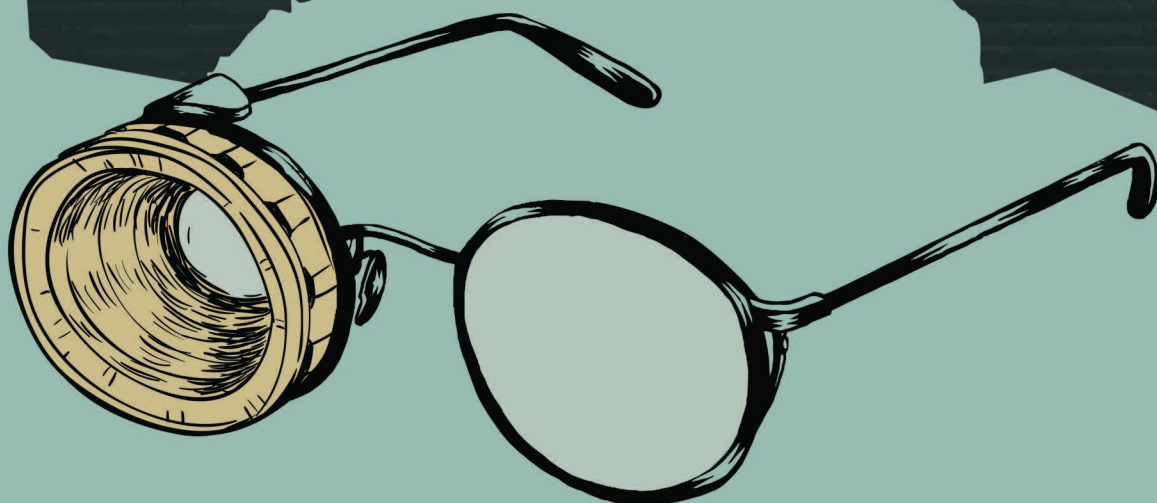


PENSAR

O DOCUMENTÁRIO

VOLUME 2



ORGANIZAÇÃO
FERNANDO WELLER
LAÉCIO RICARDO
MANNUELA COSTA



PENSAR O DOCUMENTÁRIO

VOL. 2

ORGANIZAÇÃO
FERNANDO WELLER
LAÉCIO RICARDO
MANUELA COSTA



2022

PENSAR O DOCUMENTÁRIO - VOLUME 2

Todos os direitos desta obra reservados aos organizadores Fernando Weller, Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues, Mannuela Ramos da Costa e dos autores aqui publicados.

Todos os direitos reservados aos autores. Proibida a reprodução total ou parcial, por qualquer meio ou processo, especialmente por sistemas gráficos, microfilmicos, fotográficos, reprográficos, fonográficos e videográficos. Vedada a memorização e/ou a recuperação total ou parcial em qualquer sistema de processamento de dados e a inclusão de qualquer parte da obra em qualquer programa juscibernético. Essas proibições aplicam-se também às características gráficas da obra e à sua editoração.

Os autores são os responsáveis pela obtenção dos direitos de publicação das imagens incluídas em seus textos; a editora e os organizadores se eximindo de qualquer responsabilidade.

Autores (em ordem alfabética):

Alcione Ferreira; Amaranta Cesar; Andriza Maria Teodolino de Andrade; Antônio Carlos da Costa Nunes; Bernardo Teodorico Costa Souza; Betânia Maria Vilas Bôas Barreto; Bruno Alves Ferreira; Camilo Soares; Carolina Gonçalves Pinto; Cristiano Navarro Peres; Dagmar de Mello e Silva; Fabiana Santos de Oliveira Carvalho; Francisco Gabriel Régio; Gabriel Dias Franco de Godoy; Ines Bushatsky; Julianna Nascimento Torezani; Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues; Marcelo Ikeda; Marcelo Pedroso; Holanda de Jesus; Márcio Henrique Melo de Andrade; Mônica Aparecida Alves Silva; Morgana Gama de Lima; Murilo Moraes Gaulês; Natália Lopes Wanderley; Paula Ádala dos Passos Pereira Gomes; Quézia Maria Lopes Gomes da Silva Ribeiro; Rafael de Amorim Albuquerque e Mello; Rafael Saar da Costa; Rakelly Calliari Schacht; Rita Virgínia Argollo; Talita Iasmin Soares Aquino; Túlio Souza de Vasconcelos.

Arte da capa: Mirah Ateliê de Ideias - Paula K. Santos.

Editor responsável: Marcelo Amado.

O presente trabalho foi realizado com apoio da **Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior** - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Pensar o documentário : Vol 2 / organização de Fernando Weller, Laécio Ricardo, Mannuela Costa. -- 1. ed. -- São José dos Pinhais, PR : Estronho, 2022.

432 p. : il.

Bibliografia

ISBN 978-65-87071-50-3

1. Documentário (Cinema) I. Título II. Weller, Fernando III. Ricardo, Laécio IV. Costa, Mannuela

22-3230

CDD 070.18

Índice para catálogo sistemático:

1. Documentário (Cinema)



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 6

PARTE 1

O DOCUMENTÁRIO EM FRICÇÃO COM O MUNDO (APONTAMENTOS GERAIS E ESTUDOS DE CASO)

Violência no namoro: o documentário como estratégia educativa em uma política pública de prevenção às violências [*Antônio Carlos da Costa Nunes, Fabiana Santos de Oliveira Carvalho e Mônica Aparecida Alves Silva*] 12

Auto-encenações da juventude em cenas de disputa [*Rafael de Amorim Albuquerque e Mello*] 24

Práticas de cuirdadania na produção de documentários: encruzilhadas éticas no registro de populações/territórios de extrema vulnerabilidade [*Murilo Moraes Gaulês*] 49

Muribeca e as paisagens refeitas num documentário [*Alcione Ferreira e Camilo Soares*] 66

Oralidade e memória: estratégias antirracistas e o legado das mulheres no pensamento da Mestra Maria Luiza Marcelino [*Andriza Maria Teodolino de Andrade e Talita Iasmin Soares Aquino e*] 75

Documentário como prática de liberdade: breve relato de uma experiência pedagógica no Recôncavo da Bahia [*Amaranta Cesar*] 95

Como um filme pode produzir diferença em outras vidas? Fragmentos de uma pesquisa entre cinema documentário e educação [*Dagmar de Mello e Silva e Quézia Maria Lopes Gomes da Silva Ribeiro*] 106

Documentário, educação e transformação social sob a perspectiva freiriana [*Betânia Maria Vilas Bôas Barreto, Julianna Nascimento Torezani e Rita Virginia Argollo*] 119

Só a ficção pode salvar a realidade: a experiência do coletivo Ficcionalizar. Entre a criação audiovisual e a transformação social [*Natália Lopes Wanderley*] 139

PARTE 2

REVISÕES HISTÓRICAS, CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS E NOVAS PRÁXIS PARA O DOCUMENTÁRIO

Correspondências-fílmicas: sobrevivência das imagens de saudade em postais cinematográficos galegos [Gabriel Dias Franco de Godoy] 162

Terra dos Índios: uma visão indigenista na Ditadura Civil Militar [Cristiano Navarro Peres] 182

A imagem-nadificante da morte em Titicut Follies [Bruno Alves Ferreira] 194

O pensamento, um outro: antropologia, cinema e enunciação indígena [Bernardo Teodorico Costa Souza] 214

Sabe o(a) documentarista filmar? [Marcelo Pedroso Holanda de Jesus] 236

O repertório musical em Nelson Cavaquinho [Rafael Saar da Costa] 251

Cineastas no front, ou o tênue equilíbrio entre documentário e propaganda [Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues] 273

A imagem de arquivo e a narrativa fabuladora em Phantom Limb, de Jay Rosenblatt [Carolina Gonçalves Pinto] 299

Funerais imaginários, lutos intermináveis: a escrita (onírica) de si como a elaboração da morte em *Heart of a dog* [Márcio Henrique Melo de Andrade] 313

A voz narrativa em terra sem pão: entre o conhecimento e a encenação [Francisco Gabriel Rêgo e Morgana Gama de Lima] 334

Outras paisagens do interior no documentário pernambucano contemporâneo [Marcelo Ikeda] 350

Dispositivo de representação no jornalismo: é possível? [Paula Ádala dos Passos Pereira Gomes] 367

Representações acusmáticas no rádio documental [Rakelly Calliari Schacht] 386

Um soco pedagógico [Ines Bushatsky] 405

Documentário queer em Pernambuco [Túlio Souza de Vasconcelos] 419

APRESENTAÇÃO

A presente coletânea de artigos e ensaios tem origem nos debates realizados na III Jornada de Estudos do Documentário (JED), ocorrida entre os dias 22 a 26 de novembro de 2021 e promovida pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), através do seu Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCom) e do Bacharelado em Cinema e Audiovisual. Em decorrência da pandemia do Covid-19, nossa jornada ocorreu no formato remoto, como grande parte dos eventos acadêmicos recentes. No entanto, tal migração não implicou em perdas; ao contrário, a terceira edição foi ampliada com um número maior de mesas e conferências e, pela primeira vez, contou com uma mostra de filmes documentários, incluindo uma sessão temática (Cinema e Educação) e outra competitiva. No total, foram 15 mesas de debates, com 47 apresentações, 2 conferências e 82 filmes exibidos em cinco dias de intensas atividades.

Assim, o contexto desolador da pandemia não impediu que os debates da Jornada fossem acompanhados por um número expressivo de participantes (congressistas e ouvintes) e que as sessões filmicas pudessem ser assistidas por um público *online* surpreendente. Neste momento difícil, que inclui ainda os cortes orçamentários na educação e a crise no campo da cultura e do audiovisual, a realização bem-sucedida da III JED representou, sobretudo, um ato de resistência e de afirmação. Resistência do pensamento e da vida acadêmica, solidária também aos segmentos sociais vulneráveis do país que, tanto pela negligência governamental, quanto pela desigualdade histórica brasileira, sofreram em maior grau as trágicas consequências da Covid-19. Afirmção do evento como uma importante referência na agenda nacional dos estudos do documentário.

Neste sentido, os filmes, mesas e conferências amplificaram discussões teóricas, bem como debates políticos contemporâneos em torno de problemas fundamentais, como o ataque aos direitos dos povos indígenas, o racismo, a violência de gênero no Brasil, o desmonte da cultura, entre outras questões. Elas permitiram, ainda, a participação e o engajamento

de um público de estudantes, pesquisadores e cineastas que, afetados do ponto de vista emocional e também financeiro, viviam há mais de um ano o isolamento social imposto pela pandemia. Em síntese, todos nós resistimos e nos fortalecemos durante os encontros da Jornada.

Sobre a JED, cabe destacar que se trata de um evento que busca a desejada aproximação entre a reflexão e a ação política, entre a universidade e a comunidade, compreendendo o filme documentário como possível ponto de conexão entre os mais diferentes campos e práticas sociais. Trata-se de pensar o documentário também como “ação cultural”, tal como Paulo Freire compreendia a prática da educação libertadora. Nesse sentido, a III JED definiu como tema norteador dos debates o centenário de nascimento do importante educador pernambucano, celebrado em 2021. A menção a Freire foi oportuna e necessária diante dos constantes ataques ao seu legado promovidos por setores políticos conservadores. Patrono da Educação no Brasil, Freire foi o fundador do Serviço de Extensão Cultural da então Universidade do Recife, hoje UFPE, junto ao Movimento de Cultura Popular do Recife (MCP), cuja memória inspira a arte e a cultura em Pernambuco. Mas, apesar da delimitação proposta, a chamada para os trabalhos da JED não se restringiu ao binômio *Documentário e Educação*; ao contrário, diante da diversidade de inscrições e da abertura natural do evento, conseguimos compor um panorama diverso das pesquisas acadêmicas envolvendo o campo do documentário, que é a finalidade central do evento.

Assim, nesta coletânea de 24 artigos, divididos em dois blocos, o leitor poderá acessar uma parte importante das comunicações apresentadas na III JED. Na primeira seção de artigos, reunimos um conjunto de textos que procuram refletir sobre as práticas documentais em coletivos audiovisuais, em ações de cinema-educação, em projetos formativos ou sobre produções filmicas documentais. A pedagogia freireana permeia boa parte dos textos, seja na metodologia dos processos e pesquisas abordadas, seja no engajamento político envolvendo a mobilização, conscientização e produção de autonomia dos públicos e realizadores audiovisuais. São temas como a violência juvenil nas relações de namoro, o direito à moradia, os direitos das mulheres trans e travestis no sistema prisional, a memória e os espaços afetivos na cidade, a oralidade e a resistência frente à opressão racista, a política de cotas raciais nas universidades, os modos de expressão das pessoas com síndrome de Down, a representação das juventudes nas periferias do Recife e de jovens quilombolas no sertão de Pernambuco, entre outros.

A segunda parte reúne artigos com um recorte mais teórico, histórico e analítico; estudos heterogêneos que revisam a herança do documentário clássico e moderno, mas que também apontam novas possibilidades para este campo no presente. Os trabalhos abordam a produção fílmica indigenista brasileira, revisam importantes títulos do formato (*Terra sem pão* e *Titicut Follies*) e avaliam a produção atrelada ao esforço militar durante a II Guerra Mundial, produção esta, que aproxima o documentário do delicado viés publicitário. Mas, em diálogo com os desafios da contemporaneidade, também discutem as correspondências fílmicas (a junção entre cinema e cartas), as práticas ensaísticas, as interfaces com a antropologia e o jornalismo, e as inclinações autobiográficas e/ou experimentais, além de questionar a própria práxis documentária.

Por fim, registramos os nossos agradecimentos ao Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura-PE) pelo patrocínio da terceira edição da JED e à Jaraguá Produções, responsável pela produção do evento. Agradecemos igualmente aos autores das comunicações e dos artigos aqui reunidos. Somos gratos também aos colegas professores, aos pós-graduandos e aos graduandos da UFPE que colaboraram na mediação e monitoria das mesas temáticas. Desejamos a todos um excelente encontro na IV Jornada de Estudos do Documentário, desta vez presencial!

Cristina Teixeira

Fernando Weller

Laécio Ricardo

Mannuela Costa

PARTE I

**O DOCUMENTÁRIO EM FRICÇÃO COM O MUNDO
(APONTAMENTOS GERAIS E ESTUDOS DE CASO)**

VIOLÊNCIA NO NAMORO: O DOCUMENTÁRIO COMO ESTRATÉGIA EDUCATIVA EM UMA POLÍTICA PÚBLICA DE PREVENÇÃO ÀS VIOLÊNCIAS

ANTONIO CARLOS DA COSTA NUNES¹
FABIANA SANTOS DE OLIVEIRA CARVALHO²
MONICA APARECIDA ALVES SILVA³

INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta uma experiência do município de Contagem, Minas Gerais, que entrelaça a produção do documentário ao tema da violência no namoro entre adolescentes como estratégia de prevenção e proposição de novas formas de fazer políticas de segurança pública.

A violência no namoro é um tema pouco abordado no Brasil, em especial quando comparamos com a produção na literatura internacional (ANDRADE; LIMA, 2018). De acordo com uma das poucas pesquisas no cenário nacional (MINAYO et al., 2011) com 3.200 estudantes de 15 a 19 anos, de 104 escolas brasileiras, identificou-se que 76,6% dos/das adolescentes já perpetraram ou sofreram algum tipo de violência no contexto das relações afetivas. No Cenário Internacional, conforme apontado uma revisão sistemática pelo relatório da OMS (Organização Mundial de Saúde) *Prevenindo a violência juvenil: um panorama das evidências* (2015), nos Estados Unidos e Europa “entre 4,2% e 46% das meninas, e entre 2,6% e 33% dos meninos sofreram violência física praticada em relacionamento de namoro” (p. 9). Outro relatório global

1 Doutorando e mestre em educação (FAE-UFMG), psicólogo e fotógrafo. Superintendente na Superintendência de Prevenção e Territórios Seguros/Secretaria de Defesa Social/Prefeitura de Contagem-MG.

2 Mestre em Promoção à Saúde e Prevenção à Violência (Medicina — UFMG), graduada em Serviço Social (PUC Minas). Subsecretária e Segurança/Secretaria de Defesa Social/Prefeitura de Contagem-MG.

3 MONICA SILVA: Assistente Social (PUC-MG). Especialista em Criminologia, Segurança Pública e Direitos Humanos (UNESAV).

produzido pela ONU⁴ (Organização das Nações Unidas) demonstrou que a violência de gênero tem entrado cada vez mais cedo na vida de meninos e meninas. De acordo com o documento, 25% das adolescentes e jovens de todo mundo entre 15 e 24 anos já foram vítimas de violência de gênero.

No contexto do município de Contagem, realizamos um estudo preliminar sobre violência doméstica no período de julho de 2017 a julho de 2021 com base nos registros de ocorrências policiais. Ao filtrarmos o campo vínculo “namoro” encontramos no público de 12 a 24 anos 42% das ocorrências registradas. Isso nos mostra que adolescentes e jovens têm entrado muito cedo em situações de violência, seja como vítimas ou como autores⁵.

Frente aos desafios apresentados e a constatação das poucas intervenções sobre fatores de risco à violência nas relações de namoro, sobretudo entre adolescentes e jovens, tomamos o problema como um problema de segurança pública, em especial a partir de uma proposta de prevenção às violências. Nesse sentido, gostaríamos de caminhar por duas perspectivas que se entrelaçam, quais sejam: a) na construção de uma política de segurança pública cidadã, na qual é fundamental a participação social e b) no desenho de ações e projetos que tomem como referência fundamental as práticas e saberes das pessoas e comunidades locais.

Nossa proposta é a utilização do documentário como um dispositivo de diálogo, mediado por perguntas. O roteiro é um guia, mas a partir dele, a comunicação se faz dialógica quando reconhecemos a existência de saberes daqueles e daquelas com quem interagimos. Desta maneira, mesmo que a nossa atuação não tenha se dado no formato docente-aluno, buscamos assumir a postura do educador libertador, o qual se difere do educador “domesticador porque se move, cada vez mais, no sentido daquele momento em que se estabelece uma atmosfera de camaradagem na aula” (FREIRE, 1986, p. 104). Nossa aposta é na possibilidade de que o diálogo sobre estas experiências possa ser um elemento de reconfiguração das subjetividades estruturadas em torno de masculinidades e feminilidades que tomam a violência como solução para os conflitos nas relações. Segundo Grossi (1995), a sexualidade masculina se constitui a partir do frágil modelo de masculinidade predatória, que caracteriza “um ponto nodal da constituição

4 UNITED NATIONS ORGANIZATION. *Global, regional and national prevalence estimates for intimate partner violence against women and global and regional prevalence estimates for non-partner sexual violence against women* (2021).

5 Não realizamos estudos aprofundados sobre o perfil dos autores da violência, mas é bem possível que essa pessoa com vínculo no namoro seja de outra faixa etária.

do gênero masculino” (p. 9), enquanto a beleza “é um dos elementos centrais da constituição da feminilidade no modelo ocidental moderno, pois é ela que permitirá à mulher se sentir desejada pelo homem (*ibidem*, p. 11). Partimos, portanto, do pressuposto da existência de infinitos artefatos socioculturais constituintes de subjetividades específicas, guiadas por determinadas masculinidades e feminilidades.

O documentário é tomado aqui como um dispositivo capaz de colocar essas questões em cena; capaz de capturar outras narrativas, outras formas de vida, que possam desnaturalizar esses mecanismos estruturais de reprodução da violência. Nesse sentido, partilhamos com Ricardo (2014) que “do mesmo modo como a fala não pode ser aclamada como fiador de verdades, tampouco a imagem pode ser recusada em virtude do seu caráter lacunar” (p. 65) e, que acima de qualquer coisa, seja tomado como caráter ficcional ou descrição de uma realidade dada, o que se deseja é “instigar a imaginação histórica no desafio de mensurar o devir humano” (*ibidem*, p. 65). Assim, o documentário *Namoro, Laços e Nós*⁶ propõe a aproximação entre imagens e palavras, vivências e histórias como oportunidade de mediação entre o vivido, o pensado e o (im)possível. O documentário se estruturou a partir de uma iniciativa da nossa equipe de trabalho da Superintendência de Prevenção às Violências e faz parte de um conjunto de ações da política de segurança pública do município de Contagem-MG.

Este capítulo está subdividido em três partes. Na primeira, apresentaremos o desenho da proposta, bem como alguns pressupostos metodológicos. Na segunda, apresentamos alguns achados nas narrativas dos jovens sobre as questões de gênero e masculinidades. Por último, encerramos com algumas considerações nas quais apresentamos os desafios da continuidade.

O DESENHO DE UMA EXPERIÊNCIA

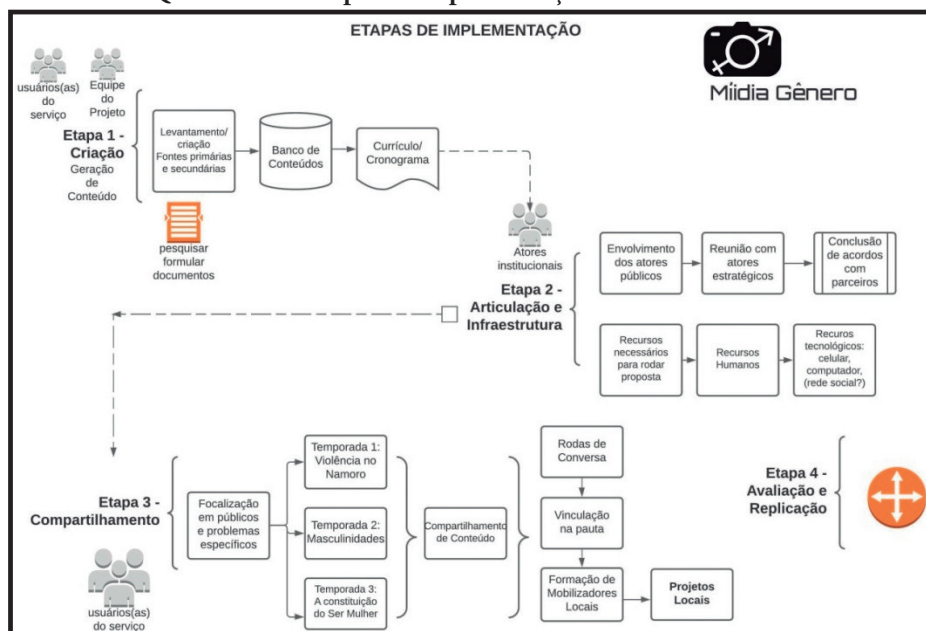
O documentário *Namoro, laços e nós*, sobre o qual debruçamos nossa apresentação, é parte de um projeto mais amplo, composto de intervenções contínuas e fluidas. Ao tratarmos de violências estruturais, tais como as questões da violência contra a mulher, do racismo, dentre outras, temos como pressuposto que essas intervenções devem ser contínuas, incorporando-se aos poucos no escopo das políticas públicas municipais. Por outro lado, outro

⁶ *Namoro Laços e Nós*. Direção de Antonio Nunes, Fabiana Carvalho e Mônica Silva. Contagem: Independente, 2021. 1 DVD (15 minutos).

pressuposto é que essas intervenções devam ser fluidas, para que possamos verificar questões nos espaços de trabalho, com os públicos, nos problemas e soluções que se apresentam; para que seja possível tomar a participação social como elemento fundamental da constituição dessas políticas.

Defendemos que é papel fundamental dos municípios a atuação na segurança pública por meio de mecanismos de prevenção social às violências. Ao falar sobre o papel dos municípios na segurança pública, Luiz Eduardo Soares (2006) afirma que “há como agir de modo eficiente, em curto espaço de tempo e mobilizando poucos recursos, sobre as dinâmicas imediatamente geradoras daqueles fenômenos que desejamos evitar ou conter” (SOARES, 2006, p. 95). Segundo o autor, isso se faz quando “políticas preventivas instauram padrões de comportamento, suscitam sentimentos e acionam percepções coletivas que se convertem, elas mesmas, em causas de situações menos permeáveis às pressões dos fatores criminógenos” (SOARES, 2006, p. 95). É a partir desse movimento que buscamos estruturar ações e projetos que consigam colocar na agenda pautas antes relegadas a atuação policial de modo curativo. No caso específico do trabalho que apresentamos é colocar por meio do documentário a voz e as narrativas dos jovens em circulação e, por conseguinte, dar tratamento a questões que emergem.

Quadro 01 — Etapas de implementação do Mídia Gênero.



* Elaborado pelos autores.

Como dissemos anteriormente, as ações precisam ter caráter fluido e sistemático para que possamos gerar fatores de proteção aos problemas que visamos atacar. O documentário *Namoro, laços e nós* compõe uma das possibilidades de atuação de outro projeto maior denominado Mídia Gênero. Nessa proposta, as mídias e, em especial o audiovisual, emergem como ferramentas de intervenção em uma política pública de segurança. No quadro 1 apresentamos brevemente essas possibilidades. Passamos agora para um aprofundamento nas questões da construção do documentário.

A proposta é que o audiovisual seja meio, finalidade e processo de intervenção nessas pautas. Para isso foi fundamental, em um município com população estimada de 673.849 habitantes⁷, reconhecer as singularidades dos territórios na constituição dessas construções de gênero. Como parte desse processo, fizemos diversas rodadas de diálogo com servidores e servidoras dos equipamentos públicos locais, tendo em vista construir uma leitura sobre determinados territórios no que tange aos fatores socioeconômicos, de organização comunitária e de participação social.

De acordo com Soares (2006),

outro requisito da eficiência das políticas preventivas é a **focalização territorial**. É necessário circunscrever a área sobre a qual incidirá a política, ainda que se tenha em mente que as realidades locais se interpenetram, porque as dinâmicas sociais não respeitam fronteiras entre espaços urbanos (SOARES, 2006, p. 97).

Por essa razão buscamos acionar jovens em seus territórios, bem como as redes de proteção social que compõe esses espaços.

NARRATIVAS SOBRE A VIOLÊNCIA NO NAMORO

Como já tratamos nos tópicos anteriores, o desafio de construirmos uma estratégia para o engajamento de homens e meninos em discussões que pautassem a desconstrução das violências nas relações de gênero, nos levou até a idealização do Mídia Gênero. Como escopo inicial, o projeto pautava a criação de conteúdos para redes sociais, em formato de pílulas que fizessem chegar até a população reflexões sobre as questões das masculinidades. Para

7 <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/mg/contagem.html>

a primeira temporada do Mídia Gênero optamos por tratar da violência no namoro, como já sinalizamos, uma temática pouco discutida no Brasil, especialmente quando diz respeito aos adolescentes e jovens.

A construção deste trabalho se deu a partir do mapeamento dos adolescentes com os quais poderíamos dialogar. Eis um desafio inicialmente identificado, mas contornado. A Superintendência de Prevenção às Violências tem uma baixa capilaridade de atuação nos territórios do município, porém, a possibilidade de lançar mão da intersetorialidade e termos nos serviços prestados pela rede socioassistencial o apoio para esse mapeamento, foi o que nos permitiu prosseguir. Chegamos até os adolescentes por meio dos Centros de Referência de Assistência Social (CRAS), Centro de Referência Especializada de Assistência Social (CREAS) e Unidade de Acolhimento. Realizamos a entrevista a seis adolescentes. Quatro deles foram mapeados por meio desses serviços e os outros dois pela própria Superintendência.

Ao longo desse percurso outras dificuldades emergiam em decorrência da ausência de equipamentos e espaços adequados. Inúmeras adaptações foram necessárias, o que nos diz sobre as limitações de uma política pública que, embora, considerada essencial, tem ainda uma lógica na priorização das ações das forças policiais e de repressão, o que aponta uma lacuna relacionada a recursos aplicáveis a uma política de prevenção.

Para o diálogo com esses adolescentes estabelecemos um roteiro básico utilizando como metodologia a entrevista semiestruturada. Um roteiro muito livre que nos permitiu ir além da previsibilidade. Elegemos disparadores que para nós eram importantes: ser mulher, ser homem, o machismo, a naturalização das violências. Entretanto, os elementos trazidos pelos adolescentes nos apontaram para questões que não estavam postas a princípio: o racismo, a padronização dos corpos, sobretudo feminino, e uma incidência nos relatos: a ausência de espaços que adolescentes e jovens pudessem utilizar para falar sobre as violências⁸. Narrativas que em alguns momentos nos soaram como uma convocação.

“Quando você nasce mulher, você já nasce como uma ‘ofensa’ para o mundo. Porque tipo assim, nós mulheres, se a gente sair com um tipo de roupa, a gente é julgada, a gente é assediada... agora, se for um homem, ele

8 Optamos por fazer o uso da letra inicial do nome dos(as) entrevistados(as). Todos(as) os(as) participantes receberam termo de consentimento, os quais foram devidamente assinados pelos pais e responsáveis autorizando o uso de som e imagem. Porém, como se tratam de percepções e valores dos jovens, fazemos a opção de preservar a identidade.

não é assediado, nem nada. Ninguém fala da roupa que ele está usando. [...] Em casa: 'Ah, você não pode sair desse jeito porque senão as pessoas vão ficar te olhando.' Eu não tenho culpa se as pessoas vão ficar me olhando, elas deveriam manter o respeito sobre mim, por que independente da roupa que eu estiver, elas deverão me respeitar”(D, 16 anos).

As desigualdades relacionadas às questões de gênero, que aparecem nas reflexões ao longo desse percurso nos apontam para uma realidade já conhecida, entretanto, quando tomadas como elemento estrutural no contexto da violência nas relações afetivas no namoro ou no *ficar* entre adolescentes, nos convocam, como políticas públicas, a uma reflexão e à construção de mecanismos de prevenção à violência, especialmente de prevenção primária, considerando que, as violências que se revelam em um relacionamento afetivo, na grande maioria das vezes, estão ancoradas em fatores estruturais. É no cotidiano que as violências operam, incorporadas com naturalização, e ainda que explícitas, por vezes justificadas com o marcador: homem x mulher, reprodução de uma sociedade patriarcal, onde o não reconhecimento da violência por parte de quem exerce é uma realidade a ser enfrentada.

Nos diálogos com as adolescentes, também ficaram evidenciadas situações que nos chamam a atenção para as particularidades dos contextos nos quais vivem. Para muitas meninas, negras, moradoras de periferia, atravessadas pelos marcadores, gênero, raça e classe, o corpo em risco aparece quase como uma predestinação, uma reprodução de valores que pouco comporta diferenciações e construção de projeto de vida:

“Na minha família já teve um caso, um tio meu, quando eu fiz 14 anos, eu estava sentada do lado de fora da lanchonete da minha avó e aí eu estava conversando com uma turminha de meninos, mas assim, era coisa boba, sabe? Aí ele chegou pra minha avó e falou assim: 'Olha, daqui a pouco essa menina tá com um neném no colo'. Foi uma coisa que me marcou muito, sabe? E o meu medo até hoje, meu maior medo, é engravidar com 14 anos.... (risos) (V., 18 anos).

A responsabilidade atribuída às mulheres, mesmo ainda muito jovens, desvela um cenário que oprime, seja ao reforçar que este ou aquele é um *comportamento adequado*, seja em relação à maneira como se dá a socialização, numa perspectiva que não é dada apenas pela questão de gênero, mas também pelos marcadores de raça e classe. No que diz respeito à gravidez na adolescência fica evidenciado que “continua bastante vigente a ideia de que

somente às mulheres cabe a responsabilidade pela fecundação” (MINAYO, 2011, p. 31). Podemos ir além, inclusive, ao compreendermos que em sua grande maioria, serão somente às mulheres atribuídas a responsabilidade pelo cuidado.

Questões como o racismo, a padronização corporal, apesar de não pautadas no roteiro que norteou os diálogos, também atravessam os relatos e dão o tom de uma sociedade que dita medidas, prescreve características físicas, produz sofrimentos emocionais e psíquicos, reproduz violências.

“Na minha infância eu tive muitos problemas, até mesmo racismo, as opiniões dos outros que falavam que eu era gordinha, porque eu era meio inchadinha, como se diz minha mãe... Chega umas fases que é difícil”... “Às vezes o que eles falam magoam a gente, as vezes falam: ‘Ah, você é gordinha, você tem estrias, eu não quero ficar com você porque você tem estrias.’ Isso magoa a gente” (R, 18 anos).

Ao pautarmos as relações que vão sendo estabelecidas entre adolescentes, as questões que se apresentam tendem a expressar como a cultura legitimada socialmente interfere na forma como se dá essa convivência. Na maioria das vezes, a expectativa em relação ao menino, que “precisa” se afirmar como homem, e para provar sua masculinidade “ficar” com quantas meninas mais for possível. Também diz sobre uma sociedade que espera das meninas um comportamento oposto, de quem busca um relacionamento em razão do afeto, pela possibilidade de estar com alguém que se gosta. No diálogo com um adolescente de 15 anos, este retrata a experiência vivida quando, protagonista de um percurso no qual ele apenas se relacionava com meninas pelo interesse momentâneo, que ele classifica como “pegar”, se vê envolvido em num relacionamento que se “tornou sério” e alcançou a fase do namoro:

“Pra mim, foi tipo uma surpresa, tipo, como que eu posso falar, eu era tipo... eu pegava uma menina, aí tipo, não queria. Machucava o coração da menina, vamos falar assim, só queria mexer com o sentimento dela. E essa daqui que chegou foi de repente, tipo, uma história, tipo, um começo absurdo” (K., 15 anos).

À medida que os envolvimento afetivos se estabelecem, em uma fase que esses adolescentes vão nomear a seu modo, como o *ficar*, ou *ficar sério*, por exemplo, ou o namorar, que para eles é retratada como uma etapa posterior, vão se estabelecendo, também, de maneira intrínseca, as posturas e

comportamentos que refletem as violências originadas no machismo e em outros marcadores estruturais.

“A relação que eu já tive foi extremamente tóxica porque ele me proibia de fazer as coisas... Ah, porque você não pode conversar com seus amigos porque você está namorando comigo. Eu acho muito tóxico... Agressão verbal, ele não encostava a mão em mim, mas agressão verbal. Eu não podia sair, eu não podia vestir as roupas que eu queria, eu não podia conversar com as pessoas que eram os meus amigos, porque eu estava com ele. Ele me falava do meu corpo, que eu não tinha o corpo perfeito que a ex dele tinha, me falava que eu não cozinhava do jeito que a ex dele cozinhava... e isso sempre abalou o meu psicológico” (D., 16 anos).

Nos diálogos estabelecidos se evidenciam na fala dos adolescentes discursos que localizam as situações de violência. Termos como relacionamentos tóxicos, relações abusivas, aparecem de forma recorrente, para descreverem situações vivenciadas por elas, por eles mesmos, ou relatadas por amigos e conhecidos.

“A violência psicológica acontece em qualquer gênero... ‘se você fizer isso eu não vou gostar mais de você, eu vou te bater, presta atenção, firma isso, faz aquilo que eu tô te pedindo, cê não tá vendo não? Cê não tá vendo não, sua ingrata, seu ingrato?’ É coisa que a gente vive no cotidiano, a gente vê e fica assim: ‘passada!’ Como que eles são abusivos com as outras pessoas...” (Y., 18 anos).

A possibilidade de escuta dos(as) adolescentes não nos autoriza considerar as falas como realidades absolutas, de fatos que se repetem de maneira unânime. Mas nos permite uma leitura de como as violências têm sido experimentadas, compreendidas e compreendidas pelos adolescentes e jovens.

“Alguns homens não medem as palavras que machucam as mulheres. Eles acham que as mulheres têm que ir aonde eles querem... Às vezes a menina está em um relacionamento que não está fazendo bem, mas ela quer continuar porque ela gosta dele. Pra mim, ela tinha que pensar nela mesma e não no gostar. Pode gostar, mas gostar passa, um dia passa. Mas é melhor você desistir daquilo, do que te machucar por dentro” (R., 18 anos).

Ressalta-se que, ao longo das entrevistas foi bastante expressiva a narrativa, especialmente das adolescentes, no que se refere à necessidade de espaços para diálogo sobre a violência que atravessa as relações entre meninos e meninas.

Sejam as relações afetivas do “ficar” ou do namoro, seja no convívio que meninos e meninas estabelecem nos grupos, nas instituições, como é o caso das escolas, por exemplo. Suas expressões e relatos nos dizem que é preciso falar sobre o respeito, sobre direitos. Falas que nos apontam para o fato de que desconstruir violências nos exige falar sobre elas, assumir as dores, dores de meninas, que na maioria das vezes sofrem as violências, dores de meninos, que, atravessados pelas questões das masculinidades, e muitas vezes silenciados, reproduzem violências. O engajamento de homens e meninos num movimento pela desconstrução do machismo como uma violência estrutural, diz sobre a necessidade de acolhimento, de empatia e encorajamento rumo a novas formas de viver a masculinidade, novas formas de estar no mundo.

Ao longo dos diálogos com os adolescentes, gravações e discussões em equipe, o material que se tornaria pílulas para as redes sociais acabou tomando forma de documentário. No processo de edição um desafio gigante de transformar aproximadamente 7 horas de gravações em 15 minutos de filme. E o filme ganhou nome: *Namoro, Laços e Nós*, e se tornou uma ferramenta potente de diálogo com outros adolescentes e jovens. A partir da parceria com a rede socioassistencial estruturamos um cronograma de meses com rodas de conversas nos grupos de adolescentes atendidos pelo Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos (SCFV) do município de Contagem. As parcerias se estenderam até alcançar o âmbito do legislativo, e o tema da violência no namoro tornou-se um projeto de lei, o que permitiu um engajamento para além dos adolescentes participantes, contudo há muito que se ouvir, há muito o que se construir.

NOTAS CONCLUSIVAS

Em que medida o documentário e, de maneira geral, o audiovisual pode operar como estratégias das políticas de segurança pública e de prevenção a violência? Não nos debruçamos ao longo deste capítulo na resolução desta resposta. Fizemos a opção de compartilhar a experiência de uma política que se desenha, que propõe nas experimentações de recursos dos quais não somos especialistas, de tatear outras possibilidades que rompam com as conformações de intervenção do poder público frente a problemas sociais.

O documentário nos serviu como ferramenta: a) de *intersectorialidade*, na medida em que acessamos outros setores para apresentação da proposta, mobilização e compartilhamento de problemas; b) de *estabelecimento de*

vínculos, pois o encontro com os jovens não parou na gravação das narrativas, mas serviu como possibilidade de entrelaçamento de relações destes com o poder público, visto que eles têm participado de exposições públicas como comentaristas e, também, solicitado processos formativos no tema em questão; e c) na *colocação do tema na agenda do poder público*, que forneceu subsídio para instauração da lei municipal sobre a violência no namoro⁹, de debates com outras instituições como Polícia Civil, Defensoria Pública, dentre outros. Sabemos do desafio de colocar na pauta temáticas dessa natureza, sobretudo pela pequena tradição que o Brasil tem no tema da violência no namoro. Por essa razão, a proposta é que o documentário rode na cidade através de exibição comentada nas praças públicas, bem como sirva de ferramenta nos processos formativos dos agentes de segurança pública (Guarda Civil) e servidores da assistência e da educação.

O documentário serve para nós na implementação de outras políticas de subjetividade. De acordo com Deleuze (2009)

[...] todas as imagens reagem umas sobre as outras, sobre todas as suas faces e em todas as suas partes. É o regime da variação universal, que ultrapassa os limites humanos do esquema sensorio-motor, rumo a um mundo não humano, onde movimento é igual a matéria, ou então rumo a um mundo sobre-humano, que atesta um espírito novo. É aí que a imagem-movimento atinge o sublime (p. 54).

O sublime abre um campo de possibilidades, que não são somente da ordem das estratégias, do planejamento, dos indicadores, das redes formadas... O sublime é a possibilidade de instalação de campos de afetação na relação cotidiana, nos encontros nossos de cada dia, as “imagens presentificam ideias, conceitos, sentimentos, sensações” (MARTINS, 2017, p. 39). E por que não fazer das políticas públicas de segurança espaços de afetações que possibilitem novas formas de vida? O audiovisual como ferramenta, pode produzir significações capazes de “despertar reflexões, encantamentos e estranhamentos [...]” (MARTINS, 2017, p. 39). Se acreditamos em possibilidades do novo frente ao desafio de constituição de outras relações com o corpo, com as masculinidades, com as formas de ser mulher, será impossível não pensar em novas políticas de condução da vida.

9 Projeto de Lei - PL 199/21, que dispõe sobre a Campanha Municipal “Namoro Sem Violência”, que visa a prevenção e conscientização nas relações afetivas de namoro entre jovens e adolescentes de proposição da vereadora Moara Saboia (PT-MG).

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Tais. **Violência e namoro na adolescência: uma revisão de literatura**. Desidades. Número 1199, ano 66. abr-jun 2018. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/desidades/article/view/18889>. Acesso em Maio 2021.
- AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade**. Coordenação Djamilia Ribeiro. Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- DELEUZE, G. (2009). **Cinema II: A imagem-tempo**. São Paulo, SP: Brasiliense.
- FREIRE, Paulo. **Educação Como Prática da Liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- FREIRE, Paulo; FAUNDEZ, Antonio. **Por uma Pedagogia da Pergunta**. Rio e Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- FREIRE, Paulo; SHOR, Ira. **Medo e Ousadia — O Cotidiano do Professor**. Tradução de Adriana Lopez; revisão técnica de Lólio Lourenço de Oliveira — Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- GROSSI, Miriam Pilar. **Masculinidades: uma revisão teórica**. Antropologia em primeira mão/Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina. —, n.1, 1995.
- MARTINS, Mirian Celeste. **Narrativas verbais e visuais: proposições em mediação cultural**. In.: MARTINS, Mirian Celeste (Org.). *Mediação cultural: olhares interdisciplinares*. São Paulo: Uva Limão, 2017. 165 p.; il.; 29,7x21cm. Acesso em dez 2021. Disponível em: http://uvalimao.com.br/ebooks/med_cult.pdf
- Organização Mundial da Saúde (OMS). **Prevenindo a violência juvenil: um panorama das evidências**. São Paulo; 2016. 98 pp. Disponível em: <https://nev.prp.usp.br/publicacao/prevenindo-a-violencia-juvenil-um-panorama-das-evidencias/>. Acesso em maio, 2020.
- OLIVEIRA et al. **Violências nas Relações Afetivo-Sexuais**. In. MINAYO, MCS., ASSIS, SG., and NJAINE, K., orgs. *Amor e violência: um paradoxo das relações de namoro e do “ficar” entre jovens brasileiros* [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2011. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>> <https://static.scielo.org/scielobooks/4c6bv/pdf/minayo-9788575413852.pdf>
- RICARDO, Laécio. **O documentário e a instilação da crença**. *Significação*, v. 41 n° 42, 2014. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/83023/93453>. Acesso em julho, 2021.

AUTO-ENCENAÇÕES DA JUVENTUDE EM CENAS DE DISPUTA

RAFAEL DE AMORIM ALBUQUERQUE E MELLO¹

PONTO DE PARTIDA

Em julho de 2019, a comunidade Caranguejo Tabaiaries, na Zona Oeste do Recife, foi alvo de um “decreto de desapropriação em caráter de urgência”, expedido pelo então prefeito da cidade, Geraldo Julio. A desapropriação ocorreria em virtude das obras de requalificação do Canal do Prado, em cujas margens se localiza Caranguejo Tabaiaries, planejando a implantação de três faixas de veículos exatamente no local onde se situa a comunidade². Essas contínuas ameaças ao longo de 2018 e 2019, antes mesmo do decreto oficial da prefeitura, fizeram com que o coletivo Caranguejo Tabaiaries Resiste fosse constituído. Em articulação com outras organizações³, de 2018 em diante, o coletivo organizou ações de debate, mobilização e conscientização sobre os direitos a moradia digna, combate a diferentes formas de discriminação, planejamento urbano, entre outros temas. A imagem tem papel central: além de cine-debates, o coletivo atuou em conjunto com outras organizações na produção de peças audiovisuais no intuito de “mostrar para a cidade que existe” (para os próprios moradores, inclusive), numa estratégia de uso do audiovisual para construção de visibilidades em um cenário de disputas narrativas. Afinal, mesmo se situando em local central e estratégico para a cidade, Caranguejo Tabaiaries é uma comunidade “escondida”, pouco conhecida por muitos moradores do Recife.

1 Jornalista pela UFPE, produtor audiovisual e mestrando em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais na linha de pesquisa Pragmáticas da Imagem. Atualmente, é integrante do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência e pesquisa encenações da juventude no cinema brasileiro. Trabalha como jornalista e produtor audiovisual para sindicatos e ONGs.

2 “Ameaçada e Esquecida pela Prefeitura, Caranguejo Tabaiaries resiste ao despejo”, disponível em: <https://marcozero.org/ameacada-e-esquecida-pela-prefeitura-caranguejo-tabaiaries-resiste-ao-despejo-feito-as-pressas/>

3 Como por exemplo, Centro Popular de Direitos Humanos (CPDH), ONG Adolescer, Articulação Recife de Luta, Defensoria Pública do Estado de Pernambuco, Cooperativa Arquitetura, Urbanismo e Sociedade (CAUS) e Coque Vídeo.

Em outubro do mesmo ano, após intensa mobilização, a comunidade conseguiu revogar o decreto de despejo e, atualmente⁴, espera a regularização fundiária. O Coletivo desenvolve com ações voltadas aos direitos humanos, com ênfase na imagem como mediação combativa da política. A partir do ocorrido em torno de Caranguejo, percebe-se como as experiências de exclusão e violência sofridas se articulam com a constituição de uma autoimagem, em uma mediação estética a partir de gestos, encenações, posturas colaborativas em direção a reordenamentos de mundos possíveis. Nesse movimento de tomada de posição, fica em evidência como jovens, crianças e adolescentes aparecem como atores críticos em contextos de lutas atravessadas pelas imagens.

Em nossa pesquisa, partimos da experiência audiovisual de Caranguejo Tabaiaries em busca de outros lugares e épocas do cinema brasileiro, em que jovens se lançam diante da câmera, reencenando a si mesmos, em distintas cenas de conflito e disputa. Ou seja, buscamos uma análise que construa uma historicidade não aparente, na medida em que as aproximações entre os filmes não são imediatas, muitas vezes se tratando de filmes que, juntos, despertam mais suas diferenças que aproximações. Nos debruçamos sobre experiências diversas, de diferentes momentos históricos, contextos de produção, locais geográficos e gêneros cinematográficos, com o intuito de criar um cotejo, que inclui não apenas semelhanças e aproximações, mas também diferenças entre as cenas fílmicas compiladas.

Além de Caranguejo Tabaiaries, a pesquisa traz do contemporâneo a experiência dos filmes produzidos no contexto do Movimento de Luta nos Bairros Vilas e Favelas de Minas Gerais (MLB-MG), mais precisamente as produções resultantes da série de oficinas realizadas entre 2013 e 2017. São os filmes: *A rua é pública* (2013), *Aniversário e Castigo* (2017), *Palmilha* (2017) e *Papagaio Verde* (2017). O MLB-MG é um movimento que tem no audiovisual um importante eixo de luta, sendo produtor de importantes filmes brasileiros contemporâneos, como *Na Missão com Kadu* (Aiano Bemfica, Pedro Maia de Brito, Kadu Freitas, 2016), *Memórias de Izidora* (Vilma da Silveira, João Victor Silveira de Paula, Kadu de Freitas, Edinho Vieira e Douglas Resende, 2016), *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* (Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo e Pedro Maia de Brito, 2018), *Entre Nós Talvez Estejam Multidões* (Aiano Bemfica, Pedro Maia de Brito, 2020), entre outros. Nos dedicaremos a fazer uma análise dos filmes do MLB produzidos a partir de oficinas com jovens, trabalhos

4 Última atualização em janeiro de 2022.

que não foram planejados para serem exibidos em festivais, mas que não deixam de trazer elementos narrativos e estéticos relevantes — a exemplo da performance de si dos jovens diante da câmera, em contexto de luta social por moradia, aspecto que interessa diretamente a nossa pesquisa.

Em relação aos filmes brasileiros de outras épocas trazemos como corpus primário *Couro de Gato* (Joaquim Pedro de Andrade, 1962) e *Lacrimosa* (Aloysio Raulino e Luna Alkalay, 1970). O primeiro é definido pelo próprio Joaquim Pedro como um “filme projetado”:

O *Couro de Gato* foi um filme projetado, desenhado para atender uma série de necessidades minhas. Eu queria fazer um filme popular, sobre o problema brasileiro, tipicamente brasileiro. E queria um filme que não tivesse muito o problema da língua porque eu pretendia terminar o filme fora, sabia que não dava pra acabar aqui, que fosse um curta metragem, para eu conseguir ter recursos materiais suficiente para fazer. Então tudo isso, junto com essa história tradicional dos meninos do morro pegarem gato para fazer tamborim, eu escrevi o roteiro. O filme é quase mudo (ANDRADE Joaquim Pedro de. “Luzes Câmera”. Entrevista para o programa da TV Cultura, 1976-1977).

A equipe de Joaquim Pedro subiu os morros cariocas, em uma “aventura”, como definiu Mario Carneiro, fotógrafo do filme (Araújo, 2013, p. 101) para fazer uma denúncia da trágica situação social da cidade, cindida por uma perversa desigualdade social. O filme mescla atores profissionais e atores “reais”. As crianças interpretam a si mesmas num roteiro baseado em suas vidas, mas que foi escrito distante delas, pois se tratava de um filme de prioridades comercial e de exibição ao público externo.

Já o segundo trata-se de um dos primeiros filmes de Aloysio Raulino, feito em parceria com Luna Alkalay às vésperas do AI-5, quando o realizador havia acabado de voltar do Festival de Cinema de Viña del Mar, no Chile — o próprio Raulino definiu *Lacrimosa* como um impulso de “coisas que fazemos *na juventude*” (RAULINO, 2013, grifo nosso). O filme parte da inauguração da Avenida Marginal Tietê, em São Paulo, que faz com que a cidade seja “vista de dentro”, como se lê em um dos letreiros, debruçando-se sobre as comunidades ribeirinhas do Tietê. Os cineastas são pessoas de fora que se lançam ao encontro dessas pessoas, a grande maioria delas jovens e crianças que encaram a câmera, entre o medo e o encanto.

É importante salientar que, apesar da pesquisa ter como ponto de partida e centralidade nas experiências ocorrida em Caranguejo Tabaiães e no MLB, não se buscará nos filmes “antigos” perspectivas de mera complementariedade,

de modo que tais filmes do passado apareçam como simples contraponto; busquemos, sim, considerá-los em suas singularidades, de forma que surjam ressonâncias que enriqueçam a leitura das imagens e das encenações de si produzidas nos respectivos momentos. Os filmes contemporâneos ocupam a centralidade da pesquisa, dada a maior proximidade e possibilidade de acesso a informações relativas aos processos, enquanto os filmes antigos fornecem chaves de comparação metodológica.

No processo de cotejar, indagaremos aos filmes: O que o aparecer da juventude em cena em contextos de disputa coloca em jogo? De que modos esses sujeitos interagem com a câmera? Como esses jovens encenam a si mesmos? Ainda que em contextos históricos e de produção muito diversos, que relações de vizinhança podem ser estabelecidas com imagens de juventudes que se postam diante da câmera em outros momentos? Não só respeitando, mas investigando esses tempos e contextos de produção diversos, trabalhamos com o seguinte problema de pesquisa: como podemos pensar os diferentes processos de produção e feitura de imagens a partir dos modos como essas crianças, jovens e adolescentes agem através da câmera, imprimindo posturas nas imagens em encenações coletivas de si em um mundo em conflito?

CAMINHOS METODOLÓGICOS

Os filmes são analisados em função das encenações das crianças e jovens, que — selecionadas e “arranjadas” — compõem figuras de relação que permitem o diálogo entre diferentes experiências com as imagens. A essas figuras de relação nomeamos *eixos*, cada um compondo uma série de arranjos cênicos. A partir do visionamento desses filmes, observando a *mise-en-scène* e *auto-mise-en-scène* dos jovens, composta basicamente por seus gestos, movimentos, olhares, diálogos e a forma como estas ações se entrelaçam aos territórios filmados, foram formados três eixos cênicos que compõem nossos arranjos: *Corrida*, *Rosto* e *Coletivo*. A formação destes arranjos se deu através de uma espécie de mapeamento dos filmes através da seleção de *frames* de cenas mais representativas, que de alguma forma se reverbere nos outros filmes citados. Os *frames* foram dispostos em um tipo de prancha online, onde podem ser deslocadas e agrupadas livremente. Neste artigo, nos concentraremos no arranjo *Rosto*.

A disposição dos filmes em pranchas organizadas a partir de eixos centrais guarda semelhanças com o método de análise fílmica formado por constelações. Mariana Souto (2020) parte do pressuposto de que os filmes são como substâncias químicas: só quando aproximadas, saberemos como se comportarão. O método comparatista constelacional, em resumo, é desenvolvido a partir das noções benjaminianas de tempo e história não-linear, estes seriam compostos em montagens, fragmentos, mosaicos, lampejos:

uma constelação lampeja diante do crítico “quando dois fenômenos, cronologicamente distantes e aparentemente heterogêneos, colocados em cotejo entre si, iluminam-se reciprocamente, revelando certa afinidade interna” (BOTELHO, 2012, p. 108). Michael Löwy aponta que esse encontro entre tempos produz ganhos recíprocos: “a relação entre hoje e ontem não é unilateral: em um processo eminentemente dialético, o presente ilumina o passado, e o passado iluminado torna-se uma força no presente” (LOWY, 2005, p. 61). Assim, a constelação pode historicizar um fato ou objeto do presente à luz de seus diálogos com possíveis antepassados (SOUTO, 2020, p. 155).

Apesar da filiação da pesquisa a este gesto metodológica em que a análise fílmica pode escapar a tais critérios mais evidentes de estudo, é importante marca que esta pesquisa não se trata, de fato, de constelações fílmicas. Tal constatação se dá pela centralidade dos filmes contemporâneos do corpus central, que convoca os filmes modernos, ou seja, não se trata propriamente de estrelas que formam um desenho. Nas constelações se uma estrela “brilha demais” ela ofusca as outras, e não as convoca. Entretanto não abdicamos de um *raciocínio constelacional*, que ainda segundo Mariana Souto não pode se forjar num simples ponto e contraponto, mas dentro de uma atitude metodológica comprometida a composição de recorrências gestuais que desenvolvam a análise. Ao mesmo tempo, reforçamos que tal liberdade analítica, que pode se esquivar de gênero ou aproximações geográficas, não pode ser confundida com a completa arbitrariedade:

a aproximação entre obras pode escapar a critérios mais evidentes como a pertença às categorias usuais da comparação (gênero, realizador/a, país ou ano de produção), embora elas possam também ter alguma influência no recorte. O agrupamento pode se dar com a liberdade de quem mira o céu, vê uma infinidade de pontos e une aqueles que produzem uma imagem de interesse — o que não dispensa a tarefa de demonstrar aos outros observadores quais são os vínculos ali enxergados e o porquê dessas ligações. A participação da subjetividade não se dá sem algumas balizas e tampouco deve se traduzir em completa arbitrariedade” (*Ibidem*, p. 158).

A JUVENTUDE COMO ELO COMUM

A juventude é o grande elo entre os filmes que trazemos. Em momentos de conflito social e exploração dos seres humanos, ela aparece com centralidade nas experiências fílmicas, mesmo em distintas épocas e diferentes linguagens e contextos cinematográficos. As crianças e jovens trazem em seus gestos, corpos e rostos promessas de um futuro a ser escrito. Como abertura para um porvir, jovens, crianças e adolescentes encarnam uma experiência em gestação, mais central e decisiva em momentos de tensão social, emergente nas imagens do cinema. A criança ainda não viveu a experiência, a que Benjamin chama de “máscara do adulto” (1913).

Ela [a experiência] é inexpressiva, impenetrável, sempre a mesma. Esse adulto já vivenciou tudo: juventude, ideias, esperanças, mulheres. Foi tudo ilusão. Ficamos, com frequência, intimidados ou amargurados. Talvez ele tenha razão. O que podemos objetar-lhe? Nós ainda não experimentamos nada. Mas vamos tentar agora levantar essa máscara. O que esse adulto experimentou? O que ele nos quer provar? Antes de tudo, um fato: também ele foi jovem um dia, também ele quis outrora o que agora queremos, também ele não acreditou em seus pais: mas a vida também lhe ensinou que eles tinham razão. E então ele sorri com ares de superioridade, pois o mesmo acontecerá conosco — de antemão ele desvaloriza os anos que estamos vivendo, converte-os na época das doces asneiras que se cometem na juventude, ou no êxtase infantil que precede à longa sobriedade da vida séria. Assim são os bem-intencionados, os esclarecidos (BENJAMIN, 1913).

Mais que uma alegoria da inocência, da falta ou do vetor do subdesenvolvimento, as juventudes guardariam uma potência em sua agência e capacidade fabulatória — não necessariamente fantasista —, que se dá pela imagem, através de *posturas*, no processo de encenação de si diante da câmera. É interessante lembrar que Comolli, ao desenvolver a noção de *auto-mise-en-scène* (2008), se refere a um filme que retrata justamente uma criança, *Repas du bébé* (1895), dos Lumière, em sinalização de que a juventude seria um vetor das posturas no ato fílmico.

A ponte se justifica por serem experiências que se colocam em oposição a modelos hegemônicos de produção audiovisual (pautados pelo controle), além de serem experimentos fortemente marcados por contextos históricos de “virada tecnológica”, ainda que cada circunstância mantenha especificidades importantes, cuja compreensão é imprescindível. Não se trata de

pensar essas performances apenas como reflexos diretos e objetivos do aparecimento de novas possibilidades tecnológicas (som direto, equipamentos leves e celulares, por exemplo).

MISE-EN-SCÈNE EM CENAS DE DISPUTA: PELO DIREITO DE SER FILMADO

Ao defender que “cada pessoa tem o direito de ser filmada” (2012), Walter Benjamin aponta como, com as artes industriais e com o avanço da técnica, o cinema perturba a distância entre emissor e receptor, diminuindo uma diferença fundamental entre autor e público. Durante séculos houve uma separação rígida entre os escritores (em número reduzido) e os leitores (em grande número). No lugar da exaltação especialista, Benjamin propõe a formação politécnica, em que a “qualidade” de uma obra não é medida somente por seu posicionamento político, mas em como provoca regimes de produção “de dentro”, fazendo assim surgir novos autores e não consumidores. Para o autor, o mundo do trabalho moderno irrompe um saber falar — ou “encenar” — sobre este trabalho. Assim, a modernidade, com a extensão do “direito de ser filmado”, oferece condições para a auto-encenação dos povos diante da câmera. No texto, Benjamin introduz como o cinema russo apresenta esse processo, no qual muitos dos filmados não são atores profissionais, e sim pessoas “comuns” se auto-representando. Ao longo dos anos, essa potência foi — em alguma medida — suprimida na Europa Ocidental, em que o aprofundamento do espetáculo se concentra na separação entre produtor e consumidor. A explosão de novas mídias põe em jogo um reordenamento sensível do aparecimento de sujeitos, em que a separação primeira produtor-receptor é posta em xeque. A “reivindicação do direito de ser filmado” se recoloca: como a imagem se abre para ou é aberta por “novos sujeitos”, novos rostos e vozes, historicamente invisibilizados?

Em linhas gerais, analisaremos como esses sujeitos se relacionam com a câmera a partir de suas *encenações*, apostando que as modulações das encenações de si, agrupadas em eixos gestuais recorrentes, fazem ver diferenças e proximidades entre esses diferentes regimes e processos de feitura das imagens. A *mise-en-scène* e *auto-mise-en-scène* dos filmes é entendida não como um simples controle do sujeito que filma, e sim como uma conjugação com os sujeitos filmados. O que provoca o descentramento

do conceito como controle é a ideia de *mise-en-scène* documentária, como propõe Bernard Belisário (2014) ao fundamentar sua análise de modulações da *mise-en-scène* no filme *As Hiper Mulheres* (Takumã Kuikuro, Leonardo Sette, Carlos Fausto, 2011).

A noção de *mise-en-scène* documentária partilharia então desta recusa ao controle do sentido não só no modo como o filme concebe sua escritura em sentido lato, mas na própria situação de filmagem. Se, na ficção, a *mise-en-scène* remeteria à maneira como o cineasta concebe e organiza a cena — para Bordwell (2005), o movimento dos atores no quadro, a maquiagem, o figurino, a iluminação e o cenário —, no documentário a *mise-en-scène* do cineasta não pode ser pensada ou concebida separada de uma outra *mise-en-scène*, a dos sujeitos que ele filma (BELISÁRIO, 2014, p. 54).

Mesmo nas ficções pertencentes ao *corpus* de análise, entendemos que a situação de auto encenação turva as fronteiras entre *mise-en-scène* documentária e ficcional. O único documentário analisado trata-se de *Lacrimosa*, entretanto é redutor perceber a *mise-en-scène* dos filmes do MLB-MG, de Caranguejo Tabaiães e *Couro de Gato* considerando apenas a maneira como o cineasta constrói as cenas — até porque, nos dois primeiros, a própria função “cineasta” está diluída. Mesmo em filmes de *mise-en-scène* com marcação de atores e movimento de câmera rigidamente delimitados, como *Couro de Gato*, são fundamentais as significações aportadas pelos próprios sujeitos filmados, que interpretam a si mesmos, vivenciando suas rotinas e lutas, com destaque aqui para as crianças e jovens. Como no recorte da pesquisa os jovens atores interpretam a si mesmos, inclusive nas ficções, nos é caro esse valor documental das encenações, em que a *mise-en-scène* dos sujeitos filmados fica em destaque. Comolli (2008) focaliza uma *mise-en-scène* própria que surge da consciência de ser filmado através do retorno de olhares, manifesto em posturas que marcam tomadas de posição. Sujeitos que tradicionalmente são vítimas de olhares projetantes, seja da grande mídia ou mesmo do próprio cinema, podem confrontar o ato de serem filmados produzindo uma reflexividade.

Essa *auto-mise-en-scène* está sempre presente. Ela é mais ou menos manifesta. Em geral, o gesto do cinema acaba, conscientemente ou não, por impedi-la, mascarar-la, apaga-la, anulá-la. Outras vezes, mais raras, o gesto da *mise-en-scène* acaba por se apagar para dar lugar a à *auto-mise-en-scène* do personagem. Trata-se de uma realidade estética. De uma

dança a dois. A *mise-en-scène* mais decidida (aquela que supostamente vem dos cineastas) cede lugar ao outro, favorece seu desenvolvimento, dá-lhe tempo e campo para se refletir, se manifestar. Filmar torna-se, assim, uma conjugação, uma relação na qual se trata de entrelaçar ao outro — até na forma (COMOLLI, 2008, p. 83).

A pesquisa busca entender os significados e potências que envolvem essas encenações de si, destacando a atuação de crianças, jovens e adolescentes em momentos de tensão social. As cenas de disputa favoreceriam o aparecer (sublinhado no “direito de ser filmado” moderno apontado por Benjamin), retomando as potências da encenação de si perante a câmera, esvaziadas pelos grandes meios de comunicação. Em um mundo que não se permite mais ser alheio às imagens, Comolli (2006) aponta uma “inocência perdida”, em que ninguém pode passar ileso pela câmera; jovens, crianças e adolescentes são atores importantes que percebem e agem ao encontro do dispositivo, em direção a um “destino filmado”.

ANÁLISE DE ARRANJOS CÊNICOS

Os conjuntos cênicos serão chamados de arranjos, na medida em que propõem um agrupamento de cenas norteadas por um eixo central aglutinador. Na matemática, por exemplo, mais precisamente na análise combinatória, arranjos são permutações de elementos em conjunto particulares em que a ordem faz diferença, logo o arranjo é uma forma de ver a mobilidade possível dentro de um universo específico. Arranjo vem do verbo *arranjar*, que por sua vez deriva do francês antigo *arrangier*, que significa “colocar em ordem de batalha”. É ação, ato de colocar junto, de encontrar uma saída a partir da disposição. Uma forma de ver relações entre relações. A formulação do arranjo constitui o primeiro passo da pesquisa, não seu objetivo final. Assim, a própria aproximação, a ideia de vizinhança, funciona como operador, ao passo que ela faz ver, em mirada conjunta, relações entre relações, aproximações e distâncias na imagem quando as dispomos juntas, apesar das diferenças fundamentais entre elas. Para Comolli (2008), a *auto-mise-en-scène* é mais ou menos manifesta, mas sempre presente, e isso justifica colocar lado a lado filmes tão diferentes, sem ocultar uma densa investigação sobre os contextos e processos em cada caso.

