filme de doze minutos de duração, produzido pelo PETA (*People for the Ethical Treatment of Animals*) no ano de 2002, narrado pelo ator Alec Baldwin e dirigido por Bruce Friedrich. As produções audiovisuais do PETA e suas

campanhas publicitárias são comumente alvo de controvérsias geradas pelo grande alcance midiático que a instituição conseguiu angariar durante os últimos anos. O PETA é famoso por proliferar suas mensagens e ações ativistas na mídia através da utilização de celebridades e profissionais ligados ao *star-system* em campanhas que exploram o sexo e a nudez feminina.

2. O filme: produção e direção

Apesar de não haver créditos no filme (esta ausência será discutida mais adiante), é citado no *Internet Movie Database* o nome de Bruce Friedrich como diretor do filme. Em outra referência ele é apontado também como produtor. Bruce é figura conhecida no movimento de proteção animal dos Estados Unidos. É diretor da *Farm Sanctuary*, presidente-fundador da Associação Vegetariana Cristã, e fundador da Sociedade de Vegetarianos Éticos e Religiosos (*Society of Ethical and Religious Vegetarians*). Foi estrela do reality show *American Candidate* em 2004, um programa de TV que simulava uma eleição presidencial americana apresentando candidatos imaginários. Diretor de campanhas, trabalha para o Peta como produtor e diretor desde 1996.

Produzido no ano de 2002 pela instituição americana PETA (*People for Ethical Treatment of Animals*), conta com doze minutos de duração e oferece olhar sobre a criação de animais para consumo humano. O filme é produto de uma investigação (através de câmera oculta) conduzida pela instituição no intuito de denunciar práticas de maus-tratos contra animais nas granjas industriais americanas. A narrativa é separada em sete partes e cada qual enfoca um tipo de indústria: (1) prólogo com 30 segundos de duração, apresenta ao espectador o contexto geral do filme; (2) trecho sobre a criação, tratamento e abate de galinhas e perus, com 2 minutos de duração; (3) 1 minuto de filme dedicado à produção de ovos; (4) 1 minuto e 20 segundos sobre produção de carne bovina; (5) cerca de 3 minutos dedicados a

explorar a indústria de laticíneos e de carne de vitela; (6) criação de porcos com 4 minutos de duração; (7) e por fim 30 segundos de epílogo, apelo ao vegetarianismo e outras informações institucionais.

A lógica entre imagem e texto se dá na medida em que imagem constrói o texto ao mesmo tempo que o corrobora. Se uma investigação foi feita para averiguar as condições da criação de animais nessas fazendas e abatedouros, é racional afirmar que as imagens coletadas foram a principal fonte de informação para construção textual do filme. Ao mesmo tempo o filme utiliza as imagens como prova visual nesse jogo entre falar e provar o que se fala. Assim se dá a relação entre a imagem e o discurso, as primeiras como suporte e prova cabal do argumento textual que ela mesmo gerou, formando e fechando assim o círculo retórico do filme.

O filme trabalha seu encadeamento descrevendo e colocando em consideração ética os processos pelos quais os animais são submetidos na criação, transporte e abate nas granjas industriais. As tomadas são feitas frequentemente do plano detalhe para o geral, evidenciando a condição de um animal doente, morto, ou em péssimas condições, para logo depois mostrar a produção intensiva, a “superlotação” das granjas. Esse método de exposição imagética do particular para o geral⁵ enfatiza a ideia de que *este* animal em plano detalhe representa os outros tantos animais que vemos na imagem em plano geral.

Meet your Meat não utiliza música em nenhum momento, os elementos sonoros do filme são a voz *over* e o som ambiente captado pela câmera (como já citamos, as imagens foram feitas por um cinegrafista paramentado com câmera escondida). A narração *over* do filme, e a escolha por uma voz masculina como a voz do ator Alec Baldwin, nos aponta para a busca de uma tonalidade grave, austera para a argumentação textual. Exceto no prólogo e no epílogo, onde não há som ambiente, o filme se utiliza da voz do narrador em modulação com o som ambiente. Quando há uma pausa na voz *over* há um aumento no som ambiente e vice-

versa. É então racional afirmar que o som, assim como a imagem, trabalha de acordo com a necessidade do argumento textual do filme. Quando o narrador explica o procedimento de abate, a voz dele é suprimida para dar lugar ao som das máquinas misturado ao som dos animais. Essa espessura que o som ambinete ganha ao longo do filme é essencial para a continuidade da emoção do espectador. Ao se suprimir a voz do narrador, podemos ouvir os gritos dos animais, o que funciona tão bem como apelo quanto a própria argumentação textual do filme.