Ou seja, cada arranjo modal tem um funcionamento interno mobilizando cantos, coreografias (no sentido amplo de uma marcação — o que deve ser feito com o corpo), olhares de volta, devires em cena, coletividades, movimentos de câmera, *closes*. Dentro dessas mobilizações iremos fazer um caminho que permeie os processos fílmicos e entre na relação entre quem filma e quem é filmado em cada caso (incluída a realização de entrevistas com realizadoras e realizadores). Ou seja, sair da imagem, das modalidades, e a partir disso imbricar os processos.

Os arranjos são constituídos a partir de recorrências que encontramos nas experiências contemporâneas, buscando-se entender como elas convocam outros tempos, de momentos históricos, reunidos pelas imagens da juventude diante da câmera em situações macroestruturais de disputa por moradia, território, dignidade. Como um tempo incide no outro? Inicialmente, propomos como arranjos modais cênicos da pesquisa a Corrida, o Coletivo e o Rosto. Cada uma dessas figuras funciona como eixo aglutinador e foi estabelecida através de uma análise prévia dos filmes, bem como do desenvolvimento teórico-analítico que decorre de cada uma delas. O que norteia cada figura aglutinadora são as *posturas* colocadas em cena e diante da câmera em cada um dos filmes. Como dito mais acima, nos concentraremos no arranjo *Rosto*.

ROSTO

O rosto é a forma mais imediata de aparição desses jovens. Ele é o que materializa e corporifica as demandas dessa juventude, agenciando uma fala política direta com a câmera, pois deixa o espectador sem alternativas senão encará-lo de volta. Por isso, o rosto aparece como uma afirmação de si ao mesmo tempo que demanda uma dignidade. O *close* no rosto da juventude nos filmes que trazemos demarca uma afirmação pela imagem, como, por exemplo, o menino que diz “a rua é pública”, no filme de mesmo nome, respondendo a uma provocação de uma outra moradora, ao mesmo tempo em que a câmera fecha em *close* sobre sua face, como analisaremos.

ROSTO EM CLOSE

O rosto carrega consigo um elemento moral na medida em que, em *close*, dá destaque a uma “elevação sentimental” das personagens, através de fotogenia dos sujeitos filmados — fotogenia aqui nada tem a ver com a “beleza” ou “boa imagem” dos filmados, mas que carrega um senso de aparição estética.

Sobre esse elemento moral se apoiaram tanto os planos precursores do primeiro cinema de Chaplin e Griffith quanto os gêneros focados na elevação sentimental dos personagens (melodramas e dramas românticos) da época do cinema clássico até o cinema moderno de Rossellini ou Godard, na sua fascinação pelo rosto de atrizes. O rosto expressivamente fotogênico propaga a ideia de que o gesto do ator serve para expressar seu estado de espírito. Os movimentos do rosto fotogênico, por mais ínfimos que sejam, dão conta de uma condição emocional e psicológica que o ator/personagem sente no seu íntimo e expressa através de elementos do rosto (olhos, boca, nariz, sobrancelhas) (GUIMARÃES, 2016, p. 5).

Essa expressividade estética do rosto ganha diferentes contornos políticos nos filmes aqui analisados. A “elevação sentimental” do rosto em *close* — de modo a expressar o estado de espírito dos sujeitos filmados — aparece como demanda desses mesmos sujeitos, em uma afirmação de existência através de suas *auto-mise-en-scènes*.

O *close-up* marca o estabelecimento de um jogo de olhares na busca por reconhecimento, especialmente em momentos críticos e catastróficos. O *close-up*, ao se direcionar ao rosto, tem dupla função: corporificar os danos da catástrofe ao mesmo tempo que demanda o olhar de um Outro que vê.

O rosto do indivíduo precisa, portanto, de tempo, de uma “espera”, para o *acontecer* e emergir da imagem, mostrando assim a humanidade que se faz ao exceder os limites do corpo indo de encontro ao Outro. Essa é a virada que Aloysio Raulino propõe em seu documentário, particularmente em *Lacrimosa*, como se nota na duração do plano das crianças que insistentemente olham para as objetivas.

Lacrimosa abre com um plano de extrema duração. O tempo passa a contar no cinema documentário. A duração, até Raulino, era decorrente da informação contida no plano. A partir dele, o tempo passa a ser uma forma de relacionamento com a realidade filmada. *A realidade precisa de tempo* (BERNARDET, 2013, p. 132, grifo nosso).

Na segunda parte de *Lacrimosa*, a câmera é colocada diante de um grupo de crianças que, estáticas, observam e encaram os cinegrafistas. O silêncio suspende o tempo. O rosto dos jovens toma conta dos planos à medida que a imagem se debruça cada vez mais sobre eles. A câmera sai de sua imobilidade e avança sobre o rosto de uma das crianças que, assustada, começa a chorar. Sobre essa sequência, Victor Guimarães (2019) comenta:

um *tableau vivant* extraordinário se forma: paradas, como se congeladas por um momento, as crianças nos encaram frontalmente, entre a curiosidade e a inquietude, entre o pavor e o desafio. Desaparece qualquer sombra de homogeneidade, a figura do povo não traduz nenhuma retórica prévia. Num movimento inesperado, enquanto soa o primeiro fragmento do Réquiem de Mozart convocado pela montagem, um *travelling* agressivo reenquadra o *tableau* e se concentra no menor dos meninos, com uma bandagem na cabeça, o nariz escorrendo, a boca banguela. O movimento é tão incisivo que a criança começa a chorar, tentando se desvencilhar dos braços do menino maior (GUIMARÃES, 2019 pp. 162-163).



Figura 01: Crianças que encaram o cineasta invasor em *Lacrimosa*

Ainda no sentido do rosto como algo que inaugura uma “espera”, Lévinas argumenta que o rosto que se coloca diante do Outro tem poder de paralisia. Paralisia não ligada a uma imobilidade, mas a uma interrupção que anuncia um reordenamento:

É o rosto que me revela e que provoca em mim o começo da filosofia, a ética. Não é que o rosto paralisa meus poderes [constituintes], mas paralisa o próprio poder de poder (...). Na contextura do mundo, ele não é quase nada. Mas pode opor-me uma luta, isto é, opor a força que o ataca, não uma força de resistência, mas própria imprevisibilidade da sua reação (LÉVINAS, 1980, p. 177).

Na interpelação ética do rosto, firmada dentro de uma alteridade possível, o espectador é convocado, urgido a manifestar-se. O rosto, na evidência do close, é um vetor do poder interruptivo da imagem. O rosto instaura uma interrupção do tempo. Tal atribuição é mais flagrante em *Lacrimosa*, em que a câmera se debruça longamente sobre as crianças, em especial a primeira delas, que estaticamente observa a objetiva que se aproxima, interrompendo o fluxo das cenas feitas com o carro em movimento.

Já nas primeiras cenas de *Couro de Gato*, as crianças se preparam para mais um dia no morro. Carregam tonéis d'água, se organizam para a caça aos gatos, separam amendoins para serem vendidos nas zonas comerciais e nobres da cidade do Rio de Janeiro. No registro dessa atividade, a câmera enfatiza o rosto desses jovens. Na primeira cena após as cartelas iniciais, vemos uma caixa d'água de metal ao lado dos pés de uma criança. A criança se abaixa para pegar o tonel e a câmera segue-o até que o menino o coloque acima de sua cabeça: o rosto da criança surge destacado. Seu olhar é firme e busca um horizonte que não vemos. Os olhos estão semicerrados, possivelmente pelo cansaço e pelo sol que vai de encontro ao seu rosto, que por isso é bem iluminado. Ao colocar o tonel sobre a cabeça algumas gotas respingam, caindo contra sua face. Assim, o ator-personagem inicia sua caminhada pelo morro, enquanto vemos, no primeiro plano, o garoto sustentando o tonel sobre o corpo, e, em segundo plano, o mar, as praias e os apartamentos da classe média carioca.

O foco da objetiva recai sobre o instrumento de trabalho da criança. A ênfase da câmera é sobre o tonel, aparecendo o corpo e o rosto do garoto a partir do movimento do objeto. Como se a *mise-en-scène* do filme constituísse o ator-personagem a partir deste trabalho. Destaquemos que não se trata de qualquer atividade, mas sim de um regime de exploração mediante o ator-criança e a precariedade das condições de moradia populares. O olhar firme do garoto com seu rosto contra o sol surge como retrato da exploração, fundamentada na desigualdade e injustiça sociais, materializadas na paisagem de fundo da cena, em que vemos, em contraste, a praia

e os prédios da classe média carioca. Assim como ocorre na cena final de *Couro de Gato*, em que Paulinho se “apequena” diante dos prédios, o cenário urbano de injustiça social se estende ao corpo do garoto. O cenário social faz da criança a vítima por excelência, sendo o rosto o ponto de percepção sensível dessas relações ao espectador.



**Figura 02: Criança que carrega tonel de água na abertura de *Couro de gato*.
Destaque para os prédios da classe média no fundo.**

Ao final de *A Rua é Pública*, quando as crianças finalmente acham um espaço para fundar o campo de futebol, uma moradora da ocupação (interpretada por Poliana Souza, hoje coordenadora nacional do MLB) vai ao encontro das crianças e diz que elas estariam “enchendo o saco”; um dos garotos então responde, no mesmo momento em que há um fechamento em *close* sobre seu rosto: “Ei, a rua é pública”, enquanto sobe uma trilha sonora dramática, sobreposta a um jogo de campo e contra-campo entre o garoto e a moradora. Após a fala, o garoto dá um sorriso, pouco antes da sequência de encerramento do filme. O *close* do rosto da criança protagonista também encaminha o encerramento de *Couro de Gato*. Quando Paulinho retorna do centro da cidade, prestes a entregar o

gato capturado ao fabricante de tamborim, também há um jogo de plano e contraplano entre os personagens, que culmina num *close* no rosto do menino, onde escorre uma lágrima⁵. Logo após, o personagem desce o morro, tendo ao fundo a paisagem urbana, que se impõe sobre ele. Em *Sem Destruição*, além dos sucessivos rostos que aparecem em destaque dançando os passos do *bregafunk*, ao final do clipe, o rosto de um dos jovens protagonistas aparece em *close* ao lado do logo do Coletivo Caranguejo Tabaires Resiste. Há, assim, uma recorrência dos rostos como elemento que materializa a face dos povos que os opressores insistem em ocultar. Esse processo parece acentuado pela forma como esses rostos em *close* aparecem no fim ou em momentos “chaves” dos filmes do *corpus* de análise, momentos de virada dramática, de resoluções, encaminhamentos e reflexões basilares. O momento em que o garoto do MLB responde à provocação da moradora e afirma a rua como local de lazer das crianças; o momento em que o rapaz de Caranguejo Tabaires reafirma a resistência e o compromisso da comunidade na luta contra o despejo; o momento em que Paulinho se inquieta com sua realidade opressora e injusta, que lhe obriga a vender um animal pelo qual criou estima, para sobreviver (sendo essa inquietação sensível não pelas palavras mas pela sua feição, reforçada no *close* em seu rosto); ou o momento de encontro e estranhamento da criança em *Lacrimosa*, que encara o cineasta invasor. Algo como uma “mensagem fundamental” que não se dá numa “moral da história” ou em algo já pronto de antemão, mas que envolve a afirmação de identidades. O rosto não apenas demanda o “não matarás” ao outro por “clemência”, mas afirma esse “não matarás” a partir de sua própria agência. Assim, é no encontro com o rosto que o sujeito se “faz evidente”, que o Outro me fala pela “primeira vez”.

5 “Joaquim Pedro encontrava alguma dificuldade em dirigir Paulinho, o protagonista. Mario Carneiro lembra quando o menino, que ‘não se deixava manipular facilmente’, deu o maior trabalho para chorar na cena final. Joaquim dirigia: ‘Agora você tem que chorar, mostrar emoção. Pense numa coisa triste. Na morte de seu pai por exemplo’. E o garoto respondia que assim não iria chorar mas rir: ‘Ele me cobre de porrada o dia inteiro. Eu quero mais é que ele morra’. Joaquim Pedro até sugeriu dar um beliscão para que ele chorasse, mas Paulinho foi logo alertando que sua reação seria bem outra: ‘Pego uma pedra e lhe arrebento a cabeça’. A saída foi deixar de lado as estratégias de interpretação e apelar para a eficiência de um colírio” (ARAÚJO, 2013, pp. 92-93).



Figura 03: Rostos em destaque em *Sem destruição*, *Lacrimosa*, *Couro de gato* e *A rua é pública*, respectivamente.

Em *Sem Destruição*, o olhar frontal à câmera também obedece a uma lógica interna ao discurso do filme, já que o sujeito a quem os jovens se dirigem em seu grito político cantado e dançado é o espectador, materializado nas lentes da câmera. Se em *Lacrimosa* o olhar frontal é testemunha do encontro, em *Sem Destruição* ele é a afirmação de uma mensagem política que mobiliza e instrumentaliza a câmera: a jovem diz “querem tirar os nossos prédios, daí fizemos esse brega protesto”, e aponta o dedo para a sua direita. A câmera então “obedece” ao comando da jovem e faz um movimento ágil na direção apontada, onde outros jovens da comunidade estão postados em conjuntos com faixas e cartazes de ordem. A fala é feita estrategicamente diante da câmera, que filma os jovens em *close*. Uma fala de afirmação de existência que busca o orgulho do pertencimento, da relação dos moradores

com a comunidade, em que os jovens dizem “Sou do Caranguejo, prazer, satisfação” e reivindicam respeito e dignidade, pois eles “tem esses direitos e por eles vão lutar”, como dizem na letra da música. Paralelamente às danças, os rostos dos jovens ganham destaque: olhares firmes, assertivos e diretos que marcam um posicionamento político de visibilidade. É partindo do olhar para a câmera que os jovens têm sua agência constituída dentro da cena como resposta à condição de desrespeito social.

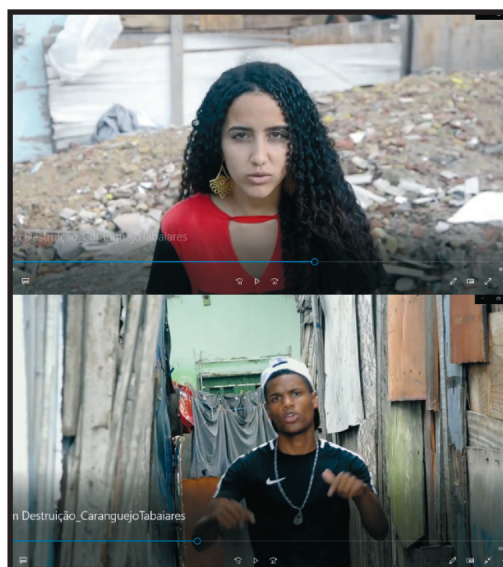


Figura 04: Rostos que afirmam um ponto diante da câmera nos bcos de *Caranguejo Tabaiars* em *Sem destruição*.

ROSTO E LIBERDADE

Ainda em relação aos filmes do MLB, destacamos uma determinada sequência de *Papagaio Verde*, em que o rosto em destaque anuncia uma reflexão sobre liberdade reflexiva. No filme, Melissa e seu colega participam do concurso de papagaios e vão atrás da pipa que caiu na casa da vizinha, Dona Creuza. A vizinha diz que tem um papagaio dentro de casa. Antes das crianças voltarem ao concurso, Melissa decide abdicar da competição para conhecer esse papagaio da vizinha. Esse momento de virada é construído através do *close* no rosto de Melissa, que, pensativa, leva as mãos ao queixo. Enquanto isso, seu colega, ao fundo, segue para a competição de papagaios.



Figura 05: Sequência de *Papagaio verde* que Melissa decide conhecer o animal de Dona Creuza, destaque para os *closes* no rosto da atriz-personagem.

Melissa conhece o papagaio da vizinha: trata-se de um papagaio de verdade, um animal. Há uma cena de diálogo permeado por muitos *close-ups*, em que persistem falas metafóricas sobre a prisão e a liberdade, devir e não devir, limites e possibilidades. Há um novo *close-up* no rosto da garota no momento do questionamento: “Por que você prende ele? Não precisa prender ele ali na gaiola”. Aqui destaque para o enquadramento, em que a criança também aparece presa na tela entre as grades da gaiola do papagaio. Há, portanto, um momento de identificação e aproximação com a atriz-personagem, que de alguma forma se vê no lugar do animal e de alguma forma se coloca no lugar dele. A sensibilidade de Melissa se reverbera numa alteridade que retoma a solidariedade dialógica freiriana, pois a identificação de Melissa não é estanque, não é um dispositivo de

limitador, mas, na verdade, um dispositivo provocativo, que através de uma reflexão crítica encontra forças a partir de um choque com uma realidade sensível. Na fluidez da cena, ao questionar-se, a própria criança cria sua liberdade imaginativa.



Figura 06: Cena em que Melissa discute com a vizinha sobre a liberdade do papagaio.

“Eu quero que você solte o papagaio para ele viver a liberdade dele”, diz Melissa. Enquanto o papagaio (pipa) pode usufruir da liberdade, o papagaio (bicho) tem de ficar preso na gaiola. A menina diz: “Vamos ver se ele quer a liberdade dele”. Na sequência, a criança aparece fora do enquadro das grades da gaiola, depois do questionamento sobre o papagaio. O papagaio então se nega a voar e a vizinha diz: “Se é criado com gente, não vai aprender a voar. Gente não voa”. A menina olha o papagaio. “Ele tem asa, acho que devia estar no céu”. Há uma discordância com Dona Creuza: “Se ele nunca viveu na natureza, como que vai voar”. Ao final, em locução *off*, Melissa traz uma fala significativa: “Tem gente que prende os outros, mas juram que os outros vivem em liberdade. Mas, na verdade, nem eu sei direito o que é liberdade. Eu só sei que se eu fosse pipa, papagaio ou tivesse asas eu nunca ia ficar sem voar, voar deve ser muito legal, liberdade, sabe”. A câmera acompanha a sua caminhada pelo morro ao final do filme, de uma forma estética que lembra o final trágico de *Couro de Gato*, após Paulinho entregar o gato para a confecção de tamborins. Só que desta vez os desejos e sonhos da criança não são oprimidos pelas injustiças sociais. O desejo do/da ator/atriz-personagem, factualmente não se concretiza: o gato não fica com Paulinho e o papagaio não ganha a liberdade que Melissa gostaria. Em *Couro de Gato*, a caminhada final de Paulinho mobiliza a sensibilização pela tragédia do subdesenvolvimento. Em *Papagaio Verde*, a caminhada final reflete um questionamento de Melissa propiciado por uma situação concreta a sua volta. Ainda seguindo a perspectiva freiriana, essa circunstância fílmica vivida pela atriz-personagem no filme trazemos a ideia de situação-limite (FREIRE, 2021, p. 130), as quais se apresentam aos sujeitos como supostas determinantes históricas, “esmagadoras”, nas palavras do autor, em que não caberia nenhuma alternativa que não a adaptação: tal qual os prédios que “esmagam” Paulinho. Ao vivenciar essas situações numa perspectiva reflexiva, chega-se ao *inédito viável*, que corresponde à superação da experiência fatalista pela experiência criadora. O caráter fílmico das situações a que analisamos é essencial para que as cenas tomem tal dimensão. Sobre o tema, Freire traz:

No momento que estes [os sujeitos] percebem não mais como uma “fronteira entre o ser e o nada, mas como uma fronteira entre o ser e o mais ser”, se fazem cada vez mais críticos na sua ação, ligada àquela percepção. Percepção em que está implícito o *inédito viável* como algo definido, a cuja concretização dirigirá sua ação (...) Para alcançar a meta da humanização, que não se consegue sem o desaparecimento da opressão desumanizante, é imprescindível a superação das “situações-limite” em que os homens se acham quase coisificados (FREIRE, 2021, pp. 130-131, *grifo do autor*).

Freire propõe uma superação dessas situações-limite através de um investimento no sensível em direção a uma educação transformadora. O cinema aplicado às juventudes aparece como instrumento para tal provocação. É a percepção da criança acerca do mundo ao seu redor, sendo estimulada a narrar sobre ele, que dispara um posicionamento no mundo através da situação fílmica.



Figura 07: Caminhada final de *Papagaio verde* e de *Couro de gato*, respectivamente.

Sobre essas cenas, ainda é representativo analisar o modo como ela é filmada. Enquanto Paulinho é visto em câmera fixa, de costas, se perdendo numa descida, portando se “apequenando”, entre os prédios da classe média carioca, Melissa aparece de frente, numa subida, numa câmera móvel que a acompanha à medida que ela caminha, e com isso mostrando a paisagem da ocupação a partir, e em função, da movimentação da atriz-personagem, em um gesto que em alguma medida lembra a situação fílmica da câmera que acompanha o home que dança ao final de *Lacrimosa*.

Esse jogo entre “prisão” e “liberdade” é um dilema que acompanha os filmes que tematizam a juventude. A criança carrega a ideia de liberdade, pois “ainda não é adulto”, ao mesmo tempo que lhe é negada a autonomia. Ao mesmo tempo, o adulto pode desenvolver a autonomia, mas deve se “adaptar”, se “prender” às exigências e responsabilidades da maturidade. Sobre o confronto entre prisão e liberdade, por exemplo, em *Sem destruição*, um grupo de jovens anda pela ponte que margeia o rio com uma gaiola, enquanto vemos a paisagem ao fundo, quando a letra da música diz “Eu tenho os meus direitos e por eles vou lutar”. Lembramos, ainda, da poesia ao final de *Tabaiares*, que também usa da figura do pássaro para falar de liberdade: “Às vezes, como um pássaro, eu me sinto livre”; “só a opressão da gaiola me lembra ferro e fibra”. Lembremos também da cena final, ainda em *Tabaiares*, quando os moradores vêm do fundo do beco e se encontram com os jovens, que declamam a poesia na frente das crianças. Um destes olha para a câmera e declara: “O decreto foi revogado”, o frame é congelado e o filme se encerra com o rosto do jovem que olha para a câmera em destaque com o braço erguido. A liberdade é um anseio dessas juventudes — se ela lhes é negada veementemente em *Couro de Gato*, aparece como uma demanda moral que surge da *auto-mise-en-scène* em *Lacrimosa* (por exemplo, na cena do jovem que dança em frente à câmera ou nas crianças que, juntas, brincam com um guarda-chuva, buscando uma postura coletiva frente a câmera).



Figura 08: Pássaro em gaiola também é uma alegoria presente em *Tabaiares*, que no fim (segundo frame) traz a imagem congelada dos jovens comemorando a revogação do decreto ao mesmo tempo que olham a câmera.

A noção de liberdade a que nos referimos se faz *em ato* a partir de uma reflexão sobre o real, instigada pelas circunstâncias fílmicas. Na defesa de uma educação firmada a partir de uma prática libertadora, Paulo Freire (2021) fala de um “medo da liberdade” que habita a vivência das populações marginalizadas.

O “medo da liberdade”, de que se fazem objeto os oprimidos, medo da liberdade que tanto pode conduzi-los a pretender ser opressores, quanto mantê-los atados ao *status quo* (p. 45-46) (...) A liberdade, que é uma conquista, e não uma doação, exige uma permanente busca. Busca permanente que só existe no ato responsável de quem a faz. Ninguém tem liberdade para ser livre: pelo contrário, luta por ela precisamente porque não a tem. Não é também a liberdade um ponto ideal, fora dos homens, ao qual eles inclusive se alienam. Não é ideia que se faça mito. É condição indispensável ao movimento de busca em que estão inscritos os homens como seres inconclusos (FREIRE, 2021, p. 46).

Esse “medo da liberdade” que Paulo Freire tematiza se instala tanto nos opressores como nos oprimidos. Nos opressores é o medo de perder a liberdade de oprimir, pois aqui liberdade se confunde com a manutenção do *status quo* (2021, p. 45). Assim, a liberdade como prática educadora, que defende Freire, parte de uma relação crítica com o mundo. Ela não é um objeto que pode ser doado. Ela se funda na prática e na invenção. As juventudes dos filmes contemporâneos aqui abordados vão trazer o tema da liberdade justamente como essa busca, algo em contínuo processo, o filme criando as condições para que essa dimensão seja vista, percebida e sentida. Freire defende que os homens possuem uma vocação humanizadora, caracterizada por uma busca por *ser mais*, semelhante a uma humanidade *em excesso*. Esse *ser mais* se dá a partir de uma prática de liberdade que formada na ação transformadora através de uma relação com o mundo. É isso que o autor chama de *práxis libertadora*: uma ação coletiva sobre o mundo visando transformá-lo. O ato fílmico se liga a esse fazer permanente, buscando uma relação crítica com o mundo a partir de um dispositivo de narração e fabulação que entrelace mundo e desejo, pois só existe saber a partir da invenção. Assim, a produção fílmica funciona como um estímulo a esse saber fílmico inventivo, sempre em ato, em contato com um mundo experimentado por uma prática libertadora.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Luciana. **Joaquim Pedro de Andrade**: primeiros tempos. Alameda, 2013.
- AVELLAR, José Carlos. **A ponte clandestina**: teorias do cinema na américa latina. Rio de Janeiro/São Paulo: 34/Edusp, 1995, p. 320.
- BELISÁRIO, Bernand. **As hipermulheres**: cinema e ritual entre mulheres, homens e espíritos. Dissertação (Mestrado) — Curso de Comunicação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014, p. 161.
- BENJAMIN, Walter. Autor como produtor. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERNADET, Jean-Claude. **A discreta revolução de Aloysio Raulino**. In: CARDOSO VALE, Glaura (org.). Catálogo do 17º Forum.doc BH. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2013.
- BUTLER, Judith. **Vida precária**. Contemporânea: Revista de Sociologia da UFSCar, São Carlos, SP, v. 1, ed. 1, p. 13-33, 1 jun. 2011. Disponível em: <https://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/18>. Acesso em: 29 jan. 2022.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 373.
- DINALDO Filho. **Hiroshima, Argel**: os tempos do justo na imaginação política moderna. In: ANAIS DO 30º ENCONTRO ANUAL DA COMP6S, 2021, São Paulo. Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2021. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos-2021/papers/hiroshima--argel--os-tempos-do-justo-na-imaginacao-politica-moderna>>. Acesso em: 29 jan. 2022.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021. 78ª ed.
- GARCIA ESPINOSA, Julio. **Por um cine imperfecto**. Disponível em <http://zagaiaemrevista.com.br/porum-cinema-imperfeito/>, 1989.
- GUIMARÃES, Victor Ribeiro. **Inventários da margem, figuras do povo**: Aloysio Raulino e o cinema latino-americano. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte, p. 519. 2019.
- HUBERMAN-DIDI, George. **Coisa pública, coisa dos povos, coisa plural**. In: Silva, R. (Org.). A república por vir: Arte, política e pensamento para o Século XXI. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2011.
- LEVINAS, Emmanuel. **Ética e infinito**. Tradução de João Gama. Lisboa: Ed. 70, 1982.
- LEVINAS, Emmanuel. **Violência do rosto**. São Paulo - SP: Edições Loyola, 2014, p. 43.
- NAVES, Sylvia Bahiense. **Luzes Câmera**. Transcrição de entrevista de Joaquim Pedro de Andrade para o programa da TV Cultura, 1976-1977. São Paulo: Cinemateca Brasileira.
- SOUTO, Mariana. **Constelações filmicas**: um método comparatista no cinema. Galáxia (São Paulo), no 45, dezembro de 2020, pp. 153-65. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.1590/1982-25532020344673>

FILMOGRAFIA

Repas du bébé (1895), dos Irmãos Lumière

Couro de gato (1962), de Joaquim Pedro de Andrade.

Lacrimosa (1969), de Aloysio Raulino e Luna Alkalay

Tabaiares, (2019), do Coletivo Caranguejo Tabaiares Resiste

Sem destruição (2019), do Coletivo Caranguejo Tabaiares Resiste

A rua é pública (2013), de Anderson Lima

Aniversário e castigo (2017), de Anderson Lima

Papagaio verde (2017), de Anderson Lima

PRÁTICAS DE CUIDADANIA NA PRODUÇÃO DE DOCUMENTÁRIOS: ENCRUZILHADAS ÉTICAS NO REGISTRO DE POPULAÇÕES/ TERRITÓRIOS DE EXTREMA VULNERABILIDADE

MURILO MORAES GAULÊS¹

CONTEXTO

Em meados de 2020, a CiA dXs TeRrOrIsTaS, coletivo de terrorismo poético que integro e que atua nas periferias norte da capital paulista, iniciava a execução do projeto TRANSgressoras ou Como Recuperar o Fôlego Gritando. O referido projeto, patrocinado pela 4ª edição da Lei de Fomento à Cultura das Periferias² da SMC/SP, buscava encontrar, pela interseção de vários saberes distintos e em rede, possibilidade de produção de autonomia, reconhecimento coletivo e denúncia para mulheres trans e travestis sobreviventes do sistema prisional. Entendendo a cultura como caminho para compreender e a arte para reinventar realidades, o projeto utilizava recursos do fazer em arte como arsenal bélico de resistência a violência institucionalizada contra mulheres trans. Dividido em três etapas: formação, produção e difusão/compartilhamento, o trabalho percorreu um caminho de diversas ações e com muitas mãos para buscar possibilidades potentes e reais para o problema tratado.

Atendendo um grupo de 20 mulheres trans e travestis sobreviventes do sistema prisional, albergadas em um centro de acolhida especializado para essa população, o TRANSgressoras ofereceu uma remuneração de R\$ 900,00 (novecentos reais) mensais, por um período de nove meses, para que essas “corpas” violadas pudessem garantir sua presença nas atividades

1 Doutorando em Artes Cênicas pela ECA/USP na linha de pesquisa Teoria e Prática do Teatro. Estudou cinema na Escola Livre de Cinema e Vídeo. Membro fundador da “CiA dXs TeRrOrIsTaS”

2 Lei municipal que patrocina projetos culturais realizados em territórios periféricos por coletivos artísticos e artistas locais, de modo que as produções estejam conectadas ao modo de vida e de relação que emergem do território, possibilitando criações e manifestações culturais descolonizadas dos modos hegemônicos de produção em arte dos contextos centrais, sumariamente eurocentrados e pautados nos cânones hegemônicos da arte.

de formação e criação artísticas oferecidas, sem que fossem impedidas por suas demandas básicas de sobrevivência, tendo em vista que a esmagadora maioria das participantes tinham a prostituição ou o tráfico de drogas como única alternativa concreta de geração de renda.

Importante ressaltar que, por uma questão de transódio³ estrutural que ainda atravessa as entranhas de nossa história como nação, mulheres trans e travestis são jogadas desde sempre para fora de todos os espaços de convívio social. São empurradas das escolas, do mercado de trabalho, de banheiros públicos, do núcleo familiar e, conseqüentemente, são abraçadas pelo crime (já que o tráfico e as facções não fazem nenhum tipo de distinção de gênero, raça ou classe para empregar novos membros) e para as pistas de trabalho sexual.

O Brasil é, pelo 12º ano consecutivo, o país que mais mata pessoas trans em todo o planeta (ANTRA, 2020; TGEU, 2020), ao mesmo tempo em que é o país que mais consome pornografia desta mesma população (BENEVIDES, 2020). Segundo relatório da Associação Nacional de Travestis e Transexuais, o número de pessoas trans assassinadas no Brasil aumentou em 41% no ano de 2020 (ANTRA, 2020). Ainda segundo relatório do mesmo órgão, aproximadamente 90% das mulheres trans brasileiras sobrevivem do trabalho sexual e, conseqüentemente, estão muito mais expostas aos riscos impostos pela realidade pandêmica que acomete o planeta desde o início da segunda década deste milênio. Morrer de fome ou morrer de praga? Essa é a pergunta que muitas dessas mulheres socialmente marginalizadas têm que responder para si mesmas todos os dias.

Se a marginalidade deixa certos grupos de pessoas mais expostas à violência e à criminalização, marcadas e estigmatizadas, essa pergunta também deveria permear as discussões de produções artísticas interessadas nessas populações. Se certas vidas precisam escolher entre morrer de praga, de fome ou de violência, a arte precisa ouvir diretamente essas pessoas, como sobreviventes, protagonistas produtoras de saberes ancestrais de como seguir vivas apesar de todo o sistema punitivo estar mirando nelas, a fim de refletir éticas e metodologias de trabalho que se adequem, de forma respeitosa e não extrativista, as demandas que delas surgem por

3 Prefiro usar o termo transódio, cunhado pela pesquisadora Uma Sorrequia Reis, do que transfobia, tendo em vista que esses casos de violência decorrentes do século XXI, com toda uma difusão de informação, têm muito mais a ver com a construção de uma massa odiante e fascista do que com aspectos do medo (fobia). É possível ler mais sobre os termos no artigo “Autonomia Vs Transódio” escrito pela pesquisadora para a Revista Elástica e disponível em: <<https://elastica.abril.com.br/especiais/autonomia-versus-transodio-orgulho-lgbtqi>>

sequela social. Ouvi-las como as pessoas potentes e sábias que são — que não apenas nos ensinam como funciona o sistema penal subterrâneo, como se constroem os processos de marginalização e criminalização a que estão submetidas, e como esse sistema se legitima (ZAFFARONI, 2010), mas, principalmente, como sobrevivem a toda essa estrutura e ainda consegue produzir estética e potência.

Seria impossível dar seguimento ao debate ao qual este texto se propõe sem percorrer brevemente por essa contextualização sociopolítica, que acomete a população da, para e com a qual este trabalho se desdobra (ou outra em contextos similares de vulnerabilidade socioeconômica)

Dessa forma também conseguimos evidenciar que o processo de pagamentos de bolsa para a permanência dessas corpos em um processo formativo-criativo em artes não se trata de uma ação assistencialista, mas de uma reparação histórica possível que permite a presença de pessoas historicamente segregadas em lugares de acesso aos modos de produção em artes.

Isso posto, podemos voltar as devidas atenções para as produções artísticas elaboradas pelas TRANSgressoras (já que, com o passar do tempo, as próprias integrantes do processo foram incorporando o nome do projeto para si, como nomeação de uma identidade coletiva) sendo elas: uma temporada do programa de Podcast “Rádio TRANSgressoras” com 16 episódios, a publicação do livro “Como Recuperar o Fôlego Gritando” e a estreia do curta-metragem documental homônimo ao livro.

Nesse texto, pretendo deter minha atenção às estratégias, metodologias e consequências estético-políticas do curta metragem documental realizado no projeto. No entanto, por se tratar de uma construção artístico-pedagógica interseccional e pautada na lógica de narrativas transmídia⁴, seria impossível desenvolver um relato potente sobre o trabalho sem que esse se veja atravessado por suas obras-irmãs.

Como recuperar o Fôlego Gritando, de Diego Nascimento & Murilo Gaulês, 2021, é um documentário que conta a história de Aline (uma das

4 Muito utilizado na maioria das grandes franquias de cinema *mainstream*, o conceito de narrativa transmídia consiste no uso de variados modelos criativos para contar uma única história, que explode para mídias diferentes. No cinema vai além da adaptação fílmica. Ela recorre a outras plataformas para contar uma mesma história, expandindo as possibilidades de seu universo narrativo. No caso em questão, realizamos a criação de um curta-metragem documental que contava com a narrativa em Podcast e na escrita do livro como modos de expansão e maior compreensão desse universo. Apesar dessas mídias serem independentes, ou seja, não necessitam de um prévio acesso de outra para que haja compreensão da narrativa proposta, o processo de criação dessas plataformas se dá amarrado, tendo em vista que cada nova narrativa complementar deve estar em consonância com o universo em expansão de modo coerente e conectado.

TRANSgressoras), travesti sobrevivente do sistema prisional que se movimenta para garantir sua autonomia e conquistar sua dignidade. A película foi exibida na programação da III Jornada do Documentário da UFPE (onde recebeu o prêmio de Personalidades Filmadas), entre outros festivais.

Apesar de contar com o suporte potente e responsável de um diretor cineasta com cinco anos de trajetória na produção audiovisual, a CiA dXs TeRrOrIsTaS sempre questionou todo o tipo de linguagem já consolidada — principalmente as linguagens das artes — por compreender que estas se fundamentaram em uma adoração profunda à história colonial, sendo, na maioria das vezes, frutos de escolhas técnicas, discursivas, políticas e estéticas que silenciaram populações minorizadas e estabeleceram a manutenção do poder com a hegemonia da colônia.

Evidente que com a produção de um documentário isso não seria diferente e a primeira experiência concreta do coletivo com a produção audiovisual nos colocou em reflexão para mover saberes no intento de criar linguagens que dessem conta das demandas de nossos tempos e respeitassem as diversidades que coabitam nosso território. Chamamos esse movimento de terrorismo poético⁵ (BEY, 2003).

A partir disso, nos perguntamos como coletivo: Que novas éticas, metodologias e estéticas são urgentes na relação de luta por bem viver com populações em situação de extrema vulnerabilidade? Qual o intuito de narrar essas histórias de vida e como escolher aquilo que será compartilhado com o espectador? A partir dessas perguntas relacionamos alguns conceitos que têm nos atravessado na pesquisa em terrorismo poético e pudemos chegar a uma elaboração de percepção do documentário em três linhas possíveis de ação, que se mostraram significativamente úteis para nossos movimentos de luta por mudança social: o documentário como aparato de fala; o documentário como espaço de c(u)i(r)dadania; e o documentário como possibilidade de autonomias.

DOCUMENTÁRIO COMO APARATO DE FALA

Em 2018, a CiA dXs TeRrOrIsTaS, patrocinada por um fundo feminista da ONU, trouxe ao Brasil a ativista Maria Galindo, cofundadora de uma das maiores coletivas de luta antipatriarcal da América Latina — e consequentemente

5 O termo é inspirado nos manuscritos do filósofo alemão Hakim Bey, que traz em sua coleção o título provocador “Terrorismo Poético e Outros Crimes Exemplares”.

de imensa importância para a construção de um feminismo do sul, não branco e pautado nas consequências da colonialidade — a Mujeres Creando.

Nossa proposta era de compartilhar tecnologias desenvolvidas pela coletiva na Bolívia, país de residência do grupo, com a nossa rede de militantes, movimentos sociais e coletivos periféricos de arte e ativismo. Para isso realizamos uma residência na Casa de Cultura da Vila Guilherme, centro cultural público conquistado por meio de luta popular e um movimento de ocupação por parte de artistas de quebrada interessados em um território possível de criação e fruição, localizado na zona norte do município.

Durante a residência, Galindo (2018), nos revela que as Mujeres Creando não possuem interesse no trabalho com artistas. Que embora o coletivo tenha apresentado performances nos mais renomados museus, teatros, galerias e festivais do mundo (a exemplo da MITsp — Mostra Internacional de Teatro de São Paulo —, da Bienal de São Paulo ou do Museu Reina Sofia na Espanha), esse movimento se dá única e exclusivamente por uma questão de sustentabilidade financeira, ou seja, a articulação com as instituições de arte possibilita que essas mulheres possam continuar produzindo em um contexto capitalista global, a partir de um *hackeamento* possível dessas organizações.

Galindo também afirma que o interesse das Mujeres Creando não estar voltado para artistas está justamente na condição em que estes mesmos artistas se encontram. Um dos principais objetivos dessa coletiva é o de fomentar que pessoas que foram sistemicamente silenciadas pelo patriarcado capitalista (ou capitalismo patriarcal, tanto faz) possam falar por si. Os artistas, por condição, são pessoas que socialmente falam e são ouvidas, faz parte exatamente de suas atribuições e por isso não há sentido nessa prática para essa categoria.

Embora pareça uma tarefa simples, falar por si, ou “evocar a voz em primeira pessoa” como a ativista nomeia, não é fácil, inclusive para artistas. Explico. De acordo com a metodologia da coletiva, as grandes corporações detentoras da hegemonia de poder (leia-se também capitalismo patriarcal), compreendendo o perigo da insatisfação das massas populares, que se organizaram historicamente em movimentos diversos e plurais, começam a erigir instituições que se proclamam progressistas a fim de aglomerar esses movimentos, tornando-os mais fáceis de controlar. Para isso essas instituições instauraram o que Galindo chama de “roteiro oficial”⁶, que é

6 Originalmente “guión oficial”, tradução do autor.

uma reorganização das pautas de luta em movimentos circulares (que ficam dando voltas) e que são completamente palatáveis para a manutenção do poder colonial. Dessa forma, as massas populares passam a ter uma falsa sensação de que estão lutando por si, quando na verdade estão reproduzindo modos de luta previamente roteirizados para que as estruturas basilares do poder não sejam perturbadas.

Esse roteiro extrai a possibilidade de pessoas em luta e de movimentos de mudança social, de falar por si, em primeira pessoa, pois estamos sempre condicionados a dar conta das demandas institucionalizadas e setorizadas das grandes corporações “progressistas”. Você sempre fala pelo movimento, e perde com isso a condição de compreender qual o seu desejo na luta. O que te move a lutar? Quais são os paradoxos que habitam seu modo de existir e o do outro que está ao seu lado na trincheira? Será que para enfrentarmos o imperialismo colonial que achata nossas terras ao sul do mapa há mais de 500 anos precisamos ser uma coisa só, pasteurizados em um desejo e movimento uno? Ou não seria justamente a possibilidade de coabitar as nossas diferenças o calcanhar de Aquiles para derrubar um sistema que está pautado em torno de um único desejo-fantasia coletivo (leia-se dinheiro)?

Como se todas essas reflexões já não fossem perturbadoras o suficiente, Galindo, que vale ressaltar tem formação em psicologia, fala do potencial curativo de se conseguir evocar a voz em primeira pessoa. Ela afirma que quando um indivíduo consegue falar por si, essa compreensão lhe traz vigor e potência para sua saúde física, mental e espiritual (porque não estamos mirando para as coisas a partir de um olhar eurocentrado que descrê e separa a espiritualidade dos processos de concepção da humanidade, independente do credo religioso a organize), junto a uma compreensão profunda que o reorganiza social e politicamente.

Se as consequências coletivas sociais do roteiro oficial abraçam e dominam mesmo aquelas pessoas que dedicaram suas vidas à compreender e enfrentar as frentes de dominação que nos oprimem, como elas se desdobram em corpos em situação de extrema vulnerabilidade, excluídas de espaços de discussão e debate, e seduzidas pelas promessas tentadoras do consumo frenético compulsório capitalista? Sem comparações entre esses extremos, o que aqui se pretende é afirmar que, ao final, estamos todos sujeitos aos dogmas sociais do roteiro oficial.

E essa era uma preocupação que nos tomou durante a fase de produção do curta⁷. Era evidente que, durante nosso processo formativo, as meninas ficavam encantadas com o aparato técnico audiovisual, sentindo-se estrelas (que o são mesmo sem o crivo capitalista patriarcal ou patriarcal capitalista, da indústria cinematográfica hollywoodiana) ao verem câmeras e microfones apontadas para elas. Era bonito e potente vê-las ocupando esse espaço. Da mesma forma o fascínio por esse movimento de ocupação também nos tomava de assalto, desviando um olhar crítico acerca de (por) quem está falando em cada enunciado compartilhado. Assim, se queríamos, coletivamente, falar em primeira pessoa, era crucial levar esses fenômenos em consideração. Esses objetos de poder apontados para suas faces lhes também davam uma sensação às TRANSgressoras de ter que corresponder a algum devaneio pessoal que cada uma tinha para com aquele universo do cinema. A tensão da musculatura, o modo de falar, a entonação, o uso das palavras, as reflexões... tudo parecia formatado por parte delas para corresponder às expectativas que essas tinham de um filme.

Isso também fazia com que esse movimento fosse o inverso de cura. Elas ficavam cansadas, tensas, embora muito empolgadas com tudo o que acontecia. Nossa presença ativou o roteiro oficial.

Para lidar com essas questões, utilizamos de técnicas compartilhadas das Mujeres Creando em uma espécie de oficina de Voz em primeira pessoa (algumas podem ser consultadas nos vídeos constantes nas referências bibliográficas) a fim de exercitar esse processo real de consciência de falar por si.

Outro movimento importante para a concretização desse processo foi o ato de nos desvincular da relação única e exclusiva de cinegrafistas-documentaristas. Nesse ponto as oficinas em múltiplas linguagens também ajudavam muito. Seja pela possibilidade de exercitar outros modos de expressão, relação e produção de saber, já que elas escreviam, fotografavam, encenavam, debatiam (no trabalho de criação em outras mídias), sobre questões que elas mesmas sugeriam no decorrer do trabalho, tornando-as promotoras de conteúdo dos processos; seja pela possibilidade de habitar, com frequência cotidiana, a vida dessas mesmas mulheres, fazendo-as

⁷ Importante frisar que o projeto inicial de filmagens era para a produção de uma série documental de 13 episódios, que registraria a história das TRANSgressoras que se demonstraram interessadas em um processo de filmagem. No entanto, o prazo curto para a entrega do edital, somado às dificuldades de produzir em um contexto pandêmico, nos permitiram finalizar somente o primeiro episódio, da Aline, que acabou dando origem ao curta-metragem *Como Recuperar o Fôlego Gritando*. Chegamos a captar entrevistas das outras 12 meninas e algum material de cobertas, mas nesse momento estamos captando recursos para poder concluir o material com a qualidade que ele merece.

perceber que éramos tão humanos e falíveis quanto elas, desierarquizando, em boa medida, as relações ali estabelecidas.

A mudanças nas relações sociais e nas percepções, somado a um processo orientado de busca pela fala em primeira pessoa foram essenciais para promover uma fala mais honesta, com potencial de cura (relatado em diversas ocasiões pelas TRANSgressoras e perceptível na mudança de qualidade de interação entre muitas delas), que permitiu que escavássemos histórias de vida marcadas por um contexto de violência transodiante estrutural sem que isso limasse a potência que elas são.

Aliás, Galindo também se refere a esse movimento de enaltecimento da dor do subalterno como um reflexo direto do roteiro oficial. Corpos sistemicamente violados são compulsoriamente convocados a falar de si como vítimas indefesas da constante brutalidade social. Embora em certa medida isso seja verdadeiro, reduzir nossas narrativas pessoais a essa única perspectiva nos subtrai o protagonismo de nossas trajetórias, colocando-nos como reféns de uma narrativa social que depende de um salvadorismo branco-cis-heterossexual-eurocentrado, exatamente da forma como a hegemonia do poder espera. Eles temem que nossas resistências subterrâneas emergjam e inundem suas casas abastadas e, por isso mesmo, a busca por uma voz em primeira pessoa acaba sendo um ato tão revolucionário. Porque permite que esses corpos escavem em si mesmas suas potências, para retomá-las e mobilizá-las na sua relação com o mundo.

DOCUMENTÁRIO COMO C(U)(R)DADANIA

Outra figura muito importante para se pensar essa relação entre cinema e movimentos de luta é a transfeminista mexicana Dra. Sayak Valência. Em umas de suas mais importantes obras Valência (2010) faz uma cartografia de como se dão as relações entre distribuição de violência e manutenção do poder capitalista contemporâneo por parte do Estado, que opera como regulador do capitalismo patriarcal ou patriarcado capitalista, tanto faz. Para poder explicar a complexidade dessa relação, ela utiliza o termo Capitalismo Gore, fazendo alusão ao gênero cinematográfico de terror que se concentra em representações visuais de sangue e violência.

Para compreender o conceito precisamos dar maior evidência para a parte da representação. Sayak entende que a manutenção da hegemonia do Estado

como braço fiel das grandes oligarquias globais se dá por uma representação da violência, causando uma sensação de pânico coletivo que faz com que o povo se mova pelo medo. Não precisamos ir muito longe para sentir as nuances desse conceito, basta compreender o quanto as narrativas do mito bolsonarista, pautada em alusões grotescas à uma violência como resposta a outra suposta violência (ou como ataque a figura do negro, da travesti, do pobre, sempre tidos como naturalmente perigosos pelo senso comum burguês), que colocaram a população brasileira em um estado de frenesi, reverberando em uma das mais absurdas campanhas eleitorais de nossa história, conseguiram estabelecer a manutenção de poder por parte de empresários multimilionários. Não é a violência em si que é aplicada, mas a sua representação gráfica nas telas (da TV, do celular nos grupos de WhatsApp, dos computadores em vídeos do YouTube, etc.) que hipnotiza e apavora uma população já precarizada, que passa a combater inimigos ficcionais (como o comunismo, ou a guerra às drogas, ou a ideologia de gênero) numa tentativa compulsória repetitiva e frustrada de sentir-se segura. Dessa forma a coreografia patriarcal capitalista, ou capitalista patriarcal, não é *snuff*⁸. Essa ficção de uma violência fatal incessante está presente em diversas mídias populares como programas sensacionalistas de jornalismo televisivo, mensagens em massa em grupos de WhatsApp, pregações de pastores em igrejas neopentecostais; e, também, fundamenta o que Valência vai chamar de necropoder, ou seja, o poder que o Estado opera sobre a morte do indivíduo, colocando-o em condição de submissão por isso.

Essa narrativa fraturada, ganha consistência em um dos princípios filosóficos menos problematizados da história pós-colonial: a cidadania.

Tente me acompanhar. O princípio do projeto de cidadania está apoiado na visão do revolucionário francês, como consequência do movimento humanista europeu. Ele parte de uma ideia de que aqueles “de bem” sempre vencerão ao final desde que sigam os princípios referenciais dessa mesma bondade redentora. O que pouco se discute nessa ética são exatamente os modelos de “homem de bem” que foram estabelecidos ao longo do projeto cidadão que seguimos devotamente sem questionar. E esse modelo (que é o do revolucionário francês) é de um homem cisgênero, heterossexual,

8 Diferente da estética gore, um filme *snuff* retrata a violência e sanguinolência de forma real. As cenas de corpos mutilados não contam com a ajuda de efeitos especiais, mas são realizados de forma verídica, sádica e cruel. Valência usa a terminologia do *snuff* para afirmar que a estratégia dos Estados Nacionais para a manutenção do poder oligárquico não se dá por um empenho real da violência. Isso porque a violência explícita gera dois problemas para a sustentação da oligarquia: a revolta das populações oprimidas que, tendo em vista a iminência da morte sobre si podem dispor seu corpo para guerra; e o extermínio de mão de obra barata, necessária para a produção de lucro.

branco, europeu, de cabelos e olhos claros, com o corpo com sete cabeças de proporção, viril, alto, dono de posses, cristão...

E o que acontece quando transpomos esse modelo de pessoa ideal para as populações que residem no lado sul do globo?

A criminalização e desumanização constante desses corpos que passam a ser culpabilizados pelos constantes fracassos que os atravessam nas mais variadas esferas de suas vidas.

Mas a ilusão desse mesmo modelo de homem de bem é o que dá substância para a narrativa gore do necropoder, oferecendo a falsa ilusão de que a classe média pode estar do lado vitorioso na guerra do Apartheid.

Em contrapartida, Valência (CIA DXS TERRORISTAS, 2021a) re-memora que movimentos feministas, ao longo da história, foram criando modos éticos de se relacionar que não se pautavam na busca pessoal pelo status de bem-sucedido, mas em práticas de cuidado (com as crianças, com a comida, com a higiene, com as saúdes, com a segurança coletiva, com a solidariedade...). Esse mesmo grupo de feministas, opondo-se ao sistema de cidadania capitalista patriarcal ou patriarcal capitalista, vai chamar esse movimento de **cuidadania**. No entanto, essas práticas de cuidado, passadas oralmente, em suma, de geração para geração, ainda ficam restritas a performances de mulheres, mantendo ainda uma coreografia de dominação e separação de papéis pautada no gênero.

Indo um pouco mais além, a autora nos chama a atenção para coletivos de pessoas em dissidência de gênero e transfeministas, que vão operar essas mesmas éticas de relação comunal a partir do cuidado, mas rebelando-se contra a coreografia binária pautada na genitália sexual. Esse colapso sistêmico, possibilita a construção de um outro mundo possível, que oferece maiores possibilidades para corpos oprimidos pela hegemonia colonial, como os que habitam o sul do mapa global, além de confundir os artifícios de dominação geradas pela premissa colonial de cidadania.

Ela nomeia esse movimento de **cuir**dadania (em alusão a nomenclatura queer, só que desamericanizada).

Essas reflexões nos fizeram problematizar as possibilidades de cuir-dadania na prática documental. Nos parecia estranho agir somente como espectadores e registradores de uma desgraça declarada contra corpos que foram expurgadas pela sociedade e punidas pelo Estado. Ao mesmo tempo, quais éticas do campo do documentário acabamos ferindo no processo de iteração com narrativa em curso, a fim de que uma relação comunal pudesse,

para além do registro, possibilitar outros desfechos para essas histórias que TRANSbordam para além do filme?

Em primeiro lugar acho que é importantíssimo dizer que não há aqui nenhum interesse em performar o salvadorismo branco. Salvadores brancos estão aos montes por aí, resgatando pobres por não ter o que fazer com o tédio de seus privilégios, enquanto encontram nesse movimento a possibilidade de inflar seus egos e enaltecer sua existência medíocre para o mundo. Não é disso que tratamos aqui e por isso a importância de garantir que a pessoa com quem falamos/trocamos/documentamos esteja ciente e munida da potência de falar em primeira pessoa. O que fizemos foram articulações conjuntas, que não feriam os pactos de produção de autonomias das meninas durante o percurso, de modo que elas possam ser capazes de fruir suas potências independente de nossa existência/permanência.

No documentário, Aline aluga uma casa ao lado da minha e eu, que codirijo o filme, ajudo-a com algumas burocracias do sistema normativo (leia: documentação que mulheres trans e travestis não tem acesso por seu histórico de exclusão precária e precoce). É uma intervenção simples, que se passa em poucos segundos da película, em que colaboro com essa organização burocrática. Hoje, já faz mais de um ano que Aline mora “aqui ao lado” e temos uma relação cotidiana de família expandida, com visitas quase que diárias em ambas as residências (a minha e a dela) regadas com café, Coca-Cola, queijo branco e Danone. Comida e afeto para alimentar o corpo e o espírito.

E não acreditamos que isso tinha que ser uma via de regra⁹, mas que bom para mim que aconteceu!

Mas o importante é que quase um ano após as gravações do filme, Aline ainda consegue vibrar da potência de sua autonomia, de viver no sossego de seu lar onde pode legislar suas próprias regras e fazer suas próprias escolhas para viabilizar a garantia de seu sustento. E consigo, por essa mesma relação cotidiana, afirmar, com certeza, as benesses que esse processo “cuidadão” propiciou.

Seguindo a narrativa de aversão ao modo de salvadorismo branco, acredito ser importante frisar que enxergo também alguns limites naquilo que podemos narrar. Eu sinto que há uma mazela não resolvida nos processos de formações de quase todas as escolas de artes, que fazem com que

9 O fato de termos uma relação íntima estabelecida a partir do processo, evidente que isso não é necessário para o desempenho do que aqui proponho, não estamos falando da máxima piegas e caída do “Tu te tornas eternamente responsável por aquilo que cativas”, mas de corresponsabilização de ambas as partes envolvidas no processo.

os artistas (principalmente os cisgêneros, heterossexuais, brancos e ricos) se sintam capazes de (re)narrar qualquer tipo de história, independente das ancestralidades e atravessamentos comunitários que possam acabar sendo sequestrados no meio desse processo. Quando você mira suas perspectivas e intenções de criação para esse modo de refletir que aqui proponho, há uma grande responsabilidade quanto a isso.

Eu sou um homem cisgênero, homossexual e branco que me vi identificado com a trajetória de muitas dessas mulheres desde muito antes de começarmos a trabalhar com essa população nos albergues com alas especializadas da zona norte de São Paulo.

Eu me via identificado toda vez que eu as percebia presas em relacionamentos abusivos, sustentando justificativas absurdas para continuar sofrendo violência doméstica, pois acreditavam que sua condição de travesti não lhes permitiria vivenciar relações melhores do que essa; percebia nessas cenas as condições que também vivi por ser uma bicha soropositiva na década de 90 que tinha que lidar com as migalhas afetivas, também sofrendo violência física e psicológica para sustentar as relações que aceitavam viver com um portador da peste.

Eu me percebia como morador de periferia, que via as facções do crime nos abordarem quase que diariamente na porta da escola enquanto eu pensava se essa seria minha opção de garantir o prato na mesa em casa.

Me vi, porque também já fui profissional do sexo — em condições diferentes, vale frisar — e ali pude perceber o tamanho das “assujeições” necessárias para manter esse ganha-pão.

E eu não estou falando de representatividade. Eu não acredito e não gosto dessa palavra. A representatividade, em verdade, tem sustentado o mito da democracia branca há séculos e sabemos muito bem onde isso foi parar. Eu não gosto nem de pensar na ideia de alguém ter legitimidade para poder falar por mim, não importa em qual aspecto, sem a minha autorização para aquele determinado assunto. Me parece uma prática de silenciamento.

Eu falo de identificação. E essas identificações, partilhadas com tempo e em coletivo, somadas a um processo de troca continuadas geraram uma confiança possível para que essas histórias pudessem ser contadas, cuidadas e atravessadas sem que isso sequestrasse ou estratificasse nenhum dos corpos envolvidos no processo. O que também nos permitia intervir na história, sem que ela deixasse de ser um documento fiel de um fluxo que estava sendo produzido, ali, em conjunto.

Ainda sobre as relações de cuidado, visamos garantir que o produto final desse trabalho contemplasse os desejos narrativos e expectativas da pessoa documentada, ao mesmo tempo que também tivesse uma garantia de proteção desta, dada a sensibilidade do tema.

O processo de edição passou por diversas etapas e cortes, todas assistidas pela própria Aline, que ia nos equacionando sobre os rumos a serem traçados no filme. Se pensamos o documentário como um aparato de fala, é fundamental a garantia de que essas falas estejam de acordo com os desejos silenciados daquela que está a dizer.

Sabemos de muito projetos assim com populações vulneráveis, que participam de todo o processo de filmagem e criação, inclusive por detrás da câmera, mas que acabam sendo excluídas da edição e finalização, ficando muito confusas e decepcionadas com o resultado obtido.

Isso não significa que propomos uma isenção da direção e nem da equipe criativa do filme. Mas um processo colaborativo dessa natureza exige um trabalho de escuta e diálogo que vá delineando os limites entre todas as partes, onde o foco está naquela que diz. É um ato de pensar o documentário a serviço da pessoa documentada, que nesse recorte que trato aqui, é alguém silenciada sistemicamente e que tem no documentário a possibilidade de falar por si e ser ouvida.

Fizemos também uma consultoria jurídica e de proteção com o advogado ativista e mestre em direito colaborador do grupo, Victor Serra, especialista em processos de criminalização de pessoas trans e travestis no Estado de São Paulo. A proposta aqui era compreender se alguma informação ou imagem contida no filme pudesse fragilizar a Aline, seja pelas facções criminosas que poderiam se incomodar com algum depoimento, seja pelo aparato policial que também poderia persegui-la por essa denúncia. Esse movimento foi feito ao lado dela, com diálogos de orientação e conscientização sobre todas as escolhas que estávamos realizando ali.

DOCUMENTÁRIO COMO POSSIBILIDADE DE AUTONOMIAS

Por fim, vieram as nossas preocupações éticas com o resultado, o documentário finalizado. O que fazer e como circular esse material de forma que todas as pessoas envolvidas pudessem ter acesso justo aos bônus e gratificações desse momento, seja na parte das premiações e créditos, seja no valor recebido, em dinheiro, pela circulação do filme.

Consideramos que a participação da Aline no processo nos exigia que ela, em acordo conosco, assinasse o roteiro do filme, o que lhe garantiu seu primeiro troféu de melhor roteirista de documentário do 12º Festival CAWcine.

É possível que alguém veja essa prática como assistencialista ou diga que Aline recebeu um prêmio sem ser adequadamente preparada para escrever um roteiro de filme. E acho importante essa provocação para lembrar que essa perspectiva, mais uma vez, está apoiada nos modos de produção da escola colonial de artes, que não percebe as múltiplas tecnologias de construção de roteiro que coletivos periféricos tem desenvolvido para garantir a participação efetiva, inclusive, de pessoa analfabetas (o que não é o caso de Aline que escreve e muito bem). Mas convenhamos, não? O que seria de Carolina de Jesus se não fossem essas mesmas pessoas que reforçam essa afirmação colonialistas? Então sigamos.

Para além disso, os ganhos em dinheiro (em premiações de festivais ou circulação em salas comerciais) foram todos divididos em partes iguais para todas as pessoas participantes da equipe. Dessa forma, impedíamos uma hierarquização das funções, tendo em vista que o emprego de trabalho braçal e intelectual foi intenso para todos, independentemente do que cada um assinava na ficha técnica, além de evitar qualquer injustiça ou extrativismo da história alheia.

Em conversa com a escritora e ativista estadunidense Walidah Ima-risha (2016), (responsável pela criação do conceito de ficções visionárias que, embora não caiba nesse texto vale muito a atenção), durante entrevista que realizei para o 2º Festival POWlítico de Corpos Rebeldes da CiA dXs TeRrOrIsTaS, ela me contava sobre o processo de criação de seu novo filme *Espace to Breathe*, (ainda em processo de pós-produção e refilmagem) e ela nos dizia que, embora a ficha técnica acabasse tendo que dar conta das formalidades das instituições artísticas, que essas relações, na prática, se davam de forma fractal.

Fractais são figuras geométricas muito loucas, produzidas por meio de equações matemáticas que podem ser interpretadas como formas e cores por programas de computador. Sua principal característica é a autossimilaridade. Eles contêm, dentro de si, cópias menores deles mesmos. Essas cópias, por sua vez, contêm cópias ainda menores e assim sucessivamente. Os fractais estão ligados a áreas da física e da matemática chamadas Sistemas Dinâmicos e Teoria do Caos, porque suas equações são usadas para

descrever fenômenos que, apesar de parecerem aleatórios, obedecem a certas regras — como o fluxo dos rios, as colmeias, o refletir da luz em um prisma.

Adriene Maree Brown, coeditora de Walidah Imarisha (CIA DXS *TERRORISTAS*, 2021b), analisou a dinâmica dos fractos para cunhar o termo “movimento fractal”. Agir de forma fractal significa reconhecer o fenômeno de que mesmo os menores movimentos são capazes de ir se refletindo, nutrindo e crescendo. Assim, refletimos essa consciência para a forma como nos tratamos e como tratamos quem se aproxima de nós. A proposta de uma metodologia fractal parte desse pressuposto de agremiar, relacionar, refletir e propagar as narrativas e modos de agir daqueles com e sobre os quais falamos. Dessa forma, qualquer pessoa tem potencial artístico e relevância estético-discursiva no processo de criação, desde que se coloque disponível para refletir os movimentos de todos envolvidos no ato de fazer, sem a necessidade de hierarquizar as funções pelo renome de escolas ou diplomas dos envolvidos.

Esse conceito tem nos ajudado a justificar e fortalecer nossas escolhas logísticas dadas nas relações de trabalho que cavamos ao longo de mais de cinco anos de CiA dXs TeRrOrIsTaS.

Por fim, para além dos ganhos diretos com a comercialização do filme, a narrativa produzida na película permitiu uma outra relação possível da Aline com o mercado de trabalho. Como percebemos, pessoas trans e travestis já tem um ônus imenso na hora de disputar vagas de emprego, não importa qual o ramo de trabalho. Agora imagine para corpos que carregam consigo, junto ao tabu de ser travesti, um atestado de antecedentes criminais.

Recentemente, Aline participou de um processo seletivo para uma vaga afirmativa de trabalho, específica para mulheres trans/travestis. A referida vaga, por conta do valor oferecido — que era muito acima do valor de mercado para tal atribuição — e das exigências curriculares — ensino fundamental completo — arrendou o envio de mais de dois mil currículos em um único dia, o que fez com que as empregadoras encerrassem os envios no mesmo dia para dar conta da demanda.