Sem dizer explicitamente, o filme deixa a entender em dois momentos – em 1'17" e 1'47" – a utilização de câmera oculta se referindo à "investigação secreta do Peta" (*Peta's undercover investigation*). Vale apontar aqui que a utilização desse recurso como fonte de material audiovisual é retratada no filme *I am an animal*⁶, uma outra produção do Peta em parceria com o canal de tv à cabo *HBO*, que conta a história de sua fundadora Ingrid Newkirk. Alguns elementos observados dão conta da utilização de dispositivo oculto: (1) é sabido que fazendas de criação, frigoríficos, e matadouros não permitem que sejam feitas imagens dos procedimentos rotineiros; (2) a câmera é móvel e a imagem tremida durante todo o filme, ainda que a câmera estivesse nas mãos do cinegrafista (o que explicaria a imagem tremida) é claro e notável que ela não está posicionada na altura dos olhos, mas sim em uma região mais baixa, talvez próxima da região da cintura. É possível notar partes do corpo do cinegrafista se movendo enquanto a câmera se aproxima de alguma ação, essas evidências indicam que câmera pode estar acoplada ou escondida em alguma bolsa, o que permitiria ao cinegrafista controlá-la minimamente; (3) frequentemente os planos são instáveis, apresentam apenas partes das pessoas, corpos e cabeças não são enquadrados da forma habitual, ou enquadram apenas parte da ação, muitas cenas são captadas à distância, o que pode sugerir que o cinegrafista não tinha liberdade para se aproximar. Além disso, a qualidade das imagens apontam para um ambiente des-

preparado para uma filmagem, o que nos leva a crer que não havia equipe técnica ou outros equipamentos além da câmera e do cinegrafista no local; (4) não há indícios de haver ciência, por parte dos atores sociais, da presença da câmera, não é visível encenação, olhar para a câmera, e contracena em forma de entrevistas ou depoimentos.

Uma imagem feita a partir de uma câmera oculta é uma imagem não autorizada, ou seja, as pessoas ali retratadas não sabem da sua presença, e suas ações não são influenciadas pela intermediação do dispositivo. Muito comum no universo televisivo, seja em “pegadinhas” de programas cômicos ou seja em reportagens e denúncias de corrupção, esse tipo de imagem é associada a práticas delituosas; a câmera e a escuta escondida têm sido meios comumente empregados no telejornalismo, especialmente ligados a fatos políticos e escândalos de corrupção. Ela torna-se então instrumento da denúncia, sem a qual fatos não poderiam vir à tona.

No que diz respeito à circunstância da tomada, sabemos que a presença do dispositivo altera a forma como o indivíduo age quando encontra-se diante dele. Se o indivíduo encena a si mesmo para a câmera quando colocado diante dela, o que podemos falar sobre a ação de um indivíduo que não sabe que está sendo observado e tendo seus atos registrados por uma câmera? Seria essa ação livre e desembaraçada de auto-representação, já que não há a consciência de que suas ações estão sendo registradas? A forma que uma pessoa se comporta no espaço privado é diferente da forma como se comporta diante do olhar do outro? Para fazer tal análise de forma profunda seria necessário entender quem era o cinegrafista para os trabalhadores dos locais onde foram captadas as imagens. Seria ele um visitante, um estagiário, um funcionário, um amigo?

Levantamos a hipótese do cinegrafista ser um visitante e explico o por quê: no filme *I am an animal* é retratado um processo de investigação do Peta com câmera oculta. Nesse caso particu-

lar o cinegrafista é um voluntário que se oferece para fazer tal trabalho por conhecer alguém que trabalha em um matadouro. Ele recebe treinamento psicológico para lidar com o ambiente que encontrará, e tem seus cabelos raspados. Tal como um soldado indo à guerra, ele vai a campo pedir emprego no local. Dessa forma ele se infiltra e, paramentado, registra tudo o que vê. A relação dele com as pessoas daquele local é nada mais do que uma relação de visitante. Não parece haver nenhuma empatia entre o cinegrafista e as pessoas presentes no local. Tudo indica que o cinegrafista era apenas um observador calado, quase invisível, uma “mosca na parede”.