Durante a primeira fase do processo seletivo, realizada por e-mail, Aline recebeu um questionário que continha seguinte pergunta:

“Você já passou por algum episódio em que, por consequências da vida você esteve envolvida, e se arrepende? Ou tomou decisões no passado, mas que hoje faria diferente?”

Como resposta, Aline enviou o link de acesso de seu documentário e, contrariando todas as estatísticas para pessoas sobreviventes do sistema prisional, ela foi chamada para a vaga. Ela só não aceitou o cargo, pois havia sido chamada para uma proposta de trabalho melhor dentro de suas condições e desejos.

Dessa forma pudemos pensar também na produção dessas narrativas documentais como lugares de produção de autonomia, tendo em vista a possibilidade de reflexão que ela pode gerar em empregadores de diversos setores.

Atualmente, na fase em que estamos da produção dos demais episódios da futura série documental, estudamos esse caso como exemplo de possibilidade potente da linguagem documental audiovisual para nossos movimentos de luta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nada do que compartilho aqui nesse texto está para ser entendido como um manual ou sistematização de algo. O que espero aqui é gerar provocações e câmbios potentes que ajudem artistas, ativistas e pesquisadores a criar seus próprios mecanismos de combate à injustiça social, de modo que a linguagem do documentário possa ser potencialmente agregada nesse processo.

Acredito ser de grande importância frisar isso, pois o universo acadêmico e os espaços institucionais das artes (ressalvando as exceções) sempre me pareceram cheio de verdades absolutas, o que me parece pouco factível dado os contextos necessários para a realização de ações diretas.

Não sou cineasta e nem o pretendo ser. Mas perambulo entre as diversas linguagens, das artes ou não, na busca por novos modos de operar frente às dificuldades apresentadas pela realidade contemporânea brasileira, seja nos contextos de produção em arte, seja nas formas de organização de luta por mudança social.

Dessa forma o que procuro aqui é um escambo de saberes que foram produzidos em coletividade, na crença de que esses movimentos fractais possam criar outras frequências que nos fortaleça. E que cada um hackeie essas experiências à sua maneira e de acordo com as suas necessidades. Não cabe a mim decidir, mas aos contextos em que a pessoa leitora e seus pares estão inseridas.

REFERÊNCIAS

- ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais). **Dossiê dos Assassinatos e da Violência Contra Pessoas Trans Brasileiras**, Boletim n. 2. 2020. Disponível em: <<https://antrabrasil.files.wordpress.com/2020/05/boletim-2-2020-assassinatos-antra.pdf>>. Acesso em: 1º ago. 2021.
- BENAVIDES, Bruna. **Brasil lidera consumo de pornografia trans no mundo (e de assassinatos)**. 2020. Disponível em: <<https://revistahibrida.com.br/2020/05/11/o-paradoxo-do-brasil-no-consumo-de-pornografia-e-assassinatos-trans/>>. Acesso em: 08 ago. 2021.
- BEY, Hakim. CAOS: **Terrorismo poético e outros crimes exemplares**. 2003. Disponível em <https://www.academia.edu/35757794/CAOS_Terrorismo_Po%C3%A9tico_e_Outros_Crimes_Exemplares>. Acesso em: 10 janeiro 2021.
- CIA DXS TERRORISTAS. **TRANSgressoras ou Como recuperar o fôlego gritando** [projeto]. São Paulo, 2019. Disponível em: <www.ciadxsterroristas.com/transgressoras-sobre>. Acesso em: 10 ago. 2021.
- _____. **A cidadania como arsenal contra o necropoder**. [Entrevista]. 2o Festival POWlítico de Corpos Rebeldes - Fogo na Prisão. 2021a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3i8TUFXfrmk&list=PLgMtWkqOwc5ZzQ6DfGIp2LP_76lSM0dC_>. Acesso em: 02 ago. 2021.
- _____. **O uso da ficção científica como exercício para o imaginário político**. [Entrevista]. 2o Festival POWlítico de Corpos Rebeldes - Fogo na Prisão. 2021b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QYpbKo5-u08&list=PLgMtWkqOwc5ZzQ6DfGIp2LP_76lSM0dC_>. Acesso em: 02 ago. 2021.
- GALINDO, Maria. **Oficina de Despatriarcalização**. Formação CiA dXs TeRrOrIsTxS, Projeto Ditadura Gay, 20 a 23 ago. 2018. Disponível em: < <https://youtu.be/oEvZbAvsJaE>>, < <https://youtu.be/1UmMyg3Hjk0>> e < <https://youtu.be/QCvMdp5VNk4>>
- IMARISHA, Walidah. **Reescrevendo o futuro**: usando ficções visionárias para rever a justiça. 2016. Disponível em: <https://issuu.com/amilcarpacker/docs/walidah_imarisha_reescrevendo_o_fut>. Acesso em: 05 maio 2018.
- REIS, Uma Sorrequia. **Autonomia vs Transódio**. Revista Elastica, 2021. Disponível em: <<https://elastica.abril.com.br/especiais/autonomia-versus-transodio-orgulho-lgbtqi/>>. Acesso em 15 jan. 2021.
- TGEU (TransGender Europe). **Trans Murder Monitoring (TMM)**. 2020. Disponível em: <<https://transrespect.org/en/tmm-update-tdor-2020/>>. Acesso em: 02 ago. 2021.
- VALÊNCIA, Sayak. **Capitalismo Gore**. Espanha: Romaya Valls, 2010.
- ZAFFARONI, Eugenio Raul. **Em busca das penas perdidas**: a perda da legitimidade do sistema penal. Rio de Janeiro: Revan, 1991.

FILMOGRAFIA

Como recuperar o fôlego gritando, de Diego Nascimento & Murilo Gaulês, 2021.

MURIBECA E AS PAISAGENS REFEITAS NUM DOCUMENTÁRIO

ALCIONE FERREIRA¹

CAMILO SOARES²

Hannah Arendt (1954) já prevenia que um dos maiores perigos da modernidade é o esquecimento, capaz de moldar discursos e sensibilidades e de enfraquecer resistências. O documentário *Muribeca* (2020), dirigido conjuntamente pelos autores desse texto, propõe entender como a lembrança constrói e resiste nos espaços provisórios, feitos e refeitos sem preocupações com quem ali vive. Na *Muribeca*, por sinal, a situação de uma aparente cidade fantasma contrasta com o afeto de muitos de seus moradores, com as lembranças que ressignificam o vazio material e suas ruínas.

O Conjunto Habitacional da *Muribeca* teve sua demolição iniciada, então paralisada por ordem judicial. Uma decisão simples que poderia cair de uma hora para outra, o que seria provavelmente o fim de uma vida comunitária de décadas³. O filme pretendeu adentrar nesse momento insólito e frágil do bairro, no qual não apenas tijolos estavam ruindo, mas também quando uma estrutura de ligações mais sutis, psicológica, sociológica e cultural cediam aos poucos, levando com elas o importante sentimento de lar. Buscamos entender tal sentimento de pertencimento desses moradores obstinados a permanecerem no bairro (o que deu origem a diversos grupos como o *Somos Todos Muribeca* e o *Daqui Não Saio, Daqui Ninguém me Tira*)⁴,

1 Alcione Ferreira é formada em jornalismo pela UFPE (2001). Foi fotojornalista sênior e vídeo repórter do *Diário de Pernambuco* (2000-2015). Recebeu os prêmios Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos, Senai de Jornalismo e Cristina Tavares. Faz parte do coletivo fotográfico *Cria*.

2 Camilo Soares é fotógrafo, cineasta e professor de Cinema na UFPE. Assinou a direção de fotografia de *King Kong em Asunción*, prêmio de melhor filme no Festival de Gramado de 2020. É doutor pela Univ. Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Publicou *L'espace immatériel dans le cinéma de Jia Zhangke* (L'Harmattan, 2020). Também compõe o coletivo *Cria*.

3 A contextualização histórica do bairro será apresentada um pouco mais à frente.

4 O *Somos Todos Muribeca* (STM) é o único grupo ainda bastante atuante depois da destruição dos prédios, produzindo constantemente *lives* em redes sociais, encontros temáticos, cursos, sessões de filmes, etc. Lutam pela reconstrução de um bairro de moradias naquele mesmo local e cobram

mas também os que se resignaram e resolveram partir. A partir desse embate entre o direito de moradia, de memória e de dignidade, o filme explora a complementaridade entre a imagem e a fala, memórias longínquas e o som atual desses lugares, gestos e palavras. As ruínas tornam-se, pelo menos à luz da breve faísca de um filme, novamente paisagem, uma construção permanente entre o observador e o mundo.

O Conjunto Habitacional da Muribeca, com 69 blocos de 32 apartamentos, situado na periferia de Jaboatão dos Guararapes, em Pernambuco, foi construído em 1982. Em 1995⁵, foram verificados os primeiros problemas estruturais nos prédios. Depois de anos de incerteza e de imbróglia jurídico, a Caixa Econômica Federal foi condenada em 2012 a reconstruir os imóveis naquela mesma área, o que nunca aconteceu. Em 2019, a 5ª Vara de Justiça Federal autorizou a demolição completa do conjunto e o despejo dos moradores. Todavia, apesar de tal decisão e do avanço dos trabalhos de desalojamento e de destruição das edificações, algumas Associações de moradores e de comerciantes continuam lutando para que a comunidade não desapareça definitivamente. A partir da observação de tais resistências e de tal sentimento de desolação, a produção do documentário ocorreu entre 2017 e 2020, sendo as filmagens realizadas durante 2018 e 2019.

Acreditamos que o cinema, por sua natureza icônica e indicial com a realidade, além de sua construção mental e afetiva, é um instrumento privilegiado para compreender o intrincado processo da Muribeca atual, que reflete uma realidade global para a qual a lógica funcional mercantil se impõe sobre valores afetivos, ambientais, históricos e culturais. O cinema pode propor não apenas uma reflexão sobre esse processo de objetificação do mundo, mas também é capaz de instigar novas formas de sensibilidade; essas poderão permitir uma percepção mais humanizada sobre a situação, um sentimento de pertencimento e apatia, que são o início de uma força efetivamente política e construtiva.

Assim, o documentário *Muribeca* busca captar o sentimento dos moradores do referido conjunto habitacional diante do iminente desaparecimento do bairro. Para potencializar a impressão de memória nas imagens, investimos na tensão entre cinema e fotografia, para reforçar a ambiguidade

melhorias de serviços e infraestrutura para os habitantes que ficaram nas casas de ocupação e comércios circunvizinhos ao antigo conjunto habitacional. Para acompanhar a atualidade de suas pautas, conheça suas redes sociais e seu site: <https://somostodosmuribeca.com.br/>

5 Contando com os 2.208 apartamentos e as casas ao redor, o bairro tinha na época entre 12.500 e 15 mil habitantes.

temporal que esses meios expressam e a subjetividade construída entre relatos do passado e imagens do presente. A fotografia também nos remete às memórias familiares que pairam sobre o bairro. Privilegiamos os enquadramentos fixos e frontais, como nas fotografias de Eugène Atget⁶, de ruas desertas de Paris e de Robert Polidori, em suas imagens de ruínas urbanas, para expressar a relação entre memória e materialidade.

A frontalidade também estabelece uma relação direta e sem dispersões tanto em retratos quanto em paisagem. Partimos, assim, do *Isso foi* barthesiano, dessa evidência irmã da loucura na fotografia de “assegurar-me o passado da coisa [...], uma forma de alucinação: falsa no nível da percepção, verdadeira no nível do tempo” (1984, p. 169). Essa alucinação tende a ser encrudesceida ao ser posta em contraste com a atualidade intrínseca à imagem cinematográfica. No entanto, ao contrário do que Barthes aponta, o cinema não necessariamente participa da *domesticação da fotografia* (1984, p. 172), abandonando a alucinação pela simples ilusão do artifício. Os enquadramentos fixos e frontais em *Muribeca*, abraça a *loucura por natureza* do estatuto icônico fotográfico sem suprimir a respiração do cinema, sobrepondo, assim, temporalidades distintas e por vezes contraditórias de vivências, lembranças, sonhos e expectativas.

Através de desses afetos e memórias, os moradores nos guiaram nessas *fotografias filmadas*, por entre as ruínas do bairro. As imagens de marcas na parede, pichações, numerações na fachada para uma iminente destruição, janelas fechadas por arames farpados ou mesmo por portas amarradas sobre suas aberturas, marcam um tempo de contemplação, mas um olhar por vezes incômodo, imóvel, que frustra expectativas e se contrapõe às vívidas lembranças contadas. Essas imobilidades dos planos cinematográficos reforçam de certo modo a tensão temporal entre o passado inerente a qualquer fotografia (muitas vezes nostálgico) e o presente inexorável do movimento captado no cinema (mesmo que de cenas de outrora ou reconstituições históricas). Essas justaposições temporais, por sinal, se infiltram em cada espaço, compondo muros, paredes, passagem ou paisagem, mas também desenhando rostos e gestos da *Muribeca* atual encontrada pela equipe ao longo desses dois anos de filmagem.

6 Segundo Deleuze, Atget transitava entre o realismo da imagem-ação e o idealismo da imagem-afecção. Chegamos finalmente ao mundo original fotográfico, que só aparece “quando sobrecarregamos, engrossamos e prolongamos as linhas invisíveis que recortam a realidade, que desarticulam comportamentos e objetos” (Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1983, p. 175).

Seguindo também essa relação imagética, os personagens aparecem com um enquadramento frontal, plano fechado, muitas vezes olhando para a câmera. Na montagem isso se evidencia nas cenas finais. Essa confrontação com a câmera, além de quebrar a distância do dispositivo cinematográfico com o espectador, também poderá reforçar a relação subjetiva que o filme quer estabelecer entre o espaço e seus atores. Tomamos como referência os retratos de Claudia Andujar em seu livro *Marcados*, sobre o povo Yanomami⁷. Esses rostos não só nos aproximam das personagens encontradas na comunidade, como também ajudavam a compor um retrato da própria Muribeca. Dar cara a Muribeca era tirá-la dos números da planilha de Excel e dos pareceres técnicos que justificavam a injustificável morte de uma comunidade que, apesar de distante e desprovida, floresceu e virou uma comunidade forte e orgulhosa. Essa vitória foi construída por anos de luta e engajamento de moradores organizados e combativos, impulsionados pelo padre Paulo, um discípulo de Don Câmera Hélder Câmara e da Teologia da Libertação, pelas associações comunitárias e pelos artistas e comunicadores locais, sempre muito atuantes.

O contraponto dessa aparente imobilidade visual virá com as imagens gravadas de arquivo, sobretudo da *TV Festa*, projeto em vídeo do morador Ozael Lopes, espécie de repórter diletante do bairro, que filma há décadas o cotidiano da Muribeca. Muitas dessas gravações foram feitas em formato VHS, o que reforçará uma textura afetiva da primeira geração do bairro. Quase sempre trepidantes e com muito uso de zoom, suas imagens carregam uma “atualidade” intrínseca, frenética e viva que contrasta totalmente com as imagens atuais da Muribeca registradas pelas nossas câmeras. Esse potente arquivo de mais de 20 anos e em vários formatos de vídeo, guardado pelo morador, é hoje uma fonte inestimável da memória da comunidade: jogos da seleção brasileira vistos coletivamente embaixo dos prédios (quando se podia torcer com a camisa amarela sem desconforto ideológico); os carnavais das *Catraias da Muribeca*; o São João de gigantescas fogueiras acesas ao ar livre; as peças de teatro de Manoel Carlos. Tudo parecia tão incrivelmente vivo e mágico que a cidade fantasma encontrada hoje é, na voz do ex-morador Alexandre Valdevino, uma história tão trágica, fantástica e inacreditável quanto a de Macondo, no realismo fantástico de Gabriel García Márquez em *Cem Anos de Solidão*.

⁷ Trabalho feito quando a fotógrafa acompanhou médicos em expedições de socorro na Amazônia, decorrentes de doenças trazidas pela construção de estradas em terra indígena nos anos 1980.

No documentário, o desenho do som tem igualmente uma importância ímpar nesse jogo de múltiplas camadas temporais. Os ambientes sonoros juntamente com as vozes *over* buscaram amplificar a potência subjetiva do *hors champ*, fazendo do invisível do quadro um contraponto com a imagem. Esse choque tende a reforçar a dialética proposta no filme, para a qual o delicado contexto atual da comunidade poderá ser percebido a partir da subjetividade dos moradores e de uma construção de sentidos da qual o espectador também participa. Esse oco de som, cria um silêncio que na verdade não existe, envolto pelos ruídos da natureza, tomando de volta o lugar já assombrado pelas vozes e lembranças que ecoam nas paredes.

Diante da grave realidade do Conjunto da Muribeca, em vista da situação jurídica frágil e indecisa de moradores que poderiam ser despejados a qualquer momento, o que deflagaria o fim de uma história em comum traçada ao longo de anos, o documentário aposta na força da imagem para transmitir esse momento. No entanto, tal imagem não pode se resumir numa sedução sensorial, aberta à alienação do prazer, como adverte Georges Didi-Huberman. Para ele, é justamente na ambiguidade de sua natureza relativa e lacunar que as imagens se tornam vias para mostrar tudo o que não se pode ver: “Ora, a primeira e mais simples maneira de mostrar o que nos escapa é mesmo mostrar-lhe o desvio figurativo, associando várias vistas ou vários tempos do mesmo fenômeno” (2008, p. 167). Só assim, a imagem sabe se tornar *transgressão*. Na Muribeca, esse desvio figurativo se encontrava em cada esquina, gesto e expressão dos moradores; estava em suas várias e complexas temporalidades, sentimentos e olhares, que revelavam e reconstruíam aqueles espaços continuamente, reconfigurando-os como paisagens refeitas ao longo do filme. Aliás, o título original do filme era *Paisagens refeitas*.

Ao desenvolver o documentário a partir de narrações de memórias dos moradores do bairro, abrimos espaço para as fabulações próprias e diversas que constroem um espaço. Diante de argumentos técnicos e jurídicos que vão de encontro aos desejos de permanência da comunidade, a narrativa imanente do cinema quebra, segundo Jacques Rancière (2001), a hierarquia de uma lógica racional da intriga sobre o efeito sensível do espetáculo. O sensível assume aqui a plena força de que o meio cinematográfico possibilita, rompendo hierarquias também de discursos oficiais que apontam o dedo em riste de cima para baixo sobre uma comunidade perplexa e abandonada. Essas narrativas não vinham apenas da fala, mas também das performances artísticas de alguns habitantes. Essas últimas entram aqui para impor

definitivamente essa camada subjetiva e afetiva, desconsiderada por aqueles que decidem sobre o destino dos espaços, mas não pelas memórias e sentimentos da população.

Essas memórias e sentimentos resistem, reconstruindo essa paisagem em cada gesto de expressão desses artistas. Como ouvimos de Flavão, quadrista que no filme aparece desenhando memórias e sonhos sobre os muros e paredes da comunidade esvaziada, a influência do bairro sobre a estética suburbana de sua arte é tão direta quanto sobre sua própria identidade: “É muito mais do que os prédios. É uma marca que está dentro de mim para sempre. Mesmo que amanhã nenhum bloco mais exista, vai sempre existir na minha memória... no que eu senti e no que eu e me transformei.” Flavão acabou se tornando nosso produtor local, abridor de portas, além de ter desenhado o cartaz do filme e o *lettering* do título.

Tal processo de desmonte de espaços por razões primordialmente econômicas e imediatistas, em detrimento de sua carga histórica, cultural e afetiva é, sem sombra de dúvidas, um fenômeno mundial. Esse desenvolvimento a todo preço deixa em seu caminho espaços sem identidade e populações perplexas e perdidas. Muribeca é, infelizmente, apenas uma comunidade dentre tantas a sofrer desse destino. Nessa direção, o cinema de Jia Zhangke, que retrata o impacto das grandes mudanças da China sobre os mais pobres, é sem dúvida uma referência. Dois filmes dele nos são aqui inspiradores quando retratam a ruína iminente de um lugar; são eles um documentário com traços de ficção (*24 City*, 2008) e uma ficção com um contexto documental (*Em busca da vida*, 2006). Em relação à junção fotografia e cinema, *La Jetée* (1962) de Chris Marker é uma fonte poética inesgotável, sem falar nos fotógrafos já citados.

Cientes da situação jurídica delicada da comunidade, partimos para entender, contextualizar e tomar posição a partir dessas construções sensíveis, dessa reapropriações afetivas de um espaço em vias de extinção. É refazendo paisagens que construímos continuamente nossa relação com o mundo, requalificando a memória, redescobrimos rotas, entendendo melhor os contextos, lutando pela construção do futuro. Acreditamos ser o cinema uma potente ferramenta nessa luta.

REFERÊNCIAS

- ARENDT, H. **La crise de la culture**. Paris: Gallimard, 1972 (1954).
- AUGÉ, M. **Non-lieux**: Introduction à une anthropologie de la surmodernité, Seuil, Paris, 1992.
- BARTHES, R. **A câmera clara**: nota sobre a fotografia. Trad. Guimarães, J. C. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- DIDI-HUBERMAN, G. **L'image survivante**. Histoire de l'art et temps de Fantômes selon Aby Warburg, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 39. JIA, Zhang-ke. Dits et écrits d'un cinéaste chinois. Bordeaux: Capprici, 2012.
- LEVEBVRE, H. **La production de l'espace**. Paris: Éditions Anthropos, 1974.
- RANCIÈRE, J. **Le spectateur émancipé**. Paris: La fabrique ed., 2008. Paul Ricoeur, "Histoire et mémoire", in: A. Baecque et C. Delage (dir.), De l'histoire au cinéma, Paris, IHTP/ CNRS/ Éditions complexe, 1998.
- WANG, Xiaobo. **Siwei de lequ, Siwei de lequ (Le Plaisir de penser)**. Trad. Sebastian Veg ao francês e trad. ao português nossa. Kunming: Yunnan Renmin, 2006.

EQUIPE TÉCNICA E PERSONAGENS

Direção, roteiro e fotografia

Alcione Ferreira e Camilo Soares

Som

César Ricardo

Montagem

Paulo Sano

Produção

Camilo Soares

Senda Filmes

Produção Executiva:

Alba Azevedo

Produção local, ilustração e lettering

Flavão

Operador de drone

Pedro Coelho

Assistentes de fotografia

Rafael Cabral, Heloíse Gabrielle, Pedro Victor, Charles Henrique do Nascimento

Fotografias Still

Alcione Ferreira

Rafael Cabral

Shilton Araújo

Som direto adicional

Guma Farias

Desenho de Som e Mixagem

Adriano Leão

Correção de cor e finalização:

Çarungaua

Montagem de teaser

Victória Drahomiro.

Design gráfico

Flavão e Zianne Torres

Transcrição: Mayra Coelho**Tradução para o francês e o inglês**

Mathilde Boisselier

Tradução para o espanhol

Alba Azevedo

Entrevistados (ordem de aparição):

Dona Inês

Suellen Vasconcelos

Seu Genival

Marcelo Trindade

Charles Henrique do Nascimento

Leonia Valquíria

Seu Assis

Flavão

Manina Aguiar

Alexandre Valdevino

Ozael Lopes

Miró da Muribeca

Betânia da ACD

Carmen Lúcia Lopes

Performances (ordem de aparição):

Tony Frevo

Flavão

Davidson Silvestre

Ozael Lopes

Charly du Q

Banda Flora Vontade (Felipe Gonçalves, Rafael Henrique Abrahão, Rogério Urbano)

Manoel Carlos

Lucas Ávila

Imagens de arquivos TV Festa

Cedidas cordialmente por Ozael Lopes.

Reportagens TV Festa

Ozael Lopes, Luma Araújo e Ísis Cajueiro.

Áudio de arquivos (Cheia na Muribeca):

Cedido cordialmente por Alexandre Valdevino

Peça de teatro

Caminhos da Paixão

(Cedida cordialmente por Manoel Carlos, filmagem cedida por Ozael Lopes).

Texto citado por Alexandre Valdevino no prólogo do filme

Cem anos de Solidão, de Gabriel García Márquez

Pesquisa feita em 2017.

Filmado em Jaboatão dos Guararapes entre 2018 e 2019.

Finalizado em Recife em 2020.

ORALIDADE E MEMÓRIA: ESTRATÉGIAS ANTIRRACISTAS E O LEGADO DAS MULHERES NO PENSAMENTO DA MESTRA MARIA LUIZA MARCELINO

ANDRIZA MARIA TEODOLINO DE ANDRADE¹
TALITA IASMIN SOARES AQUINO²

INTRODUÇÃO

Maria Luiza Marcelino, liderança do Quilombo Namastê e zeladora do Centro Espírita Caboclo Pena Branca, em Ubá (MG), nos guia na construção deste ensaio. A partir do documentário *Nas giras do vento* (2020)³, realizado em 2019 pelo Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG⁴, e do livro escrito por ela, *Quilombola: lamento de um povo negro* (2015), propomos uma reflexão sobre memória e oralidade junto ao pensamento que ela tece nas duas obras. Caminhamos ao seu lado afim de conhecer um pouco mais sobre sua história, que é também a história deste território que os colonizadores delimitaram e chamaram Brasil.

Compreendemos que as diferenças entre as linguagens do audiovisual e da escrita dificultam uma aproximação entre elas, assim como a questão da autoria (já que o filme não foi realizado por Maria Luiza, enquanto o

1 Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM/UFMG) e bolsista Fapemig, mestra em Comunicação pela Universidade Federal de Ouro Preto e graduada em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal de Viçosa. Possui experiência com trabalhos em produção cultural e audiovisual, assessoria de comunicação e artes visuais.

2 Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM/UFMG) e bolsista CAPES. Pesquisa relações de gênero, sexualidade e questões raciais.

3 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xdp6jSBiChI>. Data de acesso: 20/11/2021.

4 O Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG atua desde 2014, oferecendo diversos cursos e atividades que objetivam “conceder hospitalidade aos saberes das culturas afrodescendentes, indígenas e populares” e fomentar trocas junto à comunidade acadêmica. Cf. <https://www.saberestradicionais.org/>

livro é um projeto autoral). Acreditamos, no entanto, que a mestra guia a produção audiovisual, fortemente marcada por sua condução em relação aos espaços e aos temas; e compreendemos que ambas as obras atuam como extensões da oralidade de Maria Luiza, que emergem a partir e junto ao pensamento dela, sobre o qual focamos nossa atenção.

Grande parte do filme *Nas giras do vento* se desenrola durante uma visita da mestra e seus familiares ao local onde funcionava a Fazenda Liberdade. Ali, nas proximidades de onde hoje é o Quilombo Namastê, os antepassados de Maria Luiza foram escravizados. No livro *Quilombola: lamento de um povo negro*, ela nos conta que os donos e empregados da fazenda eram exemplares em manter a obediência dos escravizados, “(...) todos os negros que não queriam obedecer a seus donos eram mandados para fazenda, lá eles obedeciam ou morriam” (MARCELINO, 2015, p. 3). Atentas à ironia do nome da fazenda, vemos em tal lugar a imagem (fantasmagórica) do racismo, o real antagonista dessa história.



Figura 01: Fotogramas de *Nas Giras do Vento*. Maria Luiza caminha por onde antes era a sede da Fazenda Liberdade. Em determinado momento declama: “Cabô! Cabô o sonho dos quilombos! O sonho acabou, a terra acabou, mas nós estamos ainda vivos, isso é o mais importante!”

No filme e no livro, Maria Luiza narra não apenas as violências sofridas por seu povo, mas a resistência frente à dominação. As forças da memória, religiosidade, espiritualidade e de tantos outros saberes que seus ancestrais trouxeram de outras terras (africanos) e cultivaram aqui (indígenas),

ganham destaque enquanto ela conta histórias. Tais forças a movem e dão forma a variadas estratégias de sobrevivência. Em tais produções, percebemos como a preservação da memória, que se faz, notadamente, pela oralidade, é crucial para essas comunidades. E ainda, entendemos como as mulheres são centrais nesses processos, atuando como guardiãs dos saberes e dos modos de viver de seus povos. Olhamos para essas obras como manifestações dessas memórias, tramadas à margem dos discursos racistas e hegemônicos da cultura brasileira. Como a mestra profere em um trecho do livro, “os brancos tiraram tudo de mim, só Oxalá me deu forças para lutar pela minha sobrevivência. Minha fé os brancos não conseguiram me tirar”⁵ (MARCELINO, 2015, p. 28).



Figura 02: Fotograma de *Nas Giras do Vento*. Maria Luiza e sua família.

Nas giras do vento traz marcas narrativas que tensionam os imaginários estereotipados sobre as populações negra e indígena. Assistindo ao documentário, somos levadas para perto desses povos, da terra e das florestas, possibilitando que nos vejamos ali refletidas. Sua potência parece se encontrar na capacidade de confrontar a história “oficial”, reconhecendo

5 Optamos por preservar, nas citações, tanto a maneira de falar quanto a escrita de Maria Luiza exatamente como aparecem no filme e no livro, de modo a não interferir nas marcas de oralidade que caracterizam sua narrativa e ecoar a defesa da Mestra por valorizar seu modo de fala/escrita. Portanto, sinalizamos a presença de tensionamentos em relação à gramática normativa e convidamos o leitor a ler como se estivesse ouvindo a voz da mestra.

silenciamentos e buscando reparar, de alguma forma, a desvalorização desses sujeitos como agentes históricos e contemporâneos. O filme convida a ouvir, ver, imagear essas histórias, de forma a construir junto esses autorretratos.

LEGADOS E ANCESTRALIDADE

No terceiro ato do documentário, um plano sequência acompanha Maria Luiza, que canta ao lado das crianças e das mulheres. Ela se despede do espectador. Uma das mulheres sugere fazer uma foto perto da mata. Maria Luiza fala: “rápido, antes da chuva”. A câmera vai se aproximando das personagens, por meio do zoom, enquanto se organizam para o retrato. Um estrondo corre no céu. Maria Luiza adverte: “não tava falando que Iansã ia responder?” A chuva se aproxima e todas correm. O som forte dos ventos e das folhas das árvores toma conta da cena. Maria Luiza fala novamente: “gente, vamo embora que Iansã tá respondendo”. Um galho de palmeira se solta e voa ao vento. A câmera permanece filmando o movimento das palmeiras e Maria Luiza canta: “ventou, mas que ventania, Iansã é minha mãe, Santa Bárbara é nossa guia”.



**Figura 03: Fotograma de *Nas Giras do Vento*.
Local onde estava a Fazenda Liberdade.**

Maria Luiza entrou em minha vida⁶ por meio da leitura de seu livro, durante a disciplina *Outras filosofias da imagem*, ministrada pela professora Luciana Oliveira (PPGCOM/UFMG). Lendo aquela história, das centenas de anos de resistência dos ancestrais e descendentes de Maria Luiza, fui tecendo conexões com a minha própria história. Algo ali me lembrava muito minha avó materna e as cidades-territórios por onde foram tramadas minhas raízes. Sentia e via, ali, as marcas desse lugar que convencionaram chamar de Minas Gerais. Diamantina, Itabira, Santa Bárbara. Cidades atravessadas por séculos de exploração dos seus recursos naturais e de seus povos. Lugares para onde pessoas negras foram levadas na condição de escravizadas e onde também resistiram. Permanece, em tais territórios, os traços das culturas e crenças dos povos africanos e indígenas, ainda que esvaziados dentro do grande conceito de “cultura mineira”. Seja pelos reinados, congados, culinária, tradições, arte, ou pela materialidade das construções, igrejas, casarões, ruas e calçadas, quase tudo que se considera de valor, aqui nas Minas Gerais, tem as mãos, os pés e as cabeças desses povos.

Minha mãe, Danizete, nasceu em Diamantina. Eu nasci em Itabira. Vivemos, a partir dos meus dois anos, em Santa Bárbara. Eu morei em muitas cidades ao longo da vida, até retornar a Diamantina. Retornei para um início conhecido, contado, mas a história da minha vó Neném e, portanto, a minha história, não vão muito atrás no tempo-espaço. Sobre meus bisavôs e bisavós, de ambos os lados, sei pouco. Dos ancestrais deles, não sei nada. Por mais que Dona Neném fosse uma exímia contadora de histórias, para ela também era desconhecido esse passado mais distante. Contava os causos do meu bisavô, conhecido como cangaceiro matador. No entanto, a maioria das narrativas abordavam os momentos posteriores à morte misteriosa dele e a entrega de Neném, ainda criança, à parentes em Diamantina; seus irmãos foram divididos entre familiares de diferentes estados do país, e com eles ela manteve pouco contato. Após a morte do meu avô, quando minha mãe ainda estava sendo gestada, vó Neném e a família ficaram sem recursos, mudando várias vezes de casa e cidade até nos fixarmos, eu ela e minha mãe, em Santa Bárbara.

Legados dessas histórias, ainda assim, permaneceram com ela e seus descendentes. Os saberes das plantas, a importância da saúde mental, espiritual e psicológica, o jeito de falar, o nome das coisas, as receitas, a resiliência. Maria Luiza me traz lembranças sobre a minha avó, em seus

6 Depoimento da autora Talita Iasmin Soares Aquino.

cantos, sua sabedoria, sua espiritualidade e sua relação com as chuvas e tempestades. Quando era criança, eu costumava me sentar perto da janela em dias de chuva e ficava mesmerizada pelos relâmpagos e pela força dos ventos. Vó raiava⁷ comigo: “Talita! Sai de perto dessa janela, menina”. E se punha a rezar e acender velas. Meses antes de morrer, quando já não falava muito, perguntava constantemente se estava chovendo. Na maioria das vezes, para nós, não estava.

No início do filme *Nas giras do vento*, Maria Luiza, seus descendentes e a equipe de filmagem chegam à Fazenda Liberdade e param o carro em frente à antiga Casa Grande, hoje demolida. Maria Luiza caminha por onde estava a construção da casa e canta: “Fazenda velha não tem mais trabalhador”. Ela diz que, ao jogarem a fazenda no chão, jogaram também as histórias, mas não as lembranças. É interessante como ela percebe as noções de histórias e lembranças como coisas distintas. Como se a história oficial, as materialidades, pudessem ser perdidas, mas a imagem delas não. O filme acompanha esse raciocínio e nos oferece amplas cenas do espaço onde um dia esteve a Casa Grande. Sua inexistência material, no entanto, não exclui sua presença imagética, que paira, fantasmagórica, no vazio (fig. 3). Sentimos, no encontro com a imagem, o que pode ser aquilo que Maria Luiza chama de lembrança, essa manifestação não da história, mas da memória.

Adiante, no filme, a mestra diz que eles (os brancos, os colonizadores) nunca irão tirar a liberdade de dentro de sua cabeça. Essa fala exemplifica um ponto importante do pensamento de Maria Luiza, relativo ao conceito de liberdade. Em um trecho do livro, ela conta como sua bisavó Deija, que seguia o caminho de suas predecessoras como guardiã da comunidade, teve uma visão de seu cunhado matando um homem. Mais tarde, o cunhado apareceu com sua mulher e os quatro filhos dizendo que precisava ficar por ali, pois tinha matado o filho do fazendeiro. O herdeiro da fazenda havia violentado sua esposa na frente dos filhos e, quando o cunhado de Maria Luiza foi questionar o patrão, dizendo que a escravidão já havia acabado, o homem respondeu que a escravidão acabaria no dia que ele fosse branco e rico, pois “enquanto vocês continuarem negros, vocês vão servir para nós servir, pois a liberdade esta na sua cabeça cheia de piolhos” (MARCELINO, 2015, p. 6). Noutro momento, ela conta o que seu avô dizia dos fazendeiros, que davam cartas de alforria, mas depois tiravam: para eles “papel não valia

7 Optei por redigir o verbo “ralhar” da forma como ela falava. A palavra significa repreender em voz alta. Ela “raiava” tal qual raio e trovão.

nada, pois a liberdade do negro só estava em suas cabeças cheias de piolhos, pois o negro havia nascido para trabalhar para o branco” (MARCELINO, 2015, p. 30). E ainda sobre seu avô, quando foi descalço em uma reunião com o então presidente Getúlio Vargas⁸: “eles me tiraram tudo, mas a liberdade dos meus pés isso ninguém vai me tirar, eles sempre foram livres, e vão continuar do jeito que nasceram” (MARCELINO, 2015, p. 37).

Tal compreensão do conceito de liberdade expande a perspectiva física, do encarceramento do corpo e da agência dos povos negros, para um nível espiritual e psicológico. Percebemos que essa conceituação vem por meio das lembranças do que contaram os ancestrais de Maria Luiza, recontadas por ela nas obras que abordamos aqui. Se no livro ela fala sobre a subjugação do negro pelo branco: “Este era o motivo deles não darem a liberdade para os negros, pois eles eram a sobrevivência deles, serviam para trabalhar para comer para dormir e para deixá-los cada vez mais ricos” (MARCELINO, 2015, p. 35); no filme, ela fala dos efeitos dessa relação: “[...] a libertação só mesmo no papel, depois recolheram de todos, os negros continuaram assim. Escravos, igual até hoje nós continuamos a ser escravos. Não com corrente, nem com bola, nem com tronco, mas escravos na alma e no coração” (*Nas giras do vento*, 2020, 9 ‘49”).

Essa fala demonstra a dificuldade de se desvencilhar do olhar desumanizante do colonizador, e nos faz pensar sobre esse trauma junto ao pensamento de Grada Kilomba (2020). Ela observa como esta ferida está relacionada à *outrificação* do sujeito negro, que é “cirurgicamente retirado e violentamente separado de qualquer identidade que ela/ele possa realmente ter” (KILOMBA, 2020, p. 31), sendo transformado em contraste, antônimo do sujeito branco. Ela argumenta que não são apenas os eventos de base

⁸ Maria Luiza conta sobre seu avô Antenor, que trabalhou por 76 anos em uma companhia ferroviária. Ela retoma a história que ele lhe contou, sobre como ele percebeu, quando começou a trabalhar na empresa, que os trabalhadores negros não recebiam pagamento enquanto os brancos sim. Ele resolveu ir conversar com o presidente, Getúlio Vargas na época, e pedir que resolvesse essa questão. Após longos dias de viagem até a capital, então Rio de Janeiro, Antenor conseguiu ser recebido por Getúlio, que lhe deu o sobrenome Luiz e mandou seus funcionários para advertir a empresa e assertar os pagamentos dos funcionários. Muitos anos depois, Antenor foi convidado para um jantar muito importante com o presidente Vargas, “ele estava sendo o primeiro negro a receber a carteira de trabalho no Estado de Minas Gerais e na Zona da Mata” (MARCELINO, 2015, p. 37). Maria Luiza foi com o avô ao evento, já que sua avó não quis ir, e nos conta em seu livro: “enquanto íamos reparei que meu avô estava andando todo esquisito, [...] e então perguntei para ele o que estava acontecendo. [...] E ele me falou: Estou com cento e quatro anos, nunca calcei um sapato em toda minha vida, e esta gravata parece que é uma corda e me faz lembrar os negros que iam para a forca”. Acatando a sugestão da neta, Antenor tirou os sapatos e participou da cerimônia descalço. Ao chegar em casa, questionado pela esposa sobre porque estava sem sapatos, Antenor respondeu conforme citamos acima.

familiar, destacados pela psicanálise, que dão origem aos traumas de pessoas negras, mas, principalmente, o “contato com a violenta barbaridade do mundo branco, que é a irracionalidade do racismo” (KILOMBA, 2020, p. 32).

No racismo, a negação é usada para manter e legitimar estruturas violentas de exclusão racial: “Elas/es querem tomar o que é Nosso, por isso Elas/es têm de ser controladas/os.” A informação original e elementar — “Estamos tomando o que é Delas/es” — é negada e projetada sobre a/o “Outra/o” — “elas/eles estão tomando o que é Nosso” —, o sujeito negro torna-se então aquilo a que o sujeito branco não quer ser relacionado. Enquanto o sujeito negro se transforma em inimigo intrusivo, o branco torna-se a vítima compassiva, ou seja, o opressor torna-se oprimido e o oprimido, o tirano. [...] O sujeito negro torna-se então tela de projeção daquilo que o sujeito branco teme reconhecer sobre si mesmo, neste caso: a ladra ou o ladrão violenta/o, a/o bandida/o indolente e maliciosa/o (KILOMBA, 2020, p. 28).

Dentro dessa infeliz dinâmica, o sujeito negro torna-se não apenas a/o “Outra/o” — o diferente, em relação ao qual o “eu” da pessoa branca é medido —, mas também “Outridade” — a personificação de aspectos repressores do “eu” do sujeito branco. Em outras palavras, nós nos tornamos a representação mental daquilo com o que o sujeito branco não quer se parecer (KILOMBA, 2020, p. 29).

Acerca desse legado violento, que pesa sobre os corpos negros ainda hoje, Kilomba pondera sobre as representações midiáticas e o papel do imaginário como perpetuador da discriminação: “Que alienação, ser-se forçada/o a identificar-se com os heróis, que aparecem como brancos, e rejeitar os inimigos, que aparecem como negros. Que decepção, ser-se forçada/o a olhar para nós mesmas/os como se estivéssemos no lugar delas/es. Que dor, estar presa/o nessa ordem colonial” (KILOMBA, 2020, p. 30). Bell Hooks (2019) também chama atenção para esses tipos de representação que permanecem sendo as imagens dominantes em filmes e na televisão (HOOKS, 2019, p. 219). Nesse sentido, além das feridas provenientes do passado, as injúrias continuam a serem vividas no presente, tendo as (sub)representações de tais povos e subalternização de sua cultura como faces da violência racista. Na contramão dessas sub-representações, o documentário *Nas giras do vento* ganha sua força por meio da performance de Maria Luiza e seus familiares, já que elas produzem o sentido que querem comunicar. Fora poucas perguntas mobilizadoras, que a equipe de produção do documentário vai fazendo ao longo da visita à fazenda; o que move a narrativa são as associações que a mestra vai tramando e as interações entre os sujeitos em cena, considerando o ambiente também como sujeito.

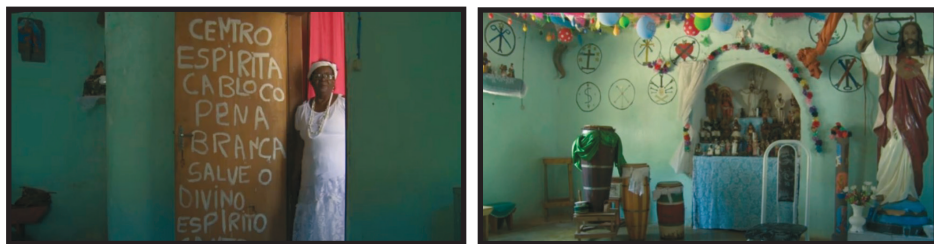


**Figura 4: Fotogramas de *Nas Giras do Vento*.
Maria Luiza no Centro Espírita Caboclo Pena Branca.**

A presença da mata, dos seres espirituais que convocam principalmente as mulheres da família, também é tramada no filme, que se inicia mostrando o céu e a chegada de uma tempestade, e termina unificando a mata e a chuva. As falas de Maria Luiza sobre Iansã, a câmara que segue o vento e o movimento das folhas, o céu escuro que se impõem na parte superior do quadro, são elementos que constroem uma experiência sensorial de um mundo que se faz visível para além do ver, já que se faz ouvir, sentir, imaginar.

No livro, Maria Luiza conta que sua tataravó Luz Divina “era rezadeira, benzia os negros, era parteira e todos os negros gostavam dela, no lugar que ela foi enterrada todos os negros se sentiam bem pois rezavam para ela o que ela tinha ensinado na senzala” (MARCELINO, 2015, p. 3). Uma das filhas de Luz Divina, Filó, ficou muito doente e sua irmã, Manoela, foi até a mata onde a mãe estava enterrada e pediu para que lhe mostrasse uma erva que salvasse Filó. “Neste instante Manoela sentiu um arrepio no corpo e então ouviu uma voz dizendo para ela a erva que era para dar sua irmã Filó. No meio do caminho encontrou a erva e fez o chá para Filó e ela ficou curada e nunca mais ficou doente” (MARCELINO, 2015, p. 3). Manoela, então, continuou o trabalho de Luz Divina como protetora/partilhadora das sabedorias de cura. Ao mesmo tempo, as violências sofridas pelos escravizados na Fazenda Liberdade foram aumentando e Manoela precisava ajudar seu povo. Voltou à mata e “sentiu uma coisa estranha entrar no seu corpo, arrepiou todo seu cabelo”, apareceu um vulto e disse: “Você é quem vai ajudar o seu povo e um dia todos serão livres” (MARCELINO, 2015, p. 4).

Então Manoela chamou o seu povo e contou o acontecido, então eles passarão a ir no mato rezar e o vulto disse: Chame todos para receber Oxalá é uma entidade enviada por Deus que será o Deus dos escravos e a Santa Bárbara será sua mãe e será chamada por Iansã rainha das ervas

que da saúde e força e alegria, quando precisar chame por ela que ela estará com vocês. Ai veio o vento o redemoinho e pegou o vulto que sumiu pela mata adentro (MARCELINO, 2015, p. 4).

Manoela, Deija, Lilia e Maria Luiza. Cada uma e todas que se seguiram continuaram o legado de Luz Divina e das que vieram antes dela. Esses saberes, transmitidos pela oralidade, só permanecem vivos pela força dessas mulheres frente à desumanização. Negando ser esse antagonista idealizado pelo branco, elas construíram suas próprias histórias independentemente, e apesar, da materialidade, das estruturas de poder e de seus desígnios racistas.

FERIDAS E CURAS

As produções com as quais dialogamos aqui, contam histórias com Maria Luiza e são relevantes por falarem sobre feridas e traumas, mas, principalmente, por falarem de processos de cura. Pensando junto à mestra, identificamos o trauma causado pela escravidão, tanto em relação a perda do território, quanto ao apagamento da história construídas por seu povo, mas também as estratégias de sobrevivência e tensionamento do racismo, das quais o livro e o filme são grandes exemplos. Se no universo do cinema e da literatura percebemos a prevalência de representações estereotipadas e silenciamento desses povos, com as obras referidas podemos experimentar gestos que confrontam tais táticas colonialistas. Em um trecho de *Nas giras do vento*, Maria Luiza reflete:

A belíssima fazenda que nós tínhamos, onde era pra guardar todas nossas recordações e lembranças. As recordações eles jogaram no chão, mas as lembranças continuam dentro de nós, e na nossa cabeça. É uma coisa que eles nunca vão entrar e nos tirar, que é a nossa liberdade na nossa cabeça, na nossa alma e no nosso corpo. Nem os nossos olhos fazem produzir uma imagem que eles nunca tem coragem e a capacidade de ter, é ver aquilo que foi construído com todo suor do nosso povo. A gente continua tendo e vendo essa imagem e nunca mais ninguém, nem os jovens que tá vindo de hoje, nem os quilombola nunca mais vai ver. Porque a mão maldita e mão abençoada jogou-se no chão. (*Nas giras do vento*, 2020, 8'06")

A mestra relembra a fazenda e lamenta que as recordações, a história material que sua família construiu ali, daquele modo de vida, da terra,

tenham se perdido. Minutos depois, no filme, alguém lhe pergunta onde ela está e ela diz que está na fazenda que “contou a história dos quilombolas”. Ao final da sequência, ela comenta que desde a demolição da casa sede, nada mais cresce ali:

E essa terra passou-se ser maldiçoada. Nada aqui tem. Nada aqui se dá. Era um lugar onde tinha tudo. Tinha muita fruta, muitas verduras. Tinha de tudo que se poderia imaginar. Tinha uma lagoa, tinha mais muito peixe. No momento que botaram a fazenda abaixo, os peixe também se foram junto com ela, contando a história desse terrível pedaço de nossas vidas que foram-se embora, pra água abaixo, tudo pra terra abaixo. (*Nas giras do vento*, 2020, 10'06”)

Essas falas nos fazem pensar como a relação com aquele território não é maniqueísta, apenas ruim ou apenas boa, mas atravessada por articulações complexas. Não há como apagar os horrores que foram vividos ali, mas também não se pode esquecer os laços construídos, a afetividade e a própria continuidade da família e de seus saberes. Quando ela fala sobre a maldição da fazenda, inferimos que os traumas vividos naquele território feriram também a terra, as energias presentes ali. As imagens do documentário conseguem traduzir, de certa forma, essa ausência. A aparência do terreno, envolto em cercas que parecem separar o entorno vivo, cheio de plantas, do descampado árido onde antes estava erguida a fazenda, conferem certo aspecto fúnebre ao local.



**Figura 5: Fotograma de *Nas Giras do Vento*.
As mulheres se reúnem perto da mata para uma foto.**

A centralidade das mulheres como protetoras/compartilhadoras dos saberes, constantemente marcada por Maria Luiza em suas narrativas, emerge em falas que ecoam as vozes daquelas que vieram antes. Tais mulheres, de antes e de agora, se mantêm fiéis às suas crenças e valores, cuidando, fortalecendo e liderando a comunidade. Esse é um traço importante da oralidade da mestra, que oscila entre a primeira e a terceira pessoa. Essa dinâmica deixa ver como Maria Luiza ressoa essas múltiplas vozes que a ensinam e fortalecem. É uma forma de pensar e contar histórias por uma perspectiva coletiva, que nega a construção de saberes como proveniente de um sujeito individualizado, mas como fruto de ações comunitárias. Em um trecho do livro, ela conta sobre sua avó Deija e o terreno que ela comprou próximo à Fazenda Liberdade:

E eu me lembro como se fosse hoje, eu já estava com 5 anos e minha avó falou com minha mãe: O que acha Lilia? Aqui vai dar uma casa grande e muito boa, e eu vou fazer um Centro separado da casa. E então minha mãe disse: - Não sei quando vai começar, nem rua tem direito, olha pra um lado só mato, olha pro outro só ribanceira. Quando minha mãe olha para minha avó ela estava chorando, e minha mãe perguntou: Ficou triste comigo? E minha avó falou: Estou muito alegre e ao mesmo tempo triste, morei em tanto lugar e vim parar num lugar de onde sai, pois ali embaixo esta a Fazenda Liberdade, onde esta meu pai minha mãe e toda minha família. Sempre tive vontade de ir até lá acender uma vela para alma deles que morreram com tanto sofrimento, mas a dor da saudade é muito grande, pois morreram e eu nem pude vê-los mortos. E então minha mãe (Lilia) perguntou: Por que a senhora nunca falou de sua família? E ela respondeu: Um dia vocês irão saber, por que tudo que passa nessa terra vai ser descoberto, seja mais cedo ou mais tarde, por que são as palavras de Deus (MARCELINO, 2015, p. 19).

A previsão de Deija vai se materializando na história de seus descendentes. Primeiro quando ela finalmente conta sobre sua família e as violências sofridas na fazenda, depois quando Maria Luiza é escolhida para seguir com a missão de cuidar da comunidade. E continua, ainda, quando é recontada no livro, no filme e nas falas de Maria Luiza. Neste ensaio, também ecoamos as palavras de Deija.

A postura anticolonial dessa organização comunitária, que podemos chamar de matriarcal, pode ser percebida nas histórias de Maria Luiza pelas resistências de seus familiares e o apoio das mulheres à comunidade. No livro, Deija pede a Lilia que nunca feche o Centro e diz: “esta também

é sua missão aqui na terra, benzer e curar as pessoas necessitadas, dar de comer quem tem fome e dar água quem tem sede, dar abrigo quem estiver no tempo” (MARCELINO, 2015, p. 24).

Por aí dá pra entender por que o primeiro passo que a mulher negra dá, em termos de conscientização, tem a ver com a luta contra o racismo, posto que não só ela, mas seus filhos, irmãos, parentes, companheiro, amigos e conhecidos dele são vítimas. [...] Quando a gente anda por este Brasil afora e conhece os movimentos negros regionais, uma coisa se evidencia com a maior clareza: a presença crescente, e muitas vezes majoritária, do mulherio. E, ainda mais, dá pra perceber que as lideranças desses movimentos, em muitos casos, é dela, mulher negra. [...] Com isso, mantiveram viva a chama dos valores culturais afro-brasileiros, que transmitiram a seus descendentes. E nisso também influenciaram mulheres e homens brancos, a quem aleitaram e educaram. Graças a elas, apesar de todo o racismo vigente, os brasileiros falam “pretuguês” (o português africanizado) e só conseguem afirmar como nacional justamente aquilo que o negro produziu em termos de cultura: o samba, a feijoada, a descontração, a ginga ou jogo de cintura etc. É por essa razão que as “mães” e as “tias” são tão respeitadas dentro da comunidade negra [...] (GONZALEZ, 2020, p. 185).

Lélia Gonzalez (2020) reivindica a relevância da mulher negra quilombola para a história do Brasil, já que “graças a ela, podemos dizer que a identidade cultural brasileira passa necessariamente pelo negro” (GONZALEZ, 2020, p. 180). A autora argumenta que o fato de a mulher negra, escravizada, ter sido dirigida para diferentes tipos de trabalho, desde o campo até a casa grande, possibilitou a ela influenciar esses espaços, articulando revoltas e a formação de quilombos, educando seus filhos, e os filhos dos dominadores, de forma antirracista (GONZALEZ, 2020, p. 180).

De acordo com opiniões meio apressadas, a “mãe preta” representaria o tipo acabado da negra acomodada, que passivamente aceitou a escravidão e a ela correspondeu da maneira mais cristã, oferecendo a face ao inimigo. Acho que não dá para aceitar isso como verdadeiro, sobretudo quando se leva em conta que sua realidade foi vivida com muita dor e humilhação. E justamente por isso não se pode deixar de considerar que a “mãe preta” também desenvolveu as suas formas de resistência: a resistência passiva, cuja dinâmica deve ser encarada com mais profundidade (GONZALEZ, 2020, p. 181).

No filme e no livro, identificamos esses traços presentes em Maria Luiza, que fomenta essas estratégias de resistência tão conhecidas das mulheres negras desde antes da escravização. Entramos em contato com seu senso de comunidade, trabalho, afetividade, maternidade, pertencimento, que emergem como armas poderosas para negar se ver tal qual o colonizador almeja, mantendo a vida e a dignidade de si e dos seus. Como reflete Bell Hooks (2019), “[...] descolonizar nossas mentes, retomar a palavra que é nossa história conforme nos foi contada por nossos ancestrais, não como foi interpretada pelo colonizador, é um gesto de resistência ao modo como a cultura dominante pensa a história, a identidade e a comunidade” (HOOKS, 2019, p. 218). Em *Nas giras do vento*, Maria Luiza apresenta a neta como a escolhida para ser a próxima Mãe Pequena do Terreiro. Em seguida ela dança e brinca com os netos e diz: “Salve as crianças! Elas que vão continuar mantendo nossos trabalhos!”. Dessa forma, o filme ressoa essa postura anticolonial, colocando-se não só como registro material da jornada da família da mestra, parte do que Maria Luiza chama de história, mas como experiência sensível dessa própria história, que se faz junto ao filme e que ele lança ao mundo.

ORALIDADE E LINGUAGENS

Quando tive contato⁹ com o livro de Maria Luiza Marcelino, por meio da disciplina *Outras Filosofias da Imagem*, ministrada pela professora Luciana de Oliveira (PPGCOM/UFMG), a primeira coisa que pensei foi como eu não conhecia Maria Luiza e sua história. Isso porque sou de Viçosa-MG, cidade localizada a 60 quilômetros da cidade de Ubá-MG, onde estão localizados o Quilombo Namastê e o Centro Espírita Caboclo Pena Branca. Eu que nasci e cresci nessa região, jamais havia ouvido essas narrativas. Foi somente quando ingressei na graduação na Universidade Federal de Viçosa que fui ter contato com essas histórias e, ainda assim, de apenas uma pequena parte.

Ao ler o livro de Maria Luiza tive a sensação de estar próxima a ela. Conhecer a sua história foi conhecer um pouco mais da minha. Ouvia, desde pequena, fragmentos das histórias da minha família que traziam o histórico e as marcas da escravização. Minha tia, certa vez, me contou que minha bisavó, mãe do meu avô materno, foi escravizada e se casou com um

9 Depoimento da autora Andriza Maria Teodolino de Andrade.

homem que chamavam de Alemão, não sei se de fato ele nasceu na Alemanha ou esse nome/apelido se dava por ele ser branco e de olhos azuis. Minha bisavó, que essa tia chegou a conhecer e descreveu como sendo “até azul de tão preta”, teve muitos filhos com esse “Alemão”, que eles chamavam de “mulatos”, termo que pra mim nunca fez muito sentido, porque para mim meu avô, que eles chamavam de mulato, era um homem negro e essa era uma forma de embranquecer a família. A minha avó paterna me contou uma vez que a mãe da minha bisavó era uma mulher indígena que foi “pega no laço”. Quando perguntava mais detalhes dessa história todas me respondiam que também não sabiam, que os “antigos” não gostavam de falar do passado.

Tudo isso me fazia pensar como essas histórias eram marcadas por muita violência, o que fazia as mulheres não quererem contar. Contar é viver a dor novamente. Essa narrativa da violência e humilhação, muito marcante nos depoimentos de Maria Luiza, me levaram às violências sofridas pelas mulheres da minha família e à dificuldade de narrar essas histórias.

Assim como os processos terapêuticos da psicologia e psicanálise reconhecem o poder da fala como ferramenta de cura, viemos destacando neste ensaio como contar histórias, e a tradição oral evidentemente, são centrais para construir e ensinar saberes, fortalecer laços de pertencimento e identificação, lutar contra silenciamentos. A oralidade sempre foi crucial para os povos negros e indígenas e as lembranças que carregam, as histórias que foram contadas a eles por seus antepassados são elementos preciosos que os davam forças para resistir. Refletimos, nesse contexto, sobre como a dominação branca, racista e imperialista, atua estrategicamente visando enfraquecer as relações das comunidades com seus ancestrais, criminalizando ou ridicularizando as formas de se comunicar desses sujeitos, destruindo os laços que poderiam existir entre afro-americanos e americanos nativos. Bell Hooks (2019) nos ajuda a pensar sobre tais estratégias a partir do contexto dos Estados Unidos, que muito se assemelha ao dos negros e indígenas no Brasil. A autora argumenta como dois momentos históricos de seu país afetaram profundamente as relações estabelecidas entre essas populações e delas com sua cultura ancestral, sendo a realocação forçada dos nativos americanos em campos (reservas) e a posterior migração em massa das pessoas negras das regiões rurais para as grandes cidades. Nesses dois casos, os laços com a terra foram, em grande parte, rompidos e esses sujeitos começaram a perder sua reverência pela natureza. Os costumes rurais e o compartilhamento de testemunhos orais perderam espaço (HOOKS, 2019, p. 218-219).

No entanto, existem também resistências a essa perda. Como Maria Luiza nos conta, essa relação que os povos tradicionais mantêm com a terra, que não é como a dos brancos, de compra e propriedade, mas de sobrevivência e troca, permanece forte em seu modo de viver e nos ensinamentos que compartilha com sua comunidade. A mestra, cuja origem remonta aos negros e indígenas que habitaram a região da Zona da Mata mineira, nos apresenta vários pontos em que a história do negro e do indígena se encontram, e como isso se manifesta, por exemplo, na religião. Segundo ela, os espíritos desses indígenas vêm ao terreiro para mostrar que ainda têm força para ajudar outras pessoas, como o Ubirajara, que é um caboclo de guerra, o Mata Virgem, o Pena Verde, o Águia Branca, entre outros. As heranças dessas culturas também se apresentam nos cantos e no culto à natureza.

É interessante pensar que, embora as narrativas que constituem o filme e o livro, configurarem duas formas muito distintas de narração, dois formatos diferentes de interação com essas histórias, Maria Luiza consegue transformar suas falas em imagens para nós leitores/espectadores. Um exemplo disso é um trecho do livro em que ela conta sobre a visita que ela, sua avó, irmã e mãe fizeram à fazenda Liberdade. Ela fala de uma ventania que aconteceu logo quando elas chegaram à fazenda, cena muito semelhante a do filme, quando a tempestade vai se formando. O filme consegue, não sem a agência dos seres espirituais, recriar a imagética presente no livro.

Quando foi no outro dia fomos lá ver como era o lugar, chegando na fazenda até eu que era pequena comecei a ouvir vozes e gemidos, e de repente começou uma ventania de levantar poeira, eu e minha irmã corremos para perto de minha avó, ela fez suas orações e disse para minha mãe: - Vou contar toda a história de minha família, meu sobrenome não é Marçal, usei esse sobrenome para não ser morta, e como meu marido disse antes de morrer para eu não falar meu nome todo com ninguém, pois o fazendeiro poderia querer me matar também por vingança. Sei que a família do meu marido tem muitas terras, mas os fazendeiros ficaram com tudo, e como eu não podia fazer nada larguei tudo. Mas agora vou ter meu canto sossegada. Esse vento que deu foi um aviso que eles foram descansar em paz [...] (MARCELINO, 2015, p. 20).

A cena da formação da tempestade em *Nas giras do vento* pode ser pensada também em nível metafórico, em relação às tempestades vividas por essa família e por essas mulheres. Quantas elas não passaram? Quantos raios elas impediram que caíssem em suas cabeças? Quando, na cena final do filme, Maria Luiza fala que Iansã não aceita injustiça, podemos interpretar

de diversas formas: injustiças que aconteceram no território da fazenda Liberdade; ou foram sofridas por essas mulheres; ou cometidas contra o povo negro. A cena nos faz ver que uma nuvem carregada permanece sobre aquela fazenda e que serão necessários muitos anos para que os espíritos que sofreram essas injustiças sejam libertados. Jogar luz sobre essas histórias também é uma forma de libertação. A pesquisadora Pumla Madikizela (2003), de forma semelhante à Maria Luiza, constrói imagens ao narrar os traumas vividos em sua infância na África do Sul, quando o país vivia sob o regime do *apartheid*. Essas imagens, que emergem da forma escrita em ambas as autoras, reconstroem os traumas a partir de uma noção imagética que nos aproxima delas e de suas trajetórias. Com elas imaginamos não apenas os fatos, mas suas sensações e impressões, nos ajudando a compreender esse esforço narrativo como forma de ressignificar os acontecimentos e lidar com os traumas.

Para além da oralidade, dos processos de cura pela fala, entendemos que o filme e o livro protagonizados por Maria Luiza funcionam também como registro histórico. Ressaltamos, no entanto, que ambas as produções parecem ser mais um documento enviado para fora da comunidade, do que uma necessidade daquele coletivo preservar suas lembranças por essas vias. Em outro encontro com a mestra, também durante a disciplina *Outras filosofias da imagem*, ela negritou que seu desejo era que o livro fosse distribuído nas escolas, principalmente de Ubá, para que todos pudessem conhecer sua história, sua cultura, e reconhecer, se identificar, respeitar. Para ela, a conscientização das pessoas é uma das formas mais importantes de combate ao racismo e à discriminação.

Outro viés interessante para pensar essa vontade de Maria Luiza em registrar a história do quilombo é sua percepção sobre a valoração desse tipo de materialidade dentro da cultura ocidental e do sistema capitalista. Afinal, como bell hooks afirma, “dentro de uma cultura supremacista branca, não ter documentação é não ter uma história legítima. Na cultura do esquecimento, a memória sozinha não significa nada” (HOOKS, 2019, p. 226). Maria Luiza entende, e por isso busca nos alcançar com suas palavras, que não ter documentação de suas histórias, nesse mundo, significa não ser visto, ouvido, sabido. O que a mestra faz, no entanto, seja com o livro, o filme ou outras produções, não é documentar para ser reconhecida, mas nos provar que as lembranças não dependem dos registros, e que não ter registros não significa não ter história.



Figura 6: Fotogramas de *Nas Giras do Vento*. Tempestade se forma e Maria Luiza fala: “não tava falando que Iansã ia responder?” Em sequência ela afirma: “gente, vamo embora que Iansã tá respondendo” E canta: “ventou, mas que ventania, Iansã é minha mãe, Santa Bárbara é nossa guia.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar nas injustiças do passado é uma forma de evitar as injustiças do presente. As narrativas sobre as quais nos debruçamos neste ensaio, seja o documentário *Nas giras do vento* ou o livro *Quilombola: lamentos de um povo negro*, contam de violências que permanecem na atualidade. Maria Luiza ainda sofre como suas antepassadas, submetidas ao racismo e suas consequências. A violência, que ronda não só o Quilombo Namastê mas milhares de comunidades e periferias do país e do mundo, continua a ferir jovens negros e roubar seus territórios. A intolerância religiosa segue atacando terreiros e profanando seus símbolos sagrados. O genocídio das populações negra e indígena ainda é uma realidade no Brasil, continuamente acentuada ao longo do governo de Jair Bolsonaro.