Tendo em vista as imagens do filme *Meet you Meat*, a institucionalização da morte de animais, e de sua evidência enquanto imagem em movimento, o que seria dedutível sobre a ação dos indivíduos do retratados no filme? Se eles soubessem estar diante de uma câmera, teriam, ou não, cometido os mesmos atos registrados pelo dispositivo oculto? As imagens oficiais da indústria são as únicas que costumam sair legalmente das empresas, e para propósitos de divulgação no próprio mercado institucional, nunca para ir à público. A difusão de imagens da criação e abate de animais não interessam à indústria, pois estas constituem em uma violência visual e prova cabal da morte através da ação violenta.

De acordo com Fernão Pessoa Ramos, “a imagem-câmera intensa possui uma escala na qual a imagem do sexo e da morte ocupa um extremo, e a imagem-qualquer (imagem cotidiana de uma câmera de vigilância, por exemplo) ocupa outro” (RAMOS, 2004, p. 195). Com este conceitual em mãos, podemos entender onde reside a força da imagem da morte no documentário animalista: nesse extremo que evidencia a presença do sujeito-da-câmera como testemunha do ponto extremo da imposição da morte através da ação violenta. Além disso, proponho adicionar ao estudo desse caso a modulação intermediada (ou não) pela ciência ou a não-ciência da presença da câmera, pelos agentes que se encontram em frente dela.

Sobre a imagem da morte no cinema, Bill Nichols, em *Representing Reality*, cita a autora Vivian Sobchack:

[] Referindo-se significativamente apenas a si mesmas, as representações da morte no cinema ficcional tendem a nos satisfazer – e de fato em alguns filmes, para nos saciar, ou para nos oprimir a ponto de fecharmos nossos olhos para evitar ver. Assim enquanto a morte é experimentada no cinema de ficção geralmente como representação e comumente como imagem exorbitante, no filme documentário é experimentada como uma representação desconcertante de visibilidade excessiva. (NICHOLS, 1991, p.80)⁸

A imagem da morte é “experimentada por nós como inicialmente real, em vez de algo icônica e simbolicamente fictício”⁹ segundo este conceito, a imagem da morte é o limite da representação de um fato, e de fato. Já no universo ficcional a representação da morte é mimese, imitação que se encerra nos limites do próprio filme. O caráter do documentário, que nos leva a uma reflexão ética específica para o campo, está posicionado justamente nessa expansão para fora dos limites do filme em si. As pessoas, ou fatos retratados têm vida para além da representação fílmica. Além disso, a imagem da morte no documentário, captada por uma câmera oculta, tem o peso da sua tomada acentuado. Uma câmera oculta é um dispositivo com pouca ou nenhuma possibilidade de interação e interferência, isso faz esse dispositivo um receptáculo passivo diante do que transcorre na sua frente, e coloca o sujeito que a sustenta posicionado em uma relação de poder distinta dos modos de representação com câmera aparente, os agentes são captados no momento “privado” no qual eles acreditam estar, sem espaço para qualquer ato de encenação. A imagem da câmera oculta é a imagem do momento mais íntimo daquele que, sem saber, se posiciona diante dela.

3. A Enunciação e a Tomada – Análise

A enunciação de um filme é uma das faces que compõe a sua individualidade enquanto narrativa pertencente a um campo representacional. Bill Nichols, em *Representing Reality*(1991)¹⁰, apontou a problemática da definição de uma forma do fazer cinematográfico que seja distinta em seu relacionamento com o mundo histórico, mas que não pode ser claramente separada das estratégias da narrativa ou da fascinação da ficção. Os estudos do documentário de Nichols colocam luz sobre a forma como essa enunciação é proferida, inaugurando assim, um novo paradigma nas teorias do campo do cinema documentário e nas quais ele se movimenta até hoje. Dessa forma, Nichols faz um exaustivo trabalho em definir os eixos de representação documentária em seis modos aglutinadores de características semelhantes que envolvem métodos recorrentes na enunciação, na circunstância da tomada, e na consideração dada ao espaço ético: os modos poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático. A este estudo interessará o modo de representação expositivo, utilizado pelo filme aqui analisado.