Há esperanças, felizmente, já que a resistência desses povos é o que vem impedindo o sucesso do projeto de silenciamento e extermínio. Por meio da memória, das histórias, da reafirmação dos saberes e valorização da coletividade, comunidades como a de Maria Luiza, e atores sociais como nós, confrontamos o racismo, promovemos forças de vida em oposição aos

desígnios de morte. Nossas criações, documentário, livro, ensaio, convidam a conhecer espaços de menor visibilidade, rostos e acontecimentos desconhecidos ou atenuados.

Neste texto, ensaiamos uma forma de recontar histórias muito inspirada em Maria Luiza, buscando tensionar o formato acadêmico e as normativas de construção de conhecimento, tal qual fazem, em nossa percepção, as produções que dialogamos. Esse desafio, embora assustador, configura uma possibilidade de ecoar tantas(os) que nos antecederam e de resistir, fissurar e ressignificar o que entendemos sobre o mundo e sobre nós mesmas. Nos encontros com Maria Luiza, (re)conhecemos uma imaginação que restaura o passado, amplia o presente e se lança ao futuro. Trazemos esse aprendizado para nossas vidas, buscando em nossas histórias inspirações não só sobre quem somos, mas sobre quem queremos ser.

REFERÊNCIAS

- GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano** - Ensaios, intervenções e diálogos. Org. RIOS, Flávia e LIM, Márcia. Rio de Janeiro: Editora Schwarcz S.A. 2020.
- HOOKS, Bell. **“renegados”. revolucionários**: americanos nativos, afro-americanos e indígenas negros. In: *Olhares negros*: raça e representação. São Paulo, Editora Elefante, 2019.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação** [recurso eletrônico]: episódios de racismo cotidiano; tradução Jess Oliveira. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.
- MADIKIZELA, Pumla Gobodo. **Scenes from apartheid**. In: *A Human Being Died That Night*. New African Books, 2003.
- MARCELINO, Maria Luiza. **Quilombola**: lamento de um povo negro. Ubá, Edição da Autora, 2015.

FILMOGRAFIA

- Nas Giras do Vento*. Realização: Saberes Tradicionais UFMG. Brasil, cor, 25', 2020.

DOCUMENTÁRIO COMO PRÁTICA DE LIBERDADE: BREVE RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA NO RECÔNCAVO BAIANO

POR AMARANTA CÉSAR¹

Eu destruí a caixa onde fui aprisionado: vivo e morto, ao mesmo tempo. E, então, me vi caindo em um abismo em direção à autoconsciência. Enquanto caio, tenho visões do momento em que acordo e, por três segundos, eu não nasci com um alvo nas costas. Por três segundos, sou livre para ser e amar. Por três segundos, eu não vivo entre pessoas que acreditaram em mamadeiras de piroca. O peso da minha existência é o combustível que move meu corpo.

- Juan Rodrigues

A partir do final dos anos 2010, o Brasil testemunhou o surgimento de novos cursos de cinema e audiovisual nas novas universidades públicas brasileiras, algumas delas instaladas em cidades do interior. Esses novos espaços universitários, bem como a implantação da política de cotas raciais nas universidades tradicionais, têm provocado reconfigurações nos ambientes cinematográficos brasileiros e novas posturas críticas em relação a suas tradições hegemônicas/canônicas. Diversos segmentos do campo do cinema têm sido impactados pela

¹ Amaranta César: Professora associada de Cinema e Audiovisual na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Possui graduação em Comunicação com Habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal da Bahia (1998), mestrado em Comunicação e Culturas Contemporâneas também pela UFBA (2002), doutorado em Cinema e Audiovisual pela Universidade de Paris III - Sorbonne-Nouvelle (2008) e Pós-doutorado na New York University (2013-2014) e na Universidade Federal de Pernambuco (2018). Foi professora de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), entre 2009 e 2022. Foi curadora e organizadora da Mostra 50 Anos de Cinema da África Francófona (Ano da França no Brasil, 2009). Idealizou e coordenou o Cachoeiradoc - Festival de Documentários de Cachoeira (BA), entre 2010 e 2021. Organizou o livro *Desaguar em cinema: documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc* (2020). Coordenou o Grupo de Estudos e Práticas em Documentário (2009-2021). Integrou a equipe de curadoria do Festival de Cinema Brasileiro de Brasília (2013, 2017, 2018). Tem participado de inúmeros festivais como programadora, júri, conferencista. Tem apresentado trabalhos e publicado artigos com enfoque em cinemas contra-hegemônicos, documentário, cinema brasileiro, curadoria e programação em cinema.

presença de uma geração formada nesses espaços educacionais novos ou renovados, e pelo imperativo da revisão epistemológica que ela reivindica. Sendo professora, há 12 anos, no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), na cidade de Cachoeira, tenho testemunhado a emergência dessa nova geração de cineastas e de suas inscrições inventivas e ativistas no campo do cinema brasileiro.

A UFRB, uma das 18 universidades federais criadas pelos mandatos presidenciais do Partido dos Trabalhadores no Brasil, fundada em 2006, pelo então ministro da educação Fernando Haddad, é uma universidade pública, gratuita e multicampi, e, junto com a Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab), tem formado as primeiras gerações de universitários do Recôncavo da Bahia. Na cidade de Cachoeira, lugar onde o legado rebelde abolicionista e a riqueza cultural afrodiaspórica é pulsante, está localizado o Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL), campus que, desde 2008, sedia o Bacharelado em Cinema e Audiovisual. A criação do curso sintoniza-se com o projeto do Governo Federal à época dedicado à “descentralização da produção e do saber especializados que, no Brasil, tem se restringido, em geral e tradicionalmente, às áreas metropolitanas” (UFRB, [200-]: 8). A universidade possui 83,4% de estudantes afrodescendentes autodeclarados (contra 47,57% da média nacional), a renda média familiar per capita de seus estudantes é de R\$ 486,38 (contra R\$ 916,80 da média nacional)², dados que tornam a UFRB uma das universidades mais negras e populares do Brasil.

É desse contexto que proponho partilhar um relato de experiências pedagógicas em cinema documental. Tentarei reunir aqui algumas reflexões sobre essa experiência de pouco mais de uma década, partindo do entendimento de que, se a juventude formada ou em formação nas universidades públicas brasileiras tem participado ativamente de uma transformação estética, política e produtiva no cinema brasileiro, a nós professores parece ainda restar o desafio da revisão dos currículos e projetos pedagógicos dos cursos de cinema. Suponho que este desafio de reestruturação curricular pode ser enfrentado, na sua exigência de radicalidade, a partir da consideração daquilo que as práticas, notadamente dos estudantes e egressos, já vêm nos dizendo e transformando.

² Dados extraídos do *Portfólio UFRB, Perfil dos Estudantes - Julho de 2017*. Disponível em: <https://issuu.com/ufrb/docs/issuu>. Acesso em: 21 de junho de 2021.

Então, proponho aqui lançar um olhar para um modesto recorte da produção estudantil documental da UFRB, em atenção aos seus rastros pedagógicos. A ideia é tentar esboçar breves pistas que possam nutrir futuras estratégias de ensino universitário de cinema, a partir do documentário. O documentário é aqui pensado não exatamente como conteúdo — um gênero fundado em torno de uma tradição e de um acervo teórico-histórico que devem ser apreendidos - mas como estratégia formativa, ou seja, como um conjunto de práticas em que desafios ético-estéticos lançam exigências particulares para o fazer cinematográfico.

Na sua revisão da etimologia da palavra documentário, Lucien Castaing-Taylor chama atenção para a raiz da palavra *documentum*, que é *docere* e significa ‘ensinar’. Da noção de *documentum*, de onde advém a ideia de precedente ou prova, instância ou exemplo, ou mesmo uma espécie de aviso, remonta-se a essa dimensão docente da palavra (Castaing-Taylor; Paravel, 2018:65). Ou seja, na raiz de sua nomeação, o documentário porta uma abertura para o ensino, que me parece ser da ordem de um ensinamento sobre como viver no mundo hoje. Se o documentário ensina, pode nos ajudar também a ensinar.

Na origem do bacharelado de cinema e audiovisual da UFRB, tal como definido pelo projeto político-pedagógico que o funda, há uma especificação inédita no Brasil: trata-se de um curso de cinema e audiovisual com ênfase em documentário. Segundo o documento, formulado em 2008, a eleição da ênfase em documentário deve-se, basicamente, a dois fatores: “a começar por ser esta uma forma privilegiada de registro e divulgação das culturas locais, regionais e nacionais, além de corresponder, no âmbito da produção audiovisual, a uma das modalidades que demandam menores custos de produção, tornando-se, portanto, mais acessíveis ao mercado regional do Norte e Nordeste” (UFRB, [200-]: 8). Em sua justificativa, o texto afirma que “a *presença da UFRB nesta área é uma resposta à sua responsabilidade sociocultural com o Recôncavo que lhe deu vida e forma, resgatando sua história e cultura*” e que o Recôncavo está sendo concebido como “região de aprendizagem” (UFRB, [200-]). No entanto, a relação que se vislumbra entre este território e o documentário apresenta-se constrangida, por definição, uma vez que as cidades do Recôncavo aparecem como repositório de manifestações, paisagens e personagens para a captura cinematográficas; o documentário, sendo, por sua vez, um instrumento, de baixo custo, de registro e divulgação daquilo que a realidade da região oferece.

Atualmente, a ênfase em documentário não é praticada pelo Bacharelado em Cinema e Audiovisual da UFRB, que se abriu para a diversidade dos gêneros, experiências e práticas cinematográficas e audiovisuais. Restando como resquício de um projeto desatualizado, o gênero documental, segue, no entanto, vivo como um legado na formação de estudantes. Numa recente pesquisa realizada entre egressos formados nos 12 anos de curso³, as disciplinas de documentário são apontadas como aquelas que participaram mais positivamente da formação do alunado. Além disso, a vida em Cachoeira, nesta mesma sondagem, é referida como uma experiência transformadora de profundo significado subjetivo, artístico e político, e a convivência com a cultura local como o aspecto dos mais relevantes da jornada universitária. Observando a produção estudantil documental do curso de cinema da UFRB, me parece que podemos vislumbrar justamente modos de interação mais dialógicos e expandidos entre o cinema, especialmente documental, e este “território de saber”. E daí perceber que a aliança entre cinema e território pode se constituir como uma promissora pista pedagógica para a formação em cinema, em que o documentário se apresenta como uma estratégia de ensino.

Para demonstrar essa dinâmica entre cinema e território — que se faz singular em Cachoeira, e que faz singular o curso de cinema em Cachoeira — selecionei um conjunto da produção estudantil da última década. São filmes de auto inscrição que conformam uma grande parte do conjunto de realizações de estudantes. Pode parecer contraditório propor que encontremos a força de um território histórico-cultural secular justamente em experimentações pessoais em primeira pessoa de sujeitos muito jovens, que não são necessariamente da região, alguns deles vindos de outras cidades e estados. No entanto, o documentário de auto inscrição que trago aqui de exemplo apresenta-se como campo de experimentações do papel ético e político da subjetividade na história, conforme os termos de Paulo Freire (2018). E para essas experimentações, a cidade de Cachoeira e o chão do Recôncavo da Bahia não são apenas uma paisagem ou um repositório de narrativas e personagens, mas conformam uma ancoragem histórica que, por sua vez, ecoa como um chamado para a liberdade, em

3 Com vistas a municiar o trabalho do Núcleo Docente Estruturante do Curso de Cinema e Audiovisual da UFRB, uma sondagem por formulário com questões qualitativas e subjetivas foi aplicado a um conjunto expressivo de egressos, durante o segundo semestre de 2021. O resultado não publicado destina-se ao trabalho interno de revisão do projeto político pedagógico e matriz curricular do Bacharelado.

profunda sintonia com a história e identidade desse território, bem como com o pensamento pedagógico de Paulo Freire que aqui nos guia.

Para desenvolver melhor esta ideia, montei uma compilação, que acompanha este texto e está disponível para visualização⁴, com fragmentos de onze curtas-metragens: são filmes que foram apresentados como trabalhos de conclusão de curso, produtos ou exercícios no curso de cinema e audiovisual da UFRB, a maioria deles realizados em disciplinas de documentário, durante os últimos dez anos. Num entrelaçamento entre teoria e prática, além de acompanhar trabalhos de final de curso em documentário, tenho proposto exercícios de realização nas disciplinas de Documentário I, Documentário II, Gêneros do Documentário e Novas Tendências do Documentário. Nessas disciplinas, o objetivo tem sido de provocar a experimentação de dispositivos que constituem pontos-chave da tradição e revisão da tradição documental e que se organizam em torno das modulações do problema da voz na história do documentário (observação, interação, comentário narrado, montagem de arquivos, ensaísmo etc.). Em nenhum momento, a proposição foi propriamente a realização de filmes em primeira pessoa, autobiográficos ou performáticos. Mas um dos dispositivos formais suscitados, o filme-ensaio, estimula a expressão de si e aparece como a escolha majoritária para os exercícios criativos solicitados nas disciplinas da graduação. E muito frequentemente, as operações ensaístas foram conduzidas através da escrita de si ou da auto-inscrição, termo que dou aqui preferência.

Há uma certa *pedagogia das ruínas* (CESAR, 2017) que atravessa esses filmes de auto inscrição realizados no contexto pedagógico da UFRB em Cachoeira. A pedagogia das ruínas é uma arqueologia do futuro. Suas lições estão escritas em casas tombadas, que por meio de suas estruturas condenadas sussurram diariamente: *não há bem que sempre dure; não há mal que não se acabe*. A pedagogia das ruínas é uma atenção ao trabalho do tempo. A pedagogia das ruínas nos pergunta: Quais histórias estão sendo sufocadas e que meios elas encontram para avançar? Quais são as brechas que estão se abrindo, com o cinema, para colocar no fluxo da história os desejos e os sonhos dos jovens? Olhar para essas obras é como olhar para o mato, a erva que brota das ruínas coloniais da paisagem do Recôncavo da Bahia, em direção à vida, ao céu, ao futuro.

É sobre essa paisagem-patrimônio da colonialidade-trauma que Ema Riberio coloca sua voz, em *Fundação* (2019). De dentro do porão de um prédio colonial, da ferida arquitetônica do centro da cidade, Ema filma as estátuas

4 <https://drive.google.com/file/d/1AihsxkcgAcSRKkGnvFMDgkppAI3syLDb/view?usp=sharing>

dos caboclos, os heróis da independência da Bahia, aliados dos quilombolas e africanos em seus levantes, os insurgentes encantados que deram à Cachoeira a alcunha de cidade heroica. Do calabouço escravocrata, ela pergunta: e para onde foram os corpos que levantaram, pedra sobre pedra, essas paredes? “Seguem sendo rupturas”, ela mesma responde. Ontem e hoje, num tempo desdobrado: “Ruptura, brecha, fenda, rachadura, rachadela, ranhura, fissura...” E aquilo que sua voz evoca é materializado pelo seu próprio corpo que se inscreve no tempo, contra a arquitetura/história colonial.

É no encontro da paisagem arruinada que Leandro Rodrigues também se posiciona. Nas ruínas da cidade empobrecida, ele despe seu corpo e fixa um espelho. Segundo Leandro, a singularidade do seu filme *Eu, travesti?* (2013), assim como dos outros filmes feitos em Cachoeira, “tem a ver com a retomada da voz por sujeitos-corpos marginalizados, periféricos, há muito silenciados. Essa diferença, uma aparente incompletude dos/nos filmes, talvez seja produto desse corpo-voz descentrado, que se articula por meio de restos (de si, do outro, da própria linguagem)” (RODRIGUES, 2020).

Que a articulação desse “corpo-voz descentrado” se faça através de uma mise-en-scène que torna a cidade um espelho é algo a se reter. Trata-se de recurso presente também no filme de Beatriz Vieirah, *Em busca de Lélia* (2017). É fitando seus reflexos nas águas do rio Paraguassu que Beatriz instaura sua busca pela intelectual e militante negra brasileira Lélia Gonzalez, jornada que se releva uma busca também por si mesma. A partir “dessa pequena África”, para usar as palavras de Beatriz, buscar-se nunca será uma trajetória de individuação, mas antes uma abertura de passagem: a subjetividade é reconhecida numa ampla trama de mulheres negras fundadoras do movimento negro unificado e que irá desaguar, enfim, em um ritual coletivo de iniciação em que o corpo é lugar tanto de emancipação política como de manifestação ancestral. Não há aqui, portanto, um sujeito autocentrado, que catalisa as lacunas da história para se fazer ou refazer a partir de sua autoconsciência. Mas um corpo no mundo, um corpo com o mundo, que se entende como tal a partir desse território histórico, um território definido pela resistência afro-indígena.

É justamente pela sua história de luta abolicionista e anticolonial que Cachoeira mobiliza, como um contraponto, a narrativa em primeira pessoa de Michel Santos, jovem sulista criado no oeste baiano, em Luís Eduardo Magalhães, numa distância de mais de 800 Km do curso de cinema, em terras do agronegócio, numa Bahia embranquecida e neocolonizada: “Cachoeira me fez entender mais sobre mim, de onde eu vim”, diz Michel ao narrar o ponto de partida, cravado no mapa, do seu filme, *Reduto* (2020).

Cachoeira, cidade negra, lugar de levantes de africanos rebelados e de resistências quilombolas, terra de confrarias e irmandades, berço da independência da Bahia, convoca, assim, o cinema e o aprendizado de cinema que se faz em seu território a uma ancoragem histórica, afirmando-se como um solo onde se assentam vozes, corpos e subjetividades. Cachoeira é uma espécie de assentamento — ponto de proteção, defesa, irradiação energética - para o cinema. E daqui decorre um possível invento-ritual metodológico: antes de tudo, assentar o cinema. Assentar o cinema como metodologia de ensino-aprendizagem. Isto quer dizer, no desenvolvimento de competências técnico-artísticas e políticas dos estudantes em suas práticas e pensamentos cinematográficos, podemos provocá-los a encontrar, com o documentário, uma vinculação territorial que irradie energia, produza autoconsciência e autoconfiança e o engaje na história.

Expresso formalmente nesses filmes e em muitos outros produzidos em mais de uma década de bacharelado, o chamado do território pode ser escutado como uma convocação pedagógica para o ensino de cinema e audiovisual que encontra tradução na noção de “educação territorializada” de Célia Xacriabá, para a qual “o saber corporificado que está ancorado no território é o elemento troncal” (CORREA, 2018: 9). A ideia de “educação territorializada”, na formulação de Célia Xacriabá, é profundamente inspiradora, mesmo para um contexto de ensino tão diferente da experiência escolar indígena que a origina. Isto porque se compromete “com práticas que propõem um deslocamento do aprender por meio do que é vivido no corpo do território, ou no corpo-território” (2018: 9).

Quando olhamos para estes filmes produzidos por estudantes de cinema, os elementos e gestos formais que os aproximam, ou seja, a auto inscrição fílmica por meio do próprio corpo e da própria voz, parece corresponder a uma reconstrução de si articulada pela experiência no território, que engendra “corpos-territórios”. Além disso e talvez justamente por isso, a autocriação e a reapropriação do próprio corpo e subjetividade nos filmes cachoeiranos, produzidos em experiências pedagógicas da UFRB, reposicionam as escrituras fílmicas de si ou os filmes documentais em primeira pessoa, que se constituem como um subgênero na tradição documental. Isto porque parecem reivindicar a experiência vivida como posto de criação e lugar de autoria para o cinema como meio de contestação de relações de poder e sensibilidades hegemônicas. Como observou bell hooks, a experiência vivida pode ser adotada como um ponto de vista

crítico que assegura a emergência e mesmo a sobrevivência de vozes contra-hegemônicas, em contextos institucionais nos quais a produção estética e acadêmica constitui-se como um privilégio — um privilégio insidioso, silencioso e naturalizado (HOOKS, 2013).

Nesse sentido, o que observamos nesse corpus de filmes não são exatamente re/elaborações de traumas individuais nem testemunhos que possam suprir, curar ou expor traumas, lacunas e silêncios da história pessoal que reverbera na história coletiva, como já se analisou amplamente na produção documental de escritura de si brasileira contemporânea. Para estes filmes e exercícios, é na experiência vivida que se encontra a matéria de criação, que, por sua vez, poderá expurgar o fardo histórico sobre os corpos, para que novos sujeitos históricos emergjam, e sejam capazes de intervir no curso inacabado da história. O inacabamento de si mesmo que mobiliza os filmes engendra o reconhecimento do inacabamento também da história, sendo a brecha que se abre, com o cinema, para a sua transformação.

Vista enarrada da perspectiva dialética racial, da heteronormatividade compulsória, da dominação do patriarcado, a história pode ser sentida por sujeitos não-hegemônicos como uma impossibilidade ontológica. Para mulheres, pessoas negras, indígenas e LGBTQ+, que são frequentemente lançadas em zonas de não ser, a auto inscrição fílmica pode ser entendida como uma operação de tensionamento entre a sobredeterminação da história sobre o corpo (o enquadramento e opressão de gênero, de raça, de classe, de orientação sexual) e o fundo de indeterminação subjetiva que mobiliza o corpo em direção à autonomia.

Nesse sentido, os filmes de família aparecem aqui reconfigurados por essa tensão ontológica que constitui a história para sujeitos marginalizados e periféricos. Como visto em outros filmes de escritura de si, que já são antológicos para a história recente do cinema brasileiro, a família apresenta-se como repositório de traumas pessoais, mas esses traumas aqui, diferentemente, são forjados por forças e poderes estruturais dos quais os indivíduos não se separam, embora tentem, através do cinema, confrontar, contestar.

Em *Vander*, de Bárbara Carmo (2019), o que resta do pai é um RG, documento que é enquadrado e reenquadrado pela realizadora, num gesto que faz, desfaz e refaz uma sucessão de enquadres policiais em uma história de violências em abismo. Em sua busca por si mesma na imagem do pai-arquivo, na memória-trauma, a própria filha olha, às vezes, “como se fosse a polícia”, como ela mesma diz. O documento de identidade é o

resquício de uma sequência de subtrações, um vestígio das operações de morte e aniquilamento contra pobres e negros, e também um gatilho para a memória da paternidade tóxica que marca a própria escritura fílmica da realizadora.

Em *Sair do Armário* (2018), de Marina Pontes, a mãe, ela mesma, é agente de enquadre, que impõe à filha um apagamento materializado pela tela preta que atravessa todo o filme. A tela preta é também uma escolha formal, em si mesma ética e política, para despersonalizar uma história que enreda tantas outras mães e filhas à estrutura social de dominação patriarcal e de heteronormatividade compulsória. É no seu filme seguinte, *Lésbica* (2018), realizado durante a mesma disciplina de documentário, que Marina Pontes incorpora a saída do armário anunciada no filme anterior. Ao contornar as injúrias e o imaginário que desnortativiza sua experiência subjetiva e esquema corporal, Marina enfrenta o espelho e usa a autonegação para a sua auto-afirmação: “lésbica”. O cinema, diante do espelho, como espelho, opera, assim, um corte com a estrutura de opressão familiar.

O que podemos perceber é que, através desses rituais fílmicos de incorporação e de auto inscrição, esses jovens realizadores desejam não exatamente integrar-se à uma escritura da história, mas interpor-se, com o próprio corpo, em seu curso repetitivo, asfixiante e mesmo mortal. Um gesto de negação da história - de uma história que é de negação, de uma história que é apagamento e determinismo. E, simultaneamente, um gesto também de afirmação do desejo de intervir em seu fluxo e interromper a sua repetição, incorporando exatamente aquilo que Paulo Freire pregou na sua *Pedagogia da Autonomia*: a história “é tempo de possibilidade e não de *determinismos*, e o futuro é *problemático* e não inexorável” (2018: 52). E é da “compreensão da história como possibilidade e não como determinismo de que decorre necessariamente a importância do papel da subjetividade na história” (2018:142).

Assim, esses corpos e sujeitos de cinema reivindicam, com suas auto inscrições fílmicas, não apenas uma representação ou narrativa, mas uma *presença*. Uma presença que se traduz em emancipação, autonomia, prática de liberdade e se manifesta em movimentos de disputa por representatividade, mas também na invenção de formas fílmicas, como estas em que a inscrição do corpo dos próprios realizadores é uma estratégia de enfrentamento dos impasses que a história põe em suas travessias.

É o que se nota no gesto de Maria Clara Arbex ao performar seu corpo como contestação viva contra a misoginia patrimonial da ciência, em O

caos, as trevas e a mulher (2018). E também em *Uma mulher de negra de pele clara no Brasil* (2019), de Nathália Luz, que contrapõe seu corpo aos discursos racistas, para expurgá-los. É ainda através da sua auto *mise-en-scène* que Ianca Oliveira enfrenta, em *Desamarras* (2019), o efeito do olhar racista sobre seu esquema corporal e sua autoimagem. Suas fotografias penduradas no varal do quintal compõem o retrato de uma existência coletiva e celebratória que surge como estratégia de reconstrução de si, ou de “assunção de si para si mesma”, conforme os termos de Paulo Freire, em direção ao que ele chama de “Ser Mais” (2018).

Segundo Freire, a “vocação para Ser Mais” é um imperativo ético-político que deriva do reconhecimento de que somos sujeitos históricos, inconclusos, inacabados, como a própria história. E é na tomada de consciência dessa inconclusão, que nos lança num movimento permanente de procura, que se alicerça a esperança. A esperança é, assim, entendida como uma “exigência ontológica”. “É preciso que tenhamos na *resistência* que nos preserva vivos, na *compreensão do futuro* como *problema* e na vocação para o Ser Mais (...) fundamentos para a nossa rebeldia e não para a nossa resignação” (2018: 76). Nas suas palavras repousa uma *pedagogia da radicalidade da esperança* que, a meu ver, encontra tradução nessa obra cinematográfica coletiva e em curso, e está sintetizada em *O Arco do Tempo* (2019), de Juan Rodrigues, especialmente naquilo que diz a sua voz na abertura do filme: “*Nós continuaremos aparecendo. Não existe negação para nossas histórias. O futuro irá provar que os laços forjados na luta, no sangue e no suor do povo negro continuará mantendo as portas por onde passei abertas. Eu não estou sozinho. Você não está sozinha.*”

A *pedagogia da radicalidade da esperança* porta o anúncio de “um mundo gentificado” contra a “maldade neoliberal” (FREIRE, 2018). Para nós, professores, o ensinamento que pode nos orientar para as mudanças que nosso tempo convoca já se expressam nos corpos e nas vozes inscritas nos documentários de nossos estudantes. Para fins de uma brevíssima conclusão, o que desejei compartilhar aqui são experiências estético-pedagógicas em que o documentário revelou-se como lugar de exercício de “autoatualização” (HOOKS, 2013), prática que deveria ser compartilhada por discentes e docentes, em uma educação para a liberdade. Além disso, o documentário pode ser percebido como um espaço/uma linguagem onde/ com a qual se pode produzir conhecimento vivo e vivido, comprometido não apenas com o nosso tempo e território, mas também com a *radicalidade da esperança*.

REFERÊNCIAS

- CASTAING-TAYLOR, Lucien; PARAVEL, Véréna. PICARD, Andréa. “#4REAL?” **Entretien avec Jean-Michel Frodon**. In: *Qu'est-ce que le réel? Des cinéastes prennent position*. Paris: Post-Édition, 2018.
- CESAR, Amaranta. **Cachoeira e a pedagogia do tempo**: construção e ruína. Em Catálogo do VIII CachoeiraDoc — Festival de Documentários de Cachoeira. Cachoeira, 2017.
- CORREA, Célia Nunes. **O barro, o genipapo e o giz no fazer epistemológico de autoria Xakriabá**: reativação da memória por uma educação territorializada. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sustentável), Universidade de Brasília, 2018.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2018 (5ª edição).
- HOOKS, BELL. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 2013.
- Portfólio UFRB, Perfil dos Estudantes - Julho de 2017. Disponível em <https://issuu.com/ufrb/docs/issuu>, acessado em 14 de junho de 2020.
- RODRIGUES, Leandro. [Entrevista concedida a] Amaranta Cesar. Salvador, 21 de junho de 2020.
- UFRB. Curso de cinema e audiovisual com ênfase em documentário. Cruz das Almas: UFRB, [200-]. Projeto pedagógico. Disponível em: <https://bit.ly/3331fGv>. Acesso em: 11 de junho de 2021.

FILMOGRAFIA

- Desamarras*, Ianca Oliveira, 2019, Cachoeira, Brasil.
- Em busca de Lélia*, Beatriz Vieira, 2017, Cachoeira, Brasil.
- Eu, travesti?*, Leandro Rodrigues, 2013, Cachoeira, Brasil.
- Fundação*, Ema Ribeiro, 2019, Cachoeira, Brasil.
- Lésbica*, Marina Pontes, 2018, Cachoeira, Brasil.
- O arco do tempo*, Juan Rodrigues, 2019, Cachoeira, Brasil.
- O caos, as trevas e a mulher*, Maria Clara Arbex, 2018, Cachoeira, Brasil.
- Reduto*, Michel Santos, 2020, Cachoeira, Brasil.
- Sair do armário*, Marina Pontes, 2018, Cachoeira, Brasil.
- Uma mulher de negra de pele clara no Brasil*, Nathália Luz, 2019, Cachoeira, Brasil.
- Vander*, Bárbara Carmo, 2019, Cachoeira, Brasil.

COMO UM FILME PODE PRODUZIR DIFERENÇA EM OUTRAS VIDAS? FRAGMENTOS DE UMA PESQUISA ENTRE CINEMA DOCUMENTÁRIO E EDUCAÇÃO

DAGMAR DE MELLO E SILVA¹

QUÉZIA MARIA LOPES GOMES DA SILVA RIBEIRO²

INTRODUÇÃO

O cinismo filosófico propõe um saber insolente alegre e uma sabedoria prática eficaz: “Por trás da causticidade de Diógenes, por trás do seu desejo de chocar, nós percebemos uma atitude filosófica séria, como poderia ter sido a de Sócrates. Se ela for aplicada, as máscaras da vida civilizada cairão uma a uma, e às maneiras do cão opor-se-ão à hipocrisia ambiente. Isso porque ele pensou poder oferecer aos homens um caminho que leva à felicidade.” Quando o desconforto supera as feridas e satura a atualidade, Diógenes se faz, portanto, médico da civilização.

Michel Onfray, 1990

De difícil tradução para a língua portuguesa, a palavra *parresía* pode inicialmente ser entendida como franco falar, fala livre ou, então, coragem da verdade. De todo modo, essas três indicações compõem a performatividade da *parresía* compreendida por Foucault (2011) como uma atividade da fala, por meio da qual o sujeito realiza um ritual discursivo se valendo da sinceridade, da provocação e da ironia. Contudo, a *parresía* também possui implicações éticas e estéticas (VIVAR Y SOLER; KROLIKOWSKI, 2016, p. 263) que podem produzir deslocamentos nos modos de ver e sentir a vida do outro, mas também, a própria vida.

1 Dagmar de Mello e Silva é professora associada da Universidade Federal Fluminense. Atua em pesquisas que relacionam Filosofia, Educação e Imagens. É professora permanente do Curso de Mestrado em Diversidade e Inclusão (CMPDI) e do Programa de Doutorado em Ciências, Tecnologias e Inclusão (PGCTIn).

2 Quézia Maria Lopes Gomes da Silva Mestranda pelo Programa de Pós Graduação em Cinema da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF). Bacharela e licenciada em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Bacharela em Comunicação Social (Relações Públicas) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Por caracterizar-se por uma ética e uma pedagogia em que o corpo assume papel fundamental, a *parresía* cínica promoveria uma experiência filosófica radical, um modo corajoso de dizer a própria verdade que carregaria em sua dramaticidade uma perspectiva estética. Eis aqui o foco de nosso projeto de pesquisa que consiste na produção de um filme documentário em fase de montagem, que ora compartilhamos nesta escrita. Desde o início, nossa intenção tem se pautado na possibilidade de revelar sob quais jogos de verdade, sob quais condições, jovens com Síndrome de Down pensam a respeito da vida e de si, e como essas narrativas reverberam no outro. Posto que:

no seu ato de dizer a verdade, o indivíduo se constitui ele mesmo e é constituído pelos outros como sujeito detentor de um discurso de verdade, sob qual forma se apresenta, aos seus próprios olhos e aos dos outros, aquele que diz a verdade, qual é a forma do sujeito de dizer a verdade (FOUCAULT, 2011, p. 04).

Deste modo, apresentamos neste artigo algumas das experiências vivenciadas nesta pesquisa ainda em andamento, na qual o cinema documentário vem assumindo a função de dispositivo, através do qual o franco falar de seus personagens, na radicalidade de suas diferenças, produzem planos de imanência que forçam o espectador a rever (pré)concepções que normatizam corpos e recusam as diferenças que fogem dos padrões instituídos socialmente.

Mesmo em fase de montagem, somos testemunhas nos deslocamentos que este processo vem produzindo nos estudantes bolsistas de Iniciação Científica que participaram do projeto, através de seus relatórios e na própria equipe de filmagem, quando estes, no decorrer da filmagem, comentavam como se sentiam surpreendidos e encantados com os modos como os jovens do elenco se expressavam sobre temas adversos de suas vidas. A palavra recorrente, que ressoava nas falas dos estudantes de cinema, que compunham a equipe, era aprendizado. Essas constatações já nos autorizam a confirmar que ao empregarem a *parresía*, “a livre coragem pela qual você se vincula a si mesmo no ato de dizer a verdade” (FOUCAULT, 2011, p. 64), jovens com Síndrome de Down promovem um corte nos modos como a sociedade se relaciona com a deficiência intelectual, criando planos de compreensão da vida em suas diferenças.

Este é o ponto de intercessão entre a preocupação de Foucault e nossa investigação. Se, para o filósofo da Coragem da Verdade, importam as condições e as transformações do sujeito a partir das diferentes tecnologias de si, em nosso projeto, nos preocupa revelar; sob quais jogos de verdade, ou melhor, sob quais condições, jovens com Síndrome de Down pensam a respeito de seu próprio Ser. Como estes jovens se pensam? De que maneira se configura a emergência de subjetividade em um jovem com Síndrome de Down? É possível se falar em verdadeira inclusão sem *parresía*? Em que medida a Síndrome de Down, em si mesma, pode transformar o sujeito em *parresiasta* por excelência?

Eis que surgiu a ideia de produzir nosso documentário, em que pessoas com Síndrome de Down pudessem se expressar livremente, de modo que, na emergência de suas subjetividades, fosse possível investigar de que maneira esses jovens exercem a *parresía*, em diferentes espaços educativos.

Aproximamos o cinema daquilo que Paulo Freire (2013) chamou de Educação Libertadora, aquela que acredita que todos podem “Ser mais” (Idem, 2010). Termo utilizado por esse educador para tratar de uma vocação ontológica do ser humano. Para Paulo Freire, precisaríamos potencializar a amorosidade como prática educacional e política, comprometida com relações de alteridade legítimas, que nos levariam à consciência das condições sociais opressivas. O “ser mais” geraria a força e a coragem para nos potencializar como Ser, para isso: “Faz-se necessário a criação de espaços de ação-reflexão, reflexão-ação que propiciem que o ‘ser mais’ se emancipe, pois este, está inscrito na natureza dos seres humanos” (FREIRE, 2010, p. 75).

Em diálogo com Freire, tomamos a palavra amorosidade como um afeto e desdobramos o conceito de amorosidade como uma potência afetiva que provoca estados incoativos, transformadores das formas normativas de governabilidade dos corpos. Isso porque os afetos não atuam numa dimensão discursiva, mas por engendramentos que produzem efeitos; devires mutantes. A ação de um afeto fala com o outro para além das palavras, principalmente quando essas fazem parte de um modo de enunciação que foge das ordens discursivas, atuando sobre o corpo para além dos limites da racionalidade formal. Apostamos na força das imagens para gerar deslocamentos. Encontros que desterritorializem as verdades constituídas, cartografando territórios moventes pela criação e pelo desejo que se afirma, não pela falta, mas por tudo aquilo que expande, transborda, amplia e produz potência.

Ao nos voltarmos para as práticas de si, desses jovens, tomamos por objetivo mostrar como esses sujeitos se libertam das condições que lhes são dadas historicamente. Como constroem linhas de fuga que escapam do determinismo da anormalidade? De que maneira usam as gagueiras de suas línguas para reafirmarem-se como sujeitos? Quais verdades seus discursos nos revelam? Teriam suas línguas força “suficiente” para desterritorializar os lugares dos mesmos?

Como já dito, caminhamos pelas vias do cinema documentário como dispositivo metodológico, cuja estética nos possibilitou estabelecer uma relação entre pensamento e linguagem que privilegiou a exposição ao fora e ao entre-forças de modo a produzir uma experiência estética. Pois, tal como Bergson (2006), entendemos que as imagens são muito mais do que um enunciado como asserção a ser definida, explicada ou demonstrada. O corpo capta as imagens em seus diversos sentidos, ou seja, as imagens visuais podem suscitar imagens olfativas, gustativas, sonoras ou táteis, que se conectam por fluxos de energias e vibrações. Para o filósofo francês, todo corpo é imagem, todo pensamento é imagem, a vida é imagem. As imagens fazem durar outras imagens, com mais ou menos intensidade. Bergson chama de imagens-afecção, essas imagens que continuamente evidenciam as forças das outras imagens.

Pensando com Bergson (2006), nossa pesquisa procura produzir imagens nômades. Imagens que não decalam ou revelam uma dada realidade, nem se fixam em territórios circunscritos por fronteiras. Imagens que, por estarem carregadas de múltiplas outras imagens, circulam com forças que produzem intensidades, afetando, provocando sensações de estranheza, movendo pensamentos. Tal como a imagem do depoimento de Pedro, um homem de 27 anos, com Síndrome de Down, que, ao expressar francamente, durante a captura de seu depoimento, o desejo de “fazer sexo” que faz seu corpo “arder”, Pedro não expõe apenas um dilema pessoal, mas a interdição sexual de uma sociedade capacitista que se arvora do desejo do outro.

Apoiadas nessas proposições, com essa escrita, pretendemos apresentar alguns aportes de uma pesquisa que vem promovendo a interseção entre cinema e educação como um possível encontro entre corpos que se afetam produzindo potências tal qual dito por Deleuze (2002, p. 135) sobre Espinoza: “um conjunto de afetos, uma determinação cinética, uma pulsão, (...) um encontro e um amor”.

A *PARRESÍA* COMO PRÁTICA PEDAGÓGICA

O testemunho como uma efetivação possível, é uma possibilidade de dizer que carrega a potência do não-dizível e produz, mesmo que por contornos imprecisos, a possibilidade de uma nova ética.

Giorgio Agamben, 2008

No platonismo, a *parresía* emerge como uma força necessária à educação do jovem ateniense. Sócrates é considerado por Platão um *parresiasta*, isto é, alguém que se utiliza da *parresía* como exercício ético de vida. Esta educação, por sua vez, seria voltada para a franqueza. Assim, a *parresía* é um termo grego que designa a coragem de se dizer, de se expor com franqueza, com sua verdade. Para os filósofos Cínicos, a palavra, quando proferida de modo franco, em um tempo oportuno (*kairós*³), pode atuar como uma lança certa, reveladora de injustiças e opressões, assumindo uma dimensão social e política.

O cinismo vincula o modo de vida e a verdade a um modo muito mais estrito e preciso. Ele faz da forma de existência uma condição essencial para o dizer-a-verdade. Ele faz, enfim, da forma de existência um modo de tornar visível nos gestos, nos corpos, na maneira de se vestir, na maneira de se conduzir e de viver, a própria verdade. Em suma, o cinismo faz da vida, da existência, do *bíos*, o que poderíamos chamar de uma aleturgia, uma manifestação da verdade (FOUCAULT, 2011, p. 159)

Como podemos ver através dessa citação, Foucault (2011) compreende a *parresía* como uma *aleturgia*, por excelência. A fala franca da *parresía* cínica seria mais do que uma preocupação com o conhecimento verdadeiro, e sim uma prática de existência que se manifesta como um modo corajoso de se relacionar com a vida, uma forma de “cuidar de si” que presa por viver naquilo que nos faz ser verdadeiros consigo mesmos e com os outros. Não se trata de uma verdade sobre as coisas, mas de uma estética comprometida com um modo de veridicção que esclarece algum sentido oculto nas coisas. Uma ética que deveria estar presente nas relações com a vida, pois: não há instauração da verdade sem uma posição essencial da alteridade. A verdade nunca é a mesma. Só pode haver verdade na forma do outro mundo e da vida outra (FOUCAULT, 2011, p. 328).

3 *Kairós* é uma palavra de origem grega, relativa a uma antiga noção que os gregos tinham do tempo como “momento oportuno”. O tempo *Kairós* é um tempo não-linear e que não se pode ser determinado ou medido, diz respeito a uma oportunidade ou mesmo a ocasião certa para determinada coisa.

Nessa perspectiva, poderíamos dizer que a *parresía* se caracterizaria por relações éticas e estéticas que propõem, à Pedagogia, um modo de ensinar e aprender, do qual o corpo participa, em sua dramaticidade, produzindo e experimentando afectos e perceptos⁴. A experiência aqui entendida tal qual Larrosa Bondia (2002, p. 21): “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece”.

Tratam-se de palavras que se traduzem em gestos que ensinam por sua força expressiva, colocando a racionalidade pedagógica em confronto com modos de educar que se distanciam do poder normalizador das ciências e na contramão do protagonismo de um racionalismo que vem pautando a educação desde a modernidade. O que estamos propondo é um modo de conhecer por vias em que o corpo povoa espaços/tempos de expressão e recepção que configuram a vida. Nos levando a experimentar a si mesmos e ao outro, na radicalidade de nossas diferenças, nos tornando criadores de novas formas de ser e estar no mundo, inaugurando novos territórios de existência que são engendrados por afetos que ultrapassam os universos das representações que orientam os saberes instituídos, produzindo movimentos que exigem uma mudança de posição frente ao mundo. Nas palavras de Deleuze, o *gestus*⁵:

[...] é o vínculo ou o enlace das atitudes entre si, a coordenação de umas com as outras, mas isso só na medida em que não depende de uma história prévia, de uma intriga preexistente ou de uma imagem-ação. Pelo contrário, o *Gestus* é o desenvolvimento das atitudes nelas próprias, e, nessa qualidade, efetua uma teatralização direta dos corpos, frequentemente bem discreta, já que se faz independente de qualquer papel (DELEUZE, 1990, p. 231).

Tradicionalmente, as práticas docentes são pautadas por determinados juízos de valores que acabam normatizando os tempos/espacos e modos do aprender. Como se ensinar e aprender fossem processos lineares e binários, em que vetores intervenientes que poderiam potencializar estados formativos acabam sendo excluídos como desvios inconvenientes. É pelos sentidos desses supostos “desvios” que nosso projeto — *O que uma vida pode dizer a tantas outras vidas* — vem se constituindo. Na tentativa de revelar “sob quais jogos de verdade, sob quais condições, jovens com Síndrome de

4 Perceptos são conjuntos de percepções e sensações que vão além daqueles que as sentem e os afectos são os devires que transbordam daquele que passa por eles, que excedem as forças daquele que passa por eles. Os perceptos produzem afectos.

5 *Gestus* corresponde, na língua latina, aquilo que chamamos comumente de gesto.

Down pensam a respeito de seu próprio Ser? Por quais modos se configuraram a emergência de suas subjetividades?” Nosso intento tem consistido em produzir um filme documentário como dispositivo no qual jovens com Síndrome de Down possam se dizer, se apresentando como *parresiaista*, apontando caminhos para os desafios que temos enfrentado em relação à uma verdadeira inclusão.

Nesse sentido, a pesquisa se caracteriza por uma intervenção nos modos como as pessoas se relacionam com “aqueles e aquelas que nunca são o que deveriam ser, pois sempre estão sendo para os outros, aquilo que alguém jamais desejaria ser, e bem se sabe que alguém é na medida do desejo dos outros...” (NÚRIA PEREZ, in SKLIAR, 2003). Em nossa pesquisa, o filme assume a função de dispositivo que, ao iluminar essas “vidas infames”, recusa as formas com que as luzes do poder “fazem falar, cintilar, ganhar corpo e destino” (BAPTISTA, 2008), tornando essas vidas personagens de um tipo de existência destinada a não deixar rastro. Contrariando essas formas de visibilidade, nossa produção procura escapar da mera exposição ou compilação de depoimentos de jovens considerados infames por nossa sociedade, para tentar promover uma experiência trágica em que, ao dizerem corajosamente suas verdades, esses jovens tenham muito que dizer a outras vidas. Ao trazermos a experiência do trágico em Nietzsche (1996), estamos tentando ir ao encontro da vida, “‘no fundo das coisas’, sentimentos que apesar de serem arrebatadores nos ensinam a lidar com circunstâncias da vida e a aprender que ‘apesar de toda a mudança das aparências fenomenais’ a vida pode e deve ser ‘indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria’” (NIETZSCHE, 1996, p. 55, *apud* SILVA & MATELA, 2013, p. 120). Com essas autoras, compartilhamos a experiência trágica como possibilidade de:

aprender que nos permite habitar uma dimensão de nossa existência que não se finda em totalidades universais, antes, nos fragmenta infinitamente, dando origem a processos de singularização. Experiência ontológica que nos liberta de uma suposta condição natural estremecendo “aquilo que é imaculado de mundo; imaculado do político enquanto movimento inquieto (BERMAN, 2003 e CABRAL, 2009) — “humano demasiado humano” — de invenção e reinvenção da vida, do humano, da história em suas descontinuidades, paradoxos, disputas de dissimetrias.” A experiência do trágico em Nietzsche (1996) nos abre possibilidades para uma existência liberta, pois, nos permite experimentar a presença de uma potência que é estranha ao modelo civilizatório instituído. Experiência Estética que ganha materialidade no modo como somos afetados pelos acontecimentos que nos atravessam ao longo da vida (SILVA & MATELA, 2013, p. 120).

Acreditamos que ao assumirem essa postura ética/estética na vida, esses jovens podem romper fronteiras e desterritorializar práticas que normatizam corpos tornando a vida “*indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria*”, posto que a *parresía* é uma experiência que se realiza como uma espécie de epifania, produzindo novos devires, modos alternativos aos modelos deletérios fatigantes e aprisionadores, que enfraquecem a potência de agir e de existir. Portanto, mesmo correndo o risco de parecermos pretenciosas, nosso desejo é que o filme por nós produzido territorialize espaços/tempos da vida que promovam uma formação humana consciente de que: “Toda vida é, obviamente, um processo de demolição” (FITZGERALD in: DELEUZE, 2007, p. 158), para que os espectadores possam recriar, a partir das ruínas, experiências mais empáticas com “*a presença de uma potência que é estranha ao modelo civilizatório instituído*”.

OS MOVIMENTOS DA PESQUISA

“a mãe é professora e já anda bastante incomodada com as repetições que não produzem diferenças de fato. Ela queria encontrar um modo de “rachar as coisas, rachar as palavras para atingir as coisas onde elas crescem, naquilo que cria o novo, a atualidade”. Queria encontrar um modo, onde as palavras pudessem tocar suas alunas, futuras professoras, e fazê-las ver as pessoas, para além das palavras sedimentadas que se justificam em vazios e inércias, que produzem os argumentos do despreparo: “— professora eu não estou preparada para trabalhar com essas pessoas!”

Dagmar de Mello e Silva, 2019

Ao longo de sua obra, Foucault propôs uma “ontologia histórica de nós mesmos”, como um modo de nos relacionarmos com a verdade. Seu legado filosófico nos alerta para o caráter controlador e disciplinar de jogos que imprimem verdades que, por sua vez, produzem práticas coercitivas próprias da Modernidade, mas que se mantêm no tempo contemporâneo.

Foi por estarmos alertas aos apontamentos de Foucault que, como educadoras, temos procurado criar dispositivos de *autoformação* resultantes de campos de forças que se contraponham a esse *modus operandi* de nossas sociedades ocidentais. Portanto, nossa pesquisa não se conforma em investigar um dado objeto como verdade que se encerra em si mesma, mas sim, de tentar mostrar, **com** jovens com Síndrome de Down, possibilidades de nos constituirmos no encontro radical de nossas diferenças.

Em coerência com as questões expostas ao longo dessa escrita, nossa pesquisa assumiu os princípios da cartografia como método que se nutre das contribuições da pesquisa-intervenção, para uma formação inventiva que emerge de problematizações que surgem no próprio curso da pesquisa. Assim, o dispositivo filmico não seria um “meio que indica caminhos”, sua função é tensionar o legado de experiências simbólicas que se cristalizam nos objetos de uma dada cultura, para produzir agenciamentos que acionem processos de singularização libertos das formas de controle social, criando novas possibilidades de ser e estar no mundo, pois entendemos que a subjetividade:

[...] é produzida por agenciamentos de enunciação. Os processos de subjetivação, de semiotização — ou seja, toda a produção de sentido, de eficiência semiótica — não são centrados em agentes individuais (no funcionamento de instâncias intrapsíquicas, egóicas, microssociais), nem em agentes grupais. Esses processos são duplamente descentrados. Implicam o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extrapessoal, extraindividual (sistemas maquímicos, econômicos, sociais, tecnológicos, icônicos, ecológicos, etológicos, de mídia, enfim, sistemas que não são mais imediatamente antropológicos), quanto de natureza infra-humana, intrapsíquica, infrapessoal (sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, de desejo, de representação, de imagens, de valor, modos de memorização e de produção ideica, sistemas de inibição e de automatismos, sistemas corporais, orgânicos, biológicos, fisiológicos, etc.) (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 31).

Assim, o filme atua como um acionador de pensamento, já que para nós o pensar é um movimento próprio e, somente essa força do pensamento, poderia colocar o pensamento em movimento e produzir processos de singularização que, segundo Guattari (1999), constituem modos de ser e de se perceber, contrários à produção de subjetividades capitalísticas.

Foram por essas orientações, que buscamos nas técnicas cinematográficas de montagem de Documentários a estética que pudesse estabelecer relações fora, *entre-forças*, para expor, não só as políticas de produção de subjetividades, mas, também, os modos como esses jovens se afirmam potentemente na vida.

Deste modo, privilegiamos a montagem como um método revelador dos processos aqui tangenciados. Pautadas em Eisenstein (2002), entendemos que é na montagem do filme que podemos criar problematizações, “gerar conflito e colisão”. Segundo esse cineasta: “Pudovkin defende a ideia

segundo a qual a montagem não seria mais que uma associação de planos, uma sucessão de elementos arranjados em série, a fim de expor uma ideia” (EISENSTEIN, 2002, p. 76). Poderíamos arriscar dizer que para Eisenstein, a montagem não é síntese posto que se para ele “a montagem é uma colisão”, é da colisão que explodem novos conceitos. Surgem então algumas questões que se tornaram norteadoras de nosso percurso: Como apresentar e expor as imagens/narrativas dos/as jovens participantes da pesquisa em uma montagem performática que produza diferença nos discursos que promulgam uma moral inclusiva que ainda preserva os lugares deles e se sente moralmente contemplada por abrir algumas vagas para um outro que não espelha sua mesmidade? Como criar colisões que desconstruam os clichês e estereótipos das imagens contemporâneas? Como produzir contra visualidades em uma sociedade capacitista?

Partindo dessas questões, já finalizamos a captação de imagens e depoimentos em que os/as jovens protagonistas de nossa produção aparecem livres em seus modos singulares de ser e de se dizer, para que a irrupção de suas vozes ganhe força frente ao silenciamento a que historicamente foram submetidos e às visões estigmatizantes estereotipadas.

Entendemos essas narrativas como formas de exercer as artes de si, isto é, uma estética de existência, que apresenta ao outro um modo livre de governar a si mesmo. Ao colocar a questão do governo de si, Foucault (2011) indissociabiliza a relação com o outro. Ao se dizer com verdade o indivíduo não só se constitui como sujeito na relação consigo, mas também, na relação com os outros (FOUCAULT, 2011).

A Parresía é então [...] a coragem da verdade daquele que fala e corre o risco de dizer, a despeito de tudo, toda a verdade que ele pensa, mas é também a coragem do interlocutor que aceita receber como verdadeira a verdade ofensiva que ele escuta (FOUCAULT, 2011, p. 14).

Em nossa pesquisa, defendemos que esse modo de se colocar frente ao mundo, pode se constituir em passagem, deslocamento pelo qual a veridicção explode com a normatividade dos comportamentos, abrindo espaços para múltiplos modos de existir. É por essas práticas do cuidado de si que esses jovens com Síndrome de Down nos ensinam e forçam o outro a olhar para si, pois, segundo Foucault, (2011, p. 43): “Ninguém pode cuidar de si sem se conhecer”.

As práticas de si podem ser consideradas como um exercício prático de resistência no que se refere à liberdade de existirmos naquilo que queremos ser, uma vez que a liberdade só existe quando nossa vida é produzida por nós mesmos.

Neste sentido, o *parresiasta* promove um confronto entre aquilo que está na origem dos processos de subjetivação e o indivíduo. Estamos nos referindo a dispositivos sociais de sujeição e controle, como a normatização e a patologização de um outro que foge aos padrões instituídos.

Nas palavras de Foucault (2011, p. 43): “*parresía* é uma virtude, dever e técnica que devemos encontrar naquele que dirige a consciência dos outros”, portanto, nossa experiência de pesquisa vem demonstrando que ao se dirigir ao outro, com suas verdades, esses jovens contribuem para uma consciência social que aprende a identificar e esquivar-se de dispositivos que assujeitam os corpos a padrões de normalidade.

Ao se afirmarem naquilo que são, esses jovens com Síndrome de Down, promovem não só o reconhecimento de si, mas também, de pessoas que são excluídas por causa da radicalidade de suas diferenças e mostram que suas expressividades importam ao mundo.

“No contexto do cuidado de si, a figura do *parresiasta* só pode existir quando acontece uma mediação entre aquilo que se fala e aquilo que se vive” (VIVAR Y SOLER; KROLIKOWSKI, 2016, p. 264). Assim, tomamos o filme como dispositivo que convoca o espectador à experiência estética com um modo de vida que tem como princípio a *parrhésia* — veridicção do livre e franco falar, ao ponto de nos escandalizar e fazer enxergar o outro do incômodo em sua potência, para fazer reverberar aquilo que está para além de nossos próprios reflexos nos espelhos. Tal como no relato que segue:

Teatro lotado. Na plateia, os sujeitos normais. No palco, os outros da diferença. Esses outros que precisam existir para que possamos nos situar em oposição a eles. Esses outros que se não estivessem aqui, não seríamos nada, “porque a mesmidade não seria mais do que um egoísmo travestido. Porque se o outro não estivesse aí, só restaria a vacuidade e a opacidade de nós mesmos, a nossa pura miséria, a própria selvageria que nem ao menos é exótica. Porque o outro já não está aí, senão aqui e em todas as partes; inclusive onde a nossa pétrea mesmidade não alcança ver” (SKLIAR, 2003, orelha do livro).

O silêncio passa a habitar os lugares dos mesmos, dando vez à gagueira daqueles que destroem os mecanismos que sustentam o sistema de convenções lógicas da língua. “São personagens que pertencem a um tipo de existência

destinada a não deixar rastro, mas que, quando se encontram com algum tipo de poder, perdem-se de suas trajetórias fugidias, vidas infames que quando se deparam com a luz do poder que as faz falar, cintilam, ganhando corpo e destino” (BAPTISTA, 2008, apud FOUCAULT, 2006). Personagens que encontram resistência naquilo que Deleuze costuma chamar de gagueira da língua que gera a intensidade, criação, disjunções, e porque nos coloca em constante desequilíbrio, potencializa sentidos com a vida.

*Entra em cena uma das atrizes com um boneco embrulhado numa manta, nos braços. Ela está acompanhada de outro ator. Seu personagem é o de uma mãe que anuncia para o pai a deficiência de seu filho que acabara de nascer. A gagueira da fala a impede de pronunciar as palavras exatas, mas, uma outra gagueira, produz a linguagem que expressa o inexpressível, explica o insondável, o inexplicável. Lúcia, diante de sua dificuldade de fala, vira para a plateia e diz: — **Meu bebê é suficiente mental!***

Silêncio na plateia.... As cortinas fecham e abrem-se novamente. Os atores do Grupo Teatro Novo retornam ao palco após algum tempo, felizes por terem povoado espaços com suas intensidades. Agradecem aos aplausos e somem com o apagar das luzes. (Relato de experiência de uma das autoras)

Enquanto isso uma das autoras deste projeto, que estava assistindo à peça na plateia, ouve o seguinte comentário de uma mulher: — Eu não sabia que eles pensavam!

Defendermos que as questões relacionadas às pesquisas em Ciências Humanas e, mais especificamente em educação, campo de intervenção no qual pretende-se atuar, como um território que se caracteriza pela pluralidade dos fenômenos subjetivos. Assim, optamos por seguir os princípios da pesquisa pesquisa-intervenção numa perspectiva cartográfica aliada à “hipótese do cinema” de Alain Bergala (2008); de que “o cinema pode entrar na escola como um “outro”, provocando uma experiência à parte dela”.

Entendemos que estamos tratando de questões que procuram apresentar as relações de forças presentes naquilo que a pesquisa se propõe. Essa abordagem coloca o cinema em diálogo com a educação, produzindo planos de imanência que operam agenciamentos que podem produzir modos mais potentes de nos relacionarmos com alteridades que cotidianamente insistem em nos mostrar aquilo que negamos ver, mas que, mesmo diante de fronteiras bem definidas, cujos muros da normalidade estão sempre a postos para barrar suas entradas, seus corpos continuam resistindo, mesmo que só provoquem fissuras, mas o importante é que quando um corpo resiste, essa já é uma resposta ao mundo!

REFERÊNCIAS

- BAPTISTA, Luis Antonio. **Narrativas infames na cidade**: intersecções entre Walter Benjamin e Michel Foucault, 2008.
- BERGALA, Alain. **A hipótese-cinema**. Pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola. Tradução: Mônica Costa Netto, Silvia Pimenta. Rio de Janeiro: Booklink - CINEAD- LISE-FE/UFRJ, 2008.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 3ª ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **Espinosa** — Filosofia prática. Tradução: Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- _____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Volume IV, Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, G. *Cinema 2 - A imagem-tempo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.
- _____. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- FOUCAULT, M. **A coragem da verdade**: O governo de si e dos outros II: curso no Collège de France (1983-1984). 1. ed. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra (Coleção Leitura), 2010.
- _____. **Pedagogia do oprimido**. Ed. 54ª. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.
- LARROSA BONDÍA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. In: *Revista Brasileira de Educação*. Jan/Fev/Mar/Abr, nº 19, 2002.
- SILVA, Dagmar de Mello & MATELA, Rose Clair Pochain. **Memória e dor no processo de reinvenção de estudantes e professor**. In: *RevistAleph*, dezembro 2013 - ano VIII - Número 20. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/revistaleph/article/view/38984/22423>>.
- SKLIAR, Carlos. **Pedagogia (improvável) da diferença**: e se o outro não estivesse aí? Rio de Janeiro. DP&A Editores, 2003.
- VIVAR Y SOLER, Rodrigo Diaz de; KROLIKOWSKI, Leonardo Ferreira. **Foucault e a parresia**: apontamentos para a construção de uma experiência ética em educação. *Sapere aude*. Belo Horizonte, v. 7, n. 12, pp. 256-268, Jan./Jun. 2016.

DOCUMENTÁRIO, EDUCAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO SOCIAL SOB A PERSPECTIVA FREIRIANA

BETÂNIA MARIA VILAS BÔAS BARRETO¹

JULIANNA NASCIMENTO TOREZANI²

RITA VIRGINIA ARGOLLO³

DOCUMENTÁRIO: PARA CONHECER, REFLETIR E DISCUTIR A REALIDADE

Interpretar a realidade de maneira criativa é uma das funções da produção de documentário que busca discutir o que ocorre no mundo, visando a transformação da sociedade pela educação, informação e arte. O processo criativo para desenvolver essa obra audiovisual envolve o acionamento do repertório cultural, conhecimento técnico e experimentação artística para apresentar um ponto de vista de um assunto. É fundamental ainda saber ouvir o que as pessoas têm a contar acerca do tema escolhido, o que envolve empatia, ética, respeito e responsabilidade. Assim, de acordo com Nichols (2016, p. 36), o documentário “não é uma reprodução da realidade, é uma *representação* do mundo em que vivemos”, tendo em vista que há muitas formas de contar e apresentar uma mesma situação, pois envolve criatividade, memória, emoção e intencionalidade.

Nesse sentido, a elaboração de um documentário requer várias etapas que vão desde a escolha do tema, a definição das pessoas que serão entrevistadas, a visita às locações, a análise de material de arquivo, além

1 Docente do Curso de Comunicação Social (Rádio, TV e Internet) da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Doutora em Educação (UFPB) e graduada em Jornalismo (UEPB). Dedicar-se a interface comunicação e educação, produção audiovisual e documentário.

2 Docente do Curso de Comunicação Social (Rádio, TV e Internet) da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Doutora em Comunicação (UFPE). Mestra em Cultura e Turismo e Bacharel em Comunicação Social (Rádio e TV) pela UESC. Dedicar-se ao estudo e a pesquisa de fotografia, direção de fotografia, produção audiovisual, redes sociais e webjornalismo. E-mail: juliannatorezani@yahoo.com.br

3 Docente do Curso de Comunicação Social (Rádio, TV e Internet) da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Doutora em Educação (UFBA) e graduada em Jornalismo (UFBA). Dedicar-se a interface comunicação e educação, redes sociais e ao jornalismo digital.

das questões técnicas para gravação de imagens e captura de áudio, até chegar aos procedimentos de edição. Como destaca Puccini (2009, p. 15), “o documentário é também resultado de um processo criativo do cineasta, marcado por várias etapas de seleção, comandadas por escolhas subjetivas desse realizador. [...] que marcaram a apropriação do real por uma consciência subjetiva”. Assim, há vários caminhos e formas de apresentar esse real, para além da linguagem cinematográfica numa constante hibridização de gêneros fílmicos e linguagens para as produções documentais.

Dessa forma, a captura do real se transforma através dessa produção para apresentar temas sociais, ocorrendo, portanto, a construção do discurso que tem sentidos culturais, políticos e econômicos, pois o tratamento ocorre em um determinado contexto, sobretudo indicando as dimensões de espaço e tempo. Discurso esse que se apresenta na fala, nos gestos, no silêncio, nas emoções de quem narra uma história a partir da sua perspectiva. É necessário fazer uma ampla pesquisa, que busque elucidar com profundidade a história a ser contada, encontrar as respostas para as perguntas, criar questionamentos sugeridos por diversas situações e que podem ser tratados pela obra documental.

Essa etapa exploratória é extremamente importante na produção de um documentário, pois um personagem pode levar a outro, com isso são descritos os acontecimentos com diversos olhares e pontos de vista. Robert-Breslin (2009, p. 173) ressalta que “você não sabe exatamente o que as pessoas dirão ou como um evento vai terminar até que esteja em produção”. Essa é uma das experiências que a elaboração de documentário proporciona, já que não há o controle como na obra ficcional. Ainda que trate a partir do que cada pessoa lembra e conta uma determinada situação pela sua subjetividade e do que vivenciou, “os documentários não se fazem apenas com a dimensão real de seus objetos, narrativas e temas, mas também, e especialmente, com suas virtualidades: a memória de seus personagens e testemunhas, a sobrevivência do passado no presente” (REZENDE, 2013, p. 17).

Existem diversas perspectivas de criação de um documentário, em termos de estilos que configuram o conteúdo e o formato de formas distintas. Nichols (2016, p. 154) distingue seis modos de documentário, identificando “maneiras diferentes de a voz do documentário manifestar-se cinematicamente”. O *modo poético* preocupa-se em como o tema será apresentado, dando ênfase ao encantamento e à reflexão. Subjetivamente, as emoções e as sensações são transmitidas a depender de como as imagens e os sons são cuidadosamente tratados. A exemplo de *Estamira* (Marcos Prado, 2004),

em que a personagem conta sua vida sobrevivendo através do que recolhe de um lixo no Rio de Janeiro.

O *modo expositivo* combina imagens da realidade, associações poéticas e persuasão retórica para expor um argumento. Serve para transmitir informações ou mobilizar apoio a uma causa, como é o caso dos documentários *Nascidos em Bordéus* (Zana Briski e Ross Kaufman, 2004), em que a fotógrafa Briski ensina crianças que vivem de maneira precária a fotografar em Calcutá, na Índia. No *modo observativo*, o documentarista se coloca como observador, assim não há controle, nem encenação, bem como não há voz over, nem efeitos sonoros. “A presença da câmera ‘na cena’ atesta sua presença no mundo histórico” (NICHOLS, 2016, p. 184). Um exemplo é o que acontece em *4.1 Miles* (Daphne Matziaraki, 2016), ao narrar a crise migratória do norte da África e do Oriente Médio para a Europa através da travessia do Mar Mediterrâneo, em 2016, dentro de um barco de resgate.

A partir dos anos 1960, com as novas tecnologias para gravação de som direto fora dos estúdios, surge o *modo participativo*, em que ocorre a interação do cineasta com os personagens. O roteiro é interativo e o documentarista se torna um ator social, como podemos observar em *O homem da câmara* (Dziga Vertov, 1929), em que as imagens demonstram o que acontece durante um dia na Rússia, descrevendo o cotidiano e as contradições. Por sua vez, no *modo reflexivo* há envolvimento do cineasta com o tema pela forma como aborda a situação dentro do contexto. Como podemos perceber em *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), que apresenta o sequestro dentro de um ônibus na Zona Sul do Rio de Janeiro e a vida do sequestrador Sandro, sobrevivente de uma chacina.

O *modo performático* encerra essa lista indicando que os documentários também podem ser construídos com uso de licenças poéticas, estruturas narrativas diferenciadas e recortes mais subjetivos e afetivos para envolver o espectador na situação apresentada a partir de um ponto de vista pessoal. O tratamento do tema ocorre utilizando diversos recursos sonoros e imagéticos para contar a história, como em *Vida Maria* (Márcio Ramos, 2006), que através da animação mostra a dura realidade de uma menina de cinco anos que precisa abandonar os estudos para cuidar da casa e trabalhar na roça.

Compreender os tipos de documentário é importante para perceber como ocorre sua construção, uma vez que é processual, parte de uma ideia, projeto, roteiro. No entanto, é enquanto a elaboração das imagens e dos sons acontecem que são feitas as escolhas atravessadas por vários saberes técnicos, culturais, artísticos, estéticos, históricos da equipe que realiza a obra. Um plano filmado com

um determinado ângulo, um movimento de câmera, o trabalho de iluminação em cada cena, as cores e texturas apresentadas, a captura do som ambiente, a criação dos efeitos sonoros, a escolha da trilha, a inserção dos textos, cada um destes elementos é pensado para que o espectador “entre” no ambiente em que a história ocorreu, para possibilitar percepções e interpretações dos instantes ali transformados pela linguagem audiovisual. Didi-Huberman (2012, p. 208) indica que “podemos propor esta hipótese de que a imagem arde em seu contato com o real. Inflama-se, e nos consome por sua vez”. Como o próprio autor afirma, o termo arde é colocado de maneira ampla em que “[...] a imagem arde pela memória, quer dizer que de todo modo arde, quando já não é mais que cinza: uma forma de dizer sua essencial vocação para a sobrevivência, apesar de tudo” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 219).

Essa reflexão se aplica à criação de documentários, uma vez que partem do real para a elaboração fílmica que propõe conhecimento, reflexão e emoção, que muitas vezes são produzidos para nos tocar. Nesse sentido, lembramos da abordagem de *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, que transforma uma ficção iniciada em 1964, interrompida por conta da Ditadura Militar e que tinha como objetivo tratar do assassinato de João Pedro Teixeira, líder camponês da Paraíba, em um documentário que busca a viúva Elizabeth Teixeira e seus onze filhos para saber o que aconteceu durante quase vinte anos.

Elizabeth, viúva de João Pedro e que representava a si mesma no filme de 64, precisou fugir para um lugar desconhecido, mudar de identidade e perder contato com sua família e filhos, com exceção do mais velho e do mais novo. Coutinho a encontra e traz à tona seu passado, fazendo com que ela revele sua verdadeira identidade aos moradores da cidade em que tinha passado os últimos quinze anos como Marta. Ele também vai atrás de cada um de seus filhos, espalhados em várias regiões do Brasil e com histórias de vida absolutamente diversas (MACEDO, 1998, p. 12).

Mencionar Coutinho neste texto é importante para situar o modo de produção de documentários criado por ele e que se tornou quase uma escola, inspirando muitos realizadores. Coutinho se colocava em frente às câmeras, como um personagem, suas obras têm recursos metalinguísticos de mostrar a equipe trabalhando, os equipamentos, as viagens, até as locações, a entrevista feita pela primeira vez já com gravação para uso na edição que caracteriza a força e a vontade de documentar as histórias de forma particular. Em uma entrevista, Coutinho (EDITORIA, 1997) relata: “eu gosto que as coisas estejam abertas a interpretações, e essa é uma interpretação.

Espero que seja correta. O que pode ser interessante pensar é que o real e imaginário estão entrelaçados. Não existe um cinema de documentário que seja o real”. Segundo Peixoto (2013), o filme *Cabra marcado para morrer* faz o cruzamento de várias histórias, tanto pessoais e coletivas, quanto sociais, econômicas e políticas, é um retrato de uma parte do Brasil, ao mostrar trabalhadores rurais, latifundiários e políticos.

Inspirar-se na obra de Coutinho é importante para pensarmos nas possibilidades educativas de criação de documentários, tendo em vista que é por meio dessa construção audiovisual que muitos temas passam a ser conhecidos e discutidos, podendo até chegar a atitudes, mudanças, transformações, criação de projetos e melhoria da vida das pessoas. Assim, as histórias que partem do real são transformadas, mas também transformam que tem contato com elas, seja para refletir, discutir, conhecer, aprender.

DOCUMENTÁRIO E EDUCAÇÃO

Recorremos, portanto, a Freire (1996) que chamou a atenção para a necessidade da prática de ensino estar pautada em uma profunda convicção da possibilidade de mudança. O autor nos lembra que ao lidar com novos grupos, novos sujeitos, novas comunidades devemos transformar a nossa “presença” em “convivência”, no sentido de que como educador ou educadora devemos estar presentes, imersos, no “contexto” juntamente com o público em questão. Extrapolamos a noção de educador para o papel do documentarista, sem nos afastarmos dos pressupostos freirianos, ao contrário.

Na medida em que o indivíduo que realiza um documentário se integra ao espaço socioambiental, estará também atuando como educador com vistas ao estabelecimento de transformações. Desse modo, alinhando com o que preconiza Freire (1996), entendemos que o futuro deverá ser encarado como um problema a ser enfrentado e resolvido, e não como posto e irremovível.

É o saber da História como possibilidade e não como *determinação*. O mundo não é. O mundo está sendo. Como subjetividade curiosa, inteligente, interferidora na objetividade com que dialeticamente me relaciono, meu papel no mundo não é só de quem constata o que ocorre, mas também o de quem intervém como sujeito de ocorrências. No mundo da História, da cultura, da política *constato* não para me *adaptar*, mas para *mudar* (FREIRE, 1996, p. 85-86).

Ao dizer isso, o autor reconhece e defende que a nossa constatação não pode nos levar à impotência. Para além disso, ressalta que a concretização de um amanhã com outros contornos, que levem em consideração a realidade popular, depende diretamente do movimento que estruturamos hoje. Compreendemos, assim, que o documentário pode desempenhar papel fundamental nesse cenário. A apropriação da sua linguagem, técnica e aparatos pode municiar os sujeitos para que escrevam a sua própria história, percebam a realidade em que estão inseridos, exerçam a criticidade e reivindicuem o seu lugar de fala em um panorama dominado pela mídia hegemônica, mas que, no entanto, abre brechas para expressões de uma polifonia. Ao refletirmos acerca dessas questões, recordamos do que Lyra (2009) chamou de “cinema de bordas”, que apresenta entre as suas características o fato de reunir

Filmes produzidos por sujeitos autodidatas e moradores de cidades pequenas ou de arredores das grandes capitais, lugares por onde as obras circulam com sucesso de público, verificando-se, a partir disso, uma estrutura cinematográfica que foge aos padrões costumeiros de produção e de exibição, articulada sobre modos artesanais e independentes de realização, observando-se não apenas os parcos investimentos econômicos e esforços pessoais dos realizadores, mas também recursos técnicos precários, como a utilização de câmeras baratas, atores não profissionais, cenários toscos ou naturais, além de circulação caseira ou em salas quase sempre improvisadas (LYRA, 2009, p. 35).

Trata-se, dessa maneira, de uma produção de certo modo estigmatizada, algumas vezes fora dos padrões técnicos e estéticos da historiografia cinematográfica tradicional e deslocada dos cânones da área. Por outro lado, são produtos carregados de forte teor das vivências e experiências de pessoas na maioria das vezes invisibilizadas por grandes produções do *mainstream* ou quando representadas chegam a denotar uma carga de estereótipo e suposta inferioridade social, econômica, política e cultural.

Quando se refere a bordas, Lyra (2009) cunha o termo a partir de um caráter cultural antropológico, se referindo àquelas produções que estão em uma espécie de área limítrofe, na transição entre margens. De certo modo, é aí que se põem os documentários produzidos a partir do fazer universitário, imbricados em reflexões que nascem ou perpassam os planos de aulas de disciplinas e que buscam a conexão/imersão dos estudantes em seu próprio contexto apoiados por uma análise crítica e transformadora deles mesmos.

No espaço acadêmico, em que é permitida a experimentação e que também não há a prisão das amarras do mercado, é possível desenvolver e expressar por meio de uma produção audiovisual um olhar cuidadoso sobre a própria causa, a própria comunidade, as próprias angústias e mazelas. Jovens produtores atuam, portanto, a partir de baixos orçamentos e limitações técnicas para contar/recontar suas histórias de vida, expondo e construindo suas visões de mundo. Ramos (2013) pontua que de algum modo a periferia esteve/está presente na cinematografia nacional.

Entretanto, entendemos que não basta a visão do outro sobre uma realidade que lhe pertence. Esse é apenas um dos recortes possíveis. Defendemos, a partir das bases freirianas, que o indivíduo possa ser protagonista da sua própria narrativa. Esse exercício o mobiliza tanto em perceber que também pode ser realizador, documentarista, produtor de audiovisual, quanto que ele/ela pode contar a sua história, a partir da sua percepção.

Essa postura favorece a esses jovens a constatação de que assim como os diretores renomados, eles/elas também são capazes de criação com a oportunidade de falar mais diretamente para seus pares. O potencial transformador de uma iniciativa dessa natureza pode ser visto em diversas iniciativas que partem de periferias e ocupam espaços profissionais no mercado nacional. Descomplicado, não é. Constitui-se em ação extremamente desafiadora. Não obstante, o seu potencial mobilizador e transformador não tem precedentes.

No conjunto das produções artísticas brasileiras, o cinema tem se mostrado particularmente sensível às questões éticas e políticas que envolvem a representação da *alteridade* social que chamamos *povo*, espaço do *outro* que não é o *mesmo* de classe. A imagem do *povo* é um traço recorrente no documentário brasileiro contemporâneo (RAMOS, 2013, p. 205).

CAMINHOS DO DOCUMENTÁRIO E EDUCAÇÃO NA UESC

O documentário como potência pedagógica de artefatos midiáticos é defendido por Akhras (2010) como cinema de aprendizado. Nesse sentido, pensar experiências com estudantes para que se autopercebam também educadores, com autonomia e protagonismo, exige compreender o ensino-aprendizagem num *continuum* dialógico e praxiológico, sendo a práxis esse fluxo entre a ação e a reflexão, e o diálogo um fenômeno humano de

condução e condição de palavra autêntica, para a transformação dos sujeitos. Mediatizado pelo mundo, este encontro busca pronunciá-lo, transcendendo a relação eu-tu, solidário entre o refletir e o agir, para humanizá-lo e transformá-lo (FREIRE, 2005).

Partindo desta percepção, a noção de experiência ganha outros contornos. Dentre tantos significados, Boff (2011, p. 31) menciona que a “Experiência” seria o conhecimento ou ciência adquirido pelo ser humano, em contato com a realidade, quando sai de si mesmo (ex), em busca de compreender um objeto em suas várias nuances (peri). Contudo, essa realidade não se deixa penetrar com facilidade, e toda experiência corresponde a certo sentido de sofrimento e de luta. O aprendizado do ser humano acontece justamente com a apropriação da realidade. É o encontro com o mundo, que possibilita construir e destruir representações recebidas da sociedade ou da educação. “O encontro é sempre enriquecedor, pois suscita nossa fantasia, fornece materiais para novas conexões, base para representações e ideias diferentes acerca da realidade” (BOFF, 2011, p. 32).

Sob esse horizonte, a organização dos percursos da disciplina Oficina de Vídeo Educativo, ofertada no 7º semestre do Curso de Comunicação Social – Rádio, TV e Internet, da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), em Ilhéus, Bahia, parte dessa construção interdisciplinar prévia ancorada e advinda das disciplinas parceiras precedentes. No 6º semestre, os estudantes realizam estudo e produção conjunta por meio das disciplinas Comunicação e Realidade Regional e Oficina de Telejornalismo, quando se busca a aproximação temática e a produção de reportagens, que permitem a identificação de realidades, fontes e personagens, além de uma reflexão crítica acerca do assunto. Por seu caráter pragmático, Vídeo Educativo já em seu ementário, preconiza a mediação dos estudantes quanto a reflexão teórico-prática sobre o gênero documentário e sua produção com fins educativos, tendo a concepção freiriana de horizontalidade e dialogicidade da relação educador-educando (FREIRE, 2005) como constituição primordial de seus componentes curriculares.

É importante destacar como condição fundante do percurso metodológico a abertura para o protagonismo e autonomia dos estudantes, partindo deles a articulação para as tomadas de decisões referentes a cada fase do processo. Argollo *et al.* (2016) falam sobre essa característica do educador como articulador e facilitador de conhecimentos para os educandos.

[...] o papel tradicional do docente, de transmissor de conhecimento, há muito vem sendo questionado e, em certa medida, desconstruído pelas concepções mais contemporâneas da educação, as quais veem na figura do professor um agente facilitador de oportunidades para que os discentes desenvolvam habilidades, competências, maneiras de intervenções conscientes e contextualizadas, com vistas a tornar o conhecimento uma ferramenta para a solução de problemas. Essa perspectiva demanda, entre outras questões, o abandono da visão fragmentada de conhecimento e, consequentemente, a adesão à concepção cujo cerne se concentra na hibridização e/ou convergência do conhecimento (ARGOLLO *et al.*, 2016, p.1-2).

Portanto, o agente central de aquisição de seu conhecimento é o próprio aprendente. A construção de experiências desta natureza, inerentes ao campo da comunicação e da educação, requisitam a criação de ecossistemas comunicativos que perpassam essa interface sob o ponto de vista relacional e não dicotômico. Assim, se abrem possibilidades de articulação de ações a partir de uma gestão de processos comunicacionais abertos e proativos, planejados como políticas públicas de comunicação educativa (SOARES, 2002). Esse ecossistema atravessa o fundamento da presente proposta, disparada a partir dessas interlocuções interdisciplinares dos estudantes ao longo de sua trajetória dentro do curso de Comunicação Social, abrindo portas para nossas aprendizagens subsequentes.

Já no início do semestre da disciplina acontece um amplo debate reflexivo sobre experiências estudantis e suas experiências significativas no sistema formal de ensino, proposto logo nos primeiros encontros, em rodas de conversa mediadas por leituras de textos problematizadores sobre noções como educação, formação e aprendizagem e a presença de estudantes egressos da disciplina, para compartilhar suas vivências com os que estão neste momento inicial.

Direcionando-se olhares para essas dimensões intersubjetivas, os educandos começam a criar conexões sobre suas trajetórias de vida e suas produções prévias, autopercebendo-se realizadores-educadores, norteados pelo amplo diálogo com todos os envolvidos no processo de aprendizagem dentro da proposta, abrindo espaços para percepções de apropriação do conhecimento. Para Akhras (2010), é na aquisição e sedimentação de conhecimentos e situações prévias de aprendizado que se dão as bases que influenciam e se relacionam com novos aprendizados. Na concepção construtivista pensada pelo autor, é o chamado processo cumulativo, possibilitado, na presente proposta, por esses saberes pretéritos advindos dos mais diversos espaços de convivialidade ao longo da vida dos estudantes.

Nesse contexto, descobertas podem ser desdobradas num processo construtivo, espaço no qual novos aprendizados são acoplados aos anteriores, desconstruindo e reconstruindo percepções, reflexões e compreensões do mundo e da realidade para esses jovens. O que deságua num terceiro movimento subjetivo, denominado autorregulativo, no qual esses sujeitos se posicionam conscientemente diante de seus saberes e aprendizagens (idem, *ibidem*).

Nessa concepção, o aprendizado constitui-se como uma experiência de mudança e enriquecimento de algum sentido, seja conceitual ou perceptivo, axiológico ou afetivo, de habilidades ou atitudes (KAPLUN, 2003), tanto para os graduandos quanto para o público educando de seus documentários. E, para além disso, essas vivências possibilitam outros contornos, levando os sujeitos “a ações dentro da realidade social, entremeadas pelo diálogo com a coletividade” (MELO NETO, 2010).

Em Oficina de Vídeo Educativo, a perspectiva metodológica volta-se para esta busca praxiológica pautada na natureza tridimensional dos materiais educativos em seus vieses conceitual, pedagógico e comunicacional (KAPLUN, 2003). O autor denomina como primeira fase das estratégias de aprendizagens a investigação conceitual, efetuada pelos educandos sobre os assuntos com os quais tem interesse de produzir seus vídeos, dando o início à pré-produção audiovisual. Nesse momento, os estudantes decidem as vertentes e recortes temáticos que serão priorizados na proposta investigativa. Essa pesquisa, ainda segundo o autor, é bifurcada em dois tipos concomitantes: a temática e a diagnóstica. Ambas buscam travar conhecimentos mais aprofundados sobre a realidade a qual os educandos sentem interesse em imergir, refletindo tanto teoricamente quanto pragmaticamente sobre estes contextos pedagógicos escolhidos.

A pesquisa temática esmiuça aspectos teóricos e conceituais que se articulam como um estado da arte do tema tratado. Enquanto a diagnóstica exige que os estudantes se insiram no cotidiano para interagir com os sujeitos sociais, se aproximando de seus códigos culturais, manifestações identitárias, comportamentos e costumes para melhor compreender as vertentes a serem tratadas em seus projetos. Esta aproximação/vinculação com seus públicos-educandos se dará através de estratégias como entrevistas, questionários, rodas de diálogo, grupo focal, observação participante etc. Assim como a escolha deste público é feita baseada nas pesquisas prévias e nos grupos de interesse do tema proposto. Essa etapa dá seguimento ao processo de pré-produção de documentários e possibilita o reconhecimento de campo e pesquisa de personagens (PUCCINI, 2016).

Este entrecruzamento investigativo faculta às equipes refletirem praxiologicamente sobre os fenômenos a serem representados. É neste momento de diagnóstico que os educandos-educadores também têm a possibilidade de exercitar a construção de um diálogo efetivo junto aos atores sociais, criando diversas ferramentas viabilizadoras da interlocução construtiva entre eles. Freire (2005) compreende esse encontro entre os sujeitos, mediatizados pelo mundo, como a pronúncia da palavra autêntica, não se esgotando na relação eu-tu. Sob esses aspectos, a palavra autêntica é percebida como aquela gerada da intencionalidade transformadora do mundo e dos sujeitos. O que é corroborado por Buber (1974) em sua filosofia do diálogo, quando aponta que o caráter dialógico advém da relação do ser humano consigo e com os outros e a compreensão que adquire desta relação. Nesse horizonte, propõe-se uma confluência entre as palavras-princípios – EU e TU – em que acontece a reciprocidade de um autêntico encontro inter-humano, um encontro com a totalidade do seu ser. Na relação com o outro, passamos a ser mais humanos e nos possibilita a transformação da realidade.

Kaplun (2003) indica que, a partir desta imersão na realidade, os realizadores de artefatos comunicacionais com fins educativos margeiam dimensões mais pertinentes para suas construções criativas, perfazendo um itinerário pedagógico advindo das ideias centrais ou norteadoras que serão abordadas pelo material com as quais se intentará gerar uma experiência de aprendizado, o que se constitui como eixo pedagógico do produto desenvolvido. Esta é a principal instância articuladora do material educativo e pensada como um caminho oferecido ao público educando, convidado a percorrer em direção a uma nova perspectiva que se pretende abrir ou ressignificar para ele, e que se propõe que ele descubra (KAPLUN, 2003). É esse direcionamento que dá a base para o roteiro do documentário propriamente dito.

Do itinerário pedagógico emergem ideias prévias e conflitos conceituais (KAPLUN, 2003) deste público-educando, questionamentos com os quais os produtores direcionam-se para pensar temáticas, os recortes dos conteúdos narrativos, conceituais e discursivos, conectados à problematização da realidade a partir da ótica dos próprio público e suas dúvidas sobre a temática, levando à questionamentos sobre invisibilidade ou pouca representatividade de alguns segmentos socioculturais, desconstrução e reconstrução de pontos de vista sobre o cotidiano e práticas sócio-históricas e socioeconômicas, relacionadas à diversidade de saberes e valores etc. Essa consulta também se constitui como uma coparticipação dos públicos-educandos nas escolhas discursivas dentro dos produtos, condição recorrente em

diversas produções. É neste diálogo que acontecem consensos importantes para a construção criativa.

Cada equipe discute, sob a mediação da docente da disciplina, os percursos e encaminhamentos, com muitas delas avançando rapidamente no percurso, tendo em vista que, ao escolherem desdobrar os temas trabalhados nas disciplinas precedentes, com a realização de vários materiais comunicacionais, o processo de pesquisa temática, assim como, muitas vezes, a pesquisa diagnóstica apresenta-se mais detalhada e robusta. Isto possibilita um maior tempo para o aprofundamento e desdobramento dos conteúdos documentais. Ponto este extremamente positivo e incentivado ao longo da produção.

A fase posterior é seu caráter empírico, no qual os educandos-educadores partem, de fato, para a gravação dos documentários e para sua pós-produção. Os contornos audiovisuais dos produtos ganham forma nesta fase com a escolha de locações e personagens, gravações e posterior montagem e sonorização do produto. É a construção, de fato, do eixo comunicacional, fechando a tridimensionalidade dos eixos e entrando nos processos narrativos, estéticos, técnicos e linguísticos inerentes ao gênero documentário e as escolas documentaristas, ancorados pelas descobertas estratégicas referentes aos eixos conceitual e pedagógico (KAPLUN, 2003).

Vale ressaltar que todo esse percurso empreendido é refletido teoricamente a partir da produção de um memorial analítico-reflexivo, no qual cada fase é sistematizada e discutida teoricamente. Este memorial é entregue em etapas, ao longo do semestre letivo, acompanhado e debatido paulatinamente junto à docente mediadora. Após a execução de todas as fases da produção audiovisual e tendo os documentários finalizados, mais um espaço dialógico é possibilitado aos estudantes, pois são organizadas bancas avaliadoras das produções, levando em consideração aspectos teórico-conceituais, narrativos, estéticos, técnicos, dentre outros, possibilitando a inserção de novos olhares receptivos sobre as produções feitas.

Estas bancas são compostas pelas professoras das disciplinas Oficina de Telejornalismo e Comunicação e Realidade Regional, e um parecerista externo escolhido pelas equipes, que fazem, juntamente com a professora da disciplina, considerações tanto sobre o produto quanto sobre o memorial descritivo. São momentos enriquecedores para as docentes e os educandos realizadores, pois a eles são disponibilizadas novas considerações, orientações e encaminhamentos para a melhoria da qualidade do projeto, assim como

oportuniza-os a exercitarem seus pontos de vista e argumentos, expressando suas ideias, impressões e concepções, gerando mais autoconfiança e autonomia aos discentes. Ao fim do processo, os educadores-educandos retornam ao seu público para escoamento do produto e mediação de novos debates de retroalimentação dialógica e fomentadora de novas problematizações coletivas.

São realizados, semestralmente, de quatro a cinco produções. Vale destacar o hiato vivido decorrente da pandemia da covid-19 que acarretou a suspensão da oferta das disciplinas obrigatórias no ano de 2020. Nesse período, não houve a oferta e em 2021 foi necessário o ajuste para o modelo remoto. Contudo, mesmo passando a ser efetuada on-line, toda a proposta fundamental da disciplina se manteve inalterada, pois se buscou fazer ajustes apenas nas estratégias de aproximação aos públicos-alvo e, também, de captação de imagens e sons, que precisaram ser via dispositivos remotos em aulas e orientações on-line, assim como foram utilizados formulários, videoconferências e mensagens em redes sociais para o diálogo entre os realizadores e seus atores sociais. Assim, as adaptações foram técnicas e tecnológicas, possibilitando a aquisição de novos aprendizados para todos os envolvidos, além de uma efervescente construção criativa sentida em todo o processo.

Dessa forma, são notórias as mudanças significativas percebidas em vários estudantes. No acompanhamento sistemático e contínuo de suas produções, muitos vão despertando para suas dinâmicas subjetivas, tornando-se mais questionadores, participativos, proativos, conscientes de suas potencialidades, seguros de suas competências e saberes, sendo mais assertivos, diligentes e atuantes como produtores. São exemplos os casos de produtores de documentários como *Por elas*, de Juliana Olsner, Mariana Carvalho, Hanna Rocha e Carla Candace (2016)⁴, *Um ser no mundo*, de Lumma Maynard, Flor Lima, Tiago Fontes, Thyago Almeida e Antônio Motta Filho (2018)⁵, *A voz das minas*, de Dayanna Monstans e Iago Patrocínio (2018)⁶, e *O abebé ancestral*, de Paulo Roberto Ferreira Filho (2019)⁷.

O documentário *Por Elas* versa sobre a violência contra a mulher e seus desdobramentos na nossa sociedade machista, misógina e sexista. Teve suas

4 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=937nvx3lYdE&t=53>

5 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BtcLuA464jM&t=4s>

6 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XTDPRfESBAA&t=515s>

7 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8JNBIPYGqAE>

discussões iniciais no semestre precedente, nas disciplinas parceiras, nas quais foi realizada uma reportagem sobre a temática. Interessadas em ampliar e aprofundar a abordagem jornalística realizada, as estudantes envolvidas foram em busca de novas diretrizes e personagens para criar um documentário participativo com elementos do modo performático que relatessem experiências de mulheres que sofreram violência física, psicológica, moral, sexual e patrimonial. A equipe foi formada somente por mulheres e sua fundamentação teórica foi ancorada em autoras e pesquisadora da temática. Esta é uma perspectiva apontada por Salles (2005) como “nós falamos de nós para você”, na qual o realizador encontra-se inserido ou pertencente aos atores sociais representados. O documentário foi apresentado em festivais, rodas de diálogo e eventos, levantando debates sobre as questões trazidas na narrativa do vídeo.

Já o vídeo *Um ser no mundo* foi realizado no 1º semestre de 2018, e trabalhou a valorização da formação dos educadores físicos a partir de uma interlocução com estudantes e professores do curso de Educação Física da UESC. Ao longo dos seis meses de produção, perfazendo todo o percurso metodológico, foi possível perceber o engajamento e envolvimento da equipe em cada fase, com motivação e empenho. Foi possível estreitar os laços com seus atores sociais e educandos, criando uma vinculação significativa com eles, articulando a realização de eventos, rodas de conversa e oficinas de produção audiovisual para estudantes e professores do curso de Educação Física, ministradas tanto na universidade, quanto junto aos integrantes de ONGs participantes da narrativa.

O produto que foi feito de modo participativo recebeu premiação regional, sendo escolhido como melhor Programa Laboratorial em TV, do Expocom – Exposição de Pesquisa Experimental em Comunicação, da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom) –, ganhando também na mesma categoria na competição nacional em 2019. Passou a servir, ainda, de recurso didático-pedagógico para os docentes do curso de Educação Física da UESC.

Mais uma experiência foi a do documentário participativo e performático *A voz das minas*, produzido por Dayanna Monstans e Iago Patrocínio, estudantes no 2º semestre de 2018, e trouxe a problematização sobre o machismo, misoginia e violências de gênero dentro da cena do Rap do Sul da Bahia. Essa produção também teve início no 6º semestre do curso, fazendo parte da parceria interdisciplinar. Naquela fase, eles realizaram

debates e uma reportagem sobre a cena do Rap no eixo Ilhéus-Itabuna. Buscando ampliar o debate sobre o assunto, tendo em vista a invisibilidade desta vertente, os estudantes se interessaram em saber sobre a participação feminina neste cenário e suas principais dificuldades. Com isso, a abordagem voltou-se para as vozes das *rappers* e suas experiências como artistas dentro do gênero musical na região.

Guzman (2017) salienta o lugar do realizador como testemunha que participa, um observador que toma posição, com um olhar singular, sem neutralidade, que busca dar autenticidade, credibilidade e disposição de comunicar um fenômeno de forma ampla, como um espaço para reflexão. Nesse caso, os dois estudantes não faziam parte do grupo representado e se aproximaram para ampliar a discussão sobre a questão levantada. Com uma boa repercussão, o produto foi disparador de debates e meio de reflexão sobre a temática para vários segmentos e grupos artísticos regionais, assim como usado por diversos coletivos feministas em seus debates. Também saiu vencedor nas categorias melhor documentário regional e nacional no Expocom 2019.

Por fim, mais um exemplo exitoso foi o documentário *O abebé ancestral* criado por Paulo Roberto Ferreira Filho, trouxe à baila a reflexão sobre a ancestralidade e a religiosidade do candomblé, a partir da sacerdotisa Me-jigã, figura histórica precursora de vários terreiros no Sul da Bahia. Adepto do candomblé, o realizador teve um processo de construção criativa do produto de profunda imersão e compromisso com a questão tratada, por isso escolheu o modo participativo e com aspectos do modo performático.

Nesse caso, todo o processo de produção foi mediado pela mãe de santo do terreiro representado no vídeo, como também a orientação sobre o conteúdo a ser trabalhado no produto, perfazendo-se como uma coorientadora do estudante. Foi notória a transformação deste educando ao longo do processo de execução do trabalho, com sua voz ativa, tornando-se mais autônomo, protagonista e seguro de suas competências como documentarista e educador. O produto teve grande alcance, conquistando diversas premiações regionais e nacionais em 2020 e 2021, assim como participando de vários festivais nacionais e internacionais.

Compreendemos que pensar em experiências interdisciplinares como a apresentada até aqui remonta ao esforço de agir por uma educação mais plural, participativa, transformadora e conscientizadora dos sujeitos sociais, como evocado nos exemplos traçados. É de suma importância oportunizar

aos educandos estratégias e dinâmicas criativas que os apoiem em seus processos de aprendizagens significativas e aquisição de conhecimentos na formação universitária.

Na interface comunicação e educação, mais especificamente no âmbito do audiovisual, o documentário se apresenta como artefato promissor e instigador de experiências imersivas e inserções na realidade e no cotidiano, possibilitando construir representações de visões de mundo e de ideias muitas vezes silenciadas hegemonicamente. Esse gênero tem um potencial educativo e pedagógico calcado em seus pressupostos mais inerentes, proporcionando interlocução com a realidade, com a autonomia de pontos de vistas sobre o real e o poder provocador e problematizador desta realidade, de maneira dialógica, crítica, criativa e conscientizadora e, portanto, eminentemente freiriano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando jovens, muitas vezes de realidades periféricas, pegam um dispositivo tecnológico que lhes permite produzir imagens do seu entorno, essa experiência pode ir muito além de gerar fotografias, *frames*, planos sequência de um indivíduo, uma ação, um objeto, uma casa – ou a falta dela –, de uma rua, uma escola... Seja o equipamento um pouco robusto pertencente ao laboratório da universidade em que está matriculado, ou mesmo um celular que talvez momentaneamente esteja à sua disposição, essa vivência tem como potência um caráter transformador e libertador. Essas reflexões chegam até nós a partir de anos de atuação como professoras universitárias nesta área, bem como em decorrência de uma concepção de olhar que tanto nos foi incentivado pelo educador Paulo Freire.

Seja a objetiva da câmera ou a tela do *smartphone*, ambos podem revelar para o indivíduo aspectos de si próprio e da sua realidade que talvez esses sujeitos nunca se dessem conta. Ao se depararem com as imagens descarregadas em um computador ou com o rolo do celular, os elementos gravados podem aproximá-los de um universo de modo a lhes fazer se conhecerem/reconhecerem como parte de um processo que emerge dos detalhes imagéticos. Um enquadramento, uma panorâmica ou um *traveling*, os elementos que ocupam o primeiro plano na composição, os que são relegados ao fundo, as cores da paleta da vida real, cada símbolo que vai

se constituir parte de um filme aponta para a crueza, mas também para o belo daquele cenário social do qual fazem parte.

E é exatamente pautadas nessa intencionalidade que nós pensamos a produção do documentário estudantil – não como restrito a esses indivíduos, porém realizados por eles e a partir de processos gestados e mediados no ambiente acadêmico. Quando se aproximam dos semestres finais do curso, os estudantes tendem a atingir um grau de maturidade teórico-reflexiva, bem como demonstrar anseios pelo mundo do trabalho de forma mais sistemática e direta.

Nessa fase, tendo passado por diversas disciplinas no seu percurso formativo, além das leituras e discussões em Comunicação e Realidade Regional, quando é levado a se compreender como ser político implicado com seu ambiente, e pela reflexão e produção em Oficina de Telejornalismo, que favorece seu contato próximo com a comunidade local, esses jovens têm aparatos disponíveis para fazer o mergulho pedagógico no documentário.

É por esse viés que entendemos a condição transformadora do documentário, que se constitui às vezes como uma lupa que favorece uma ampliação de visão de mundo, notando detalhes que antes não seriam enxergados, outras um espelho que reflete a realidade do indivíduo, ou ainda como um binóculo que permite ver longe, mas apenas uma detalhe, e até como um documento que carrega consigo o poder de gerar e ampliar o debate, expor, provocar, acolher e consolar.

O documentário, nesse contexto, por si só não existe. Seria assim tão somente mais um suporte tecnológico utilizado para a produção e reprodução de imagens em movimento com base em uma linguagem específica, sem talvez um objetivo que dê conta de abarcar tudo que ele pode oferecer. É justamente a partir dos olhares, da partilha com os outros, com os pares e os distantes, que este instrumento passa a servir como lastro para a polifonia, sustentando reflexões, favorecendo argumentos, provocando mudanças, desestabilizando certezas a partir de um desenho narrativo que surge da necessidade de uma comunidade que precisa alcançar o centro, alçar voo, conquistar espaço, ocupar a pauta.

A soma de estratégias técnicas e pedagógicas que estruturam a metodologia de criação documental e o processo de ensino-aprendizagem em um curso superior que apresentamos aqui reforça o caráter libertador contido em uma produção documental, no entanto revela primordialmente que essa construção impreterivelmente requer como base a natureza praxiológica e dialógica do fazer educativo.

O gênero documentário é visto, desse modo, como instrumento, linguagem, dispositivo que tem como característica pulsante a potencialidade de aproximar sujeitos de suas realidades sociais, provocando tomadas de decisões e ampliação de consciência, da sensação de pertença, da responsabilidade e capacidade de ação. Nessa perspectiva, o documentário se constitui, portanto, um mecanismo que aproxima as discussões teóricas, atuando no âmbito da materialidade.

Nesse sentido, possibilita aos profissionais em formação um melhor entendimento do que se concebe como comunicação social, além de uma imersão comunitária, aproximando ainda a universidade das necessidades da sociedade na qual ela está inserida. Quando um documentário dá voz a jovens documentaristas, leva também o fôlego e megafone para diversos outros sujeitos que independentes das zonas onde vivem, das faixas etárias, dos ofícios, são categórica e sistematicamente ignorados do debate, não ouvidos, nem notados.

Sabemos todos nós o quanto de perversa tem essa prática de invisibilização de seres e o tanto que ela só serve para perpetuar sistemas falidos, que são utilizadas única e exclusivamente para favorecer elites estabelecidas que dominam o campo social. Em suma, não podemos esquecer jamais que o que tantas vezes corremos o risco de considerar um simples filme criado e produzido em uma disciplina traz em si, certamente, a faculdade transmutar mundos a partir das bordas.

REFERÊNCIAS

- AKHRAS, F. N. **Uma perspectiva teórica para o documentário como cinema de aprendizado.** Revista Digital de Cinema Documentário - Doc On-line, n. 9, dez. 2010, pp.108-124. Disponível http://www.doc.ubi.pt/09/artigos_fabio.pdf. Acesso: 21 fev. 2015.
- ARGOLLO, R.V.; BARRETO, B. M. V. B.; ALMEIDA, V. C. **Uma proposta de metodologia interdisciplinar no ensino de Comunicação Social.** In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXXIX, São Paulo, 2016. *Anais [...]*. São Paulo: Intercom, 2016. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-2020-1.pdf>. Acesso em: 03 nov. 2017.
- BOFF, L. **Experimentar Deus:** a transparência de todas as coisas. Petrópolis – RJ: Editora Vozes, 2011.
- BUBER, Martin. **Eu e Tu.** Tradução: Newton Aquiles Von Zuben. São Paulo: Moraes, 1974.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real.** In: *Pós - Revista do Programa Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454> Acesso em: 27 ago. 2020.
- EDITORIA. **Entrevista,** Rio de Janeiro, 21 de julho de 1997. Entrevistado: Eduardo Coutinho. *Editoria*, 1997.
- FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia:** saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.
- GUZMÁN, Patricio. **Filmar o que não se vê:** um modo de fazer documentários. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2017.
- KAPLÚN, G. **Material educativo:** a experiência de aprendizado. *Revista Comunicação & Educação*, São Paulo, v. 27, maio/ago, 2003, pp. 46-60. Disponível <http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37491>. Acesso: 12 ago. 2013.
- LYRA, B. **Cinema periférico de bordas.** *Revista Comunicação, mídia e consumo*, v. 6 n. 15 p. 31-47 mar. 2009. Disponível:<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/145><http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/145> Acesso: 29 ago. 2021.
- MACEDO, Valéria. **Eduardo Coutinho e a câmera da dura sorte.** *Revista Sexta-feira*, n. 2, ano, 2. São Paulo: Pletora, 1998.
- MELO NETO, J. F. **Educação Popular e “experiência”.** In: REUNIÃO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM EDUCAÇÃO, n. 33, Caxambu, 2010. *Anais [...]*. Caxambu: ANPed, 2010. Disponível: <http://www.anped.org.br/33encontro> Acesso: 15 jul. 2021
- NICHOLS, B. **Introdução ao documentário.** Tradução: Mônica Martins. 6. ed. Campinas: Papirus, 2016.
- PEIXOTO, S. E. **Cabra marcado para morrer:** a história mediada pelo cinema. In: CÂMARA, A. S.; LESSA, R.O. (orgs.). *Cinema documentário brasileiro em perspectiva.* Salvador: EDUFBA, 2013.
- PUCCINI, S. **Roteiro de documentário:** da pré-produção à pós-produção. Campinas: Papirus, 2009.
- RAMOS, F. P. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** 2. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2013.

- REZENDE, L. A. **Microfísica do documentário**: ensaio sobre criação e ontologia do documentário. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.
- ROBERTS-BRESLIN, J. **Produção de imagem e som**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009.
- SALLES, J. M. **A dificuldade do documentário**. In: MARTINS, J. S., ECKERT, C.; NOVAES, S. C. *O Imaginário e o poético nas ciências sociais*. São Paulo: Edusc, 2005. pp. 57-71.
- SOARES, I. O. **Gestão Comunicativa e Educação**: caminhos da Educomunicação. *Revista Comunicação e Educação*, São Paulo, jan/abril 2002, pp. 16-25. Disponível em https://edisiplinas.usp.br/pluginfile.php/4614999/mod_resource/content/3/Soares%20Gest%C3%A3o%20Comunicativa.pdf . Acesso em: 05 jan. 2022.

SÓ A FICÇÃO DO COLETIVO FICCIONALIZAR: ENTRE A CRIAÇÃO AUDIOVISUAL E A TRANSFORMAÇÃO SOCIAL

NATÁLIA LOPES WANDERLEY¹

*Tempo rei, ó tempo rei, ó tempo rei
Transformai as velhas formas do viver*
- Gilberto Gil

FICCIONALIZAR PARA EXISTIR

Antes de tudo, é importante nos apresentar: o *Coletivo Ficcionalizar*, em modos gerais, trata-se de um curso audiovisual que objetiva formar uma rede de criação e realização em audiovisual nas periferias. Uma ideia surgida a partir do meu encontro em terras olindenses com outro ativista audiovisual com experiência e paixão pela comunicação comunitária, o português ressignificado no Brasil: Rui Mendonça². Desde a primeira proposta até aqui, tantas foram as pessoas que colaboraram com essa ideia,

¹ Sou Natália Lopes Wanderley, doutoranda em Comunicação Social na UFPE. Trabalhei desde antes da minha formatura (Radialismo e TV/UFPE) em projetos de comunicação pública, inclusão social pela comunicação e cinema nas periferias da RMR (Região Metropolitana do Recife). Alguns exemplos são: um estágio de 02 anos na TV Viva (CCLF, Olinda – PE), primeira TV Comunitária da América Latina (1983); TV Universitária PE, CCJ Recife – Centro de Comunicação e Juventudes, além de ser idealizadora de cineclubes (atualmente faço parte do “Fazendo Milagres Cineclube”, Olinda – PE) e coordenadora de vários projetos em formação audiovisual para comunidades periféricas. Mestrado concluído com a entrega da dissertação “*O que porra é cinema de mulher? – O desvelar do machismo no audiovisual pernambucano*” (2016). E-mail: natalopes@gmail.com

² Rui vive há mais de 10 anos em Olinda e relata: “Atuo em educação audiovisual nas periferias desde o ano 2001. Iniciei no *Kasal de Jovens de Roquetes* (2008), periferia de Barcelona, com o projeto *Mi Barrio Filmo Yo*. Depois com a televisão comunitária de Nou Barris, *Coet TV*, também em Barcelona, Espanha. Na vinda para o Brasil, com a *Nobisa TV* (2009), na cidade de Sabino, interior do estado de São Paulo. Em Olinda, desenvolvi o *Meu Bairro Filmo Eu* (2011), em Bultrins e a *Plataforma de Comunicação Amaro Branco* (2012), no bairro do Amaro Branco. Atualmente estou envolvido, desde há 5 anos, no *Ficcionalizar*, que funciona como Grupo de Estudo e Coletivo de Produção. Paralelamente sou diretor de filmes e séries para tv, como por exemplo *A Voz do Verbo Encantado* (2019), cujos episódios estão em fase de exibição em festivais de cinema”.

tenham sido participantes dos cursos promovidos, educadores envolvidos e/ou parceiros de realização. No entanto, no âmbito pedagógico recebemos, principalmente, as colaborações de José Cleiton Carbonel³, homem negro e educador popular advindo de projetos socioeducativos na cidade, que veio somar à coordenação técnica do projeto. Eu já fazia parte do *Cineclube da Laia*, coletivo cineclubista que em janeiro de 2009 estreava suas sessões de cinema no Bar da Gruta, Praça da Gruta, bairro da Vila da Fábrica, em Camaragibe (RMR). O evento acontecia horas antes da saudosa *Sambada da Laia*, espaço-festa que recebe, desde 2007 até hoje, mestras, mestres, grupos e artistas ligados às tradições da cultura popular, sempre sendo realizada em Camaragibe.

Após termos algumas conversas, Rui foi nos visitar e acompanhar o encerramento do *Tecendo Imagens Livres*, projeto que geri à época através da parceria com o *Ponto de Cultura Tecer* e o *Laboratório de Intervenção Artística – Laia*⁴. Esse evento composto por uma oficina de audiovisual, mais a implantação do Cineclube da Laia em sessões de filmes seguidas de debate, foi realizado junto aos artistas e fazedores de cultura do lugar.

Assim, o então curso *Ficcionalizar*, que posteriormente veio tornar-se o *Coletivo Ficcionalizar*, foi uma ideia concebida em meio a um processo educacional precedente e logo inscrita para concorrer no *Edital do Funcultura Audiovisual* (2014-2015). Sua concepção aconteceu somente anos após uma primeira experiência em que Rui e eu já havíamos submetido uma ideia a esse edital e trabalhado juntos na área com a *Plataforma de Comunicação Amaro Branco*⁵ (2010).

3 Grafiteiro há décadas, educador popular, fotógrafo e videomaker, morador do bairro do Totó, Região Metropolitana do Recife, RMR, também é criador do coletivo de grafite e ação cultural *Manguecrew* e do *Leilão em chamas* (2019), uma curadoria e leilão de obras visuais de artistas periféricos.

4 Esse espaço e parceria tão importantes para a minha formação foram possíveis através do incentivo do edital *Interações Estéticas em Pontos de Cultura*, promovido pela Secretaria da Cidadania, durante os governos de Lula na presidência (2002 a 2006 e de 2006 a 2010). Depois esse tema virou um artigo intitulado “Tecendo Imagens Livres – Uma experiência de interseção entre cultura popular e audiovisual no Ponto de Cultura Tecer, em Camaragibe-PE”, de minha autoria e escrito em parceria com Raquel de Melo Santana (UFRPE). Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2010/resumos/R23-1583-1.pdf> Acesso em: 07 de maio de 2020..

5 Este outro projeto pôde ser realizado, em 2011, também através do incentivo do edital do Funcultura Audiovisual, só que em uma edição anterior (2009-2010). Mais ainda, ele só foi possível pelo apoio de alguns agentes e grupos culturais do Amaro Branco, bairro periférico ao lado do sítio histórico de Olinda, como a Escola Municipal Sagrado Coração de Jesus, a Escola de Samba Oriente, Mestre Ana Lúcia do coco e Coco do Pneu. A programação produzida para a primeira emissão da TV Amaro Branco (2012) está disponível em: <https://vimeo.com/66198009> Acesso em: 30 de julho de 2020.

De volta a 2015, por conta dessas e outras experiências pregressas, existiam em nosso grupo várias vontades e delimitações sentidas. Existia a vontade de continuar criando e mirando nossas câmeras e equipamentos para as periferias, mas dessa vez algumas questões vividas nos permitiam pensar melhor sobre a autonomia do coletivo que pretendíamos impulsionar. Por exemplo, tinha a questão dos grupos comunitários que somente queriam dar cobertura às suas próprias atividades, além do pouco compromisso com a manutenção dos encontros e do espaço de aulas. Agora sabíamos que precisávamos de parceiros comprometidos com a comunicação comunitária e interesse forte na produção cinematográfica. Houve então, para a elaboração do Ficcionalizar, a necessidade de solidificar a parceria com o *Centro de Comunicação e Juventudes – o CCJ*, grupo que eu já conhecia há bastante tempo, por ter sido educadora de vídeo de lá nos idos de 2008/2009, quando a sede do tal centro ficava localizada no bairro de Casa Amarela. As razões para essa parceria se consolidaram por duas forças: 1) Carbonel, naquele momento, atuava como principal representante do CCJ e, por conta de seus muitos deslocamentos para cumprir com nossos acordos⁶, nós passamos a senti-lo na equipe. Ele havia sido um dos nossos principais colaboradores na Plataforma de Comunicação Amaro Branco ao ministrar a oficina de fotografia de maneira engajada, mas também ao assumir um papel importante de articulador e coordenador técnico; 2) o CCJ já era um grupo autogerido por jovens e focado na comunicação comunitária. Esses dois motivos justificavam demais nossa parceria para a realização e aprovação do projeto que ganhou o título de *Ficcionalizar para Existir*.

Ficcionalizar foi o conceito que encontramos para usar a fantasia da ficção ao serviço da denúncia de duras realidades com que as comunidades periféricas se confrontam. O conceito surgiu a partir de conversas sobre a necessidade de mudança na metodologia que usamos no bairro do Amaro Branco, Olinda, em prol de produzirmos mais intervenções nas narrativas contadas pelos moradores locais, participantes do curso. Vimos que esse era um processo prazeroso e potente para todos os envolvidos – educadores e participantes, tanto quanto o mapeamento cultural e as reportagens de denúncia que até então eram o “carro-chefe” de nosso curso. Trazer a ficção no formato de atuações dos educandos nos vídeos da TV Amaro Branco havia instigado a turma e proporcionado momentos de leituras muito críticas e

⁶ Deslocamentos que na língua das ruas do Recife vira o famoso “corre”, como no chavão popular “quem vê *close* não vê corre”, que já virou meme e até virou figurinha do aplicativo *WhatsApp* no mundo virtual.

bem-humoradas a respeito da realidade do bairro, como se na “irrealidade” do vídeo, nossas fronteiras estivessem abertas para pensarmos possibilidades outras e bagunçar com o sistema-mundo vigente:

Ficcionalizar é próprio ao mafuá; poetizar a ordem e encontrar ordens passageiras, acoplamentos momentâneos e instáveis, movidos por interesses, desejos, curiosidades e engajamentos dos atores em uma questão. O mafuá é assim menos um espaço do que um corpo de processos e materialidades que absorve uma multiplicidade de objetos e saberes em um universo metastável, para usarmos a noção de Simondon. Ou seja, na horizontalidade das relações, o mafuá é um operador de montagem entre múltiplas materialidades e afetos. No caso do trabalho com o cinema, algo se materializa – um plano, uma fala, uma foto, um som. O mafuá é a materialidade – porque em nossas bagunças não há apenas caos – e a imaterialidade – porque o todo se encontra à disposição, virtualmente aberto a novas invenções (MIGLIORIN, 2015, p. 196).

Outro ponto era pensar uma maneira de atrair mais educandos, visto que as propostas de formação audiovisual, para terem boas pontuações no Edital do Funcultura Audiovisual de Pernambuco, precisavam atingir o maior número possível de público, coisa que para nós, no *front* da sala de aula horizontal, nunca foi o objetivo principal. Vimos que a partir da contação das histórias de vida de cada uma e cada um presente em sala, tínhamos um material humano singular e inédito que, com o acréscimo de pequenas intervenções poéticas – metáforas em imagens e sons criados na produção ou na pós⁷, tornava-se um material audiovisual ao mesmo tempo ambíguo e engajado. Influenciou ainda nessa virada metodológica, a ascensão de formas/estéticas cinematográficas de gênero híbrido. Nesse gênero divulgado como doc-ficção, as narrativas reais se misturam a performances e/ou narrativas ficcionais, unindo a autenticidade da “voz no documentário” com o universo verossimilhante criado por uma obra ficcional.

A leitura à época do recém-lançado livro *Inevitavelmente Cinema* (2015), de César Migliorin, nos ajudou a compreender, a partir de exemplos similares⁸, muitos dos caminhos que traçávamos sobre a criação de um

7 “Pós” no meio audiovisual é diminutivo de pós-produção, etapa de trabalho que implica quase sempre a montagem, edição e/ou finalização de um produto. Como “produção” se entende a etapa de realização das filmagens propriamente ditas.

8 Esse livro de César Migliorin descreve a “pedagogia do mafuá”, metodologia desenvolvida por Migliorin e suas equipes ao longo de projetos de formação em cinema nas escolas públicas do Rio de Janeiro e depois em iniciativas nacionais, como o projeto *Inventar com a diferença* (2015).

coletivo independente e autônomo, em que cada contribuição é importante e bem-vinda, seja dos mais experientes profissionais convidados, seja dos participantes oriundos de diferentes locais e movimentos culturais urbanos. Desse jeito, chegamos a um formato de curso mais denso do que tínhamos em mente, agora baseados em triangulações. Concordamos em realizar três módulos de aprendizagem consecutivos, complementares e cumulativos, mas ainda independentes entre si, em seis meses. Este fundamento nos permitiu abrir inscrições distintas para cada um dos módulos, com número de 15 participantes e um total aproximado de 45 pessoas contempladas ao final do curso. Os três módulos seguiram conceitos baseados na tradição oral herdada da África, pois a intenção era trabalhar as identidades periféricas diversas a partir de uma contação de histórias baseadas na memória, que depois seriam reinterpretadas com o acréscimo de intervenções ficcionais, e por último estariam disponíveis a interagir com cenas no formato de animação. Desse modo, inferimos na proposta os respectivos módulos *Contar, Recontar e Reencantar*, cujos gêneros audiovisuais trabalhados foram o documentário, o doc-ficção e o doc-animação, respectivamente. Foram nas reuniões de formulação da metodologia que Rui lançou o slogan que nos acompanha até hoje: “Só a ficção pode salvar a realidade”.

Após aprovarmos o *Ficcionalizar para Existir* no referido edital, a primeira experiência do curso pôde acontecer no bairro do Totó, Região Metropolitana do Recife, durante o ano de 2016, através da parceria com o CCJ/Recife e, também, da ONG *Cores do Amanhã*. Esta ONG entrou na roda a convite de Carbonel, como representante do CCJ, porque os dois grupos tinham afinidades de público-alvo (juventude negra das periferias), o CCJ não possuía mais sede fixa e nós precisávamos de um espaço físico que acomodasse toda a equipe, materiais e suporte, além das aulas. O curso iniciou em maio com uma ação cultural no Centro Social Bidu Krause, equipamento gerido pela prefeitura municipal do Recife, que estava precarizado devido à quase total desatenção da gestão pública com o local. Naquele dia, preparamos um almoço para ser ofertado a toda a comunidade que usufruía do centro social pela manhã e o servimos ao público. Durante e depois da comida, aproveitamos para fazer entrevistas e captar imagens para um primeiro filme do curso: um vídeo-denúncia⁹ sobre o descaso da gestão pública com o espaço.

9 Esse vídeo-denúncia e mais os outros documentários realizados no módulo Contar – gênero documentário, estão disponíveis no canal do CCJ-Recife, no site YouTube. Disponíveis em: <https://www.youtube.com/channel/UC-115BLDBcRjI1x4CPYEVA> Acesso em 12 de setembro de 2020.



Figura 01 - Logotipo do projeto *Ficcionalizar para Existir* (2016), criado pela designer negra, Iris Regina, integrante do CCJ/Recife na época.



Figura 02 - Intervenção/ação cultural de inauguração do curso *Ficcionalizar para Existir*, no Centro Cultural Bidu Krause (Bairro do Totó, maio de 2016)



Figura 03 – Sala de aula aberta do curso Ficcionalizar para Existir, na sede da ONG Cores do Amanhã (2016).



Figura 04 – Pintura corporal feita para a personagem do Caapora, no curta *A peleja do guerreiro do Sapo Nú contra a indústria demônia* (2016).



Figura 05 – Equipe de filmagens em um dia de gravação para o curta *Fora presídio* (2016).



Figura 06 – Equipe de filmagens em gravações externas para o curta *A peleja do guerreiro do Sapo Nú contra a indústria demônia* (2016).

Passado esse nosso “encontro-prólogo”, pois havia sido pensado mesmo para provocar um certo impacto nos frequentadores do local, mas também para chamar a atenção dos participantes do curso para o cinema como intervenção possível da realidade. Assim, iniciamos as aulas na semana seguinte. Tivemos mais de 40 (quarenta) jovens inscritos e um quadro de educadores composto por 1 (um) diretor – Rui Mendonça; 1 (uma) coordenadora pedagógica – eu, Natália Lopes; 1 (um) coordenador técnico e produtor local – José Cleiton Carbonel; e mais 2 (duas) educadoras – Chia Beloto e Marila Cantuária, na animação; e 3 (três) educadores nas linguagens de crítica cinematográfica, teatro e som: André Dib, Igor Lopes e Guma Farias, respectivamente. Fora isso, as oficinas de mapeamento cultural, roteiro e fotografia, as quais concluíram o quadro de funções técnicas no curso, foram ministradas pela equipe de coordenação do *Ficcionalizar para Existir*: Rui ministrou o mapeamento cultural; eu, o desenvolvimento dos roteiros,

e Carbonel as aulas de fotografia. A montagem e finalização dos curtas de documentário e DVD ficaram a cargo da parceria com o CCJ, cuja equipe foi comandada por Alexandro Lopes na edição. Já a montagem e finalização dos dois curtas em doc-ficção tiveram a edição de Zé Diniz, profissional-parceiro desde a Plataforma de Comunicação Amaro Branco. Dessa forma o curso prosseguiu por quase sete meses (até dezembro de 2016), quando houve a conclusão das aulas e finalização dos filmes curtas-metragens: 3 (três) documentários, 2 (dois) doc-ficção e 1 (uma) doc-animação.

Relendo o primeiro projeto que fizemos, constato que na escrita da metodologia nos referenciamos muito em diretores que foram reconhecidos em suas carreiras como “documentaristas”. Em comum, tal como seus estilos consagrados, eles têm a distinção de terem sido homens brancos, europeus e antropólogos e/ou etnógrafos; observadores da realidade “outra” a deles, a princípio, e que depois passaram a interferir muito mais nas narrativas de seus filmes com o uso de dispositivos como performances, além de outros usos criativos do fora de campo no cinema. São os casos das filmografias dos dois realizadores que mais usamos como referência na época: o antropólogo francês Jean Rouch e o jornalista brasileiro Eduardo Coutinho. Entretanto, desde o início, as temáticas mais relevantes ao bairro do Totó, como a desapropriação de terras e casas para a construção do presídio *Aníbal Bruno* no território e a poluição do rio *Tejipió*, demarcaram a necessidade de referenciar outros realizadores que dialogassem mais em seus filmes com aqueles temas que encontrávamos em nossas periferias. Desse jeito, passamos a usar a referência de diretores mais contemporâneos que em seus filmes trafegam nas fronteiras do doc-ficção, como o brasileiro Aly Muritiba, o palestino Elia Suleman e o iraniano Abbas Kiarostami.

Os filmes realizados ao longo do processo de aprendizagem resultam de narrativas vividas e outras imaginadas pelos participantes: jovens moradores e moradores da periferia da zona sul recifense e em sua maioria negros. Foram estes os filmes dessa primeira leva: os vídeos-documentários *Video Doc #1 Bidu Krause*, *Video Doc #2 Rio Tejipió* e *Video Doc #3 Direito à moradia*; os doc-ficções *A peleja do guerreiro do Sapo Nú contra a indústria demônia* e *Fora Presídio*; e mais a doc-animação *Ogiva Caseira*¹⁰. Finalizada essa primeira etapa, os dois curtas-metragens de doc-ficção realizados – *A peleja do guerreiro do Sapo Nú contra a indústria demônia* e

10 Os curtas-metragens de doc-ficção e o doc-animação estão disponíveis ao público para assistir no canal do Ficcionalizar, no site Youtube: <https://www.youtube.com/channel/UC0dTlpgTV87gXCeNNIWtOIg>
Acesso em 13 de setembro de 2020.

Fora Presídio – ganharam um importante prêmio para filmes produzidos em escolas de formação audiovisual em Pernambuco: o melhor filme na categoria *formação* do Festcine – Festival de Curtas de Pernambuco –, em 2016 e 2017, respectivamente. Daí em diante deu-se o início da primeira fase do *Coletivo Ficcionalizar*, formado após o término do curso no Totó e com a participação de parte dos alunos que estiveram ao longo do curso¹¹. Este grupo passou a se comunicar por e-mail, redes sociais e a marcar encontros esporádicos para desenvolver ideias de curtas-metragens a serem produzidos coletivamente, a princípio com o incentivo ganhado através dos prêmios do festival realizado pela Coordenadoria do Audiovisual do Estado.

FICCIONALIZAR NO KILOMBO

*A terra é o meu quilombo,
o meu espaço é o meu quilombo.
Onde eu estou,
eu estou,
quando estou eu sou*
(Beatriz Nascimento)

A ideia de desembarcar com o nosso coletivo para interagir com os quilombolas do sertão central do estado surgiu nas reuniões de avaliação que fizemos após o término do projeto *Ficcionalizar para Existir*, que incluiu entrega de prestação de contas ao Funcultura (órgão fomentador) e distribuição para cineclubes, grupos culturais e escolas do produto final do curso: o DVD com os curtas produzidos no bairro do Totó. Em nossas conversas com o coletivo e, também, entre nossa equipe de direção e coordenação (eu, Carbonel e Rui), fomos sentindo a necessidade de diversificar o nosso público, sem exatamente sair do público periférico, mas também sem precisarmos nos manter nos grandes centros urbanos como a Região Metropolitana do Recife.

Naquele momento eu estava muito influenciada pelo pensamento de Beatriz Nascimento, estudiosa negra de origem nordestina que após anos de pesquisa e produção a respeito dos quilombos no Brasil, faleceu assassinada em 1995, vítima do feminicídio. Suas reflexões ligam os traumas e crises

¹¹ Foram esses que formaram o coletivo nessa primeira fase: Carbonel, Érico Barreto, Fabão, Fran Silva, Gleyci Nascimento, Igor Lopes, Jéssica do Vale, Natália Lopes, Nino Espírito Santo e Rui Mendonça.

das identidades negras à perda do território originário (o próprio continente africano e suas terras, moradias e famílias), assim como à perda da autoimagem, porque corpos que fizeram a “transmigração”¹². Esse “vagar” pelo mundo que inicia com a travessia do oceano Atlântico nos porões dos navios negreiros, vai se perpetuar por gerações e gerações de famílias negras escravizadas, desde daqueles entes nascidos em África até nós, afrodescendentes que vivemos a falta de representação e a negação de nossas matrizes culturais nas esferas de poder e controle social. Seus escritos conduzem à visão de que todos os espaços de resistência cultural negra, existentes e capilarizados na sociedade brasileira, são também quilombos, um conceito para além dos territórios quilombolas reconhecidos pelos órgãos oficiais.

Logo, nós três da coordenação, entramos em consenso de que precisávamos fortalecer a identidade de nosso grupo como um todo, e por isso vimos necessidade de fortalecer as identidades que se cruzam e se deslocam nas periferias das cidades. Como chave inicial, vimos algumas portas nos abrirem caminho para o encontro com os povos originários de nossa cultura pernambucana que é híbrida: afro-pindorâmica. Em suas cosmovisões, os saberes desses povos subalternizados trazem dobraduras nos sentidos que vão de encontro às culturas da supremacista branca/colonial. Uma dessas portas havia ficado aberta depois do encontro que tive com minhas companheiras do *Fazendo Milagres Cineclube* (2012-2021), juntamente a Janaína Oliveira, parceira do *Ficine* (Fórum Itinerante de Cinema Negro, existente desde 2013), com o *Centro de Cultura e Cidadania Zumbi dos Palmares*. Através do convite de uma amiga socióloga negra, Cecília Godoi, ao nosso cineclube para conhecer os quilombos ao redor de Mirandiba, os quais a família de Cecília também descende, pudemos realizar, em 2017, um primeiro projeto de cinema e educação no local: o *Cines Africanos Fazendo Milagres*¹³.

12 Alguns pensamentos de Beatriz Nascimento somente têm registro no filme *Ori* (1989), de Raquel Geber, no qual Beatriz é inspiração e narradora.