A enunciação expositiva, segundo a classificação de Nichols, é caracterizada pela utilização de vozes que levam o espectador por uma argumentação sobre o mundo histórico, sendo a “voz-de-deus” a forma mais comum de utilização. Assim, esse modo estabelece sua asserção através da dominância da palavra e sua construção retórico-discursiva. As imagens, música, e sua montagem servem aos propósitos dessa argumentação. Sobre a voz do saber, nos aponta Bernardet em *Cineastas e Imagens do Povo*.

Essa linguagem que pressupõe uma fonte única do discurso, uma avaliação do outro da qual este não participa, uma organização da montagem, das idéias, dos fatos que tende a excluir a ambiguidade, essa linguagem impede a emergência do outro. É preciso que essa linguagem se quebre, se dissolva, estoure, não para que o outro venha a emergir, mas para que pelo menos tenha essa possibilidade¹¹. (BERNARDET, 2003)

Se a enunciação de um filme é uma face que compõe a sua individualidade enquanto narrativa, a dimensão da tomada é onde a enunciação ocorre efetivamente, é o espaço ético onde ela se posiciona de acordo com a forma que câmera se coloca nesse espaço. Ainda segundo Nichols, cada modo representacional apresenta diferentes desafios éticos ao documentarista no que diz respeito a sua conduta no espaço da tomada.

A seguir apresento uma análise dos trinta segundos iniciais do filme, relacionando a sua enunciação tomada a tomada. Estes segundos iniciais correspondem, em função dramática, a um prólogo¹². Optei por apresentar análise deste trecho específico por entender que o mesmo carrega e explora os elementos que constituem a narrativa fílmica e apresenta a substância fundamental para compreensão da enunciação do filme e seu relacionamento com a tomada como um todo.

Um prólogo tem o sentido de anunciação e de advertência aos espectadores. Com duração de apenas 30 segundos, ele apresenta 8 tomadas de 3 segundos de duração em média cada uma, intercaladas por *fades in/out*. É intensa a utilização de imagens ilustrativas ao texto, tendo a imagem a função de atestar a veracidade do argumento textual do filme: quando se fala das granjas industriais modernas, a imagem corresponde a uma granja industrial moderna, quando se fala na morte dos animais, mostra-se animais sendo abatidos, quando se fala em tratamento cruel a imagem correspondente é de um animal tendo sua cabeça erguida pelas narinas, e assim por diante. Dessa forma, a lógica enunciativa do filme reside no poder da imagem como prova visual, e a montagem trabalha no sentido de encadear logicamente seu enunciado.

O recurso de edição intercalada com *cross-fades* do preto para o preto se assemelha ao nosso piscar de olhos, apontando para uma possível busca de identificação entre o olho da câmera e o olho de quem vê a imagem do vídeo. Esse recurso entre *fades* vai se repetir ao longo de todo o filme. Ainda, no pró-

prio texto fica clara essa intenção de identificação: “O que você está prestes a ver”; e logo depois “Depois de ver com seus próprios olhos”. Vale ainda ressaltar que essa estratégia tende a apagar ou mascarar o contexto fílmico de enunciação, e colocar o espectador em uma posição de testemunha ocular das imagens que o filme apresenta, configurando então uma estratégia de disfarce do enunciador, estratégia essa reforçada pela presença clássica de narração *over* na estilística “voz-de-deus”, caracteristicamente despersonalizada, onipresente, onisciente, e que vai em direção de uma aceitação de um discurso descolado de seu enunciador.

Ainda gostaria de tecer um último comentário sobre o final do filme e a ausência de créditos. O filme fecha com uma cena de abate de suínos. Um porco pendurado pela pata traseira grita e se contorce. Um homem está posicionado na sua frente e segura uma faca, ele corta a garganta do porco e sai da sala. Com a garganta cortada o animal deve sangrar até a morte, segundo o método comum de abate, mas o porco grita e se contorce até cair no chão, ele continua se debatendo e se contorcendo. *Fade-out*. Sobre a tela preta se inicia o epílogo. O narrador faz seu apelo final para que o espectador pense nas imagens que acabou de ver na próxima vez que for comer. Agora aparecem imagens vívidas e coloridas de animais no campo, bois pastando, galinhas ciscando, e porquinhos brincando alegremente. O texto na tela pede que o espectador escolha o vegetarianismo. Ainda na última tela aparece um endereço de site e um telefone de contato indicando que o espectador pode adquirir um *kit* vegetariano para iniciantes. Não há crédito. Não há produtor, diretor, cinegrafista, ou editor. Apenas aparecem a logomarca e o telefone da instituição que produziu o filme.