13 Projeto proposto pelo Fazendo Milagres Cineclube ao edital do Fundo Baobá para a Equidade Racial, em 2016, teve parceria com o Ficine e se tratou de uma itinerância por quatro territórios quilombolas de Pernambuco que propunha em cada um deles uma vivência em cinema negro e africano com uma oficina intitulada “A África que eu imagino” e sessões cineclubistas nos quilombos, abertas ao público. O Centro Cultural Zumbi dos Palmares, uma de nossas parcerias para essa itinerância, apesar de está localizado no meio urbano, aglutina encontros de parte da juventude quilombola com origem nos mais de 13 quilombos reconhecidos ao redor da cidade. As outras parcerias em quilombos do estado nesse projeto foram o quilombo por mulheres negras em Tracunhaém, Zona da Mata e a Nação do Maracatu Encanto do Pina, localizada na comunidade do Bode, bairro do Pina, na capital Recife. Para saber mais sobre o Cines Africanos Fazendo Milagres acesse: <https://fazendomilagrescineclube.wordpress.com/>

Ao conectarmos o *Ficcionalizar* no caminho dos quilombos, como espaços de resistência negra e indígena, o projeto nessa segunda vez teve assente no curso de audiovisual *Ficcionalizar no Kilombo*¹⁴, realizado junto ao Zumbi dos Palmares¹⁵, localizado no centro de Mirandiba, cidade que abriga no seu entorno rural 15 quilombos que são reconhecidos pelo governo brasileiro. Dentre eles, destacamos os Quilombos da Quixabeira, Feijão e Pedra de Amolar, principais locais de nossas pesquisas e gravações para os curtas-metragens. Novamente realizamos um curso dividido em três módulos sequenciais, que geraram dessa vez, como produto final, dois documentários, um doc-ficção e uma animação: *Salve, salve meu Kilombo*; *Não mexa em coisa sagrada*; *O retorno de Luzia* e *Estamos vivos*.



Figura 07 – Sala de aula no “Zumbi dos Palmares”.



Figura 08 – Turma de narrativas negras.



Figura 09 – Equipe de filmagens no quilombo do Feijão, Mirandiba, PE.



Figura 10 – Maria do Carmo e Raielly, nas filmagens de *O retorno de Luzia*.

Em resumo, a recepção da turma, entre 14 e 27 anos de idade, foi muito boa ao conteúdo das aulas. Os filmes dos cinemas afrodiaspóricos estiveram presentes em todas elas. Mergulhamos no cinema negro brasileiro a partir

14 Substituir a escrita de “quilombo” no título do projeto para “kilombo”, com a letra “k”, partiu como proposta de empoderar e divulgar, principalmente para as novas gerações quilombolas, a origem africana dessa palavra que vem da língua *kimbundo*, preponderante em Angola, país do sudoeste de África.

15 Abreviação de “Centro de Cultura e Cidadania Zumbi dos Palmares”.

de jovens cineastas negras, como Everlane Moraes, Yasmin Thayná e Safira Moreira, mas logo estávamos discutindo também cineastas africanos da descolonização, como os senegaleses Ousmane Sembène e Djibril Diop Mambéty. Nas primeiras semanas, foram debatidos assuntos como tipos de narrativas, literatura, artes negras, representatividade negra no audiovisual, pela educadora Iris Regina¹⁶, e roteiro por mim¹⁷. Então a turma foi instigada a contribuir com histórias e personagens dos quilombos de Mirandiba o que nos levou a visitar várias personagens mais velhas, indicadas pelos participantes, as quais nos contaram um pouco sobre a memória negra no local. Ao final elaboramos um roteiro simples para o documentário, que, na verdade, era mais uma escaleta de locações e personagens a serem entrevistados do que um roteiro propriamente dito, no sentido técnico desse instrumento. Nesse momento, pudemos sentir que a jovem turma não estava empoderada da história de suas famílias, nem do povo negro em Mirandiba e que essa busca havia iniciado com mais afinco a partir dali. Na sequência, as aulas de fotografia e som¹⁸ já envolveram preparação para as filmagens e entrevistas.

No segundo módulo, *Recontar*, além das aulas de narrativas negras no audiovisual, os participantes receberam a visita de dois convidados. O primeiro foi Rafael Nascimento, estudante de cinema da UFPE e realizador que exibiu em uma sessão à noite, no Zumbi dos Palmares, seu curta-metragem de ficção sobre o genocídio da juventude negra: *Coração do Mar*¹⁹. O segundo convidado foi o sociólogo Nino Soares²⁰, que fez uma dinâmica de mapeamento geográfico e social dos locais em que havia marcas do genocídio negro na cidade. A turma criou esse mapa e o colocou na parede

16 Iris Regina é designer e educadora social, foi aluna e depois também educadora do CCJ/Recife. É designer gráfica do projeto Ficcionalizar desde a primeira edição tendo sido a criadora da máscara negra que compõe o nosso logotipo. Nessa edição ela ministrou oficina de protagonismo negro nas artes e *storyboard*.

17 No Ficcionalizar no Kilombo, facilitei a oficina “narrativas negras no audiovisual” nos dois primeiros módulos: o Contar e o Recontar.

18 As aulas de fotografia foram novamente ministradas por José Cleiton Carbonel. Já as aulas de som foram ministradas dessa vez por Gabriel Muniz, um ativista, educador popular e artista negro que também havia sido educador do CCJ-Recife, além de idealizador do Cineclube Bamako (2012), primeiro cineclube de filmes africanos e da diáspora negra no estado.

19 Filme disponível em: <https://www.videocamp.com/pt/movies/coracao-do-mar>. Acesso em 24 de maio de 2020.

20 Integrante do *Centro Comunitário Mário Andrade* (2019), no bairro do Ibura, Recife, ONG que nasceu após a luta pela responsabilização da polícia militar pernambucana pelo assassinato do garoto negro, Mário, aos 14 anos, naquela localidade.

para que servisse de referência na continuidade do projeto. Já a oficina de cinema negro foi ministrada pela cineasta negra carioca, Éthel Oliveira²¹, e focou no intercâmbio de temas e proposta antirracista dos filmes que estão sendo feitos por cineastas negros em todo o país. Esse módulo contou com exhibições de filmes e visita fotográfica às localidades nos quilombos do Feijão e Quixabeira. O roteiro do doc-ficção foi elaborado coletivamente a partir de uma história verídica contada pela aluna Raielly Maria, 16 anos, do quilombo da Quixabeira, sobre uma situação de racismo vivida quando ela tentou a migração para a capital Recife. A narrativa de Raielly foi usada para traçar uma história de superação da garota contra o racismo e em prol da valorização de sua identidade quilombola.

Tratar diretamente sobre o tema do racismo em sala de aula se mostrou uma proposição muito delicada frente às muitas mágoas, traumas e sofrimentos que provocam lembrar a experiência do racismo. Uma prova disso foi que deixamos a turma à vontade para compartilhar, ou não, histórias de vida e então somente dois deles, Marcos Benny e Raielly, quiseram contar suas histórias. Naquele momento em que escutávamos as histórias dos colegas de turma uma grande comoção se formou entorno dos dois colegas e muitas mensagens de força e solidariedade foram ditas uns aos outros. Após esse momento de carinho e cuidado, a turma foi convocada a pensar as possibilidades de recontar aquelas histórias de forma a torná-las positivas, numa ideia de intervenção na narrativa com revide ou superação. Nessa hora, pudemos constatar o quanto toda a turma tinha dificuldade em imaginar outras realidades para si própria, já que ninguém conseguia imaginar um final diferente para as histórias dos amigos. Durante dias buscamos instigar invenções e reversões às histórias, até que Benny abriu mão de recontar a sua própria história, visivelmente emocionado que estava em ter lembrado dos fatos passados.

Foi então que alguns participantes sugeriram gravar o áudio de Raielly narrando sua experiência e logo estavam animados a pensar as filmagens que dariam conta de recontar a história do retorno de Raielly, decepcionada com a cidade grande e valorizando mais sua terra ancestral. O final “empoderado” da personagem se daria a partir da passagem para Raielly de um colar de pedra originário, do quilombo da Pedra do Amolar, por Mazé, uma líder agricultora e professora quilombola do Quilombo do Feijão. Toda

21 Co-diretora e co-roteirista de *Sementes: Mulheres Pretas na Poder*, documentário longa-metragem lançado durante a pandemia que já atingiu mais de 30 mil espectadores. Mais informações disponíveis em: <https://embaubafilmes.com.br/distribuicao/sementes/> Acesso em: 11 de setembro de 2020.

juventude unida concluiria a narrativa dançando e cantando aos pés do jovem baobá, árvore ancestral africana, plantada no Quilombo do Feijão. Em uma semana foram produzidas as cenas do filme que seria protagonizado pela personagem de Raielly, a quem escolhemos dar o nome de Luzia, uma homenagem à avó de Raielly, já falecida.

O terceiro e último módulo, *Reencantar*, teve foco na criação de uma animação inspirada nas histórias em quadrinhos que um dos participantes, o *b-boy* e grafiteiro Marcos Benny, fez em sala de aula. Nesses quadrinhos todos da turma eram super-heróis. A partir dessa ideia, as duas educadoras de animação, Chia Beloto e Marila Cantuária²², conduziram a turma na produção e filmagens de uma animação feita com os próprios corpos dos participantes (muitos deles dançarinos de ritmos como break, afoxé e kuduro), através de uma técnica chamada de *pixelation*. No curta *Estamos vivos*, os superpoderes de nossos super-heróis quilombolas se igualam às atribuições artísticas reais dos jovens negros de Mirandiba.

PREMISSAS

Tudo o que está em cima está embaixo.

Lei Kemética

Identifico temas gerais em nossa pedagogia audiovisual e vejo que esse pode ser um primeiro passo para uma sistematização de dados e conceitos. Como primeiro tema geral, destaco que em nossos cursos e coletivo audiovisual a periferia urbana da RMR é protagonista. Mas não só ela. Segundo tema: as juventudes periféricas, porque diversas, na faixa etária entre 16 e 29 anos, podem ser apontadas como nosso público-alvo, embora muitos adultos e adolescentes, os quais não estavam nessa faixa etária, tenham feito parte dos cursos de audiovisual que realizamos. O terceiro tema é o que fecha o triângulo de nossa ação cultural até aqui: além de jovens, adolescentes e/ou adultos da periferia, na base de nossas produções está a população racializada, representada por um grupo preponderantemente formado por pessoas negras. Desde o início de nossas atividades tínhamos esse entendimento, no entanto, o desvelar do racismo estrutural brasileiro nos últimos seis anos, mesmo tempo em que começamos a construir o co-

22 Mesma dupla de animadoras convidadas para o primeiro projeto: *Ficcionalizar para existir*.

letivo (2016-2022), tem nos direcionado a fortalecer cada dia mais nossas identidades negras. É quando nos entendemos como coletivo racializado que passamos a compor a luta por representação e representatividade há muito emplacada pelos diversos movimentos negros e antirracistas em contínua atividade no país e no mundo afrodiaspórico. Esse marco conceitual, embora individualmente já operasse na crença de muitos do grupo, concretizou-se de forma coletiva em 2018, com a escolha em abordar em um filme o tema do genocídio da juventude negra: o curta-metragem *Mais um*²³ (2019), de José Cleiton Carbonel.

O audiovisual como uma ferramenta para educação é algo que acompanha a expressão cinematográfica desde os seus primórdios se entendemos a educação como um processo de criação de identidades e das subjetividades. Se o cinema “tal como se desenvolveu no fim do século XIX, tornou-se a expressão e a combinação mais completa dos atributos da modernidade” (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004), para além das mudanças na percepção da vida social que esse período enaltece, como o individualismo, o desejo de consumo e a mobilidade, em seu cerne ele também vai projetar o colonialismo moderno e em continuidade, a colonialidade: “(...) colonialismo moderno pode ser entendido como os modos específicos pelos quais os impérios ocidentais colonizaram a maior parte do mundo desde a ‘descoberta’; colonialidade pode ser compreendida como uma lógica global de desumanização que é capaz de existir até mesmo na ausência de colônias formais” (MALDONADO-TORRES, p. 36, 2019).

O cinema, e posteriormente o aparato audiovisual como um todo, se torna uma prática ligada às elites coloniais e urbanas, com algumas exceções de comerciantes curiosos no mundo inteiro, cenário que perdurará muito tempo, até que uma primeira geração de realizadores das periferias se forme no país, no início dos anos 2000. Assim, é a partir de uma experiência de vida oscilante entre “o mundo do cinema” e “o mundo real”, que indivíduos nascidos e crescidos em meios subalternos, ou seja, as quais receberam uma educação disciplinar nas escolas, bairros e cidades consideradas pobres e periféricas, conseguem experimentar o fazer cinematográfico.

Para que esse conhecimento ganhe movimento/mobilidade de dentro para fora e de fora para dentro, no sentido “eu-comunidade e comunidade-eu”, primeiro é preciso conhecer, ter acesso aos filmes; depois é preciso

23 Esse filme somente veio a ser concluído em 2021, quando o coletivo Ficcionalizar inscreveu o projeto e foi contemplado com a Lei Aldir Blanc -PE 2020. A produção foi finalizada com o nome de *Vila Sul* (2021).

entender as chaves do aparato cinematográfico, para que por último o sujeito possa criar sua própria narrativa audiovisual que será projetada ao público no momento propício. Esse caminho de aprendizado, que também é de representação e expressão pessoais, porque remete à abertura para um novo campo de sentido ou “campo semântico”, requer não só tempo, mas mediação e investimento. A meu ver, as escolas públicas no Brasil, apesar de leis como a 13.006/14, de Cristóvam Buarque, que legitima a exibição mensal de ao menos duas horas de programação com filmes nacionais nas escolas, ainda não utilizam de uma pedagogia que tem nas artes um de seus alicerces. A prova disso sempre foi a falta de contratação de professores licenciados em artes nos editais e seleções públicas para professores. Se antes da pandemia do coronavírus o fato artístico já exibia fragilidade frente as burocracias escolares da “educação bancária” (termo usado por Paulo Freire para exibir o carácter oportunista e cartesiano de um sistema educacional pautado em números), de agora em diante pouco se pode prever sobre o futuro das artes nas escolas.

Desde dentro e sempre sabemos que o campo cinematográfico é mais um espaço de disputas, muito caro a nós indivíduos racializados e para as afeminadas, especialmente. É comum em nossas trajetórias de aprendizado e trabalho sermos alvo de discriminações por falta de acesso a equipamentos, cursos e serviços, além de humilhações diversas, salvo algumas parcerias construtivas. Quem nos conta dessa fresta que habitamos no meio é bell hooks (2019) e como o cinema proporciona aos sujeitos negros entendimento sobre a encenação do mundo. Um mundo que nos deparamos dividido por raças e no qual a raça branca é supremacista. Apesar disso, bell também nos demonstrou como assistir a um filme, para pessoas negras, pode se tornar um exercício de resistência, porque como espectadores, podemos “olhar no rosto”, do opositor, representante da branquitude (a razão universal), motivo o qual não poderíamos fora da espetatorialidade. São os anos de persistência na criação e consolidação do cinema negro e também da luta por direitos e representação política que permitem que hoje, no Brasil neofascista que vivemos, possamos olhar e ver a trajetória do racismo em nossa produção cinematográfica e audiovisual que apoia a exclusão e genocídio da população negra brasileira.

Na história de civilização empurrada pelos colonizadores portugueses, espanhóis, holandeses e/ou franceses em nosso estado, agora temos a certeza de que os diversos tons de pele escura na população fazem reconhecer um subalterno de longe, seja olhado dos casarões ou dos prédios das madames

terceiro mundistas²⁴. Como vemos, não é uma estrada fácil reconhecer que a violência do racismo causa traumas, apagamentos e silenciamentos em nossas vidas. Ao escrever esse texto, penso que o cinema, paixão que herdei da minha família paterna – já que boa parte dela era formada por homens embranquecidos que foram encantados pelos filmes americanos e a *american way of life*, ideias projetadas nos antigos cinemas de rua do Recife –, me ajudou a entender o mundo através de seu duplo: o próprio cinema, a arte que de tanto encenar um universo verossimilhante, te provoca a ver e/ou prever que “o que está em cima pode ser o mesmo que está embaixo”.

No livro *As distâncias do cinema* (2012), o pensador francês Jacques Rancière teoriza sobre esse ponto do duplo que citei a partir de uma compreensão que, segundo o autor, assume “ao mesmo tempo duas posições aparentemente contrárias”. Em síntese, para ele, a primeira posição é que não há conceito ou teoria que reúna todas as formas de ver, fazer e/ou pensar cinema, compreendendo assim que este é tão vasto, tacanho, inúmero, diverso e singular quanto quem transita por seu signo.

Já a outra posição diz ao inverso, que toda homonímia instaura um espaço comum de pensamento, que o pensamento do cinema é o que circula nesse espaço, pensa de dentro esses afastamentos e se esforça para determinar este ou aquele vínculo entre dois cinemas ou dois problemas de cinema (RANCIÈRE, 2012, p. 16).

Essa segunda perspectiva, confessada por Rancière como uma “posição de amor”, é justo mais gentil, porque afirma que o cinema pertence a todos aqueles que, de uma ou de outra maneira, viajaram dentro do sistema de desvios que esse substantivo instaura, entre este ou aquele ponto da topografia, um itinerário próprio, peculiar, o qual acrescenta ao cinema como mundo e ao seu conhecimento. Desse modo, vemos nessa perspectiva amadora do cinema uma referência necessária à análise de nossa produção audiovisual com o coletivo Ficcionalizar, para uma maior atenção à encruzilhada das experiências e saberes que traçam fronteiras e brechas na autoridade dos especialistas da área. Mas do que pretender realizar uma teoria política do

24 Em 1º de junho de 2020, em plena quarentena, a morte trágica de uma criança negra, Miguel, de cinco anos de idade, comove todo o país e provoca um estopim de manifestos no estado. O caso que ficou conhecido como *Justiça por Miguel*, trata sobre o descaso com que a patroa da empregada doméstica, Mirtes, mãe da criança, permitiu que a criança andasse sozinha de elevador, o que ocasionou a queda da criança do nono andar do prédio. Sara, patroa de Mirtes, pagou uma fiança de 20 mil reais e responde solta ao inquérito da polícia civil.

cinema, essa posição deseja o encontro com o que é diferente, não oficial ou oficioso, a fim de aprender com a troca e provocar aberturas para novos mundos possíveis. Essa possibilidade, para mim, agrega uma perspectiva pedagógica interessante para se pensar o cinema como instrumento de educação para as juventudes de nossas periferias, ainda distantes da sétima arte ou dos espaços de cinema reconhecidos.

Ou seja, uma pedagogia é inseparável de relações culturais, econômicas e políticas. Se aqui podemos desenvolver uma reflexão sobre a pedagogia, sabemos que ela não é uma cartilha a ser aplicada, mas um punhado de ferramentas e crenças com as quais podemos operar no mundo e na escola tal qual eles se apresentam hoje e, ao mesmo tempo, atravessando-os por desejos e perspectivas (MIGLIORIN, p. 182).

CONCLUSÃO PRECIPITADA

Em 2016, assumimos nossa busca pelo ficcional na realidade e ao incorporarmos o nosso lema de maneira unânime: “só a ficção pode salvar a realidade”, hoje compreendemos melhor, estávamos afirmando a busca por reavivar as juventudes da periferia a partir dos seus próprios saberes ao uso da ferramenta audiovisual. Tomando emprestado algumas reflexões sobre a capacidade que as imagens têm de salvaguarda cultural, abordadas no artigo de Amaranta César: “Pode a imagem salvar? Cinema indígena, filmes de retomada e resistência cultural” (2015), podemos fazer conexão entre criação artística, intervenção cultural e transformação social. Se para Didi-Huberman “a imagem assim como a história não ressuscita absolutamente nada. Mas ela redime: ela salva um saber” (2003, p. 156), no coletivo Ficcionalizar pensamos que a encenação que podemos criar para interagir diretamente com cenas do cotidiano das periferias pode desvelar saberes populares oriundos de matriz afro-indígena, questionar ordens e desafiar as violências do sistema-mundo capitalista. Além disso, a didática horizontal aplicada em nossos encontros ajuda a criar um ambiente de confiança em torno das imagens e dos sons que produzimos juntos, baseados na valorização do olhar que pertence à periferia e provoca um afastamento libertador dos padrões midiáticos que caracterizam o centro. Algumas respostas estariam na espera da imagem, por parte do espectador, provocada pela articulação criativa de um fora de campo neste, uma distância que produz alteridade, segundo Maria José Mondzain (2002).

Será essa uma pedagogia que se quer antirracista? Certamente. Antifascista? Também. *Decolonial*? Sim, no sentido que entende o giro decolonial como uma revolução estética também, proporcionada por uma atitude criadora, “a emergência de visões do eu, dos outros e do mundo que desafiam os conceitos de modernidade/colonialidade” (MALDONADO-TORRES, p. 48, 2019). Afrontas que ganham tons e reagem a atual conjuntura política mundial em que vivemos, nas quais as governanças de ultradireita alimentam um discurso de ódio às diferenças. No passo a passo da aproximação e aprimoramento de sujeitos racializados com o audiovisual e o cinema ao longo da última década, através da experiência no coletivo Ficcionalizar, desejamos entender e adotar os conceitos-chaves trazidos a cada nova experiência pedagógica, além da trajetória estética agenciada por lutas e ganhos políticos para as populações periféricas.

O cinema como política move não só os corpos singulares e as subjetividades quaisquer em cena, mas também implica a relação do espectador da sessão com o sujeito na arena social (COMOLLI, 2008), seja num filme de gênero documentário, ficção ou animação: “Percebemos muito rapidamente nas salas escuras que os desafios da *mise-en-scène* são duplos – estéticos e políticos; e que esse lugar do espectador, que é o nosso, não está separado daquele do sujeito político que não cessamos de ser” (COMOLLI, 2008, p. 16).

Outro ponto chave para a análise e sistematização de nossos cursos em audiovisual são as parcerias que fazemos com espaços de cultura reconhecidos nas periferias, verdadeiros espaços de resistência, que dialogam com artes advindas das culturas negras, como o artesanato da pesca, dos folguedos e brincadeiras populares nas comunidades tradicionais; o Hip Hop; a cultura quilombola rural e os povos de religiões de matriz afro-indígena. Sem o interesse, mobilização e confiança desses fazedores de cultura em rede, nós não teríamos experimentado o audiovisual da maneira afetuosa como experimentamos, a fim de criarmos e/ou recriarmos nossos próprios territórios e imagens há muito expropriadas nas espirais do tempo moderno/colonial:

Experimentar, nesse caso, é se deixar afetar e produzir com o que ainda não conhecemos e que porta o risco de trazer microdesestabilizações naquilo que entendemos como “nosso mundo”. A experiência, nesse sentido, não pressupõe indivíduos prontos ou sujeitos estáveis antes dela própria, tornando-se, a experiência, o meio e o modo; entregando a autoridade ao processo. Em outras palavras, não se trata de uma experiência a se adquirir com a imagem para se chegar a um lugar pré-fixado, mas de uma experiência com a imagem mesmo (MIGLIORIN, 2015, p. 51).

REFERÊNCIAS

- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ (ORG). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Tradução Regina Thompson, São Paulo - Ed. Cosac Naify, 2004.
- COMOLLI, Jean – Louis. **Ver e poder**. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Tradução de Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- DOS SANTOS, Antônio Bispo. **Colonização, quilombos: modos e significados**. Ed. Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa – INCTI/UnB. Brasília, 2015.
- MALDONADO, Nelson Torres; GROSGOUEL, Ramón e COSTA, Joaze Bernadino (org). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico** - 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- FANON, Franz. **Os condenados da terra**. Tradução de Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães – Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- HOOKE, Bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**; tradução de Marcelo Brandão Cipolla – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- _____. **Olhares negros: raça e representação**; tradução de Stephanie Borges – São Paulo: Editora Elefante, 2019.
- MIGLIORIN, Cezar. **Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá**. 1. ed. - Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2015.
- NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2016
- PASSOS, Eduardo, KASTRUP, Virgínia e ESCÓSSIA da, Liliana (orgs). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. - Porto Alegre: Sulina, 2009. 207 p.
- RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema**. Tradução: Estela dos Santos Abreu; organização, Tadeu Capistrano – Rio de Janeiro, ed. Contraponto, 2012.
- RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. - Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
- SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.
- SOUZA, Edileuza Penha (org). **Negritude, cinema e educação: caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006.
- STAM, Robert e SHOHAT, Ella. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- OLIVEIRA, Janaína. **Kbela” e “Cinzas”**: o cinema negro no feminino do “Dogma Feijoadá” aos dias de hoje. IFRJ / FICINE, Brasil.

FILMOGRAFIA

- Video Doc #1 Bidu Krause*, do Ficcionalizar para existir (2016)
- Video Doc #2 Rio Tejiptó*, do Ficcionalizar para existir (2016)
- Video Doc #3 Direito à moradia*, do Ficcionalizar para existir (2016)
- A peleja do guerreiro do Sapo Nú contra a indústria demônia*, do Coletivo Ficcionalizar (2016)
- Fora Presídio*, do Coletivo Ficcionalizar (2017)
- Ogiva Caseira*, do Ficcionalizar para existir (2016)
- Salve, salve meu Kilombo*, do Ficcionalizar no Kilombo (2019)
- Não mexa em coisa sagrada*, do Ficcionalizar no Kilombo (2019)
- O retorno de Luzia*, do Ficcionalizar no Kilombo (2019)
- Estamos vivos*, do Ficcionalizar no Kilombo (2019)

PARTE II

**REVISÕES HISTÓRICAS, CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS
E NOVAS PRÁXIS PARA O DOCUMENTÁRIO**

CORRESPONDÊNCIAS-FÍLMICAS: SOBREVIVÊNCIA DAS IMAGENS DE SAUDADE EM POSTAIS CINEMATOGRAFICOS GALEGOS

GABRIEL DIAS FRANCO DE GODOY¹

SAUDADE QUE NÃO SENTI DE CASA, MAS DE VOCÊ.

Foi pela *morriña* galega, que primeiro me deparei com o mais antigo acontecimento de correspondência fílmica que tive acesso, até então. Em minha pesquisa motivada a encontrar obras cinematográficas epistolares que haviam produzido um cinema de correspondência, localizei na história dos primeiros cinemas o filme *Tranvías de La Coruña* (Espanha, 1926). Este filme foi (re)descoberto recentemente na Cinemateca de Montevideo (UY), e logo enviado para o *Centro Galego de Artes da Imaxe*, na Galícia (ES). No contexto de realização deste filme, não se tem certeza sobre sua direção ou mesmo sobre sua produção, imagina-se que seja um fragmento do filme *La Ciudad Cristal*, de Augusto Portela, realizado no mesmo ano. Sabe-se que o filme de Augusto Portela, do qual não há mais arquivos em película, estreou no ano de 1927, na cidade de La Coruña (ES), e logo depois foi enviado à América para ser reestreado na Casa de Galicia, Nova York (EUA), em 1930.

Estima-se que, como *Tranvías de La Coruña*, há cerca de 70 títulos que circularam desde 1915 até a década de 1980, entre a Galícia e a América, em sua maioria procedentes de Argentina, Cuba e Uruguai. O conjunto destes filmes vem sendo denominado pelas cinematecas de língua hispânica como *cine de correspondencia*, *correspondencia cinematográfica* ou até mesmo como *postales cinematográficos*. Este cinema de correspondência, a princípio, se encontra categorizado por estas cinematecas como um particular subgênero do documentário com função epistolar. Ao modo de filmes-cartas, o cinema de correspondência galego se produziu em uma relação de

¹ Mestrando em Comunicação na Universidade Federal de Pernambuco (2022). Bacharel em Audiovisual pelo Centro Universitário SENAC - SP (2016). Integrante do Coletivo Caverna e Grupo de Comunicações Na Garaca. Artista, bricoleur e cientista.

imagens epistolares entrelaçadas entre os emigrados e suas famílias. São importantes documentos do processo migratório galego, e de uma cultura cinematográfica nacional formadora de uma identidade galega moderna. E um dos fatores que reflete a particularidade deste acontecimento fílmico é o desconhecimento de tal fenômeno de correspondência fílmica em outros países europeus como Itália e Irlanda, que assim como a Galícia tiveram uma intensa emigração para a América no primeiro terço do século XX.

O cinema de correspondência galego, primeiramente, pareceu surgir para mim de uma necessidade psicossocial da saudade de casa, assim poderíamos tentar traduzir o sentimento da *morriña* para o português brasileiro. A *morriña*, como descrito no dicionário galego, é um sentimento de tristeza e melancolia que se sente quando se está distante da terra natal, a terra em que se nasce. É o sentimento oposto à euforia, é um tipo de saudade de casa que nos mata ao levar-nos à depressão. O sentimento da *morriña* é de diversas formas evocado pelo filme *Tranvías de La Coruña*, tanto em suas imagens como em suas cartelas destinadas ao espectador emigrante: *Aloxados de Galícia enferman de morriña tódolos galegos*², afirmações como estas se inscrevem no cinema de correspondência galego lembrando-nos sobre o sofrimento da pátria ausente.

O filme *Tranvías de La Coruña* é uma viagem que se realiza na rota da mais nova linha de trem pelo território galego de La Coruña, em 1926. Se utilizando majoritariamente de técnicas cinematográficas de vistas panorâmicas, o filme nos mostra paisagens urbanas e rurais que são nomeadas pelas suas cartelas e intertítulos, e depois visualizadas nas imagens. Ao longo do filme se ressalta a modernidade da região de La Coruña de forma convidativa e progressista. Uma imagem da saída dos alunos na escola, nos recorda a saída da fábrica dos irmãos Lumière, quando uma rua vazia em instantes se preenche de crianças passantes como operários saindo da fábrica até ser desabitada e se esvaziar novamente. As arquiteturas modernas nos prédios dos bancos são visualizadas de uma distância que as torna tão grandiosas, quanto os detalhes das catedrais e igrejas nas antigas arquiteturas românicas e barrocas do século XVII. Monumentos históricos como a Torre de Hércules, o último farol romano que existe no mundo e símbolo principal no escudo de La Coruña, ativam a nostalgia evocando a distante pátria. E as paisagens campestres da região são exaltadas como as mais belas, como um acalento para as almas que se adoentam pela distância.

2 Tradução: Longe da Galícia, os galegos ficam doentes de saudade.

Ao me aprofundar sobre a história das correspondências filmicas galegas e o sentimento que as tornava uma comunicação bilateral, ou seja, uma comunicação entre os emigrados e suas famílias, me deparei outra vez com a dor nostálgica, a dor da saudade, agora sobre as imagens da região do Valle Miñor na Galícia, no filme *Nuestras Fiestas Allá* (Espanha, 1928). A realização deste filme foi demandada e financiada pela *Unión Hijos de Morgadanes* em Montevideo (UY) à empresa *Galicia Cinegráfica* (ES). Quem assume a direção do filme é José Gil, um dos precursores do cinema na Galícia que começou sua carreira em 1870 como operador de câmera e continuou no ramo fazendo filmes de ficção, institucionais, publicitários e industriais. José Gil foi um dos cineastas galegos que mais procurou compreender a importância do cinema de correspondência e pretendeu em seus filmes imaginar um cinema regional galego, ele realizou mais de cento e cinquenta filmes, e somente alguns foram conservados.

O filme *Nuestras fiestas Allá*, estreou em 14 de março de 1929 no teatro Ariel de Montevideo (UY). O filme documenta diferentes acontecimentos festivos do Valle Miñor na Galícia, mostrando procissões, jogos tradicionais, bailes, banquetes campestres, gastronomia tradicional, mercados e diferentes paisagens do Valle. E com uma cartela de agradecimento ao financiamento da associação *Unión Hijos de Morgadanes*, em Montevideo, o filme documenta as atividades no interior da escola recém reformada pelos ganhos financeiros dos imigrantes. Destinado a exercitar as emoções do público, no filme são diversas vezes referenciados os imigrantes nas cartelas com uma nota nostálgica: *Detrás del mar inmenso que separa a los ausentes, tan triste como ellos al marchar, el Sol esconde la nostalgia con que se aparta del Valle, bello y anchuroso (o mellor) de todo el mundo*³.

Para além do sentimento de reencontrar a terra natal nas imagens enviadas desde Galícia, as produções do cinema de correspondência galego tinham o interesse de atualizar os imigrantes sobre qual era o progresso da realidade social e da vida cotidiana destas regiões. Se vivia em um momento na Galícia, em que a maioria das contribuições para a construção de escolas e outros edifícios sociais vinha das remessas dos emigrados. Os filmes do cinema de correspondência galego eram resultados de uma enunciação coletiva destas sociedades imigrantes, tanto por parte dos filmes gravados na América, quanto por parte dos filmes gravados na Galícia. Nos

³ Tradução: Atrás do imenso mar que separa os ausentes, por mais tristes que sejam quando partem, o sol esconde a saudade com que parte do Vale, belo e largo (o melhor) de todo o mundo.

filmes do cinema de correspondência galego, se atualizava o resultado dos investimentos dos imigrantes na modernização da pátria galega.

Por estes dois filmes produzidos em terras galegas, podemos, a princípio, perceber as motivações e provocações econômicas, sociais e psicológicas que envolvem este cinema de correspondência que tem como destinatários os sofridos imigrantes galegos na América. Porém, nessas obras, o sentimento ainda é de uma única via, como se lêssemos uma correspondência entre duas pessoas, mas somente tivéssemos as cartas de uma delas. Todavia, ao assistir o filme *Porriño en Buenos Aires* (Argentina, 1942) alcancei uma compreensão maior sobre o motor epistolar do cinema de correspondência galego.

Rodado em 16mm, o filme do diretor Eligio González foi realizado durante o 25º aniversário da cooperativa dos filhos de Porriño; em Buenos Aires (*Sociedad Hijos de Porriño*, que carrega em seu brasão as palavras *sociedad fomento de Porriño y su distrito*). Em seu primeiro ato, a obra faz propaganda à imigração para a Argentina ao apresentar cartelas com textos sobre esse país, apontando-o como uma pátria adotiva dos espanhóis emigrados; e, em justaposição a estas cartelas, vemos tomadas panorâmicas dos vastos pampas argentinos, em que se ressalta a criação de gado e imagens aéreas da moderna cidade de Buenos Aires.

Quando assistimos ao segundo ato do filme, passamos a conhecer a vida dos emigrados da região de Porriño da Galícia na capital da Argentina. No retorno desde o estrangeiro à pátria, encontramos uma resposta fílmica marcada profundamente pela visão dos rostos daqueles imigrantes sofridos, transformados por uma nova felicidade. São imagens que assim mostradas em primeiro plano, diferente das paisagens panorâmicas enviadas desde Galícia, acalentam as almas das famílias distantes que ficaram na terra natal. Por meio de retratos cinematográficos, os familiares na Galícia reviam os seus entes queridos que antes ausentes e distantes, se encontravam presentes e felizes na tela de cinema.

Ao longo do filme, depois do segundo ato somos apresentados a todos os integrantes da cooperativa filhos de Porriño pelos seus nomes e retratos. E por meio do que parece ser uma reencenação de seus papéis dentro do escritório da cooperativa, um retrato cinematográfico faz um *travelling*, em uma *mise-en-scène* típica da renascença *a la Santa Ceia*, de Da Vinci. Aos poucos, passamos das pontas até atravessarmos ao centro da mesa onde se encontra o presidente da cooperativa. Uma cartela nos fala sobre o que vimos até então e sobre o que ainda veremos no filme: *En este vasto*

*escanario, tan propicio a todas las actividades, actua, plena de entusiasmo y energías, la colectividad porriñesa recordando siempre el amado terruño*⁴.

Depois da apresentação do local de trabalho e da própria hierarquização deste, encontramos cada um dos membros da cooperativa com seus familiares em um piquenique no parque. As mesas estão fartas de comida e as famílias, alegres. Os vemos dançando o tango argentino e depois dançando a *jota* galega que lhes parece muito mais familiar. Assistimos aos jogos de namoros entre os mais jovens e uma competição de corrida entre as crianças. Até um certo momento em que todos se juntam para um triunfante lançamento de um balão ao céu, quando o presidente da cooperativa oferece as felicitações aos chegados imigrantes Loreños, entregando como presente uma cuia de mate, recipiente de chá típico da região do sul da América, a uma jovem mulher imigrante.

As cartelas apresentadas ao longo do filme, pontuam o sentimento de saudade que vivem os migrantes de Porriño pelo excesso de felicidade ao se lembrarem da terra natal, e quanto mais distante no tempo fica a pátria, mais feliz parece ser a sua recordação, como podemos ver em uma de suas cartelas: *A medida que se prolongan los años de nostálgica ausencia, más se ajiganta el recuerdo venturoso del Porriño, en el corazón de sus hijos emigrados*⁵.

O cinema era a aposta que sua época lhes dava sobre a memória, possibilitava a reencontrar aquilo que estava ausente. A pátria que desaparecia a distância necessitava inventar um lugar para perpetuar-se no tempo e não ser esquecida. Como aponta Rubén Sánchez Domínguez do *Centro de Estudios de la Emigración Castilla y Leonesa*, em seu artigo *A Través Del Espejo: Memoria, re-presentación e identidad en el cine documental promovido por las asociaciones de emigrantes en América* (2020): “los documentales de correspondencia les ofrecían paisajes de su tierra para reconocerse, espejos en que reflejarse y retratos para ser vistos por sus paisanos en España y a través de los que perpetuarse en el tiempo” (2020, p. 91).

A sensação da realidade do cinema como algo superior à revista ou ao livro, era defendida por José Gil, como algo que sustenta o alívio da nostalgia dos imigrados ao ver as paisagens de sua terra natal e seus entes queridos. O

4 Tradução: Neste vasto cenário, tão propícia a todas as atividades, a comunidade de Porriño atua, cheia de entusiasmo e energia, sempre lembrando o amada terra.

5 Tradução: À medida que os anos de ausência nostálgica se arrasta, a memória feliz de Porriño fica mais forte no coração de seus filhos emigrados.

6 Tradução: os documentários por correspondência ofereciam-lhes paisagens de sua terra para se reconhecerem, espelhos para refletir e retratos para serem vistos por seus conterrâneos na Espanha, através dos quais se perpetuam no tempo.

jornal *El Tea de Ponteareas* justificava a produção do cinema de correspondências galego ao invés de outras maneiras de comunicação, pelo poder da imagem fílmica: “*Que las impresiones de la vida real se transladen por el arte diabólico de la cinematografía al lado de los tantos recordados hijos, padres, hermanos, parientes o amigos*” (DOMÍNGUEZ, R. S. 2020, p. 91). Esta “arte diabólica” do real, que se justificava pela emoção antes da razão, se direcionava a provocar o sentimento de reencontro com os emigrados ausentes, que aparecem com “a mesma realidade” como se estivessem presentes.

Sem dúvida, o cinema de correspondência galego teve o seu êxito em provocar uma comunicação emocional e evocativa em um jogo epistolar, fazendo do cinema ao modo das cartas um espelho para refletir-se. Uma escrita de autorreflexão que se dirige ao outro na intimidade pela sua ausência e distância. As coletividades sociais galegas na América, nesse processo de criação autorreflexiva que o cinema lhes proporcionou, produziu a imagem de um imigrante sofrido de *morriña*, imigrante que deveria ser exitoso em sua jornada sem nunca esquecer a pátria. Desta correspondência se teceram imagens de uma moderna identidade nacional galega, que assim reproduzida pela sua elite social rememorava suas hierarquias iconográficas e sua trajetória histórica de representação. A comunicação da realidade pela arte diabólica do cinema era a aposta moderna para ativar a memória que estava em vias de esquecimento, e esta moderna aposta que tanto se atualizava, fazia-se ainda esquecer-se de seu fracasso.

Antes de qualquer proposta narrativa se afirmar como linguagem cinematográfica, o cinema era uma das atrações dos *vaudevilles*, um espetáculo marcado pela sua fantasmagoria e magia. O cinetoscópio, uma máquina de projeção elaborada por Thomas Edison e equipe, exibia filmes de 20 segundos destinados à diversão comercial e popular. As filmagens envolviam gravação em estúdio de apresentações de artistas, e variam entre lutas, danças, atrações circenses, brigas de galo, fisiculturistas, encenação de beijos, brigas de travesseiros etc. Silvio Da-Rin, em seu livro *Espelho Partido*, ao comentar sobre a estética dos filmes de Edison, se refere a um artigo em que descrevia suas expectativas com relação à arte cinematográfica, vislumbrando no cinema “uma representação audiovisual hiper-realista, capaz de proporcionar uma ilusão perfeita da realidade” (DA-RIN, 2004, p. 24).

Entre outros inventores que se encontram nas primeiras experimentações das imagens em movimento, destacam-se Marey, Muybridge e os

7 Tradução: Que as impressões da vida real sejam transferidas através da arte diabólica da cinematografia ao lado dos muitos filhos, pais, irmãos, parentes ou amigos lembrados.

irmãos Lumière. Estes pesquisadores do movimento trabalhavam no que viria a ser o cinema por uma via técnica-científica, e não viam o seu futuro como espetáculo, mas sim como instrumento pedagógico. A apreensão do movimento a que se propunha o método destes inventores foi aperfeiçoada pela invenção do cinematógrafo.

Registrado pelos irmãos Lumière em 13 de fevereiro de 1895, o cinematógrafo portava uma câmera a manivela e abrigava num mesmo dispositivo uma máquina de filmar, de revelação de película e de projeção. De fácil manuseio, portátil e independente de corrente elétrica, suas tomadas consistiam em “vistas” do cotidiano, feitas de situações familiares e de cidadãos urbanos em ambientes naturais. Sua forma de projeção se dava em ambientes coletivos, como universidades e cafés. A premissa estilística dos irmãos Lumière, como descreve Da-Rin, era “escolher o melhor enquadramento possível para capturar um instante de realidade e filmá-lo sem nenhuma preocupação nem de controlar nem de centrar a ação” (2004, p. 27).

Neste ponto de encontro entre estes dois paradigmas estéticos do primeiro cinema, o cinetoscópio e sua intenção de espetáculo; e o cinematógrafo com sua qualidade técnico científica, localiza-se o chamado cinema de atualidades (DA-RIN, 2004). O momento em que o cinema de atrações se funde às novas técnicas de captura das vistas do cotidiano. Ao mesmo tempo, o cinema de atualidades procura a ilusão perfeita da realidade e um instante “puro” da realidade. No cinema de atualidades encontramos os primeiros sucessos de bilheterias, filmes compostos desde registros factuais como execuções de prisioneiros, a pequenas ficções como *A Paixão de Cristo*, encenações de guerra, e até mesmo reconstituições de crimes sensacionais. O cinema de atualidades atualiza o espectador sobre algo que já está presente pela imprensa, ou mesmo algo que faz parte do imaginário coletivo do público. A diabólica realidade propiciada por esta invenção moderna, como diz Da-Rin, “saciava a fome do público pelas atualidades” (2004, p. 30).

O cinema de atualidades, assim como as correspondências galegas tinham em comum esta atualização de seus espectadores. Eram filmes que se propunham a “construir tecnicamente a realidade, ao mesmo tempo que transformá-la em espetáculo” (DA-RIN, 2004, p. 32). À medida que uma representação do tempo como progressão narrativa na ficção se estabeleceu e um sistema de “filmagem-montagem-fruição” (DA-RIN, 2004) se afirmara no cinema, as atualidades perderam seu espaço comercial até se transformarem no que ficou conhecido como jornal da tela ou cinejornal,

que eram geralmente exibidos antes dos filmes de ficção, agora a atração principal nas salas de cinema.

A margem do estilo comercial e divergente das narrativas ficcionais, o cinema de correspondência galego sobreviveu por décadas de produção e exibição em uma época marcada pela crescente afirmação dos códigos narrativos ficcionais. Por esses três filmes pontuados nesta pesquisa pode-se dizer que falta ao cinema de correspondência galego, o que Da-Rin chama a atenção ao refletir sobre o cinema de atualidades, e o filme de viagem também, é “trazer o espectador para o mundo imaginário do relato” (2004, p. 37). Certo coeficiente de realidade, como escreve Da-Rin, só será integrado na história do cinema documental com o filme *Nanook of the North* (Canadá, 1922), que, além carregar profundas preocupações humanistas, transpõe as técnicas de um sistema narrativo ficcional ao seu fazer fílmico do real.

Como uma força de supressão da distância por meio de imagens íntimas que ligam a pátria ao estrangeiro, fazendo-se atualizar o sentimento de coletividade e identidade dos imigrantes e suas famílias, a arte diabólica da cinematografia funcionava no intercâmbio emocional produzindo um efeito de realidade que certificava uma presença a aqueles que estavam ausentes. O cinema de correspondências galego sobreviveu por uma via romântica (nostálgica) e moderna (progresso) capaz de reinventar a memória de um povo ao documentar a história de seus vencedores, os imigrantes sofridos pela pátria. E, além de tudo, oferecia uma cura ao sofrimento dos seus destinatários em um convite à aventura migratória, como uma, entre tantas outras, variedades do espetáculo da modernidade.

COLECIONANDO VIAGENS

Ao articular o passado das correspondências fílmicas na busca de compreender a sua experiência estética e suas expressões de origem, incorporo nesta pesquisa o método do colecionador como proposto por Walter Benjamin (2016) em alguns de seus estudos sobre a arte e a história. Pensando que uma coleção traz o ontem e o amanhã dentro de si, é imprescindível nos arriscarmos não mais pelo caminho passivo da observação, mas sim pelos caminhos da compreensão de como sobrevivem as imagens de saudade no cinema de correspondência. Para isso, abordaremos três perspectivas de conhecimento: a interpretação iconográfica, o significado da arte de massas

e o estudo das técnicas de reprodução, que serão acionadas pelo materialismo histórico dialético, como proposto por Walter Benjamin ao refletir sobre a obra de Eduard Fuchs (1870-1940), um colecionador e historiador, pioneiro nos estudos de obras difundidas pela reprodutibilidade técnica.

Estas três perspectivas de conhecimento são consideradas por W. Benjamin no pensamento estético destrutivas sobre o que até então na época de Fuchs era a forma tradicional de entender a arte. E destrutivos porque, segundo W. Benjamin (2016): as técnicas de reprodução orientam o significado de recepção que permite corrigir os processos de objetivação da obra de arte, a revisão do conceito de gênio se dá no significado da arte de massas que depende de sua execução, e a interpretação iconográfica evita os abusos do formalismo – que na época se encontrava no seu fazer crítico na doutrina de Wölfflin, e seu olhar de uma evolução artística essencial independente de um espírito de época diferente. Ao arrancar a época da continuidade histórica, “ao renunciar o elemento épico” onde reina o “Era uma vez” na ilusão do historicismo, o método dialético do materialismo histórico aciona no contexto da história “as experiências que é para cada presente uma experiência originária” (BENJAMIN, 2016, p. 128). Assim, destruindo o contínuo da história pela descontinuidade dos fios que costumaram os possíveis futuros de um passado na tessitura do presente.

Uma das origens da saudade para o filósofo galego Ramon Piñero se encontra na Guerra de Reconquista da Península Ibérica, uma guerra de colonização e; também; uma guerra santa, em que o povo galego-português fora recrutado pelo reinando Católico da Espanha para expulsar outros povos não católicos, judeus e mouros, que viviam mais ao sul da península. Na literatura e na música da Idade Média, neste momento histórico da Guerra de Reconquista, o filósofo identifica os primeiros traços de uma filosofia da saudade, um sentimento vivenciado em comum pela cultura galaico-portuguesa.

Ao procurar definir o sentimento de saudade fora da relação temporal, mas ainda vinculado ao Ser, o filósofo Ramon Piñero propõe uma diferença entre o sentimento de saudade convocado pela *morriña* e pela nostalgia, e o que seria o puro sentimento de saudade. Por um lado, um sentimento melancólico e romântico implicado por um objeto que lhe é exterior, sendo assim um sentimento transcendente ao ser, este invocado pela *morriña* e pela nostalgia como no caso das correspondências galegas em que se sente a saudade da pátria. E por outro lado o sentimento imanente de saudade, que o autor descreve como um puro sentimento surgindo de uma intimidade humana e sem objeto, fora da relação com o pensamento ou a vontade, sendo a esfera da intimidade uma terceira via do mundo espiritual humano. Para Ramon Piñero, “a saudade é o

sentimento da singularidade do homem e da solidão, no sentido que esta é a radical solidão ontológica do ser humano” (PIMENTEL, 2019. p. 252.)

Diferindo assim a saudade em seu plano imanente e transcendente, o filósofo galego não deixa de levar em conta a transmissão da cultura na formação do ser histórico, mostrando uma raiz cultural comum entre comunidades separadas politicamente, como no caso de Portugal e Galícia. Assim, a filosofia da saudade de Ramon Piñeiro busca um fundamento na antropologia filosófica para o reconhecimento cultural destas comunidades e seus desenvolvimentos históricos sociais. Neste sentido, o sentimento da saudade partilha do sofrimento da solidão como algo universal ao ser humano, e ao mesmo tempo é compartilhado em uma especial intensidade nas imagens da cultura galaico-portuguesa, quando estes se tornam estrangeiros e necessitam rescindir-se da solidão.

Em *Viagem à Roda da Grécia*, escrito no século II d.C., Pausânias descreve em dez cartas seu itinerário de viagem na Grécia fazendo memória dos lugares que visitou. As cartas, eram destinadas aos romanos curiosos sobre as tradições que estavam sendo esquecidas pelo antipaganismo crescente durante o Império Romano Católico. Escrevendo literalmente sobre as ruínas da Grécia, Pausânias “escolhe frequentemente descrever como se ainda estivesse de pé o que o visitante já não pode ver a muito tal como era” (HARTOG, 2013, p. 203). Neste *tour* pelos lugares de memória dos povos gregos, o escritor Pausânias se encontra imaginando e produzindo uma memória sobre a barbárie, ou seja, um guia turístico para viajar além das fronteiras da civilização. Toda a sua visão de uma paisagem em ruínas, se torna um cartão postal contaminado pelos relatos orais e escritos recolhidos durante sua viagem ao estrangeiro.

Se seguirmos nesta coleção as nossas referências ocidentais, veremos que as imagens de barbárie desde a época de *Viagem à Roda da Grécia* até a Idade Média, se tornaria o “exótico” para o comércio burguês ao longo dos movimentos de colonização europeia entre os séculos XVII e XIX. Um exótico que se constitui por tal valor, que depois da expulsão Holandesa do Nordeste durante o período colonial brasileiro, quando houve os descobrimentos do ouro e diamante em Minas Gerais, a colônia Brasileira permaneceu fechada para estrangeiros durante 150 anos.

Na Inglaterra, durante o fechamento da costa brasileira; se viam pinturas panorâmicas, mapeando a costa da Bahia e do Rio de Janeiro, de maneira a serem reveladas apenas quando os livros eram dobrados. Um dos mais

famosos livros que saiu com imagens confidenciais deste Brasil Secreto *é Cultura e Opulência do Brasil*, de Padre Antonil. O livro de Antonil foi impresso em 1711 e quase todos os exemplares foram queimados.

Destas pinturas panorâmicas que mapeavam a costa brasileira, pode-se ressaltar uma reprodução de um desenho panorâmico da costa do Rio de Janeiro realizado desde a ilha das cobras, em 1760. Não muito diferente deste desenhista viajante que mapeou a costa do Rio de Janeiro desde esta perigosa ilha das cobras, Burton Holmes que acompanha essa coleção de viagem foi a figura que cunhou a palavra *travelogue*, um termo semelhante para pensarmos sobre o filme de viagem. Desde 1983, Burton Holmes oferecia palestras ilustradas sobre suas viagens, abordando assuntos interligados “que iam da história à antropologia, da geografia à conflitos mundiais” (DA-RIN, 2004, p. 40). Em suas conferências no Brooklin, em Nova York, Burton Holmes inovou ao exibir filmagens executadas com o cinematógrafo, como ao exemplo de sua vista panorâmica que mapeava a Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro, em 1911.

Os filmes de viagem se tornaram muito populares ao longo da era pré-nickelodeon, Da-Rin menciona que quando exibidos, “os filmes de viagem muitas vezes eram editados com imagens promocionais de empreendimentos ou meios de transporte” (DA-RIN, 2004, p. 40). E como uma das atrações do cinema de atualidades, o filme de viagem se apresentava a um espectador urbano com fome de atualidades e muitas vezes ainda não acostumado a viajar. O gênero *travelogue* para Da-Rin, acabou se cristalizando no viajante explorador como foco principal com uma narrativa descritiva de fatos, assim como o cinema de atualidades os filmes acabaram ficando “carentes de uma escritura fílmica” (2004, p. 43). E como já dito, a transformação do *travelogue* na história do cinema, aconteceu somente quando o viajante-cineasta Robert Flaherty, com suas preocupações humanistas, apresentou o filme *Nanook of the North* (1922).

Com finalidades de pesquisa, entretenimento e propaganda, entre uma das imagens que anunciam as *travelogues* de Burton Holmes, encontramos a legenda “*Travels of Today*”. Nesta atualização moderna da viagem como postais cinematográficos, panorâmicas entre palavras e imagens, encontram-se significativas semelhanças com o cinema de correspondência galego e sua produção moderna de lugares de memória entre a pátria e o estrangeiro. Como um guia turístico para a civilização, o cinema de correspondência galego fez o mapeamento das paisagens da memória e do patrimônio cultural de um povo, fazendo assim a transmissão da experiência saudosa para a modernidade pelo intercâmbio entre a pátria e o estrangeiro.

Com a afirmação que a arte de narrar estava em vias de extinção, Walter Benjamin escreve, depois de 1930, dois ensaios nos alertando sobre estarmos perdendo a faculdade de intercambiar experiências, me refiro a *Experiência e Pobreza* e *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. Ele pergunta ao seu leitor: “Na verdade de que nos serve toda a cultura se não houver uma experiência que nos ligue a ela?” (2016, p. 86). Um novo conceito de barbárie aparece com a queda da experiência, um conceito positivo, segundo Benjamin, ressaltado pela desumanidade despertada com o monstruoso desenvolvimento da técnica. A tecnologia artesanal dos narradores, desses personagens anônimos que confluíram suas narrativas entre a alma, o olho e a mão, trabalhando a matéria prima da experiência, sendo esta “o conselho tecido na substância da vida” (2016, p. 217), sobrevivem, segundo Benjamin, nos provérbios, nas “ruínas das antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um gesto, como a hera abraça um muro” (2016, p. 239). Como mestre e sábio se figura o narrador de Benjamin, que aconselha ao recorrer ao acervo da vida que em grande parte é de uma experiência alheia infundida por sua substância íntima. O narrador que tinha seus representantes arcaicos, no camponês e no marinheiro comerciante, na Idade Média havia se encontrado no artífice/ artesão, onde os mestres sedentários e os artífices viajantes compartilhavam o ateliê nos feudos. Para Benjamin, a atmosfera do narrador é onde o justo encontra-se consigo mesmo.

Saturados da cultura e do homem, sem momentos de tédio, a barbárie advinda desta nova pobreza, segundo Benjamin, confere uma nova beleza ao que está desaparecendo. A narrativa em sua forma artesanal de comunicação, ainda se encontraria em oposição a outra forma de comunicação que é a informação. Tudo que atravessava uma longa distância, fórmula dos narradores, pois quem viaja tem muito o que contar, não mais encontra ouvintes nos tempos modernos. Não se considera mais a autoridade dos fatos, mas sim a sua verificabilidade, que, acima de tudo, deve ser plausível e explicativa para informação, sendo assim é controlada e não interpretativa como a dos antigos narradores. A informação, pela sua comunicação imediata, se esgota e não conserva a força do tempo que tem o lado épico da verdade, segundo Benjamin (2016). O romance, como outra forma de comunicação, assim como a informação e que tecnicamente haviam se reproduzido depois da prensa de Gutenberg, atrai o leitor solitário ultrapassando o dualismo de

interioridade e exterioridade ao apresentar o sentido da vida. Diferente de apresentar uma moral da história pela rememoração da memória como na poesia épica, no romance a reminiscência da memória se torna um dispositivo narrativo que dá forma a uma apatricidade transcendental, da qual se refere Benjamin ao citar Lukács e sua *Teoria do Romance* (2016, p. 229)

Como bem nos lembra Benjamin, nesta nova barbárie não há mais rastro de os trabalhos e os dias. Mas aonde nos leva esta queda de experiência? E o que faz este libertar-se da experiência? Assumirmos a nossa pobreza exterior e interior, me respondeu Benjamin. “E o que é mais importante: faz isso rindo. Talvez esse riso soe aqui e ali como bárbaro. Seja. Desde que cada indivíduo de vez em quando ceda um pouco de humanidade a àquelas massas que um dia lhe devolverão com juros acrescidos” (2016, p. 90). Poderia a humanidade ainda sobreviver à cultura? Rejeitando os princípios humanistas, esta nova barbárie positiva fez uma tábula rasa ao voltar ao princípio. Benjamin cita Paul Klee como um destes artistas da nova barbárie. Professor da Bauhaus, Klee era violinista antes de cursar as belas artes. O poeta Rainer Maria Rilke ressalta a maneira como em muitas ocasiões os desenhos de Klee eram transcrições musicais (JARDÍ, 1990, p. 8). Benjamin, expõe a comparação da arte de Klee com a engenharia:

“Os artistas tinham em mente esse mesmo ‘começar do princípio’ quando se inspiravam na matemática e reconstruíram o mundo, como os cubistas, a partir de formas estereométricas, ou quando, como Klee, se inspiravam nos engenheiros. Pois as figuras de Klee são por assim dizer desenhadas na prancheta, e, assim como num bom automóvel, a própria carroceria obedece acima de tudo às necessidades do motor, a expressão fisionômica dessas figuras obedece ao que está dentro. Ao que está dentro, mais que à interioridade: é isso que as torna bárbaras” (2016. p. 125).

Ao ver *Twittering Machine* (1922), de Paul Klee, na coleção do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), imaginei neste quadro uma metáfora para o cinema como uma caixa de música diabólica, uma máquina-animal reproduzindo o que nas florestas estão em mais profunda harmonia. E mesmo assim, o som das máquinas são mais comuns na civilização enquanto o canto dos pássaros só nos resta ouvir em aplicativos.

Klee, que fazia seus desenhos na busca de responder os impulsos da *psyche* (alma), foi formado pelos cubistas e expressionistas, e ainda incluído

entre os surrealistas. O que Klee pintava era uma arte degenerada, segundo o partido Nazista alemão, que com propósitos difamatórios tentava apagar o caráter pessimista que a arte moderna denunciava no tempo. O que vemos em *Twittering Machine* e na arte de Paul Klee é uma busca pela não distinção entre o real e o imaginário, a missão do artista para ele estava relacionada em descrever a sensibilidade da unidade dos cosmos, trazendo para a tela o que pertencia ao mundo invisível, ou seja, a arte para Klee não reproduz o visível, mas faz o visível.

Ao mesmo tempo, de forma abstrata e figurativa, algumas telas de Klee recordam as *Cidades Invisíveis*, de Italo Calvino. Esta correspondência entre a abstração e a figuração de uma cidade, são aqueles mesmos lugares de memória comuns aos escritos de Pausânias, experienciado entre a palavra e a imagem de uma cidade. As cidades invisíveis de Italo Calvino são geografias indefinidas por onde viajou Marco Polo em missão diplomática no império de Kublai Khan, o grande imperador dos Tártaros. O narrador das cidades invisíveis, avisa ao Imperador em um de seus diálogos como jamais deve-se confundir uma cidade com o discurso que a descreve.

As cidades invisíveis descritas por Marco Polo ao imperador Khan nunca apresentam uma cartografia concreta, são sempre dependentes da memória do viajante, e “por maravilhosa que sejam, nunca serão Veneza. Ponto de partida e de referência, o real que fabrica o mito” (SCHWARTS, 2003, p. 2). Assim, também, se revela a dimensão simbólica entre a pátria e o estrangeiro, o real ponto de partida que fabrica o mito. As cidades invisíveis, são cidades sonhadas, obedecem ao que está dentro de cada um. E como diz o veneziano em viagem, de uma cidade aproveitamos as respostas que dá às nossas perguntas.

Nesta dialética entre a imagem que fazemos de uma cidade e a realidade de uma cidade, encontram-se filmes nas vanguardas modernas que exploravam a nova barbárie delineada pelo crescimento urbano e a revolução industrial. Assim, por meio desta caixa de música diabólica, e para além dos postais cinematográficos ou mesmo os filmes de viagens, as *sinfonias urbanas* buscavam apreender as cidades em plena ebulição moderna.

“Assim eu me liberto para sempre da imobilidade humana. Eu pertenço ao movimento ininterrupto. Eu me aproximo e me afasto dos objetos, me insinuo sob eles ou os escalo, avanço ao lado de uma cabeça de cavalo a galope, mergulho rapidamente na multidão, corro diante de soldados que atiram, me deito de costas, alço voo ao lado de um aeroplano, caio

ou levanto voo junto aos corpos que caem ou que voam. E eis que eu, aparelho, me lancei ao longo dessa resultante, rodopiando no caos do movimento, fixando-o a partir do movimento originado das mais complicadas combinações” (VERTOV et al, 1983. p. 256).

O cine-olho para Dziga Vertov, sua mulher Svilova e seu Irmão Kijail, é um meio de registrar a vida “tomada de improviso”, uma teoria dos intervalos, fusão de ciências e atualidades cinematográficas em que o principal é a cine-sensação do mundo. A sinfonia urbana o *Homem com uma Câmera* (União Soviética, 1929), nos mostra o movimento da “contradição dialética entre facticidade e montagem” (DA-RIN, 2004, p.109). A execução do Kino-Pravda (cinema verdade) era uma proposta de organizar as imagens como um pensamento, um cinema contra a burguesia e suas formas de representação calcadas na palavra. As imagens do cinema verdade transmitem a sensibilidade de notas musicais. Na direção oposta da cópia da realidade, o cine-olho, mais aperfeiçoado que o olho humano, abria para o Conselho de Três uma possibilidade de tornar visível o invisível. A montagem do Kino-Pravda é “o resumo das observações inscrita na película pelo cine-olho” (VERTOV, 1983, p. 264). O que significava (re)organizar as tomadas de improviso, ou seja, “escrever o filme por meio de imagens filmadas” (VERTOV, 1983, p. 256).

Cada sinfonia urbana realizada pelas vanguardas cinematográficas dos anos 20 produziu uma cine-sensação diferente ao experienciar a cidade pelos olhos e ouvidos da arte diabólica do cinema. O *Homem com uma Câmera* nos traz a sensação de uma frenética e acelerada metrópole moderna. Reflexo de uma realidade deveras sonhada pelo *Conselho do Três* para as cidades soviéticas pós-revolução e algo que parecia corresponder à ideia de progresso humano na modernidade. Por outro lado, diferente é a cine-sensação ao assistirmos à sinfonia urbana *Regen* (A chuva), de 1929, realizada por Joris Ivens e Maus Franke. No filme, a cidade de Amsterdam, na Holanda, é quase sempre vista pelo seu reflexo na água em um dia chuvoso, numa espécie de interação entre a urbes e a natureza. O filme de Ivens, mesmo se assemelhando à montagem dialética soviética, era uma diferente sinfonia em seu romântico olhar sobre a cidade.

“Assim, o cinema, que já nos fez pensar na equivalência profunda da matéria e do espírito, do contínuo e do descontínuo, do aleatório e do determinado, nos indica também a profunda natureza comum do real e do irreal, que são ligadas por finas transições e que se fazem e desfazem um do outro, um no outro, um pelo outro” (EPSTEIN, 1893, p. 304).

Ao escrever sobre como no cinema o sentimento ganha velocidade sobre a formação da ideia, que não precede e governa os sentimentos como nos livros, Jean Epstein em *Cinema do Diabo* (1983) nos leva a olhar novamente, o efeito diabólico da realidade invocado pelo cinema de correspondências galego, ao transmitir os sentimentos de saudade à modernidade. Epstein revela em seus textos o quanto o conhecimento do *cinerama* tem relação com o conhecimento da imagem onírica dos sonhos, assim, chegando à compreensão de que os filmes são um substituto do sonho a uma sociedade que perdia os seus narradores e poetas, uma sociedade de autômatos mecanizados da modernidade. O que se relaciona diretamente com o pensamento de Walter Benjamin sobre essa barbárie positiva em que encontramos o ser na sua virtualidade, no eu afetivo e irracional, perigoso a imobilidade da razão. Barbárie que Benjamin (2016) vê despertar no personagem Mickey Mouse, fruto dos desejos de uma massa que sobrevive à cultura, e ao processo civilizatório humanista.

Para Epstein, tanto o cinema quanto o sonho existem em movimentos anteriores ao signo, montam-se por associações por contiguidade, guiando a cadeia de imagens semelhantes por uma orientação afetiva. Epstein via o cinema como máquina transcartesiana, o uso do pensamento lógico trazia resultados inexpressivos para os filmes. O cinema para Epstein, era o “laboratório em que o diabo destila seus venenos” (1983, p. 298). E, por isso, também via o cinema como o mais forte instrumento de propaganda na modernidade.

Neste duelo entre a imobilidade e impassividade divina *versus* os fermentos demoníacos da agitação, Epstein escreve o quanto o cinema revela de modo singular o “eu” e sua variável construção identitária. O que nos recorda o aspecto retratista adotado no filme *Porriño en Buenos Aires*, em que o estrangeiro não envia só um postal das paisagens que viajava, mas procura o seu eu em uma multiplicidade de personalidades possíveis.

E nesta natureza comum do real com o irreal, nisto que Epstein chama “demonismo primordial da fotogenia em movimento” (1983, p. 295), o cinema se apresenta como uma via para escapar às neuroses impostas pela civilização. Mas como Epstein ressalta “se alguns aparelhos conseguem porventura ajudar-nos a sonhar, a fazer arte e poesia é apenas por um desvio do uso a que se destinam normalmente” (1983, p. 309). E sobre o desvio da norma que Jean Epstein imagina o potencial estético cinematográfico, ele nos avisa que uma arte que só apresenta virtudes, que apenas desse valor ao

bem seria desprovida de valor poético. Nesta direção, todo o virtuosismo do sofrido imigrante que preserva a pátria como uma paisagem da alma no cinema de correspondência galego, não passaria de ser uma barbárie, daquelas negativas e civilizatórias, somente capazes de substituir o sonho do moderno estrangeiro para escapar à solidão. E se por um lado a correspondência galega e suas imagens de saudades se encontravam indispensável ao equilíbrio psicológico social destas comunidades imigrantes, encontram-se também outras expressões no cinema epistolar que sobrevivem a cultura, profanando o que resta da pátria como uma paisagem da alma.

No filme *Carta a Fellini: Caro Signore Fellini* (Brasil, 1979), dirigido por Valêncio Xavier, encontramos uma epistolar sinfonia urbana. A obra é uma espécie de guia turístico da cidade de Curitiba e um filme-convite destinado ao famoso diretor de cinema italiano Federico Fellini. A produção, que tem como lugar de memória a capital paranaense, parte da questão modernista sobre o que é o Brasil, pensando novamente na virada das décadas de 1970 para 1980 o subdesenvolvimento e o fracasso no projeto de nação. Nas palavras de Edna Góis, *Carta a Fellini* “parece provocar o que não superamos em nosso projeto de nação” (2019).

O filme assinado por Valêncio Xavier foi realizado sob encomenda do prefeito de Curitiba, com o intuito de trazer Fellini para conhecer a cidade que homenageia o compositor de sua equipe, Nino Rota, com o nome estampado na praça da capital paraense. Como no cinema de correspondência galego, os cartazes e os intertítulos compõem os postais cinematográficos da cidade de Curitiba, mas, nesse caso, contam às avessas o que o espectador verá neste itinerário de viagem. Ao profanar a cidade pela “costura das coisas esquecidas”, como nos lembra Edna Góis, o filme se apresenta como um reprocessador de dados do mundo contemporâneo. Nos mostra uma bricolagem entre as diferentes expressões tradicionais das diversas culturas brasileiras que foram descartadas no projeto de nação.

Depois do intertítulo – *Girato nella piu bella città del mondo*⁸ –, vemos na praça uma turista falando para uma reportagem em diversas línguas europeias sobre a beleza da cidade de Curitiba. Com as mãos ocupadas pelos postais da cidade, a turista é assediada durante a reportagem por um homem que lhe insiste por um programa sexual, a reportagem que não para, aproxima seu foco para o homem falando no ouvido da mulher. Estranha maneira em que se vende uma cidade, não? Neste convite a Fellini,

8 Tradução: Um giro na mais bela cidade do mundo.

estava o subdesenvolvimento estampando na cara dos rostos anônimos que transformam o filme. Em um uso livre das paisagens da cidade, o filme de Xavier acontece pela rasura da verdade entre o fato e a ficção. Descrevendo a realidade e fabricando mitos, o filme torna visível o que antes pertencia ao mundo invisível. Os sujeitos sem nome são aqueles agora que comunicam o legado de uma região e suas tradições.

Na correspondência provocada por Valêncio Xavier ao cineasta italiano Federico Fellini, partilha-se uma intimidade comum na estética cinematográfica entre o remetente e o destinatário, uma experiência estética comum pelo afeto e empatia aos tipos que não figuram entre os cartões postais de uma cidade. Desta exclusão, faz-se o convite à parte pulsante da cidade onde sujeitos sem nomes comunicam lugares de memória. No filme, por exemplo, um compositor desconhecido canta uma canção autoral homenageando a cidade. A superação da tradição e o libertar-se da experiência nesta provocação de correspondência no filme *Carta a Fellini*, nos leva a pensar a imagens de saudade, sentimento da singularidade humana, em uma relação de multiplicidade de solidões que sobrevivem a cultura entre a pátria e o estrangeiro.

As imagens de saudade enviadas a Fellini, imagens que vimos desde o cinema de correspondência galego, seguem seus atravessamentos entre o cinema de atualidades, os lugares de memória, as pinturas panorâmicas, os filmes de viagem e as sinfonias urbanas. Postais cinematográficos que carregam o sentimento que evidencia a distância entre a pátria e o estrangeiro. Uma provocação cinematográfica revelando uma comunicação da pátria como uma paisagem da alma. Por vias diversas, as imagens de saudade fazem do cinema um espaço de memória ao lembrar e ao esquecer das cidades e dos indivíduos, de suas identidades modernas e das multiplicidades do eu. Através de diferentes formas em que a humanidade sobrevive à cultura, a imagem dialética de saudade quando desdobrada pelo efeito diabólico do cinema, parece buscar seu caminho epistolar na radical solidão positiva. Um caminho sem uma escritura fílmica própria, mas que, costurando as coisas esquecidas narra o realismo com poesia.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. **Eduard Fuchs, colecionador e historiador** In. BARRENTO, João (org. e trad.) *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- _____. **Experiência e Pobreza**. In. BARRENTO, João (org. e trad.) *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- _____. **Narrador: Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov**. In. BARRENTO, João (org. e trad.) *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- DOMÍNGUEZ, Rubén Sánchez. **Através del Espejo; memoria, re-presentación e identidad en el cine documental por las asociaciones de emigrantes en América (1911-1978)**. *Revista de estudios latinoamericanos de la universidad Pablo de Olavide de Sevilla*. Sevilla, n. 12. 2020.
- EPSTEIN, Jean. **O cinema do Diabo**. In. XAVIER, Ismail (org.) *A experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983, pp. 293-313.
- GÓIS, Edna. **A costura das coisas esquecidas: “Carta a Fellini”, de Valêncio Xavier**. *Suplemento de Pernambuco*, nº 177- Recife, Editora CEPE, 2019.
- HARTOG, François. *Regimes de Historicidade: Presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte. Editora Autêntica, 2013.
- JARDÍ, Enric. **Keys to an interpretation of Klee 's work**. In *Paul Klee*. Ediciones Polígrafa, S. A. Barcelona (ES). 1990.
- PIMENTEL, Manuel Cândido. **A concepção da saudade em Ramón Piñero**. In *Viagens da Saudade*. Porto (PT): Editora Universidade do Porto, 2019.
- SCHWARTZ, Adriano. **Prólogo** In CALVINO, Italo. *Cidades Invisíveis*. Biblioteca Folha. São Paulo, 2003.
- VERTOV, Dziga. **Resolução do conselho de três. (10/04/23)** .In. XAVIER, Ismail (org.) *A experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983, pp. 293-313.

FILMOGRAFIA

- Carta a Fellini: caro signore Fellini* (1979), de Valêncio Xavier
- Nanook of the north* (1922), de Robert Flaherty
- Nuestras fiestas Allá* (1928), de José Gil
- O homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov
- Porriño en Buenos Aires* (1942), de Eligio González
- Regen* (1929), de Joris Ivens e Maus Franke
- Tranvías de La Coruña* (1926), de Augusto Portela

TERRA DOS ÍNDIOS: UMA VISÃO INDÍGENA NA DITADURA CIVIL MILITAR

CRISTIANO NAVARRO PERES¹

INTRODUÇÃO

Ao longo de mais de um século, de 1917 aos dias de hoje, é possível observar centenas de documentários que tratam da temática indígena realizados por autores não-indígenas no cinema brasileiro. As visões registradas nestes filmes acompanham as transformações nas práticas, na ideologia e nas relações interétnicas que compõem o movimento do indigenismo no Brasil.

Termo surgido no contexto da chegada da colonização europeia ao continente americano, o indigenismo é definido pelo etnólogo Henri Favre (1998) como uma corrente de opinião favorável aos povos indígenas que se manifesta reconhecendo seus valores e defende-os das injustiças perpetradas pelo processo de colonização. Para Favre (*Ibid.*), o indigenismo trata-se de um despertar de consciência que os conquistadores europeus, os colonos “criollos” e os mestiços sentiam frente aos índios. Mais além, formula que “o indigenismo é também um movimento ideológico de expressão literária e artística, embora igualmente político e social, que considera o índio no contexto de um problema nacional”² (*Ibid.*, p. 8).

Neste sentido, é possível demarcar as cinco primeiras décadas do documentário indigenista brasileiro divididas em duas fases. A primeira delas iniciada em 1917 com o documentário indigenista inaugural *Rituaes e festas Bororo*, de Thomaz Luiz Reis, que traz os registros das expedições

¹ Cristiano Navarro Peres é mestrando no curso Interdisciplinar de Cinema e Narrativas Sociais da Universidade Federal de Sergipe, jornalista, cineasta e pesquisador na Plataforma de Antropologia e Respostas Indígenas à covid-19. Entre seus filmes estão os documentários *À Sombra de um Delírio Verde* (2011) e *Do Bugre ao Terena* (2014).

² “(...) sin embargo el indigenismo es también un movimiento ideológico de expresión literaria y artistica, aunque igualmente político y social que considera al indio en el contesto de una problemática nacional”. FAVRE, H. El indigenismo. México: FCE, 1998. pp. 7-35.

sertanistas de Marechal Cândido Rondon à frente do Serviço de Proteção ao Índio (SPI). Considerado como peça de propaganda das ações de Rondon, nos anos seguintes, *Rituais e festas Bororo* serviu como modelo para uma série de outras produções que acompanharam as missões do SPI em terras indígenas. Sob influência da doutrina militar positivista, os filmes desta fase refletem os propósitos da primeira agência indigenista do Estado, o SPI, que tinha por objetivo proteger, civilizar e prestar assistência a todos os índios do território nacional buscando: estabelecer formas de convivência pacífica com os índios; garantir a sobrevivência física dos povos indígenas; estimular os índios a adotarem gradualmente hábitos “civilizados”; influir “amistosamente” na vida indígena; fixar o índio à terra; contribuir para o povoamento do interior do Brasil; possibilitar o acesso e a produção de bens econômicos nas terras dos índios; empregar a força de trabalho indígena no aumento da produtividade agrícola; fortalecer as iniciativas cívicas e o sentimento indígena de pertencer à nação brasileira (LIMA, 1987).

A partir da década de 1930, uma segunda fase tem início quando importantes documentários etnográficos são realizados por autores relevantes do campo da Antropologia. Financiados pelo Departamento de Cultura de São Paulo, Claude Lévi-Strauss e Dina Lévi-Strauss registraram quatro filmes, destacando-se *Cerimônias Funerais entre os Bororo* (1935) e *Aldeia Naíke* (1936). No entanto, o controle e o direcionamento do olhar indigenista durante as filmagens e a edição impostos por agentes do SPI e do Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil acabaram por desestimular novas contribuições do casal.

Criado em 1933 pelo presidente Getúlio Vargas, o Conselho tinha o intuito de auxiliar na implementação do projeto de construção da unidade nacional no campo da ciência e da cultura. Dina Lévi-Strauss e Claude Lévi-Strauss, relutantes a estas diretrizes ditadas pelo Estado, desistem de realizar novas produções.

Nas duas décadas seguintes, o SPI passa a fomentar novos filmes. Na década de 1940, destacam-se os filmes dos etnógrafos e fotógrafos Harold Schultz – *Os Umutina* (1945) –, e Heinz Forthmann – *Os Carajás e Rio das Mortes* (1947). Na década de 1950, o antropólogo Darcy Ribeiro realiza *Um Dia na Vida de uma Tribo da Floresta Tropical* (1950) e *Funeral Bororo* (1953). Ainda, o antropólogo Roque Laraia dirigiu *Jornada Kamayurá* (1965) e o antropólogo Roberto Cardoso de Oliveira codirigiu *Kuarup* (1965) (COELHO, 2012).

Em ambas as fases, ao mesmo tempo em que as câmeras desbravavam o território brasileiro revelando aos curiosos espectadores dos centros urbanos

as sociedades de modos de vida exóticos em recente contato, as imagens acabavam também por negligenciar personagens, histórias e realidades que compunham o ininterrupto etnocídio praticado contra os povos originários desde a chegada dos colonizadores europeus.

Desta forma, ocultavam o processo de extermínio e desterritorialização de povos inteiros. Processo de colonização, este, que afetava especialmente as terras indígenas do Sul, Sudeste, Nordeste e Centro-Oeste, onde a expansão da fronteira de ocupação fundiária se encontrava bastante avançada com relação ao Norte do país.

É apenas na década de 1970, em reação à ditadura civil-militar e sob a influência de novas organizações e mobilizações pelos direitos indígenas, que realizadores indigenistas passam a incluir em suas etnografias um olhar crítico à realidade nas aldeias, apontando a câmera para os conflitos gerados pela invasão dos territórios tradicionais.

Utilizando estratégias para driblar a censura, destacam-se os curtas-metragens *Noel Nutels* (1975), de Marco Altberg, e *Índios do Sul do Brasil* (1979), de Guaraci Rodrigues, além do longa belgo-franco-brasileiro *Raoni* (1978), de Jean-Pierre Dutilleux e Luiz Carlos Saldanha, que abordam de maneira indireta as questões sociais envolvendo a temática indígena.

Ao homenagear o sanitarista indigenista Noel Nutels, o filme de Marco Altberg utiliza imagens do massacre contra o povo Cinta-Larga e reproduz registros de Nutels que expõem a falta de assistência médica e a subnutrição do povo Paácas-Novas observadas durante as expedições em que ele acompanhou os sertanistas Orlando Villas Boas e Claudio Villas Boas.

Em *Índios do Sul do Brasil* (1979), Guaraci Rodrigues apresenta o modo de vida das populações indígenas do sul do Brasil e utiliza a derrubada dos pinheiros nas matas de araucária para denunciar a invasão das terras indígenas e a espoliação dos seus recursos naturais. Por fim, em *Raoni*, a figura do célebre líder indígena introduz o espectador em sua cultura e seu dia a dia, mas traz também os interesses econômicos e a pressão exercida por fazendeiros dos entornos do Parque do Xingu.

Em 1979, Zelito Viana produz o documentário *Terra dos Índios*, adotando a perspectiva indigenista para registrar as denúncias e o nascimento das primeiras organizações representativas do movimento indígena e das organizações da sociedade civil apoiadoras. São vozes dos povos Kaingang, Guarani, Kaiowá, Xavantes, Suiá, Terena e Cajabi que despontam na tela em defesa de seus territórios e em conflitos com fazendeiros e com o Estado brasileiro. Há uma série de fatores que contribuem para fazer de *Terra dos*

Índios um marco para o gênero documentário etnográfico no Brasil. Mais próximo do gênero jornalístico, pela primeira vez um cineasta busca retratar realidades que fugiam aos registros etnográficos teoricamente isentos, não-participantes, e que ajudavam a construir o imaginário idealizado da cultura tradicional indígena.

Neste artigo, pretende-se abordar as pautas e mobilizações pelos direitos indígenas representadas no documentário *Terra dos Índios* (1979), de Zelito Viana, verificando a opção do diretor pelo indigenismo militante em oposição ao avanço do projeto genocida, colonialista e desenvolvimentista imposto pela ditadura civil e militar (1964 – 1984).

A CRISE NA POLÍTICA INDIGENISTA

Para entendermos as representações políticas do documentário de Zelito Viana, é preciso compreender o contexto histórico em que ele está inserido. Na segunda metade da década de 1960, uma série de denúncias feitas por meio de reportagens e depoimentos colhidos pelo Congresso Nacional trouxe à tona a participação de agentes do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) em ações de extermínio contra povos indígenas, como no emblemático caso do Paralelo 11, ocorrido em Rondônia, em que cerca de 3.500 pessoas do povo Cinta-Larga foram assassinadas. Muitos testemunhos sobre o caso foram registrados durante uma Comissão Parlamentar de Inquérito instalada em 1968 na Câmara dos Deputados em Brasília. Em um discurso no plenário, o deputado Arruda Câmara apresentou o depoimento de um dos agentes do massacre do Paralelo 11, que justificava suas atrocidades – como a morte de crianças com tiros na cabeça ou de uma mulher pendurada numa árvore e cortada pela metade – com argumento de que “um índio vale menos que um cachorro” (Câmara dos Deputados, 11 de junho 1968, p. 3361 *apud* TRINIDAD, 2018, p. 266).

A gravidade do caso denunciado levou ao fim o SPI e, em seu lugar, no ano de 1967, foi criada a Funai (Fundação Nacional do Índio). Abertamente alinhada com os propósitos da ditadura, a Funai assumiu como linha prática os interesses do Estado vigente, que visava acelerar o processo de interiorização do país e a exploração definitiva da floresta Amazônica. Assim, caberia ao órgão indigenista oficial “(...) integrar os índios, o mais rápido possível, à economia de mercado (...) e garantir que os índios não ofereciam obstáculos à ocupação e colonização da Amazônia” (DEVIS, 1978,

p. 88 *apud* MOREIRA, SOUZA, 2016), justificando, inclusive, as mortes como “mortes inevitáveis”.

É em oposição a este projeto de política indigenista que o documentário *Terra dos Índios* (1979) se alinha com o despontar de um novo movimento de resistência indígena e indigenista, em suas pautas e protagonismo. No livro *Os Fuzis e as flechas: História de sangue e resistência indígena na Ditadura*³, o jornalista Rubens Valente destaca que a trajetória dos povos indígenas na ditadura não pode ser observada como apenas uma página aterradora de massacres, “ela é muito mais complexa do que isso. Repleta de tragédias, derrotas e também vitórias, é uma das jornadas mais surpreendentes e dramáticas do século passado no país”.

O NASCIMENTO DE TERRA DOS ÍNDIOS

Inicialmente, *Terra dos Índios* foi pensado por Zelito Viana e Leon Hirszman como episódio piloto de um programa da TV Globo chamado “Brasil 480”, que jamais chegou a ser exibido. Mesmo com o fracasso do programa, Viana seguiu adiante com o projeto, a partir de então como documentário, fazendo de *Terra dos Índios* o primeiro filme a mostrar as mobilizações indígenas como parte de um movimento social e a tratar as lideranças deste movimento como protagonistas de suas histórias e atores de seus direitos.

Antes de sua incursão na questão indígena, Viana já possui uma vasta e significativa filmografia com títulos de destaque, especialmente no Cinema Novo. Com uma trajetória reconhecida entre público e crítica, o cineasta produziu obras como *A Grande Cidade* (1966), de Cacá Diegues, *Terra em Transe* (1966), *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1968) e *Cabeças Cortadas* (1970), de Glauber Rocha, e dirigiu filmes premiados, como *Os Condenados* (1975) e *Morte e Vida Severina* (1977).

Mesmo assim, como atesta em sua biografia, a realidade vivida pelos povos tradicionais lhe era invisível até iniciar a realização de *Terra dos Índios*. No livro, Viana revela que sequer “sabia que existia índio em São Paulo. Na minha cabeça, índio era uma coisa que existia na Amazônia e no Xingu.

3 “As principais narrativas a respeito do golpe e do período militar não tiveram o índio como foco principal, o que poderia dar a impressão de que a política repressiva adotada em diversos momentos pelos militares passou em branco nas aldeias indígenas. Na realidade, poucos grupos humanos no país dependiam de forma tão direta da política dos militares para garantir sua sobrevivência quanto os índios” (VALENTE, 2017, p. 8).

Já tinha visto na Revista Manchete, mas nunca tinha tido contato com a problemática dos índios e também nunca tinha visto um índio na minha vida” (PAULA, 2010).

Ainda em sua biografia, Viana recorda que suas impressões e preconceitos sobre a questão indígena mudaram radicalmente após sua primeira entrevista no campo de pesquisa para realizar o documentário. “Quem abriu minha cabeça foi Darcy Ribeiro. Fui entrevistá-lo para fazer o filme, e em duas horas Darcy abriu minha cabeça a bordunadas” (*Ibid.*). É por meio destas “bordunadas” do indigenista que Viana muda o rumo de seu projeto.

Escritor, político e antropólogo reconhecido por, entre outras coisas, dedicar décadas de sua vida aos estudos de sociedades indígenas no Brasil, Darcy Ribeiro figura como um dos corroteiristas de *Terra dos Índios*, ao lado do também antropólogo Carlos Moreira Neto. Para além das contribuições técnicas e científicas, estes antropólogos trazem para o filme a efervescência de um momento novo e histórico para o movimento indígena e seus apoiadores indigenistas.

No indigenismo é possível estabelecer como fato marcante deste mesmo período a Declaração de Barbados – resultante de evento patrocinado pelo Conselho Mundial de Igrejas, e assinada, em 1971, por onze eminentes antropólogos, dentre os quais Darcy Ribeiro –, que denunciava a atividade evangelizadora como “etnocêntrica” e um “componente da ideologia colonialista”, de caráter “espúrio”, “essencialmente discriminatório” e uma “relação hostil com as culturas indígenas”. Com base nessa análise, o documento recomendava “acabar com toda atividade missionária” e, enquanto isso não ocorresse, que as missões assumissem “um papel na libertação das sociedades indígenas” (PIMENTEL, 2015).

Apoiado neste documento autocrítico, é criado, em 1972, o Conselho Indigenista Missionário (Cimi) – órgão pastoral ligado à Conferência Nacional dos Bispos do Brasil – com a missão de estabelecer um novo sentido ao trabalho da Igreja Católica junto aos povos indígenas. No auge da ditadura civil-militar, o Cimi procurou favorecer a articulação entre aldeias e povos, promovendo ao mesmo tempo as grandes assembleias indígenas e eventos nas grandes cidades.

Terra dos Índios capta e reflete o cenário político. “O índio está colocado na mira da Lei de Segurança Nacional. Atraído para, quem sabe, as celas de repressão”, denuncia Dom Thomás Balduino, bispo de Goiás Velho, GO, e Presidente do Cimi, no documentário, durante ato realizado em novembro de 1978 no teatro Tuca, em São Paulo, capital.

Anos mais tarde, ainda no contexto da ditadura e fora do âmbito missionário religioso, outras entidades de apoio à luta dos povos indígenas também são criadas em meio à sociedade não-indígena. Entre 1978 e 1979, anos de filmagem e lançamento do filme de Viana, surgem as organizações não-governamentais indigenistas Comissão pela Criação do Parque Yanomami (CCPY), a Associação Nacional de Ação Indigenista (ANAI), o Centro de Trabalho Indigenista (CTI) e a Comissão Pró-Índio (CPI). Formadas por artistas, acadêmicos e ativistas, estas entidades tornaram-se organizações de referência que seguem atuando até hoje com os povos indígenas. Tanto a CPI quanto o Cimi figuram entre os créditos do filme como entidades que prestaram apoio para a realização de “Terra dos Índios”.

DESPONTAR DO MOVIMENTO INDÍGENA

Por sua vez, também é na primeira metade da década de 1970 que surgem as primeiras reuniões, articulações e representação indígena de caráter nacional e interétnico no Brasil. Diante da forte pressão e dos ataques da Ditadura civil-militar, lideranças de diversos povos e de diferentes regiões passam a reconhecer a necessidade de união contra as ameaças em comum sobre seus territórios e por sua sobrevivência. Assim, em 1974, no município de Diamantino/MT, com o apoio do Cimi, nasce a Assembleia dos Chefes Indígenas (ACI) que, em seu primeiro encontro, reuniu representantes de dezesseis povos. Em plena ditadura civil-militar, estas assembleias, que se seguiram até 1980, romperam com a proibição de reuniões e contatos intertribais estabelecida por lei e impulsionaram o nascimento de outras organizações indígenas de caráter nacional e regional (PIMENTEL, 2015).

As ACIs configuravam-se em espaços bastante restritos que somente admitiam a presença de não-índios convidados pela organização (PREZIA, 2000). *Terra dos Índios* apresenta ao espectador cenas da XI Assembleia dos Chefes Indígenas realizada em 1978, em Goiás Velho, GO. O filme traz também raros depoimentos de três importantes lideranças indígenas de diferentes etnias que marcaram seus nomes na história do movimento indígena e, por meio de suas lutas, ajudaram a impulsionar e solidificar as bases deste movimento de caráter nacional:

- Marçal de Souza Tupã-i, líder do povo Guarani Nhandevá, um dos principais articuladores das ACIs, denunciou para autoridades o etnocídio contra seu povo e as ameaças que sofria na luta contra os

latifundiários no Mato Grosso do Sul. Souza foi assassinado em 25 de novembro de 1983 por um pistoleiro na porta de sua casa. No ano de 2013, em reconhecimento à sua luta, foi condecorado como Herói Nacional do Brasil pela então presidenta Dilma Rousseff;

- Ângelo dos Santos Souza Kretã, do povo Kaingangue, é considerado uma das lideranças mais importantes do movimento de retomada das terras indígenas na década de 1970, tendo sido o primeiro vereador indígena eleito no país, em 1976, abrindo a possibilidade de que outros indígenas participassem de disputas eleitorais. Considerado uma das principais lideranças de sua época, Ângelo Kainguangue morreu no ano de 1980 em um acidente de carro numa estrada no interior da aldeia, fato contestado até os dias atuais;

- Mário Dzuruna Batsé (Mário Juruna) foi o primeiro indígena a ser eleito como deputado federal na história do Brasil, em 1982. Com mais de 31 mil votos, o representante do povo Xavante foi parlamentar pelo estado do Rio de Janeiro, filiado ao Partido Democrático Trabalhista (PDT). Apesar de sofrer com o racismo, Juruna destacou-se por sua combatividade em defesa dos direitos indígenas no Congresso Nacional.

À medida que suas mobilizações os faziam avançar em reconhecimento público, as lideranças iam sendo desacreditadas quanto às suas tradições pelo governo, que constantemente revia critérios de indianidade, dizendo quem era ou não era indígena. Conforme Manuela Carneiro da Cunha (1980), “o alvo mais imediato deste afã classificatório parecem ser os líderes indígenas que estão aprendendo a percorrer os meandros da vida administrativa brasileira, agora ameaçados de serem emancipados”.

AS PAUTAS E O INDIGENISMO DE ZELITO VIANA

Apresentando um recorte panorâmico da conjuntura da questão indígena, *Terra dos Índios* está dividido em quatro capítulos que retratam distintas realidades de lutas que giram em torno do reconhecimento e proteção dos territórios. As denúncias e as pautas destas lutas são reivindicadas diretamente pelas lideranças indígenas, em uma linguagem inédita para o documentário indigenista:

Prólogo

Capítulo I – EU FUI NASCIDO E CRIADO AQUI

Capítulo II – O ÍNDIO COMO NEGÓCIO

Capítulo III – NOSSO DOCUMENTO É TRADIÇÃO

Prólogo

Em seu preâmbulo, os líderes indígenas Marçal de Souza Tupã-i, Mário Juruna, Angelo Cretã Kaingang e o antropólogo Darcy Ribeiro introduzem o espectador na luta dos povos indígenas apontando para o protagonismo político do movimento que desperta nas retomadas de fazendas e na articulação intertribal e com aliados. Darcy Ribeiro discursa para um auditório lotado durante a XXX Reunião da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, em São Paulo, SP, realizado junho de 1978, denunciando casos de extermínio físico de comunidades, os interesses sobre as terras e o projeto de emancipação.

Eu fui nascido e criado aqui

Neste Capítulo, Zelito Viana concentra seu foco nos conflitos entre colonos (pequenos trabalhadores rurais) e os povos Guarani e Kaingang na retomada de seus territórios nos três estados da região sul do Brasil. Angelo Cretã Kaingang protagoniza a maioria dos depoimentos, narrando as retomadas das terras tradicionais e denunciando o roubo dos recursos naturais, a destruição do meio ambiente, bem como a falta de mediação do Estado para a solução dos conflitos fundiários, a ausência de uma política de demarcação dos territórios e a corrupção da Funai. O bispo e presidente do Cimi, Dom Tomas Balduino, examina a questão reforçando a proposital inoperância dos órgãos de Estado. Ao fim, o presidente da Funai, General Ismarth de Araújo, surge utilizando as Forças Armadas para intervir nos conflitos entre indígenas e colonos sem propor nenhuma solução.

O índio como negócio

O tema deste capítulo gira em torno da invasão e exploração dos territórios tradicionais indígenas por latifundiários. No Pantanal, fronteira com Paraguai, o povo Cadiêu, contemplado por grandes porções de terras em recompensa de sua participação na Guerra do Paraguai, é retratado perdendo seu território e sendo escravizado por latifundiários, expostos como

representantes de interesses de empresas transnacionais. Ainda no estado do Mato Grosso do Sul, Marçal de Souza Tupã-i denuncia a perseguição contra os Guaranis e Kaiowá que se organizam para a retomada de suas terras.

Os grupos mobilizados na luta pela terra são taxados de subversivos e perseguidos pela Guarda Rural Indígena, órgão de repressão policial composto por outros indígenas criado pela ditadura.

Nosso documento é nossa tradição

Neste capítulo, Viana retrata as relações entre território, tradição e cultura. Apresenta a catequese da Igreja Evangélica Cristã, formada por pastores do povo Terena que utilizam vestimenta e linguagem formal, em contraponto aos rituais tradicionais, destacando o registro da Festa da Boneca realizada pelo povo Caiabi no Rio Tapajós. A festa foi retomada pelos Caiabi depois de 20 anos, interrupção que aconteceu após um ataque de garimpeiros que dispersou a comunidade.

Na sequência seguinte, os mesmos pastores Terena anunciam com felicidade, e o filme registra, a participação do então presidente General Ernesto Geisel na festa do Dia do Índio de 1978. Por sua vez, a festa Caiabi é interrompida com um pedido urgente de atendimento médico. Indígenas reclamam da falta de atendimento à saúde.

Logo após, o documentário mostra o depoimento de uma anciã, única sobrevivente de um massacre contra uma aldeia Ofaié Xavante do Rio Paraná, que mora no posto Icatu perto de Bauru, SP. Ao ouvir o gravador reproduzindo suas palavras, a sobrevivente acredita que pode estar estabelecendo contato com a máquina como se fosse alguém que também fala a sua língua, e pergunta: “cadê meu pai? Cadê minha mãe?”, ou simplesmente conta ao gravador: “estou sozinha, vim de longe e estou com fome. Não tenho mais pai. Não tenho mais mãe”.

Por fim, Kuiussi Suiá, guerreiro do povo Xavante, esbravejando em um monólogo teatral, conta à produção do filme sobre uma luta entre ele, de borduna, e um fazendeiro armado. O episódio aconteceu quando o guerreiro xavante foi a uma fazenda na fronteira do parque do Xingu para questionar o fazendeiro sobre um estupro e o fato de manter dois jovens como seus escravos em seu latifúndio. Kuiussi narra o conflito de maneira detalhada e interpretando sozinho inúmeros papéis. A narração expõe os ataques a bala dos quais Kuiussi foi vítima e as violências que fizeram com que 90% de seus parentes desaparecessem por doenças e assassinatos.

A voz que ecoa

“Eu creio que no Brasil inteiro vai se levantar, se é que não já se levantou, índios esclarecidos como eu, que levantará sua voz em prol de sua raça!”, enquadrado em close e olhando diretamente para a câmera, Marçal de Souza Tupã-i abre *Terra dos Índios* apresentando ao espectador uma voz nunca ouvida no cinema brasileiro. As outras vozes indígenas, na sequência, também se levantam junto com Marçal no filme de Zelito Viana, compondo a representação de uma visão indigenista sobre a resistência dos direitos indígenas em um dos períodos de maior repressão do Estado brasileiro.

Atualmente, mais de quatro décadas depois, em um contexto de aumento de ameaças e retrocessos em relação aos direitos indígenas, os registros feitos por Viana seguem como referência fundamental, tanto para o público especializado, quanto para o público geral, ao dar voz e protagonismo ao movimento indígena e suas lideranças como nunca ocorrido no cinema brasileiro.

Em debate promovido pelo Cine Clube Silvio Tendler, organizado pelo Museu da República em abril de 2021 e transmitido pela internet, que contou com a presença do cineasta Zelito Viana, o filósofo, escritor e líder indígena Ailton Krenak atentou para o fato de que *Terra dos Índios* inaugura o debate sobre “demarcação” e abre o novo tempo de reconhecimento dos povos indígenas no Brasil.

“Eu carregava o filme *Terra dos Índios* debaixo do meu braço quando a gente organizava movimento indígena. Eu levava ele pelas paróquias, levava ele pras comunidades de base, levava ele pra todos os lugares para fazer a cabeça das pessoas sobre os índios que eles não sabiam que existiam. Então *Terra dos Índios* era panfleto que eu usava para mobilizar a opinião pública, principalmente urbana, trabalhadores e tudo. Eu já passei *Terra dos Índios* em sindicato. Eu carregava o filme em lata, não existia esses tipos de dispositivos como pendrive, DVD e era um tamanho bem grande, maior do que uma pizza e neste tempo era proibido carregar filmes.”⁴

A partir das marcas deixadas por *Terra dos Índios*, o documentário indigenista passa a ser compreendido como um possível instrumento na luta pela efetivação dos direitos indígenas. É assim que, ainda hoje, filmes como *Martírio* (2017), de Ernesto de Carvalho, Vincent Carelli, Tatiana Almeida, e *A Última Floresta* (2021), de Luiz Bolognesi, seguem sendo exibidos com destaque em festivais e ocupando importante espaço nas telas de diferentes plataformas.

4 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=f4A3WTbROjo> [acesso em 8 abril 2022].

REFERÊNCIAS

- COELHO, Rafael Franco. **Algumas notas sobre a história do cinema documentário etnográfico**, Revista Comunicación, Nº10, Vol.1, año 2012, pp.755-766 ISSN 1989-600X.
- FAVRE, H. El indigenismo. México: FCE, 1998. pp. 7-35.
- LIMA, Antonio Carlos de Souza. Sobre indigenismo, autoritarismo e nacionalidade: considerações sobre a constituição do discurso e da prática da “proteção fraternal” no Brasil. In: OLIVEIRA, João Pacheco de (Org.). **Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil**. Rio de Janeiro. Ed. UFRJ, 1987, pp. 149-204.
- MOREIRA, Maria Geralda de A. e SOUZA, Lídia Priscila P. Silva. Memórias silenciadas: a violação dos direitos dos povos indígenas no Brasil durante a Ditadura Militar. **V Congresso Internacional de História**. Jataí, UFG, 2016.
- PAULA, Betse. **Zelito Viana - Histórias e Causos do Cinema Brasileiro**. Editora: Imprensa Oficial. São Paulo. 2010
- PREZIA, Benedito. HOORNAERT, Eduardo. **Brasil Indígena. 500 anos de Resistência**. São Paulo. Editora: FTD. 2000
- PIMENTEL, Spensy K. Povos indígenas em Mato Grosso do Sul. História, cultura e transformações sociais. Graciele Chamorro Isabelle Chambé (Org.). **Aty Guasu, as grandes assembleias kaiowa e guarani: Os indígenas de Mato Grosso do Sul e a luta pela redemocratização do País**. Dourados. 2015. pp. 795-814.
- TRINIDAD, Carlos Benitez. **A questão indígena sob a ditadura militar**. *Anuário Antropológico*, Brasília, UnB, 2018, v. 43, n. 1, pp. 285-314.

A IMAGEM-NADIFICANTE DA MORTE EM *TITICUT FOLLIES*BRUNO ALVES FERREIRA¹

ENTRE A VIDA E A MORTE — PRIMEIRO OLHAR

Em 1966, Frederick Wiseman gravou o primeiro documentário de sua longa carreira. Durante vinte e nove dias observou, com a fleuma que se tornaria marca de seu cinema direto, o cotidiano do Hospital Estadual Bridgewater, um manicômio judiciário norte-americano. Sua câmera se deparou com um retrato deplorável de crueldade e descasos com os pacientes. No ano seguinte lançaria o resultado de suas filmagens, *Titicut Follies* (Estados Unidos, 1967), nomeado em homenagem ao festival interno do hospital. Sem alarde, após metade do filme observando pacientes muito inquietos, a câmera silenciosa encontra um paciente à sua semelhança.

Pacato e esquelético, Malinowski faz greve de fome há três dias. O médico da ala tenta em vão convencê-lo a desistir, porém, incorrigível, ignora a oferta. É então submetido ao procedimento padrão da instituição para lidar com tais rebeldias: de olhos fechados, ouvindo o burburinho dos funcionários, Malinowski é alimentado através de um longo tubo grosseiramente inserido em sua narina. Lágrimas solitárias escorrem do seu rosto e a imagem sofre um corte. Nesta nova e breve cena, um senhor de olhos arregalados é cuidadosamente barbeado. Outro corte, retorno à Malinowski, agora recoberto por um lençol e engolindo seco o tubo em sua garganta. A montagem segue dialética e voltamos à cena interrompida. Pinças colocam chumaços de algodão nos olhos daquele senhor barbeado, e compreendemos que o que víamos era um cadáver sob cuidados funerários. A imagem muda mais uma vez, para, neste regresso, inaugurar (em vez de finalizar) o sentido no jogo da montagem. Malinowski aguarda sem oferecer resistência e, subitamente, sobrevém uma indeterminação que nos leva para um lugar desconhecido,

¹ Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Mestre em Comunicação pela linha Estética e Culturas da Imagem e do Som pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da UFPE. Doutorando em Comunicação pela linha Mídia, Linguagens e Processos Sociopolíticos pelo PPGCOM-UFPE.

na imagem e em nós – se é que há distinção –, saturado de possibilidade e dúvida. Uma indeterminação aflita nascida do acúmulo de paradoxos e contradições. A sequência de cortes enfim, se encaixou e, estranhamente, deixou um breve, porém potente, vazio em seu lugar. Naqueles minúsculos instantes, na fissura que se abriu na imagem, saltamos adiante no tempo e o cadáver embalsamado e Malinowski tornam-se a mesma pessoa.

Se manifesta uma contraditória compreensão. De alguma maneira, parece que na alternância da montagem, Malinowski morreu diante de nós sem necessariamente o vermos morrer. O acontecimento de sua morte mostrou-se invisivelmente entre um corte e outro, num vazio entre planos tão brusco que sua presença, mesmo perdida numa lacuna, nos parece imediatamente evidente embora, de fato, não se mostre. E nesta obviedade mórbida, de violenta mas incorpórea presença, abrem-se questões muito além do ímpeto interpretativo de uma experiência narrativa. A imagem deixou de ser apenas um jogo de compreensão, em paralelo ao registro tão tátil do silêncio beligerante de Malinowski, para tornar-se também um grave acontecimento, aquele que conjura os afetos mais primordiais de qualquer vivente. Malinowski é alimentado apenas para ser embalsamado, é vivo – para a câmera, para nós – apenas para morrer. Fez-se morte emanando das luzes na tela.

O que acontece com a imagem? Podemos atribuí-la um tipo: uma imagem de morte. Não é, porém, mais uma imagem de morte comum à mídia tradicional; aquela que surge repentinamente como uma agressiva violação ao cotidiano, concomitantemente tabu transgredido e espetáculo mórbido para uma faminta curiosidade do público (SOBCHACK, 2004, p. 137). A morte de Malinowski é de outro tipo. Nossa compreensão de seu destino é que ele certamente definhou em suas inúmeras greves de fome até que, num derradeiro dia, seu corpo não suportou mais tantos castigos. Estamos diante do raro registro de uma morte lenta – em específico, um lento suicídio – no qual não seria possível apontar seu maior pormenor: o instante da morte.

No âmbito da experiência de uma morte lenta, o instante de transição do ser para o não-ser se alonga por um tempo indeterminado, durando além de um momento específico – o morrer – e, assim, eliminando qualquer circunscrição possível para seu acontecimento (SOBCHACK, 2004, p. 139). Por não possuir o trauma duma morte repentina, ela não se realiza como experiência através do choque. A morte lenta é um acontecimento duradouro, uma experiência de afetos lentamente se esculpindo às demandas do fim inevitável, num processo de adequação e normalização daquele fim.

Se couber de surgir algum impulso investigativo em busca do morrer, este instante tão misterioso do fim, este impulso deverá parar e obrigatoriamente se dispersar em toda a imagem (SOBCHACK, 2004, p. 138). Uma morte lenta é uma morte acostumada, elaborada e aquietada já em vida.

Contudo, esta morte lenta em especial oferece uma estranha particularidade que a princípio deveria desmentir este raciocínio. No jogo da montagem houve a subtração do processo, daquele lento e indistinto morrer que a caracterizaria, de sua imagem. Se Malinowski morreu lentamente, este tempo que pacificaria a experiência jamais foi capturado, ou ao menos, exibido pela câmera. A duração original que caracterizaria esta forma de mostrar o morrer, a mesma duração que dissiparia ou transformaria seus afetos, é retalhada entre duas imagens distintas, uma de vida e outra de morte. A imagem ganha uma hibridez temporal, envolta em duas temporalidades e formas de compreensão, distintas.

Sob as rédeas do pensamento racional, que reconhece nela a temporalidade estendida demarcada pela compreensão lógica de suas imagens, se torna simbólica e conceitualmente uma morte lenta, alongada por ao menos três dias de morrer. Sob o auspício da intuição imediata de uma experiência sensível, torna-se uma morte inusitadamente veloz manifestada entre um quadro e outro, recuperando o lugar do instante intensamente impactante que usualmente uma imagem de morte possui (SOBCHACK, 2004, p. 137). Havia um mistério inicial, de como ele realmente morreria, um mistério que se torna irrelevante diante do morrer que a força combinatória das imagens fez surgir. O sentido final, a razão da morte de Malinowski que é apenas passível de nascer num ato de reflexão *a posteriori*, dá lugar ao sentido imediato – faleceu imediatamente de algo vagaroso – como desvelamento da experiência.

Um paradoxo da montagem é que se temporalmente ela é contínua, ao criar uma linearidade ao unir os dois extremos de um processo temporal em comum – o morrer de Malinowski –, simbolicamente, ao contrapor a rigidez absoluta da morte com o perpétuo movimento da vida, ela se torna descontínua. E, adiantando um argumento, temos mais uma contradição na imagem: que uma operação lógica é regimentada para sair deste campo ao tornar-se experiência através de um fluxo de contradições que não se dão em continuidade, mas na urgência da simultaneidade da vida com a morte. A razão dá lugar ao intuitivo e a continuidade instaurada pela montagem conecta uma cena com a outra afetivamente através desta descontinuidade

simbólica, recompondo qualquer imprecisão de sentido que a razão possa apontar ao questionar suas origens. Ignora-se na experiência imediata qualquer outra verdade senão a morte e é desta contradição que partimos: Malinowski morreu de fome imediatamente. Morreu rápido de algo vagaroso.

Ainda definindo as propriedades ou elementos da imagem, se deslocando de abstrações técnicas para o mundo que se fez com o registro, também devemos reconhecer o seu lugar de morrer como outro configurante da experiência. Malinowski falece num manicômio judiciário. Se a tipificamos, no âmbito da experiência, como morte lenta também seria possível tipificá-la, num olhar histórico, como uma burocrática morte institucional, paradigmática do contemporâneo. Esta se caracteriza pelo seu afastamento do *locus* do cotidiano e portanto, abdicada de qualquer forma de âncora representacional do morrer (ARIËS, 2014). Morte entranhada em nosso imaginário como um corpo estranho, distanciada por normas que a sanitizaram ao ponto de ela sumir parcialmente do imaginário que forma aquele corpo cultural. Não sabemos como, ou qual, é a imagem “normal” de morrer num manicômio porque há uma arquitetura de forças para ocultá-la. Não há imagens diretas ou sequer metafóricas invadindo o imaginário, é uma forma de morrer que não é ancorada em qualquer código pré-definido. Além disso, é também uma forma de morrer que possui como anteparo a permissividade que hierarquizou socialmente suas vítimas permitindo certas formas de morrer se operarem sem qualquer ressalva. Constatando que há corpos que foram feitos para viver e outros para morrer, se não através do assassinato através da omissão, os relegando a vidas descartáveis. O resultado destas formas de repressão representativa dos “morríveis” é a oferta de uma espécie de proteção existencial que afugenta para o campo do invisível e do inaudito sua aparição por não se figurar sequer como potência de algo. Sua existência sequer é virtual, por não ser cogitada em momento algum no cotidiano da subjetividade que poderia pensá-la.

QUEM?

Foi através deste *locus* do morrer que Malinowski inicialmente se definiu. Se intromete na narrativa como mais um contraponto no discurso de ironia montado por Frederick Wiseman no curso de seu documentário. Ele é, a princípio, apenas mais um, abstraído de individualidade e agência, portanto

de um recanto que provoque qualquer forma de empatia mais profunda além daquela pré-determinada pelo seu encaixe social. Condenado de antemão a morrer com o mínimo de indignação sob a invisibilidade oferecida pelo muro de uma instituição criada para escondê-lo do nosso olhar. No entanto, esta construção social que favorece seu ocultamento entra em conflito com as capacidades presentificantes do documentário. Nós presenciamos a alimentação. Testemunhamos. Participamos.

Vemos uma imagem no qual um espaço se abre para nós, nosso olhar se transforma num olhar particular e movente, o olhar envolvido da câmera que guia nossa carnalidade para fazer-se com a tela. Estamos numa estética direta, que faz um apelo à homogeneidade do mundo, que apela para aquilo que há de mais ininterrupto na imagem cinematográfica, pelo que há de ininterrupto da carne. Fazemos parte duma imagem traço, imagem de um referente necessariamente real (BARTHES, 2017, p. 72), que um dia foi e, portanto, aquela imagem também o é em seu passado presentificado, em seu presente-passado.

Até então, Malinowski era símbolo da resiliência de uma vontade sumariamente apagada diante de um poder institucional. A empatia que mobilizara nosso olhar estava no campo da revolta, uma mistura complexa de compaixão e raiva nascidas na transição de um sofrimento individual para um coletivo. A equidade nascida de uma ideia universal de humanidade que surge, ironicamente ao modelo do indivíduo que a sente (CAMUS, 2017). Revolta nascida de uma autoafirmação de si mesmo através da dor e injúria do Outro. Nos revoltamos porque nosso posicionamento existencial afirma: poderíamos ser nós. Reconhecemos dois lados, dispostos a terem nossos afetos distribuídos, posicionamentos que devemos tomar para que nasça esta revolta. Buscando através desta revolta um desejo de mutação ontológica, de reordenamento de sua condição de vítima e agredido, ou em intensidades mais radicais, uma inversão de agredido para agressor. Desejando solapar a imagem porque se tornou inteiramente nossa – e, também, tenebrosamente do Outro que está prestes a morrer. Remeter sua participação para além do testemunho, que escancare nesta relação que houve uma violência diante de nós, violência que fomos cúmplices através do olhar.

Após a revelação dialética, esta empatia é transformada tão imediatamente quanto a realização da morte, transformação essa que em vez de restringir nosso olhar o amplia. Torna-se empatia pela mortalidade alheia e consigo se alteram também as propriedades da própria imagem. Deixa de

possuir uma visualidade movida majoritariamente por demandas éticas e políticas, para se tornar também uma imagem constituída por uma incógnita muito mais autoritária – que se diz respeito aos discursos sociopolíticos, diz ainda mais àquilo que descansa tanto no nosso interior quanto no que há de indissolúvel no seio da imagem. Não bastará então apenas a dor alheia e sim o fim derradeiro da dor, fim que não se encaixa em lugar algum senão em si mesmo.

Naquele intervalo um enigma tomou a imagem por completo a transformando na agressão injustificável à condição humana. Que se parecia ocorrer na imanência da imagem, parece de alguma forma vir também de um lugar transcendente que nega a evidente materialidade do corpo. Experimentamos uma contradição, mais uma entre tantas. Após a descoberta de seu destino, Malinowski torna-se um símbolo de morte ainda vivo. Símbolo anônimo, impessoal, que existe apenas como um rosto raquítico esmiuçado por nosso olhar. Alteridade que exige de seu rosto que nos conte algo oculto atrás (e através) de seu olhar mudo. Semelhante exigência que nos culpabiliza perante a violência demonstrada, nos tornando cúmplices do acontecimento mortal, como se em todos os instantes a nossa incapacidade de agir indicasse alguma falta. E outra exigência se faz no intuito de soçobrar esse incômodo. Exige que também contemos algo para ela com nosso olhar – arrependimento, temor, raiva, vergonha – de que sejamos realmente participantes dela, nos façamos vítimas juntos de Malinowski, origem e destino desta violência que manobra nosso olhar.

Com quem nos omitimos? Uma resposta óbvia: com o rosto – ora neutro, ora nosso – de Malinowski. Simultaneamente um “ninguém” e, também, nosso único alicerce de individualização além daquela vaga ideia de humanidade que motivou nossa revolta anteriormente. A neutralidade de Malinowski é a grande chave na construção desta alteridade omissa e que tanto como define respostas também abre outras questões. Com o que nos identificamos se não há um discurso individualizante, que o transforme de um corpo ou tipo social para uma pessoa de carne, osso e voz? Como se identificar com o apagamento de alguém que não fala, não comunica?

Sem qualquer resposta, basta encerrar esta parte com uma observação preliminar: Malinowski aparenta, na construção fílmica, só se tornar alguém na dor, no sofrer, no falecer. Paradoxalmente, sua individualidade torna-se total quando é tomada de nós, seguindo à risca o ensinamento de Martin Heidegger que a morte seria nossa possibilidade mais própria (2006,

p. 340). Malinowski toma o seu único instrumento propriamente seu – sua morte – para agenciá-lo no mundo. Não é à toa que se rebela através do seu sacrifício. Reconhece dentro de si uma agência intocável pelos outros que apenas pode tomar forma desta maneira, numa negação absoluta da existência. Se individualiza a partir do encerramento. Assim, falecendo, podemos afirmar seguramente que um dia foi alguém, porque se vivesse seria mais um não-sujeito invisível sem jamais lhe caber a indignação da morte. Sendo – e, assim, morrendo – algo se transporta de lá para cá, um afeto contagioso do irremissível que perdurará muito além das imagens. Entre tantos discursos e forças pautando nossos rumos, com o surgimento desta não-coisa impenetrável, Malinowski evoca um fóssil vivo.

UMA SEMIOSE INCONTROLÁVEL

Assim define Vivian Sobchack, ligeiramente, o processo de representação da morte no documentário: “uma semiose incontrolável” (2004, p. 133). É bom destrinchar mais atentamente a proposição dada sua sucinta riqueza. Se é um processo semiótico significa que algo adquire sentido, que algo se transforma e cristaliza em algo compartilhável. Uma situação envolvendo um corpo vivo se torna um processo específico no qual uma vida se esvai. A imagem adquire um sentido claro: alguém está morrendo, alguém morreu. Se torna, semioticamente, uma imagem de morte, possuindo dentro desta inserção taxonômica os atributos delineados anteriormente. Porém, se é incontrolável sinaliza que não é um sentido rígido, estável. Pelo contrário, é um sentido paradoxal visto que é construído a partir de um evento primário absolutamente distante da compreensão lógica que o ato de significar demanda. O sentido da morte desliza continuamente para além dos domínios de quem a utiliza. Se a define em conjunto como “semiose incontrolável” é por reconhecer uma contradição inerente na imagem de morte: que simultaneamente sabemos e não sabemos o que nela acontece, tentamos manipular algo que foge ao nosso domínio. Talvez seja melhor apenas constatar que é um signo reconhecível, de alguma forma transmissível, porém incompreensível além da pragmática irreflexiva cotidiana. Sempre escapa algo em seu uso porque o uso a banaliza. A reconhecemos, mas não a compreendemos.

A morte é rotineiramente contraposta ao nascimento. Dois polos opostos do mesmo processo chamado vida. Assim também o faz Sobchack

quando define logo em seguida a imagem da morte como o “o signo que põe fim a todos os signos” (2004, p. 138) por supor anteriormente no seu ensaio que há também um signo que inicia os signos. O nascimento é o signo primário – também fruto de uma semiose incontrollável – que faz outros signos nascerem e “que ingressa o signo no mundo da representação” (2004, p. 138). Se há uma incompreensão também no interior deste signo esta é contornada pelo fato dele ser o elo inicial que permite outros signos se formarem, prontos a serem nomeados, identificados e ordenados. É uma força territorializadora, portanto no campo da ordem criadora que aglutina significantes com significados, num todo atuante e imediatamente compartilhável. Por contraponto, se o signo da vida é ordenador, o signo da morte é pura desordem, a destruição que caotiza a ordem para surgir algo novo.

O “signo que põe fim a todos os signos” oferece um desafio lógico – apontando que esta relação não se propõe à lógica – por ser o elo final em uma cadeia de sentido que exige e origina continuidade, o fluxo vital e sempre adiante, num conceito que *a posteriori* reflete apenas o fim absoluto de algo, o nada. Assistimos um fim significado, porém continuamos criando e discursando ao seu redor, fruto de uma potência pessoal que se orienta em direção à criação poética do viver, incapaz de lidar com um signo que não possua a vitalidade sempre perene do ser.

O que Sobchack reconhece na imagem de morte, é um processo de transformação desconhecido, um caos encarnado num corpo, materializado numa imagem mecânica, paradoxalmente tomado forma num sistema essencialmente organizador, a representação. Sistema que parece não conseguir se estabilizar diante de uma imagem que trabalha ativamente contra qualquer forma de estabilidade. Assim como anticorpos que provocam a febre em sua missão de destruir a infecção, a imagem de morte em sua vontade de mostrar o impossível torna explícita as falhas que permitem a falência da representação.

Por um lado, a imagem “simples” do morrer ou a imagem do cadáver, é insuficiente. Parece apontar sempre para um outro lugar, que não reside meramente naquela imagem. À semelhança de uma ruína, uma materialidade que remete aquilo que deixou de ser, também a imagem da morte, de alguém que um dia viveu e deixou de viver, é “traço de uma semelhança perdida” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 35). E não só aponta para este lugar além e perdido como também é um além não-figurável, irrepresentável, uma potência que nunca irá se realizar. Ela se torna um índice material de um processo imaterial.

Pela representação audiovisual lidar primariamente com ordenações na ordem do visível, é possível representar apenas aquilo que há de visível

no processo: a destruição de corpos, imagens legíveis de dor e sofrimento ou um cadáver disposto ao nosso olhar. O evanescer de uma consciência, a quebra de um elo de sentidos, a transformação absoluta do ser em não-ser, não é representável por acontecer na particularidade inatingível daquele que sofre esta transformação. A morte por ser aquilo que cada um possui de mais singular, afetiva e temporalmente, é também aquilo que, em sua interioridade, é menos compartilhável. É este o desafio que se coloca sempre que se propõe a mostrá-la. Uma impossibilidade epistemológica que sabemos no íntimo de nosso ser que existe. Um conhecimento impossível que necessita de atalhos e mediações para lhe delinear a sua (falta de) forma e acessá-la como alguma forma de conhecimento.

Indireta, observamos, portanto, apenas seus resultados para deduzir o acontecido: a associação da imobilidade corporal (LEVINAS, 2000, p. 9), que sempre remete a alguma forma de cadaverismo ou mortificação, com a presença soturna da morte. O luto desesperado, a lacuna no eixo afetivo, dos seus entes queridos; ou a tristeza desnorteada de estranhos, o distúrbio no *locus* social, que compadecem de um destino que em seu íntimo sabem compartilhar. Resta apenas, como evidência, o sentimento de angústia naqueles que a testemunharam e uma ausência vital em algo que é, estranhamente, preenchido. A verdade contida nesta imagem reside em outro espaço que não cabe ao visível, portanto não se aponta a uma nova imagem mas sim para uma ausência em seu âmago. É a partir desta ausência vital que a imagem da morte, especialmente aquela que carrega consigo o efeito do real, se qualifica.

O VAZIO ENTRE A VIDA E A MORTE — SEGUNDO OLHAR

A primeira etapa da dialética parece colocá-lo num caixão. Deixamos de ver a prancha em que se estenderia para ser maculado para ver uma cova profunda. Assim, deita-se Malinowski num esquife para se enterrado mais uma vez. A imagem final, em que seu corpo é enfiado na gaveta, se torna apenas uma formalização daquilo que já sentíamos à primeira vista. Uma segunda visão reafirma a primeira, uma segunda visão dita, orienta. Ela é premente, angustia a imagem a ferindo para nunca mais cicatrizar. A morte lhe cortou silenciosamente, a colocou sob seu reino e a vitalidade discreta que um dia continha Malinowski se escoa por entre os planos.

Nosso desejo de salvá-lo, este símbolo da vida que erige resistência exemplar, é contraposto com sua frágil mortalidade. Imagens de inação

unidas à estabilidade soturna e macabra de um cadáver. Pontos quase indiscerníveis, como se nos mostrando que, da vida à morte, não há tanta diferença assim e o que a imagem opera é apenas um simples deslocamento, de cá para lá ou de lá para cá, como uma janela abrindo um pequeno espaço que permite uma visão tênue de algo muito distante e ao mesmo tempo muito próximo. Temos um fim figurado no começo. Um caminho translúcido entre dois pontos, que, de tão transparente, parece torná-los um só numa massa opaca de excessos figurativos.

Ainda assim, temos lampejos. Os lampejos que a dor, mesmo na descrição resignada de Malinowski, parecem retomar sua vitalidade perdida, como que indicando ser esta dor a sua maior prova de vida. Em um plano, caem lágrimas de seus olhos e nos compadecemos deste paradoxo, de ver seu cadáver chorando, assim como mais tarde ao ser engavetado nos indignamos com o enterro de um vivo. Porque é o brilho final de Malinowski, a sua última prova de vitalidade antes de se tornar a abjeção de um cadáver e perder o nosso lugar de projeção. Daí em diante, Malinowski comportará uma existência cadavérica, em todas as contradições que esta definição possa causar. Ele será simultaneamente o lamento de um fim no qual estamos predestinados e será uma coisa abjeta conjurando repulsa. Será a relíquia melancólica de uma consciência que um dia quis ser, no seu amor fático pela existência e que optou pela desistência tomando as rédeas de seu próprio fim. E, também, será um ente putrefato a ser enterrado debaixo da terra para nos curar do contágio do tabu de sua (falta de) existência (MORIN, 1970).

Esta é a grande contradição do cadáver. Não é possível considerá-lo um de nós. Um cadáver não pensa, não sente, é apenas uma casca de algo que deixou de ser. Uma crisálida que parece guardar apenas nossa própria mortalidade. O espectador quando está diante do acontecimento da morte não o torna acontecimento a partir do cadáver, visto que este não é capaz de morrer. E, também, não o tem a partir do corpo vivo por motivos óbvios. O acontecimento da morte é apenas possível de ser observado a partir do instante de transição em que a vitalidade é retirada do mundo e destruída em tela. O fim, a morte, não é o cadáver e sim o processo. A morte é o morrer.

Nesta cadência inquieta de adeuses interrompidos, neste vaivém de presença e ausência, algo parece se esvaziar dentro de nós. Didi-Huberman têm semelhante sensação diante de uma lousa funerária do século XI (2005, p. 37). Observa seus aspectos materiais e formais: um volume repleto de figuras em sua superfície, inscrições no granito que um dia esconderam um cadáver dentro de si. Atenta como aquela sua experiência não se limita

apenas à materialidade evidente de seu objeto. Que não basta apenas observar as inscrições em relevo, ou a figura talhada de um homem de olhos opacos com os pés despontando de sua morada final. A morte irradia inviolavelmente entre seu interior vazio e a superfície de barro. Surge uma força inelutável, que resiste a todos os nossos anseios de torná-la compreensível.

Por ser uma visão que envolve o inelutável da morte, é uma visão que retorna o nosso próprio ato de ver. Sabemos que vemos, vemos que vemos. Não é possível uma imagem da morte idônea, que possa transparecer fielmente uma realidade, por esta nunca caber totalmente a realidade evidente quando está diante do sujeito. Pelo seu conteúdo, por nos retornar a sua própria figurabilidade, por conter uma impossibilidade representada, por ser um tabu não só social como existencial, por ser em suma, uma imagem de morte – Didi-Huberman sente a abertura de uma cisão em sua experiência que contradiz o caráter perceptivo da experiência. Diante de uma imagem de morte se abre um espaço no qual somos obrigados a encarar nossa própria mortalidade através de seu esvaziamento, ou, através do seu esvaziamento somos obrigados a encarar nossa própria mortalidade.

Observa que uma imagem de esvaziamento geralmente pode manifestar duas formas de atitude em quem a experimenta. Para não dar conta desta experiência contraditória, o sujeito pode fazer um esforço de se ater apenas ao visível da imagem, recalcando suas pulsões de buscar algo mais na imagem. Se nega o aspecto subjetivo da experiência para evidenciar apenas o que aquela imagem possui de material, numa atitude que valoriza o que nela há de cheio para renegar o que há de vazio. Como resultado desta atitude, se torna uma experiência que remete apenas àquilo que vê, negando sua própria subjetividade para transformá-la em algo facilmente descritível, “uma vitória maníaca e miserável da linguagem sobre o olhar” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 39). Deixa-se de experienciar o esvaziamento que se intromete para ver apenas a lousa. Ou, se questionado pelo que vê responderá que vê apenas o óbvio, que vê o que vê, numa atitude essencialmente tautológica. Tem como experiência apenas a simplicidade do imediato como quem quer tirar instantâneos do presente. Traveste a imanência da vida, seu fluxo temporal que abre acontecimentos a todos os instantes numa singularidade imóvel que não se desprende para lugar algum. O que se vê? Malinowski morrendo e nada mais.

A outra atitude tomará o caminho contrário. Desviará do vazio transportando o olhar para um outro plano. Cria-se um modelo fictício transcendente

da experiência do acontecimento. Será uma atitude que diante do esvaziamento o preencherá com algo que não caberá exatamente ao esvaziamento daquela presença. Pelo contrário, o preencherá com uma alteridade plena e perfeita, um Outro repleto de vitalidade – como as figuras messiânicas religiosas – que possa através da emanção totalizante de sua divindade, iluminar completamente a escuridão mortal. Para não se deter no vazio da experiência, o preenche com crenças que o permitam ver tudo em vez do nada, negando este espaço vazio através de seu preenchimento irrestrito. Esta é a contraparte do homem tautológico: o “homem da crença” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 41), que crê tanto em um outro lugar que sequer permite este que se abriu se articular.

Este esvaziamento, no entanto, não está contido nem no imediatismo superficial tautológico nem no traslado excessivo da crença. O esvaziamento se afigura num intervalo entre um e outro. Um intervalo nascido de uma temporalidade inerente à experiência que manifesta um espaço aurático de contradições. Porque este vazio é próximo e, também, distante, distante e, também, próximo. Diante desta dupla distância que vai e vem, se constrói uma terceira atitude. A subjetividade pode abraçar este esvaziamento, mergulhar dentro dele e se deixar ser tomado pelos seus fluxos de atração e repulsa encontrando um lugar para habitar justamente neste vazio que caracteriza a imagem (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 105). A ausência se torna o lugar da experiência ao se tornar abertura. Exatamente por conter uma inacessibilidade no centro da experiência que este espaço a ser percorrido se abre. Um espaço ausente, vazio, de projeção. Encontra, indiretamente através de sua representação espacial, com uma característica da imagem da morte que retorna à maior problemática concernente a qualquer noção de uma experiência de morte; de que sua experiência plena não é jamais acessível ao outro a não ser através deste próprio vazio.