Prólogo – Duração 30''

Tomada A: *Fade-in* → *Tomada de duas galinhas em uma jaula - duração 2''*



Narração em off: O que você está prestes a ver vai além dos seus piores pesadelos.

Elementos Visuais Representados: O filme abre com um plano próximo de duas galinhas, a câmera está posicionada em incidência levemente alta. Os animais parecem amontoados, elas piscam, estão vivas. É possível observar as grades das gaiolas nas laterais frontais da imagem e ao fundo. Não há trilha sonora, nem som direto, apenas a narração em *off*.

Tomada B: *Cross-fade* → *Tomada de um homem agredindo aves – duração 3''*



Narração em off: O que você está prestes a ver vai além dos seus piores pesadelos

Elementos Visuais Representados: A imagem escurece e clareia em seguida (*fade-out/fade-in*). Abre um plano conjunto de imagem tremida. A câmera se movimenta em direção à ação. Na lateral inferior esquerda da imagem aparece uma mancha que se assemelha ao movimento do sujeito que carrega a câmera oculta. O homem (vestindo calça jeans e camisa xadrez, típica de fazendeiro) está rodeado de aves no chão de um galpão. Ele passa pelas aves com brutalidade, as agredindo. Elas fogem assustadas. Não há som direto ou música, apenas a narração em *off*.

Tomada C: *Cross-Fade* → *Tomada de granja de porcos* – duração 4”



Narração em off: “Mas para os animais criados nas modernas fazendas industriais ...”

Elementos Visuais Representados: Utilizando novamente o recurso *cross-fade* a imagem abre para um galpão onde vemos dezenas de celas e em cada uma delas encontra-se um porco. A narração em *off* fala sobre modernas fazendas industriais, o que nos leva a crer que essa imagem esteja representando um exemplo de granja industrial. A câmera levemente angulada de cima para baixo faz uma panorâmica que evidencia a quantidade enorme de celas e animais no local.

Tomada D: *Cross-Fade* → *Tomada de animais abatidos – duração 2”*



Narração em off: ...e mortos nos abatedouros, não passa da da mais fria e inevitável realidade”.

Elementos Visuais Representados: Imagem tremida de plano conjunto de sala de matança. Há uma pessoa ao fundo. À frente vemos animais se contorcendo no chão ao lado de animais pendurados pela pata traseira. Todos se contorcem e alguns caem no chão. A pessoa ao fundo deixa a sala.

Tomada E: *Cross-Fade* → *Tomada boi sendo erguido pelas narinas – duração 2”*



Narração em off: ...e mortos nos abatedouros, não passa da da mais fria e inevitável realidade”.

Elementos Visuais Representados: Imagem angulosa enquadra a cabeça de um boi sendo erguida pelas narinas pelo braço de uma pessoa. A imagem sugere que o boi está preso em uma espécie de baia. O movimento de câmera busca acompanhar a ação da pessoa.

Tomada F: *Cross-Fade* → *Imagem tremida de animais em gaiolas a frente e homem ao fundo – duração 3”*



Narração em off: depois de ver com seus próprios olhos o processo cruel

Elementos Visuais Representados: Imagem tremida, escura, pouco identificável, possivelmente uma “tentativa” de imagem panorâmica. É possível deduzir que estamos diante de baias com animais. Ao fundo vemos um homem segurando um objeto não identificável, ele passa de baia em baia fazendo gestos bruscos de cima para baixo. Deduzimos que ele está agredindo os animais com esse objeto que tem em mãos.

Tomada G: *Cross-Fade* → *Tomada de bezerro olhando para a câmera – duração 3”*



Narração em off: ...de criação de animais para virarem comida, você entenderá por que milhões de pessoas...

Elementos Visuais Representados: Ainda usando o recurso *cross-fade* a partir do preto, vemos um bezerro deitado em uma baia, ele está acorrentado pelo pescoço. O bezerro olha para a câmera, que busca o olhar o bezerro em um *zoom-in*, a tela escurece novamente e em seguida abre para o título de filme: *Meet your Meat*.



Narração em off: ...decidiram deixar a carne fora de seus pratos. Para sempre.

O filme não apresenta nenhuma acrobacia estilística, mudanças elaboradas de planos, movimento, posição de câmera sofisticada, *raccords*, passagens ou conexão entre planos, não ouvimos

nenhum efeito sonoro, ou música, além da *voz-over* do narrador. O que este conjunto e sequência de tomadas nos diz, além de que estamos diante de algo que vai além dos nossos piores pesadelos?¹³

A questão principal a ser endereçada refere-se ao descolamento das imagens em relação à circunstância da tomada. O filme não revela onde e nem quando essas imagens foram captadas, ou mesmo se foram colhidas em localidades diferentes. Estamos diante de um filme que não deixa claro onde está posicionado o sujeito da câmera, e, por consequência, o espectador. Não sabemos absolutamente nada sobre a origem das imagens. Não podemos afirmar nem negar que os animais retratados na granja de suínos da tomada C são os mesmos (ou ao menos pertencem a mesma granja) da tomada D. Sabemos que o local da tomada C não é o mesmo da tomada D pois em geral as fazendas de criação de animais se concentram em um tipo de criação, dessa forma granjas de suínos não costumam criar gado e vice-versa.

No entanto, isso é importante para a construção retórica na qual o filme se apoia? Sim e não. Não, porque o filme funciona justamente sendo capaz de fornecer uma informação que não diz respeito àqueles indivíduos, mas sim, a milhares deles. A retórica do filme funciona porque diz respeito a um costume plenamente aceito socialmente, um fenômeno. E sim, porque a confusão da origem das imagens, aliada a precariedade delas, geram perguntas sem respostas. O filme não nos permite identificar com clareza o que vemos. A curta duração dos planos enfatiza esse desconforto, pois não há tempo para que o olhar percorra a imagem e entenda do que está diante. Dessa forma, a única fonte de informação “segura” que o espectador possui está na voz do narrador (ou nas legendas para o caso de espectador de língua não inglesa). Além da curta duração dos planos - em média 3 segundos - o recurso de edição de imagens entre *fades* joga o espectador para dentro do filme através da identificação do fluxo de imagens com o piscar de olhos (*cross-fade*), o que res-

salta a posição do espectador como testemunha ocular do que vê: um grande pesadelo. Ainda, não parece ser importante para o filme estabelecer uma relação clara entre quem é retratado, o campo ético da tomada, e o enunciador, assim, quanto mais distantes e desconectados estiverem esses elementos-chave do filme, mais crua, precária e cruel será a sua imagem.

Com efeito, este formato de produção audiovisual encontra semelhança em filmes publicitários, intencionais, ou de propaganda de forma geral. Seria essa característica uma indicativa de que o filme não pertence ao campo documental e é meramente um filme institucional de uma organização de proteção animal? Como cineastas e estudiosos de cinema entendemos que filmes não são descolados de seus autores, artistas e técnicos que trabalharam na realização do mesmo. Ao contrário, nossa cultura tende a considerar o autor como o criador maior de uma peça artística. E estes devem ser creditados. Mas o fato de não haver créditos indicando a presença de um artista ou de um autor retira o filme do campo documental? Um filme deixa de ser documentário por se colocar como instrumento de propaganda ideológica de uma instituição específica para seus próprios fins, e não como peça artística de um ou mais indivíduos? Obviamente que não. Afirmar isso seria negar a tradição do documentário, que desenvolveu uma estilística, uma ética e uma função social próprias, e nas quais ele ainda se movimenta hoje.

4. Conclusão

Observamos no filme características que revelam o seguinte modo representacional: (1) utilização da *voz-de-Deus*, descorporificada, e dona de um saber sobre o mundo; (2) a asserção unívoca, unilateral e descolada do enunciador; (3) utilização das imagens como ilustração da argumentação textual e montagem à serviço do encadeamento retórico do argumento textual do filme; e (4) evidente caráter ético educativo do filme, delineado

desde o início e encerrado pelo apelo final: *“Por favor, pense no que você acabou de ver”*.

Meet your Meat constrói uma miscelânea de imagens e tomadas desconexas em tempo e espaço, câmera tremida e imagens escuras. Para o propósito, do filme ou da sua argumentação, pouco importa se os animais mostrados em uma tomada são os mesmos da tomada seguinte, ou mesmo se a granja da primeira está representada na segunda ou terceira tomada. Os animais representados não são aqueles animais, são todos os animais explorados para atender os propósitos humanos, havendo pouca diferença o fato de serem aves, porcos ou bois. Na medida em que carregam a denúncia da exploração animal, o centro do debate animalista, essas imagens estão à serviço de uma tese e de uma proposta de solução: seja vegetariano.

A enunciação do filme dirige sua estratégia na busca da apresentação da “realidade” da indústria de produtos de origem animal sendo o seu conteúdo textual voltado à descrição minuciosa dos métodos de produção. O argumento textual do filme enfatiza a rotina cruel a qual os animais estão submetidos; o discurso coloca em relevo a banalização dessas práticas, e o processo de dessensibilização no qual os trabalhadores dessa indústria vivem. A retórica do filme é construída na intenção de trazer sentido ao seu argumento inicial: *“Depois de ver com seus próprios olhos o cruel processo de criação de animais para virarem comida, você entenderá por que milhões de pessoas decidiram deixar a carne fora de seus pratos”*.

A imagem da morte infligida por meio de ação violenta ocupa um espaço singular no extremo da representação do filme documentário, e está inserida em um conjunto de modulação ética educativa. Este tipo de imagem parece ser o meio mais eficaz de representação pelo poder de explorar e dar visualidade à perspectiva e motivação do realizador ativista pelos animais.

A utilização de câmera oculta é uma prática comum nesse tipo de cinema que carrega a denúncia em seu interior, e a singularidade dessa imagem está na negação do poder ao repre-

sentado de representar a si mesmo diante do olhar do outro, no poder exclusivo e silencioso do cinegrafista na circunstância da tomada, e na capacidade do meio fotográfico captar o transcorrer do mundo colocado diante de suas lentes.

5. Notas de referência

- ¹ Proponho chamar de documentário animalista filmes de estruturação narrativa e estética particulares do campo documental e que se dedicam à temática direitos animais.
- ² Utilizo o verbo infligir para enfatizar o caráter da morte que ocorre pelas mãos do outro e através de ação violenta.. Neste trabalho a morte por razões naturais não está em consideração.
- ³ Direitos animais é uma corrente filosófica no campo da filosofia moral (ética aplicada), e das ciências jurídicas, que são dedicadas a estudar e advogar pela posição dos animais não humanos como sujeitos de interesses e sua inclusão na comunidade de consideração moral.
- ⁴ Consideradas a complexidade do organismo dos animais, como a complexidade do genoma, do sistema nervoso central e na complexidade comportamental associada, é racional assumir que os animais vertebrados posicionam-se no lado mais complexo da escala. A sciência é pois o estado físico-mental, a capacidade emocional de percepção de sentimentos de dor, prazer, conforto, agonia, medo, estresse, alegria, solidão, carência.
- ⁵ Os conceitos sobre os sistemas de representação particular-geral e geral-particular são amplamente desenvolvidos em *Cineastas e Imagens do Povo* de Jean Claude Bernardet.
- ⁶ Disponível em: < <http://cinemaanimalista.blogspot.com.br/search?q=I+am+an+animal> >
- ⁷ Mosca na parede é uma expressão utilizada no cinema para designar a ética observativa e não intervencionista na tomada, típica do documentarismo da década de 50.
- ⁸ NICHOLS, Bill. *Representing Reality: issues and concepts in documentary*. Indiana University Press, 1991. (tradução livre do texto)

- ⁹ RAMOS, Fernão Pessoa. *Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre a morte, representação e documentário*. IN: *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Senac, 2005. Vol. II. (p. 127).
- ¹⁰ NICHOLS, Bill. *Representing Reality: issues and concepts in documentary*. Indiana University Press, 1991.
- ¹¹ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*, São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.
- ¹² Para clarificar a questão, estou reconhecendo como prólogo este momento do filme que tem a função específica de preparar o espectador e anunciar o tema tratado no filme, tal qual era o recurso utilizado pela tragédia grega. Seu uso se torna comum séculos depois. Durante o século XVII o prólogo assume uma função satírica, comentando satiricamente a peça e advertindo o público sobre o que eles estavam prestes a assistir.
- ¹³ Esaa é a frase que abre o filme: *O que você está prestes a ver vai além dos seus piores pesadelos*.