Abre-se a dúvida mais regencial: como se relacionar com o vazio? Como é possível acessar este vazio? Como poder falar de uma relação que agasta e renova, que destrói e constrói ao mesmo tempo?

NADA

Em seu ensaio “O Que é A Metafísica”, embora parta de metas muito distintas, Martin Heidegger encontra semelhante desafio (2008). Na tentativa de compreender o fazer científico, termina por confrontar um fundamento

muito mais insólito de qualquer fazer, um fundamento tão óbvio que se torna invisível sob as abstrações naturalizadas do viver e duma imagem mundo que o desfavorece. Ele encontra no nada, neste conceito tão inefável, o fundamento do fazer e do ser.

O que seria o nada? O questionamento já apresenta uma imensa dificuldade pelo questionado não se apresentar na questão. Ao nos perguntarmos sobre o nada tudo que estamos fazendo é utilizando algo que é, um conceito ou uma palavra, e o nomeando de nada. Este, em sua essência, não pode ser demonstrado ou apontado. Da mesma forma, ao tentar responder a questão, também caímos na mesma armadilha. Isto porque o modo de pensamento lógico é proposicional, ele precisa tornar algo em objeto a partir de asserções – “isto é x”, “isto não é y” e assim por diante – para dele conseguir lidar. A lógica, apesar de seus almejos de universalidade, falha incomensuravelmente quando tenta lidar com certos conceitos e experiências que não funcionam sob seus preceitos. Além disso, a lógica comete um engano fundamental quando lida com questões além de seus domínios – como a morte – por se compreender como fundante destas questões. Por partir de um pensamento lógico, que determina os estados do mundo a partir de suas proposições, suas regras mais básicas tendem a tomar para si a responsabilidade de representar o mundo fielmente e ocorre uma confusão: Um sistema aditivo construído através da postulação de algo tenta lidar com algo que não pode existir de fato, o não-ser. Dentro deste sistema, o nada quando é inserido só pode existir como o contrário do que ele realmente é, gerando a conclusão que a questão do nada não passa de um erro de raciocínio ou um truque de retórica.

A lógica sempre tentou associar o nada com a ausência de algo – sua negação – exigindo a existência de algo para ser negado para então poder haver um nada. Fazia do nada a retirada de algo presente, criando nesta presença a condição primeira de qualquer ser para o surgimento do nada. Mas o nada não é um objeto ou um ser, o nada “é” – atentando para o uso contraditório – nada, ele não-é. Vê-se a particularidade de se pensar o nada. Quando o pensamos, nos parece que exercemos uma autocontradição afirmando-o como existente. Ou, somos envoltos pelo erro de achar que esta incapacidade de o representar em proposições evidenciaria algum erro de raciocínio. Se isto acontece é porque tentamos encontrá-lo através de algo que não consegue contê-lo ou detectá-lo. Não cabe à racionalidade lógica a ordem de conceber o nada. Para compreender melhor o que é o nada, nesta fuga do pensamento representativo e lógico, Heidegger atenta para

as circunstâncias no qual o nada se mostra para a subjetividade através de vias afetivas.

Tudo que há no mundo só pode se demonstrar na subjetividade a partir de um humor² fundante daquilo que se mostra. O humor seria umas das estruturas existenciais³ de qualquer subjetividade⁴, um sentimento sem objeto, que orienta suas decisões e cognições durante qualquer acontecer. Este não é fruto de uma emergência espontânea dentro do ser e sim fruto de uma ressonância da subjetividade com o mundo, como se ele estivesse igualando as frequências de seu ser-com-o-mundo – sua temporalidade e espacialidade, seu imaginário, o cuidado de si e dos outros – com a frequência do sentimento que veio a si através de uma rede de seres do mundo circundante.

A subjetividade não “têm” um humor, ele se une a um. O humor se difere de um sentimento por não ser exatamente um objeto, um ente, e sim uma modalidade de ser ofertada pelo mundo. Uma subjetividade feliz, não possui a felicidade como uma propriedade de si, ele é atravessado pela felicidade, se afinando com uma felicidade que modula seu próprio ser. O humor não é exatamente algo que surge dentro de si, e sim parte de uma convergência, interação e configuração de seres materiais – por exemplo, uma paisagem, um espaço urbano, uma sala de aula – e imaginários – ideias, sentimentos, diretrizes morais – para ser captada e sintonizada pela subjetividade, se apropriando dele assim como ele se apropria dela. Lugares, discursos, imagens, ações; ao dispoem uma configuração de seres, produziriam humores que permitiriam a subjetividade captar algo que não captaria sob outros humores, abrindo novas esferas cognitivas, receptivas a objetos e sensações particulares àquele humor. O desvelamento de seres estaria predisposto por configurações imanentes do mundo que nos cercam através dos humores que estes formam.

2 *Stimmung* no original. Também traduzido (e traduzível) como ânimo, atmosfera, afinação, ressonância ou tonalidade afetiva. É notória a dificuldade de tradução do termo para o português pois nenhuma palavra possui a polissemia da original. Com o uso de *stimmung*, quer-se apontar a necessidade da subjetividade de estar sempre em sintonia com algum sentimento. Ao mesmo tempo que dá centralidade aos afetos, o *stimmung* desumaniza sua origem. Os afetos não são posse do sujeito, são manifestados em comum ao mundo.

3 O que Heidegger chama de “existenciais” são estruturas necessárias para haver um ser-no-mundo ou ser-aí, ou como utilizamos nesse ensaio, uma subjetividade. Categorias essencialmente abertas e necessariamente temporalizadas, são condições de possibilidade para haver uma existência que sabe que existe.

4 Apesar da evidente filiação as ideias de Martin Heidegger, optei por usar o termo subjetividade no lugar de “ser-aí”, o que seria o mais adequado a um trabalho rigorosamente heideggeriano, no intuito de uma interlocução mais ampla com outros autores do âmbito da comunicação e da filosofia. O sentido, porém, é semelhante dada a influência de Heidegger no movimento pós-estruturalista (DOSSE, 2018, p. 497).

O importante é compreender que não há ação ou existência de uma subjetividade sem ele estar num humor correspondente. Assim como a razão é modulada por um humor – âmbito tão bem explorado por Vilém Flusser (2017) – outros humores também permitem acesso a certos tipos de seres através de uma forma de conhecimento que é sensível. O amor possibilitaria a subjetividade desvelar seres diferentes do medo, assim como o rancor revela um mundo completamente diferente que a ternura.

Este breve preambulo nos fez chegar à primeira etapa do desvelamento do nada. Heidegger aponta em seu ensaio como um dos humores mais fundamentais da subjetividade, o tédio, seria responsável pelo revelamento da totalidade dos seres. Ao nos entediarmos, percebemos e configuramos a rede de conexões que estrutura o mundo, tornando-os acessíveis à nossa fria compreensão. Colocamo-nos a construir imagens das coisas, descobrir suas tramas conectivas, racionalizá-las numa tentativa de compreender sua rede relacional. Um humor responsável por refletir criticamente a ontologia das coisas, mas que apresenta também a armadilha de conseguir evidenciar demais. Isso o faz questionar justamente qual seria o humor que possibilitaria mostrar o contrário da totalidade, o nada. Qual é o humor que nesses meneios da compreensão em vez de ver e estabelecer conexões, as eliminaria? Que evidenciaria sua contingência, desmembrando o mundo e por conseguinte a subjetividade que se fez em conjunto?

A angústia é um humor que surge sempre que a subjetividade está em caráter de indeterminação. O que a indeterminação demonstra não é uma ansiedade pelo incerto e sim a “impossibilidade da determinabilidade” (2008, p. 121), ou seja, a contingência da existência e dos existentes. Quando estamos angustiados, os entes do mundo parecem perder sua determinabilidade – sua conexão com outros entes – e sentimos um afastamento de sentido do nosso ser. O mundo é gradualmente tomado pela indiferença e nossa relação de desvelamento com os seres é de afastamento. Estamos imersos, então, numa existência em que o mundo, em seu afastamento, contraditoriamente nos pressiona, oprimindo até não restar suporte algum de conexão entre subjetividade e o mundo. O nada se mostraria como aquilo que “se evade na totalidade” (2008, p. 123). É propriamente este afastamento no qual as coisas perdem a conexão umas com as outras, um esvaziamento ontológico. Isto indicaria que o nada seria esta espécie de força que existe no intervalo entre um ser e outro, que aproxima ou afasta, porém isto seria um engano. Esta força é apenas a operação do nada, o que Heidegger chama de nadificação: “O nada nadifica” (2008, p. 125).

O curioso da ação do nadificar, é que, ao afastar o ser em sua totalidade – o tornando um Outro – ele produz uma estranheza que permite este ser se revelar em sua totalidade novamente como o é, evidenciando um cruzamento entre a potência de ser e o nada. O nada é a anterioridade fundamental possível do ser que possibilita ele se reafirmar como existente, ele produz as condições de manifestação. Somente com base em sua manifestabilidade, a subjetividade pode reconhecer que há seres, e se no mundo estamos envolvidos pelos acontecimentos de seres, quer dizer que a subjetividade está também completamente imersa no nada.

Após tantas abstrações, alcançamos fenomenologicamente, então, a fundamentação do nada. Ele não é o ser, mas uma nadificação que também é possibilidade do ser. Ele não é oposto à existência – a vida – e sim seu único fundamento realmente essencial. O nada é pré-lógico e fundamenta qualquer operação lógica envolvendo seu nadificar. Como demonstrado, para acessar algo que não se comporta a lógica você deve procurar outras maneiras. O nada é acessado afetivamente através de uma experiência de origens poéticas, de criação e recriação da subjetividade em torno da contingência existencial que manifesta vazios e possíveis. A dificuldade que encontramos para sequer apontá-lo, ou descrevê-lo, é porque ele não se dispõe ao escrever. Surge entre as palavras como os espaços em branco desta folha sendo escrita. Deste fundo que fundamenta nosso ser sabemos tudo da mesma forma que do papel já sabemos quando estamos lendo embora os seres das palavras pareçam hegemônicos. Embora, na leitura, a experiência do fundo que possibilita as palavras serem escritas não é percebida, basta parar um instante entediado e tentar esquecer as palavras, deixá-las se afastarem do sentido e da hegemonia do seu raciocínio, para deixar apenas a folha, seu horizonte se expandindo em possibilidades no seu vazio, se mostrar para entender como no nada habitamos como nesta folha as palavras se escreveram.

A IMAGEM-NADIFICANTE OU A IMAGEM — TERCEIRO OLHAR

Ele está sendo barbeado. Retorno, conexões, buscas. Por que retornamos mais uma vez? Pelo que surge entre uma imagem e outra? Malinowski se multiplica. O primeiro continua sofrendo em silêncio, alimentado roboticamente por seres humanos. Despido de roupas e identidade é sua obstinação com

seu projeto de fome que parece o humanizar perante tanto automatismo. Ao mesmo tempo, é esta mesma perseverança de morrer que parece o necrosar antes do tempo. Novo salto, chumaços de algodão são inseridos em seus olhos, seu rosto caprichosamente maquiado. O segundo Malinowski está sendo embalsamado. Porém, não é um outro e sim um mesmo. Unificado pela montagem. Tornando ser através do vazio do salto dialético. Estamos, diante de um jogo de ida e retorno, que vê no rosto simultaneamente vivo e morto de Malinowski um vazio se abrindo à nossa frente.

Estamos diante da morte. E estar diante da morte, reconhecê-la como tal é particularizá-la, colocá-la adiante como um acontecimento próprio em vez de omiti-la através da falação dos outros (HEIDEGGER, 2006, p. 231). Estar diante da morte é estar diante de um esvaziamento no centro da imagem ou em seus intervalos, ao mesmo tempo omissa e presente, cada vez que trocamos olhares com Malinowski. Porém, esta não é uma característica própria das imagens da morte, e, sim, apenas uma propriedade tomada de empréstimo da própria noção intuitiva da morte. Esta é a “possibilidade da impossibilidade” (HEIDEGGER, 2006, p. 334), um horizonte de esvaziamento no futuro de toda subjetividade. Um espaço aberto no interior da imagem que a transforma simbolicamente. Que busca fugas, escapes, caminhos de esvaziamento do esvaziamento, para soçobrar uma sensação desesperadora e angustiante de entrar em contato com o apagamento total desta rede de relações chamada de mundo e deste nexos infinito de temporalidades que é a subjetividade. Uma imagem que nega a si mesma, uma presença que ausenta, que se retrai. Uma *imagem*.⁵

O que chamo de *imagem* do nada é a transformação de uma imagem positiva em também negativa (*imagem*), polaridades unidas – indicando, talvez, que pensar em polaridades não seja exatamente produtivo para pensar o fenômeno – numa só superfície. Niilismo se encarnando numa potência de fazer-se vida, seja uma imagem ou indivíduos, com todas suas contradições. Retira-se qualquer sentido onde havia a potencialidade de todos, se transforma a ontologia da vitalidade do cinematógrafo numa ontologia não só meramente negativa, mas numa ontologia nadificante. Se a vitalidade da imagem surge como proposta sobre o mundo, é porque possui também um

⁵ O risco sobre uma palavra é uma estratégia de desconstrução corriqueiramente utilizada por Jacques Derrida, mas aqui utilizamos com outro sentido. Para Derrida, o risco serve para uma palavra inadequada, mas necessária na construção textual. Aqui utilizamos o risco em seu caráter gráfico e aritmético para significar algo que se subtrai enquanto se manifesta. O risco demarca uma operação nadificante. Uma contradição que vai além do binarismo do sim ou não, do positivo e negativo.

caráter produtor de continuidades, sentidos, conexões e presenças. Se ela é negativizada, em seu sentido mais lato, distante e misterioso da nadificação da *imagem*, é para retirar absolutamente tudo que a compõe simbólica e metafisicamente naquele instante. Ela se esvazia para revelar o nada em sua manifestação originária.

No acontecimento de morte de Malinowski, a imagem vitalista, entra em contraste com a imagem-nadificante de seu cadáver, a *imagem*. Não é à toa que Frederick Wiseman use a imagem da vida diretamente como contraposição à imagem de morte. A necrose da *imagem* nasce no seio da vitalidade da imagem. Ela nasce com a ontologia da imagem, de qualquer imagem compreendendo-as como possibilidades de mostrar algo, qualquer coisa. A imagem-nadificante é uma *imagem* que vai além da degeneração ou mortalidade de uma necrose na imagem, desta associação mais superficial entre morte e cadáver. A *imagem* da morte é um apêndice para a *imagem* do nada. O nada ignorado no dia a dia é o mesmo nada que encontraremos no último de nossos dias, a morte como um atalho incômodo para seu fundamento (ou falta de), o nada que a criou e resguarda no horizonte nulo de nossos destinos.

Chegamos ao fim. De algodão nos olhos o paciente faleceu, o mistério narrativo foi solucionado e um muito mais profundo e elementar introduzido, a imagem se tornou *imagem* em seu intervalo. Diante do vazio inerente à morte, diante de uma falência da representação de dar conta desta cisão na imagem e no ser, Frederick Wiseman oferece um outro vazio para ela poder residir e atuar. Um ponto de impossibilidade entregue a partir das linhas de fuga de uma representação, daquilo que, contraditoriamente, a excede. Estamos diante de uma ausência presente nascida a partir do impossível de ser figurado, diante do concílio entre um artifício técnico, estético e conceitual da morte. O pensamento imagético e afetivo substituindo o fluxo de proposições por uma contradição que forma a presença esvaziante de sua *imagem*.

De que maneira se acessar essa apresentação do presente ausente? Wiseman busca na ferramenta estética mais semelhante ao nadificar de algo a sua solução. Ele cava na imagem um local de inoperância, um lugar – e apesar da palavra, não pensar num espaço físico – que conceitualmente se assemelhe à sensação de que deseja evocar nos espectadores ou que, de alguma maneira, sentiu. Através da simples dialética da imagem, consegue transformar o simbólico das sensações dissipadas da morte lenta no choque

imediatamente da morte rápida. Através da propriedade fundamental da dialética, o espaço vazio que impregna todos os instantes da montagem, cria um equivalente imagético, a imagem-nadificante, para apresentar – e não representar – afetivamente o acontecimento da morte. Busca a contraditória particularidade da dialética da morte: a síntese que separa. Em busca da experiência do nada que fundamenta o afeto da morte, Wiseman encontra no intervalo entre as imagens sua solução. E o que há no intervalo entre as imagens? Fundamentalmente, nada. Diante do impasse figurativo da ~~ima-~~
~~gem~~, diante do impossível físico e metafísico da morte, do que não se fala, apenas se cala, Wiseman escolheu efetivamente, por um mísero instante entre quadros, se calar para conseguir falar.

REFERÊNCIAS

- ARIÈS, Philippe. **O homem diante da Morte**. São Paulo: Editora UNESP, 2014.
- BAZIN, André. **O que é o cinema**. São Paulo: Cosac Naif, 2014.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- CAMUS, Albert. **O homem revoltado**. Rio de Janeiro: Edições BestBolso, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- DOSSE, François. **História do estruturalismo**. Vol. 1: O campo do signo, 1945-1966. São Paulo: Editora UNESP, 2018.
- FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- HEIDEGGER, Martin. **Marcas do caminho**. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.
- _____. **Ser e tempo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.
- LEVINAS, Emmanuel. **God, death, time**. California: Stanford University Press, 2000.
- MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Publicações Europa-América, 1970.
- SOBCHACK, Vivian. **Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre a morte, representação e documentário**. In. RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema: volume II*. São Paulo: Editora Senac, 2004, pp. 127-158.

FILMOGRAFIA

Titicut Follies (1967), de Frederick Wiseman.

O PENSAMENTO, UM OUTRO: ANTROPOLOGIA, CINEMA E ENUNCIÇÃO INDÍGENA

BERNARDO TEODORICO COSTA SOUZA¹

Há alguns anos iniciei junto a uma aldeia Mbya-Guarani um projeto de extensão universitária que envolvia projeções semanais de filmes de realizadoras/es Mbya. A prática recorrente de ver e rever os filmes e a aproximação ao universo onde eles eram projetados me instigou a pesquisá-los, buscando entender neles o que exprimem cinematograficamente do mundo Guarani. Ao partilhar tal interesse com um amigo, cinéfilo, também professor e pesquisador de cinema documentário fui logo advertido do risco de provavelmente não encontrar nessas obras nenhuma especificidade ou novidade formal.

Algum tempo depois, convencido de reconhecer em parte do conjunto de filmes que eu projetara na aldeia uma novidade formal e partilhar minhas impressões com outro amigo, antropólogo, professor e pesquisador de etnologia, recebi o contra-ataque: a ele pouco importava a especificidade e novidade formal, mas como os indígenas percebiam e o que faziam com os filmes que realizavam, qual sua função política interna e em relação com os não indígenas.

A advertência do primeiro amigo e a crítica do segundo me pareceram ilustrar uma distância entre os campos. Enquanto o primeiro encerrava seu interesse no cinema na especificidade de seus códigos e organização internos, sua dimensão formal, o segundo parecia ignorá-los, apontando no universo extra-fílmico o real objeto de interesse na produção indígena.

Essa aparente distinção entre a especificidade da forma e o que ela mobiliza, me parece dissolver-se frente alguns filmes de realizadores Mbya-Guarani e as linhas que seguem são um esforço em apresentar, de maneira panorâmica e resumida, como tal questão se colocou histórica e dialogica-

¹ É docente do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA) nas áreas Direção e Documentário, possui experiência de realização em cinema (atuando nas áreas Direção, Fotografia e Montagem), é bacharel em Ciências Sociais (UFMG), mestre em Multimeios (UNICAMP) e doutorando no PPGCOM (UFPE).

mente nesses distintos campos de pesquisa e como a cinematografia aqui ressaltada permite ver a confluência de ambos através de uma experiência que acrescenta com igual riqueza a um e ao outro. Espero assim aproximar os dois amigos, acreditando que ambos compartilham o interesse num campo comum de investigação, o pensamento.

CINEMA E ANTROPOLOGIA: CORRELAÇÕES E CRUZAMENTOS

Antropologia e cinema documentário emergem numa profunda e dialógica confusão e em 1922 esse diálogo ganha seu marco inaugural com o filme *Nanook o Esquimó*, tornando Robert Flaherty um dos precursores do cinema etnográfico (ROUCH, 1979). É nesse mesmo ano, em que o filme de Flaherty fornece as bases para o que John Grierson buscaria nomear como cinema documentário (DA-RIN, 2004), que a antropologia, através da etnografia como condição da prática antropológica, encontra em Bronislaw Malinowski um modelo de método a formalizar academicamente o campo: *A observação participante* proposta em *Argonautas do Pacífico Ocidental* (MALINOWSKI, 1978).

Seja nas definições de um método com Malinowski, ou praticando-o sem sabê-lo em Flaherty, se estabelece de maneira comum aos campos um lugar de enunciação no qual a cultura não europeia é apresentada de início como algo a ser apreendido e descrito, cabendo ao trabalho da etnografia (escrita ou filmica) converter a experiência cultural não-ocidental em objeto observável, analisável e descritível. A forma enunciativa dos campos assim se expressa: Eu, sujeito, falo, ainda que criativamente, sobre a objetividade do mundo e do “outro”, objeto.

Essa forma da enunciação foi problematizada em ambos os campos ao longo do século XX e, em suas sobreposições e cruzamentos, nota-se a comum inquietação relativa aos limites da representação.

Antropologia e Enunciação

Problematizando o risco em se reduzir o “outro” do enunciador a uma simplificação feita por suas categorias representacionais, a antropologia, aprofundando os caminhos do relativismo cultural inaugurado com Franz Boas, ganha na década de 1970 com Clifford Geertz um novo paradigma epistêmico instrumental: a hermenêutica como ferramenta de abordagem das culturas (ocidentais ou não) e a “descrição densa” (GEERTZ, 1989) como

sua aplicação pragmática pela Etnografia. O mundo permanecia assim um mesmo pano de fundo real sobre o qual os distintos humanos organizariam sistemas de significação e o antropólogo-etnógrafo é então reconhecido como o analista semiótico, leitor dos mundos de signos e, como tal, tradutor de distintos mundos semióticos. Impõe-se o multiculturalismo como paradigma e o título de tradutor ganha sua fundamentação epistêmica.

Não tardou para que, antes mesmo que se questionasse a universalidade do real unívoco sobre o qual se organizaria o mundo simbólico (e no lugar de organização simbólica se falasse em “naturezas”²), figuras do campo da antropologia iniciassem uma crítica sobre a tradução e a escrita como questões centrais a serem problematizadas frente ao fazer etnográfico. Voltando-se para os textos etnográficos como principal produto da etnografia, um grupo de autores passa a abordá-los investigando nestes suas estratégias retóricas e especificidades formais e estilísticas.

O trabalho etnográfico, agora reconhecido também como produção literária, levanta novas reflexões; o tradutor seria então, pela natureza de seu fazer, também um traidor do sentido original do que traduz (CRAPANZANO, 2004), e a escrita seria não apenas registro, mas criação formal (CLIFFORD e MARCUS, 1986). A substância abordada e a formalização de sua expressão através da escrita (agora tida como o fazer central do etnógrafo) se mesclariam de tal forma que a separação de sujeito e objeto entraria em colapso, e uma segunda grande crise se instalaria no campo, sem que certo desconforto na prática profissional fosse jamais abandonado. Semelhante processo de problematização acontece no cinema documentário.

Cinema Documentário e Enunciação

A forma enunciativa objetificante, segundo a qual Eu, sujeito, falo, ainda que criativamente, sobre a objetividade do mundo e do “outro”, objeto, consolidada pelas proposições da escola inglesa a partir da década de 1930 (DA-RIN, 2004), põe-se em crise com o advento dos cinemas da década de 1960 (“cinema direto”, “cinema do vivido” e “cinema verdade”) e, se bipartirmos esse momento do documentário na década de 1960 pelos caminhos propositivos de EUA e França-Canadá, nota-se no primeiro a intenção

2 “O perspectivismo não é um relativismo, mas um multinaturalismo. O relativismo cultural, um multiculturalismo, supõe uma diversidade de representações subjetivas e parciais, incidentes sobre uma natureza externa, una e total, indiferente à representação; os ameríndios propõem o oposto: uma unidade representativa ou fenomenológica puramente pronominal, aplicada indiferentemente sobre uma diversidade real. Uma só ‘cultura’, múltiplas ‘naturezas’; epistemologia constante, ontologia variável — o perspectivismo é um multinaturalismo, pois uma perspectiva não é uma representação” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002b, p. 379).

em não codificar o mundo, apenas registrá-lo, para então, objetivamente, ofertá-lo como matéria bruta a ser recodificada e decodificada pelo próprio espectador, enquanto no segundo sobressai o pressuposto da impossibilidade de omitir o enunciador e sua implicação no objeto apresentado.

Seja pela tentativa de separar a forma enunciativa do objeto apresentado através da crença num realismo do “cinema direto” (PARENTE, 2000), seja pela afirmação de sua indissociabilidade pelo “cinema verdade”, estava posta aí uma crise da forma representacional e, numa só tacada, a primeira crise sobre a forma da enunciação é também seguida de uma segunda crise (CARROL, 1996, p. 225.)³. O relativismo cultural de Geertz e seu fundo de uma realidade comum ao mundo, encoberta pelos sistemas simbólicos está para o “cinema direto”, como a crítica à escritura etnográfica e sua criativa dimensão autoral (J. CLIFFORD, 1998; GEERTZ, 2005) estão para o “cinema verdade” e o “cinema do vivido”.

As trajetórias histórico-metodológicas, problematizando o lugar/forma da enunciação, parecem então convergir, com a ressalva de que Jean Rouch, ele mesmo ponto de encontro dos campos Cinema e Antropologia, retoma⁴ procedimentos de partilha da enunciação e cocriação da construção narrativa, seja pelos procedimentos de elaboração fílmica, seja pelo método de “antropologia compartilhada”⁵ que só encontrariam correlatos na etnografia escrita muitos anos depois. São distintas experiências de cocriação que conduzem até uma das mais importantes obras atuais do campo, *A Queda do Céu* (KOPENAWA e ALBERT, 2015).

As experiências de Rouch iniciavam um caminho de partilha da escritura narrativa em que o “outro” assumia não só diante da câmera, mas também por trás dela, um importante papel nas definições dos caminhos seguidos. Contudo a forma fílmica, mesmo compartilhada, implicava em mecanismos que davam a Rouch, como autor, a preponderância na organização das obras (cabia a ele, mediador, a definição da montagem e proposição/condução do jogo compartilhado).

As vozes e expressões dos “outros”, seu mundo e perspectiva, continuavam então circunscritas aos jogos de relação propostos pelos autores e cineastas ocidentais. Como uma possível solução ao impasse enunciativo, experiências nessa direção se iniciam.

3 Noël Carroll utiliza uma frase de efeito para designar esse conflito de posicionamento: “O cinema direto abriu uma lata de vermes, e foi devorado por eles”.

4 Rouch revê a obra de Flaherty reconhecendo aí uma tradição a atualizar, conforme GERVAISEAU, 2009.

5 Sobre a noção de antropologia compartilhada, ver SZTUTMAN e SCHULER, 1997

Cinema, Antropologia e Enunciação

Complexificando a problemática enunciativa, ainda nos anos de 1960, Sol Worth e John Adair se juntam a indígenas Navajo do Novo México e oito destes, manejando pela primeira vez uma câmera, produzem em torno de 20 pequenos filmes⁶. A pergunta que norteava essas experiências, e que nos é aqui central, era como e até que ponto essa mudança de perspectiva e posição enunciativa afetaria e se expressaria na forma visual produzida.

O próprio Rouch, nos anos 70, preconizava um caminho por vir, reconfigurando os caminhos enunciativos estabelecidos no campo até então:

Amanhã será o tempo do vídeo colorido, autônomo, das montagens video-gráficas, da restituição instantânea da imagem registrada, ou seja, do sonho conjunto de Vertov e Flaherty, de uma câmera tão ‘participante’ que ela passará automaticamente para as mãos daqueles que até aqui estavam na frente delas. Assim, o antropólogo não terá mais o monopólio da observação, ele mesmo será observado, gravado, ele e sua cultura (ROUCH, 1979).

Tal colocação de Rouch, publicada em 1979, já se esboçava como projeto em 1978, quando, convidado para fazer um filme sobre os acontecimentos na república de Moçambique, ao invés de dirigir uma obra, oferece um curso para formar futuros cineastas moçambicanos para que fizessem eles mesmos o filme (desde uma perspectiva interna). Assim nasce o projeto do “Ateliers Varan”, referência fundamental para o que talvez seja hoje a ilustração exemplar dessa proposição de “passar a câmera” e reconfigurar o lugar de enunciação, a ONG Vídeo nas Aldeias.

O Projeto Vídeo nas Aldeias, surgido em 1987 no contexto do Centro de Trabalho Indigenista (CTI), teve como proposta inicial filmar os indígenas e projetar essas imagens para eles mesmos (na continuidade do que iniciou Rouch com a “antropologia compartilhada”), mas após uma mudança ao final da década de 1990, o projeto passa a contar com a participação de Mari Correa, cineasta que trabalhava com formação de realizadores através das oficinas do Ateliers Varan e, com a contribuição de sua experiência com oficinas de formação, o VNA se converte em ONG, caracterizando-se então pela realização de oficinas de formação de realizadores indígenas. Muitos destes se tornaram professores formadores conduzindo, eles mesmos, oficinas de audiovisual com seus parentes, o que contribuiu e contribui para a emergência de coletivos autônomos de realização.

6 Tal procedimento e as reflexões e conclusões dele estão em WORTH e ADAIR, 1997.

Efetivada essa “passagem da câmera” prevista por Rouch, retomamos a questão: a mudança na condução do aparato cinematográfico expressaria por si só uma perspectiva indígena? Ou seria a forma fílmica, ela mesma, uma armadilha a condicionar a forma de ver e ouvir em um dispositivo narrativo tão próprio à modernidade e ao mundo ocidental?

Os problemas da escrita com a mão do “outro” remontam a pergunta: como se expressa o pensamento indígena na forma cinema? Haveria nesses filmes algo distinto e específico como expressão do ver e narrar? A especificidade da perspectiva se expressaria aí e, por um milagre de automatismo, a câmera nos daria a ver o mundo desse outro mundo?

Cinema indígena e enunciação

Alguns trabalhos contemporâneos, situados nesse interstício cinema-antropologia, se debruçam sobre essas perguntas, dentre os quais destaco aqui “*Cineastas indígenas e pensamento selvagem*” (CAIXETA DE QUEIROZ, 2008) que, remetendo-se a uma leitura levistraussina do pensamento ameríndio, calcado no que ele define como “Ciência do concreto” (STRAUSS, 1989), aponta como os filmes indígenas se orientariam por uma certa fenomenologia, situável, na teoria do cinema, nas proposições de André Bazin (e que no campo do documentário são, em grande medida, atualizadas sob a perspectiva de Jean-Louis Comolli). Segundo Caixeta de Queiroz (2008, p. 119), “há uma concepção de cinema que é mais própria e mais eficaz para dar conta do mundo indígena: é a ontologia do cinema baziniano ou epsteiniano que se aproxima da ontologia indígena – uma fecunda a outra”.

A adequação entre essas fenomenologias se daria por “o cinema indígena ser um cinema mais dos corpos que das palavras, porque sua ontologia deposita nos corpos um lugar central para a construção de sua sociabilidade” (pp. 117-118). Assim os cineastas indígenas escreveriam seus filmes sempre num percorrer/tatear/associar dos corpos e espaços presentes nas circunstâncias das tomadas em vídeo, numa associação do sensível, conforme o “pensamento bricoleur” em Lévi-Strauss (1989).

Reconhecemos em grande parte da produção do VNA traços dessa abordagem fenomenológica que acreditamos ser também debitária da herança metodológica e estilística advinda do “cinema verdade” e do Ateliers Varan; filmes compostos apenas com som direto, feitos com a câmera na mão, com rara utilização de zoom decupando dentro dos planos, repletos de longos planos-sequência, com depoimentos direcionados à câmera

e com uma montagem “transparente” que, apesar de não reproduzir a “continuidade intensificada” da montagem analítica, remete em parte aos procedimentos narrativos do cinema clássico reproduzidos no “cinema direto” (PARENTE, 2000).

A produção indígena tem se tornado cada vez mais extensa e há que ressaltar sua heterogeneidade. Dentre os diferentes filmes que seguem se multiplicando e variando formalmente no cinema indígena, chama a atenção a produção realizada pelo “Coletivo Mbya-Guarani de Cinema”⁷, que rendeu ao campo de pesquisa sobre cinema indígena uma recorrente constatação de especificidade e complexidade formal de suas obras, remetendo estas sempre a uma ideia de organização narrativa metacinematográfica (ALVARENGA, 2016; BARROS, 2014; BRASIL, 2012 e 2013; FELIPE, 2020, dentre outros), essas pesquisas reconhecem questões formais nos filmes que trazem uma novidade à produção de cinema indígena.

Cinema indígena e enunciação ensaística

Os filmes do Coletivo Mbya-Guarani, seja pela utilização de narração em primeira pessoa, seja utilizando-se de voz over reflexiva sobre as imagens filmadas, de imagens de arquivo conjugadas a imagens captadas, reutilizando e recombinaando sequências de um filme noutro, seja filmando projeções de imagens de outros filmes e através da utilização de som extra-diegético dissonante com o que vemos na imagem, parecem esboçar uma complexidade em seu manuseio formal que atesta uma consciência dos procedimentos narrativos e uma experimentação pouco comum no restante da produção indígena. Eles nos parecem explorar o uso das imagens e sons não apenas para mostrar/tatear/associar, mas para comentar, problematizar e exprimir um pensamento cujo corpo é o próprio agenciamento dessas matérias de expressão.

Esses procedimentos encontram aqui ecos no que, no campo literário, se convencionou definir como forma ensaística, e que seria “o ato de experimentar, de *pôr à prova, na escrita*, a capacidade de observação do observador e as faculdades desse sujeito que observa. Trata-se, portanto, para dizê-lo de modo mais resumido, de uma tentativa, pelo sujeito, de escrita de sua experiência” (GERVAISEAU, 2015, p. 98).

7 O “Coletivo Mbya-Guarani de Cinema” se forma no processo das oficinas do Vídeo nas Aldeias junto à comunidade Mbya-Guarani do Tekoa Ko’enu no Rio Grande do Sul. A partir da primeira produção fruto das oficinas, o filme “Mokoi Tekoa Petei Jeguatá – Duas aldeias, uma caminhada”, surgem outras produções e então as/os realizadoras/es passam a assinar as obras também como “Coletivo Mbya-Guarani de Cinema”

Esse *work in progress* vincula-se à história de uma consciência e as mutações internas de um sujeito: “É o ato de descrever que constrói seu objeto, que só é apreensível no gesto que o fixa. Não é uma descrição da consciência, mas uma consciência de, que não é outra coisa senão relação ao mundo, intencionalidade” (Mathieu-Castellani apud GERVAISEAU, 2015, p. 99).

O ensaio, como forma de produção de conhecimento a se inscrever entre prosa e poesia, seria um exercício de reflexão que recusa a separação racionalista do enunciador de seu objeto enunciado, fazendo da experiência mesma de quem o elabora material a compor o pensamento que expressa, e construindo, pelos mecanismos da forma escrita, o corpo desse pensamento-expressão. Segundo Max Bense:

(...) O ensaio significa, nesse sentido, uma forma de literatura experimental, do mesmo modo que se fala de física experimental em contraposição à física teórica. Por isso, o ensaio não se confunde com a tese ou o tratado. Escreve ensaisticamente quem tenta capturar seu objeto por via experimental, quem descobre ou inventa seu objeto no ato mesmo de escrever, dar forma, comunicar, quem interroga, apalpa, prova, ilumina e aponta tudo o que pode se dar a ver sob as condições manuais e intelectuais do autor. O ensaio busca apreender um objeto abstrato ou concreto, literário ou não literário, tal como ele se dá nas condições criadas pela escrita (BENSE, 2018).

Essa noção de apreender um objeto “como ele se dá nas condições criadas pela escrita”, nos aponta a matéria (seja aqui a escrita literária ou fílmica) simultaneamente como meio e expressão do pensamento, ordenando-se pela formalização da experiência investigativa de seu autor. Assim, a forma é também conteúdo da reflexão ensaística, ela se apresenta como matéria pensante, se autorrevela como material constitutivo do pensamento que desenha.

Nesse modelo, a subjetividade do enunciador e o objeto enunciado não só não seriam incompatíveis, mas seriam necessariamente indissociáveis e, tampouco, se limitariam a uma perspectiva pessoal, mas expressariam uma reflexão intelectual sobre determinado objeto e a produção de um saber.

Realizando uma releitura das considerações de Adorno sobre o ensaio, Gervaiseau (2015) escreve,

Efetivamente, segundo ele, o ensaio “confere à experiência tanta substância quanto a teoria tradicional às meras categorias”. O filósofo alemão destaca que mesmo quando a experiência parece ser simplesmente individual, essa experiência “é ela mesma mediada pela experiência mais abrangente da humanidade histórica”.

Essa percepção adorniana do entrelaçamento da experiência individual com a experiência da humanidade histórica pode ser aproximada da abordagem, por Halbwachs, da memória individual e da memória coletiva. Como o lembrou recentemente Namer, para Halbwachs, de fato “o dado imediato da consciência é a pluralidade das memórias coletivas que descobrimos a partir de uma memória individual”, cada pessoa sendo “um ponto de encontro de uma pluralidade de memórias coletivas” (GERVAISEAU, 2015, p. 96).

Feitas as considerações acima sobre a forma ensaística, coloca-se aqui nossa hipótese, da qual buscaremos esboçar uma ilustração nas páginas que seguem, de que além dos procedimentos mais usuais ao início do documentário moderno dos anos 1960, há uma dimensão ensaística nesses filmes do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema que, pelo caminho da experimentação de seus autores, exprima também um pensamento coletivo, Mbya-Guarani, não mais exclusivamente através dos caminhos do testemunho e do registro visual e sonoro do sensível, atrelado a uma fenomenologia baziniana, mas expressos agora pela e na forma mesma, opaca e problematizada reflexivamente, se tornando o cinema uma matéria do pensamento: cinema-pensamento-indígena.

Conforme mencionamos, é notável, na produção teórica dos últimos anos sobre o cinema indígena, uma atenção à complexidade formal nas obras do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema; seja pela ideia das tensões da inscrição na relação entre campo e antecampo (BRASIL, 2012 e 2013), através da noção de “reversibilidade da *mise-em-scène*” (BARROS, 2014), pela metáfora de reflexão e refração especular (FELIPE, 2020) ou uma pedagogia das imagens (ALVARENGA, 2016), essas pesquisas reconhecem questões formais nos filmes que nos remetem a reflexões que só na última década ganharam corpo na produção bibliográfica de teoria de cinema sob a noção de filme-ensaio. Ainda que tal noção remonte a famosos artigos de Austruc (1948) e Bazin (1958), o primeiro estudo aprofundado dedicado ao filme-ensaio em língua inglesa é de 2009 (“The personal camera: subjective cinema and the essay film”, de Laura Rascoroli) e no Brasil, após alguns artigos publicados sobre o tema e pesquisas relacionadas à obra de Jean Luc

Godard, os primeiros livros publicados direcionados diretamente ao tema são de 2015 (TEIXEIRA, 2015 e CORINGAN, 2015).

Abordar a cinematografia do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema reconhecendo nela um caráter ensaístico implica em reconhecer aí questões novas relativas à forma-pensamento fílmica nas quais, de maneira distinta a um caminho fenomenológico (pensamento pela inscrição da circunstância-tomada) como se tem costumeiramente abordado tal produção, estas se apresentam pela articulação de materiais (privilegio da montagem e estrutura de composição).

Constatados esses procedimentos ensaísticos na produção indígena, estaríamos diante de uma forma de enunciação indígena nova (sua articulação-expressão na forma cinema, e não mais através dela) e é possível prever aí uma novidade em relação à problemática histórica da enunciação com a qual os povos indígenas nos foram dados a ver ao longo do sec. XX

Ao reconciliar a relação enunciador e objeto enunciado não mais como paradoxo, mas como meio expressivo do pensamento na forma ensaio, segundo a qual uma consciência necessariamente exprime uma coletividade, o que essa recente produção aponta é uma maneira de pensar não apenas sobre o espaço e corpos filmados, mas sobre sua apresentação historiográfica, sobre o papel das imagens no mundo indígena, assim como a elaboração de uma matéria-pensamento que, após apropriar-se dos mecanismos técnicos e de linguagem do Ocidente (o cinema), agora expressa neles articulações novas e que exprimem em si a especificidade de um pensamento próprio, perspectiva e mundo distintos dos do Ocidente.

Através da lógica própria do ensaio, com saltos e cabriolas, pode-se revelar, em última instância, o movimento de um pensamento. É o que já nos dizia Adorno. No ensaio, segundo ele, “o pensador, na verdade nem sequer pensa, mas sim faz de si o teatro da experiência intelectual, sem desembranhá-la”. É nesse contexto que o ensaio “torna-se verdadeiro pela marcha de seu pensamento, o que o leva para além de si mesmo” (GERVAISEAU, 2015, p. 110).

Traçados os apontamentos acima, passemos ao encontro direto com as imagens e sons mobilizados numa obra que acreditamos ilustrar as considerações e hipótese esboçadas, atentando para a relação entre forma e enunciação no filme abordado, reconhecendo aí um privilégio da montagem e estrutura de composição.

A (re)apropriação das imagens e Desterro Guarani

Desterro Guarani, filme realizado através do projeto Vídeo nas Aldeias com membros da etnia Mbya-Guarani e que compõe a cinematografia do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema, se inicia com imagens do amanhecer do dia numa estrada de terra enquanto um homem e uma mulher guarani caminham carregando sacolas. A sequência se inicia com imagens montadas em *raccord* e acompanhamos o fluxo da ação como por uma janela transparente, aos modos observacionais do cinema direto e, após um minuto da caminhada vemos em quadro um terceiro personagem, também guarani, próximo aos anteriores e que carrega uma câmera e filma os demais (sabemos mais tarde tratar-se de Ariel Ortega, um dos diretores e personagem que costura a narrativa do filme).

Em primeiro plano o homem com as sacolas saída em direção à objetiva, nossa perspectiva, revelando a câmera principal e o quarto integrante da cena que permanece fora de quadro. Num primeiro plano vemos Ariel que segue filmando e então um plano do homem, que permanece em frente a uma placa desgastada onde lê-se “Aldeia Guarani”.



Figura 01: Frame do filme *Desterro Guarani* (Vídeo nas Aldeias, 2011)

O estilo observacional e a presença assumida da equipe a filmar nos situariam nas estratégias mais comuns à maior parte da produção do Vídeo nas Aldeias, não fosse a *voz over* que, com 2 minutos de filme já nos introduz uma reflexão falada em guarani sobre o signo que aparece na imagem:

– Será que, quando os brancos veem essa placa, eles pensam que a gente sempre esteve aqui, neste mesmo lugar?

Um ônibus faz a parada onde estão os personagens e o casal ingressa.

Os vemos sentados nos bancos, observam inertes a paisagem pela janela enquanto o ônibus se movimenta.

– *Ou será que eles entendem que, muito antes dos avós deles chegarem (...)*

Em plano geral vemos o ponto de vista da janela, uma vasta plantação de soja e a voz segue:



**Figura 02: Frames do filme *Desterro Guarani*
(Vídeo nas Aldeias, 2011)**

– (...) *nós andávamos por esse vasto território, enquanto ele ainda era floresta.*

Aos quase três minutos passados somos apresentados à cartela de título do filme *Desterro Guarani* e já nos é dado um dos procedimentos que reencontraremos no decorrer do filme. A voz *over* comenta na imagem não o que ela mostra, mas o que oculta. Os signos que nos são naturalizados, a

placa do estado e a plantação de soja, pelo comentário, evocam o processo estatal de aldeamento, a constrição espacial dos Guarani e o desmatamento de seus territórios originários.

A sequência seguinte se inicia com um grande plano geral da fachada da missão jesuítica de São Miguel e remonta ao quadro icônico desse espaço, reproduzido extensamente em folders turísticos e cartões postais. Os personagens guaranis atravessam o quadro e, sobre a cena, a *voz over* continua



Figura 03: Frame do filme *Desterro Guarani* (Vídeo nas Aldeias, 2011)

– *É que os brancos chegaram há muito tempo. E esses templos, as Tavas, são ruínas que se confundem com a nossa história.*

A (con) fusão entre os indícios (imagens) apresentados e a história Guarani mesma, confusão problematizada já desde o início do filme, diz respeito a como e por quem se constitui a enunciação sobre o passado e cujas consequências no presente serão processualmente apresentadas na narrativa. A significação dada a esse monumento já nos é perturbada (não seriam missões jesuíticas, mas *Tavas*) e o narrador continua em *over* explicando que “Hoje a gente vem a essa ruína pra vender artesanato, já que não temos terra para plantar”. A primeira pessoa do plural utilizada na fala, que até então correspondia aos Guarani como povo (nós), se converte em outra coletividade:

– *Essa não é a primeira vez que a gente filma Mariano nesse trajeto.*

Somos situados numa reflexão que a voz realiza sobre o gesto de filmar o que assistimos, fazendo referência à equipe de filmagem, e seguimos para uma imagem do diretor-personagem Ariel, sentado num estúdio de gravação de som em frente a um microfone, enquanto performa para a câmera sua reflexão sobre a feitura do filme:



Figura 04: Frame do filme *Desterro Guarani* (Vídeo nas Aldeias, 2011)

– Mas o que eu queria entender nesse filme é porque quase não temos terra, se nós andávamos e habitávamos esse território antes dos brancos chegarem... e já que fomos nós que construímos essa tava.

Já nas sequências iniciais se destaca a importância de um “eu” e seus questionamentos como uma condução da narrativa, sem, contudo, situar essa enunciação apenas na especificidade da subjetividade do personagem, mas no pensamento que suas indagações evocam atreladas à sua condição existencial que é também coletiva (ser Guarani no contexto histórico colonial).

Como contraponto à questionada representação do universo histórico dos Guarani, a narrativa do filme segue com o diretor-personagem iniciando uma busca pela perspectiva histórica dos próprios Guarani e assim o acompanhamos, com a câmera na mão e a narração *over* situada no presente da ação, rumar em direção a onde essa perspectiva pode ser encontrada.

– Segui buscando pelo Rio Grande do Sul, junto com Patrícia, avós e avós que meditam sobre nossa história, então vim visitar o velho Adolfo.

A entrevista que se desenvolve na sequência seguinte, traz à narrativa fílmica o que configura a centralidade da perspectiva histórica Guarani, os relatos orais, e cabe ressaltar aqui a importância da palavra, componente sagrado na composição dos humanos e do mundo na perspectiva Guarani.

O procedimento da entrevista, também comum em muitos outros filmes do projeto Vídeo nas Aldeias, tem por muitas vezes a função de acolher o relato e a performance de quem o realiza, contudo acreditamos que, apesar da centralidade do valor do relato (seja de experiências vividas ou dos mitos), a entrevista que segue (e se prolonga entrecortada ao longo do filme) opera também um sentido de contraste que se expressa formalmente. É filmada/ encenada numa oscilação entre primeiros planos do entrevistado e planos conjuntos do personagem-diretor junto ao entrevistado.



Figura 05: Frames do filme *Desterro Guarani* (Vídeo nas Aldeias, 2011)

Tal procedimento nos parece se relacionar formalmente com os demais procedimentos no filme e dizer respeito a uma concepção da construção historiográfica. Não é só a fala do velho Adolfo que interessa ao filme, mas o gesto que constitui a sua escuta e se constitui como evento fílmico. Em oposição à forma historiográfica ocidental sobre a relação dos brancos com os Guarani temos o gesto de, entre parentes, sentar-se junto a escutar o ancião cujo saber só assim é revelado. O diálogo entre Adolfo e Ariel expressa bem a relevância do gesto e a oposição que ela impõe.

– *Agora eu vou contar pra vocês.*

– *Conte, porque os brancos não entendem.*

– *Já que estão filmando eu vou dizer a verdade.*

Ariel inicia a entrevista com a oposição “Na história dos brancos está escrito que os padres jesuítas...”, ao que o velho responde narrando uma versão Guarani, explicando como os Guarani resistiram fingindo acreditar em e submeter-se à perspectiva cultural e histórica juruá e completa, “como vocês na escola dos brancos fingindo que prestam atenção”.

Sobrepondo-se a essa última frase, ilustrativa de uma consciência prática da relação entre saber e poder, ouvimos na banda sonora uma matéria expressiva de outra natureza. Escutamos uma música e, pelo *raccord* sonoro, somos transpostos à cena de uma projeção fílmica numa sala escura. Vemos na projeção a imagem das Cataratas do Iguaçu, sobre a qual se inscreve a cartela “Robert de Niro”. Vemos os rostos guaranis na penumbra como contra-plano e, em seguida, se escuta sobre a tela projetada a narração dublada ecoar: “A missão”, enquanto lê-se “The Mission”.

Enquanto a banda sonora do filme inicia em *over* a fala de um personagem, “Há muitas missões que eu devo inspecionar, mas decidi que vou começar com a mais antiga: A grande missão de São Miguel”, vemos o conjunto da tela e os guaranis a observá-la. Na projeção a imagem é a já mencionada icônica fachada da Missão de São Miguel e em *off* escutamos duas crianças que anunciam uma após a outra:

– *Olha a ruína!*

– *A ruína de mentira.*



Figura 06: Frame do filme *Desterro Guarani* (Vídeo nas Aldeias, 2011)

A imagem filmada da projeção no espaço em que estão os espectadores guaranis a questionar sua veracidade é então substituída pela imagem do filme mesmo a preencher a tela. É a matéria do filme que é tomada como superfície.



Figura 07: Frame do filme *Desterro Guarani* (Vídeo nas Aldeias, 2011)

Estamos imersos na encenação espetacular de *The mission* (EUA, direção de Roland Joffé, 1986 – Warner Bros. Entertainment Inc) e a voz over de Ariel comenta a encenação que vemos:

– Uma igreja cheia de crianças guaranis vestidas de branco, cantando em louvor ao deus cristão. É isso que aparece nos livros de história.

Através de planos que oscilam entre a simplicidade do espaço da projeção e a magnitude da representação espetacular projetada, vemos os espectadores testemunharem o encenar de um massacre a homens, mulheres, crianças e idosos guaranis.

A voz *over* assume um tom pedagógico e informa em acordo com a historiografia ocidental encenada/espetacularizada no filme:

– Quando os espanhóis e portugueses redividiram seus territórios, os guaranis resistiram à expulsão de suas terras. Depois do Tratado de Madri, em 1750, milhares de guaranis morreram no rio grande do sul.

Estamos diante da projeção de corpos estirados ao chão, aos quais assistem os espectadores guaranis, defrontados por sua representação exógena à qual a voz *over* indaga:

– Mas se eles morreram, quem somos nós?

Essa pergunta, longe de questionar aos Guarani sobre sua própria existência, se lança a nós, espectadores não indígenas, questionando justamente a concepção historiográfica que constrói nosso imaginário e percepção deles e cujos efeitos se prolongam no presente e na perpetuação da postura colonial com a qual o estado e a sociedade se relacionam com os Guarani. Esse questionamento e investigação sobre a construção historiográfica não indígena sobre os Guarani e suas formas materiais perpassa o restante do filme atravessando diferentes matérias de expressão como fotografias de arquivo, imagens televisivas, material de acervo do VNA, sempre apresentando-as como matérias manipuláveis, analisáveis, passíveis de revisão e ressignificação (há inclusive cenas com os personagens-diretores do filme manipulando e visionando numa ilha de edição diferentes materiais audiovisuais a figurarem os Guarani).

Na sequência final do filme, vemos um grande grupo de guaranis que caminham em direção a um território desmatado onde jaz uma grande cruz e então, reunidos em círculo, uma liderança diz: “Nós não viemos aqui olhar para essa cruz, mas para a terra onde nossos parentes viviam”.

Talvez esteja aí uma imagem síntese do esforço de elaboração que parece se desenhar nesse filme, reposicionar as imagens e monumentos dados como constituintes da história Guarani de maneira a reconfigurá-los, não apenas para os próprios guaranis, mas principalmente para os não indígenas, através de um exercício formal do pensamento que ressignifica e reescreve a história e se oferece a nós pela possibilidade de, no mesmo jogo compartilhado da forma-cinema, vermos e ouvirmos o que nos é proposto desde essa outra experiência e pensamento.



Figura 08: Frame do filme *Desterro Guarani* (Vídeo nas Aldeias, 2011)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O problema da representação, seja na antropologia ou cinema, se constituiu na maior parte do século XX sobretudo como um problema platônico. A realidade e a história são assim entendidas como um dado objetivo sob o qual variariam (sempre lacunares e limitadas) as formas da percepção, variações do espírito, da cultura.

Ao substituir as representações de um suposto mundo dado por uma problematização destas representações, perspectivando-as por um processo de busca que constrói seu objeto à medida que o investiga, narra, à medida que o pensa (traço constitutivo da forma ensaística), o que acreditamos encontrar em *Desterro Guarani*, através da busca-movimento do

personagem-diretor Ariel Ortega e das modulações formais produzidas por essa busca-movimento na organização do filme, é uma novidade na enunciação dessa cinematografia indígena iniciada com o projeto VNA. Não mais filmar uma realidade unívoca sob sua forma visível, mas uma realidade múltipla que só se apresenta como resposta a um determinado olhar que se lança sobre ela e assim a compõe.

Tornou-se comum a versão de que os indígenas no Brasil foram seduzidos e enganados com espelhos como presentes. Talvez esses novos dispositivos de produzir imagens, nas mãos de realizadores indígenas, ao serem explorados e contorcidos, em “saltos e cabriolas”, estejam por fim se convertendo em outro tipo de espelho no qual, ao apresentarem as imagens de si mesmos, revelem o nosso mundo e o nosso olhar.

Cabe esperar pelos próximos filmes e perguntar então o que a perspectiva histórica Guarani tem a dizer não apenas sobre nosso olhar, mas sobre a nossa história jurua.

REFERÊNCIAS

- ALVARENGA, Clarisse. Cinema indígena e educação: a experiência do filme Desterro Guarani (2011). In: **Actas del V Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual**. Buenos Aires, 2016. pp. 117-128.
- BARROS, Moacir Francisco de Sant'Ana. **Caminhada, canto, conversação: mise-en-scene reversa em três filmes do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema**. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2014.
- BENSE, Max. O ensaio e a sua prosa. In: PIRES, Paulo Roberto (org.): **Doze ensaios sobre o ensaio**. Antologia Serrote. São Paulo. IMS: 2018, pp.110 a 124.
- BRASIL, A. Bicicletas de Nhanduru: lascas do extracampo. **Revista Devires – Cinema e Humanidades**, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, jan./jun. 2012.
- _____. Mise-en-abyme da cultura: a exposição do 'antecampo' em Piñhitsu e Mokoi Tekoá Petei Jeguatá. **Significação**, v 40, nº40, 2013.
- CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. **Devires**, v5 nº2, pp. 98-125, 2008.
- CARROL, Noël. From real to reel: Entangled in nonfiction film. In: CARROL, Noël. **Theorizing the moving image**. New York / Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- CORRIGAN, Timothy. **O filme ensaio: desde Montaigne e depois de Marker**. São Paulo: Papirus, 2015.
- CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- CLIFFORD, James e MARCUS, George. **Writing Culture. The poetics and politics of ethnography**. Los Angeles: University of California Press, 1986
- COMOLLI, J. L. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo horizonte: Editora UFMG, 2008.
- CRAPANZANO, Vincent. O dilema de Hermes: o mascaramento da subversão na descrição etnográfica. **Revista Teoria & Sociedade**, Belo Horizonte, vol. 12(2), 2004.
- DA-RIN, Silvio: **Espelho partido, tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Ed., 2004.
- DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- FELIPE, Marcos Aurélio. **Ensaio sobre cinema indígena no Brasil & outros espelhos pós-coloniais**. Porto Alegre. Ed. Sulina, 2020.
- GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A, 1989.
- GEERTZ, Clifford. **Obras e vidas**. O antropólogo como autor. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.
- GERVAISEAU, Henri Arraes. Escrituras e figurações do ensaio. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.): **O ensaio no cinema**. São Paulo: Hucitec Editora, 2015, pp. 92 a 118.
- GERVAISEAU, Henri Arraes: Flaherty e Rouch: a invenção de uma tradição, in: **Revista Devires**, BH, V.6, n.1, pp.74-91. Jan/Jun 2009.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Campinas, SP: Papirus, 1989.

- MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- PARENTE, André. O cinema direto. *In*: PARENTE, André **Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. Campinas: Papirus (2000).
- ROUCH, Jean. La Caméra et les hommes. *In*: FRANCE, Claudine. **Pour unne anthropologie visuelle**. Paris: Mouton Éditeur, 1979.
- SZTUTMAN, Renato e SCHULER, Evelyn. A louca maestria de Jean Rouch (entrevista) *In*: **Sexta Feira. Antropologia artes humanidades** 1, São Paulo: Pletora, 1997.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (org.). **O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea**. São Paulo: HUCITEC, 2015
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.
- WORTH, Sol e ADAIR, John. **Through Navajo Eyes**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1997.

SABE O(A) DOCUMENTARISTA FILMAR?

MARCELO PEDROSO HOLANDA DE JESUS¹

Em sua trajetória de ao menos 26 documentários, entre longas, médias e curtas-metragens, Eduardo Coutinho se debruçou uma única vez sobre uma alteridade localizada num campo político antagônico ao seu. Em *Theodorico, imperador do Sertão*, o realizador tece um retrato audiovisual do personagem que dá nome ao filme, Theodorico Bezerra, um latifundiário envolvido com política no Rio Grande do Norte. Típico “coronel” nordestino, Theodorico possuía fazendas de algodão e criação de gado, empregando centenas de pessoas que viviam sob um regime de servidão ancorado na precariedade das relações de trabalho e subserviência política aos interesses do patrão. Podemos identificar no modo de Coutinho filmar Theodorico ecos do que Jean-Louis Comolli observa na relação entre a “ideia política e o corpo político”.

A partir do momento em que se encarna e se representa, um poder se torna sua própria caricatura. Nem é preciso forçar o traço, ele se força por si próprio. A sombra se desloca ao mesmo tempo que a luz. É o que eu sempre pensei sobre o poder filmado. Uma luva pelo avesso. Podemos ver as costuras, as carcaças (COMOLLI, 2008, p. 127).

Assim, Coutinho empreende uma relação de empatia e cordialidade com Theodorico, deixando que ele revelasse, nas explicações em torno de sua vida, as evidências de um modo complexo de exercer o poder e a dominação sobre seus trabalhadores. Em paralelo ao caráter flagrante das próprias performances de fala de Theodorico, as contradições eram salientadas por Coutinho através de enquadramentos precisos da situação de miséria em que viviam os agricultores e agricultoras, aspectos que eram confrontados ao discurso do latifundiário através de operações de montagem das imagens. Neste raro exemplo de documentário brasileiro inteiramente

¹ Marcelo Pedroso é diretor de longas e curtas-metragens como *Pacific* (2009), *Brasil S/A* (2014), *Por trás da linha de escudos* (2017), *Câmara escura* (2012) e *Em trânsito* (2013). Atua também como educador e pesquisador, tendo realizado doutorado em comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco.

voltado para a alteridade contrária, Alexandre Werneck identifica a manifestação de um dos componentes centrais da filmografia de Coutinho: “sua atitude *compreensiva*”. Empregando o conceito de *Verstehen* (compreensão), de Max Weber, Werneck propõe que mesmo ao fazer uma “denúncia”, Coutinho não a faz na forma de uma “crítica destrutiva, acusatorial, cujo sentido seria puramente invalidar a existência do objeto criticado”. Ao invés disso, empreende um “movimento gritante de busca de entendimento do funcionamento do *mundo* do outro” (WERNECK, 2017, p. 14). Vaticina o autor: “É preciso entender a atitude de alguém que, como Coutinho, se volta para o outro para ver como este pensa, por mais que não pense como ele: o cineasta sabe que não cabe explodir uma muralha antes que se conheça de que são feitos seus tijolos” (idem, pp. 18-19).

A propensão à compreensão destacada por Werneck é confirmada pelo próprio cineasta ao discorrer sobre seu trabalho. “Creio que a principal virtude de um documentarista é a de estar aberto ao outro, a ponto de passar a impressão, aliás verdadeira, de que o interlocutor, em última análise, sempre tem razão. Ou suas razões. Essa é uma regra de suprema humildade, que deve ser exercida com muito rigor e da qual se pode tirar um imenso orgulho” (COUTINHO, 2015, p. 230).

O ato de compreender, segundo Werneck, diz respeito a um tipo de análise em que “não se valora o que é analisado”. Essa prerrogativa incide sobre a dimensão social dos aspectos observados. “Compreender pressupõe o fato de as ações dos outros terem os seus motivos, isto é, seus sentidos *per se*, seus próprios quadros de referência éticos, de modo que a compreensão se torna um fenômeno mais do que meramente cognitivo, isto é, se refere ao fato de sermos ou não capazes de percebermos os valores dos outros” (WERNECK, 2017, p. 20). Ao exigir do sujeito que atente para as razões do outro, a compreensão convoca ao movimento de implicação. Segundo Werneck,

agir socialmente é agir tendo em vista que o outro existe, está ali nos olhando e é alguém para quem olhamos. *Tomamos conta uns dos outros, no múltiplo sentido de que cuidamos, vigiamos e nos influenciemos*. Isso confere ao ato de compreender um papel primordial na vida, uma vez que é sempre preciso ter no horizonte *o que preenche* a maneira como o outro se coloca no mundo (WERNECK, 2017, p. 20-21, grifos do autor).

Significa que o outro encontrará espaço para se expressar mesmo quando seus propósitos contrariam opiniões do documentarista, que por

sua vez não age de forma isenta, como se fosse um simples receptáculo de expressões alheias às quais resta indiferente. O realizador reage, reposiciona a câmera, intervém quando acha necessário, opera através de associações de imagens que tensionem as formulações da personagem. Mas preserva não só um nível de respeito como também de interesse pelas razões e posicionamentos de seu interlocutor. É o que Coutinho faz ao longo do filme, mesmo quando se depara com preconceitos ou atos flagrantes da violência física e simbólica que Theodorico impõe aos trabalhadores e trabalhadoras. O cineasta acolhe as demonstrações dos mecanismos de dominação não apenas como uma forma de denunciá-las ao lhes dar visibilidade, mas também como uma maneira de desbravar mais profundamente as razões e determinações que modulam a experiência de mundo do personagem. Como afirma Werneck, ele dá corda, mas “não para o outro se enforcar” e, ao mesmo tempo, não “sem julgamento”, mas mobilizando uma complexa operação de reconhecer que “nas escolhas de discurso se manifestam quadros de referência – e, portanto, o mundo de sentidos outros que dão sentido ao mundo do outro” (idem, p. 24). Para o autor, a crítica corresponde a fazer uso da do dispositivo responsabilidade, da obrigação social – em geral tácita – de os atores responderem pelo que fazem.

Se a crítica, nessa lógica, pede ao outro que se explique, isso significa que ela está disposta a ouvir, buscar compreender os motivos – e os quadros de referência abstratos, as moralidades – capazes de sustentar o feito. É, portanto, diferente de sua parente próxima, sua forma radical, a acusação, que simplifica essa complexidade moral para, de posse de um único quadro de referência, tomado como obrigatório, exigir a punição do outro, afirmando a absoluta impossibilidade de compreensão (WERNECK, 2017, p. 24).

Isso nos leva ao desafio de pensar a relação do documentarista com o sujeito filmado dentro do mesmo quadro da perspectiva da “emancipação intelectual”. Ao conceber a ideia de um espectador emancipado, Jacques Rancière recuperou os propósitos de Jacques Jocotot acerca da igualdade de inteligências verificada nas práticas pedagógicas e os aplicou ao entendimento da relação existente entre o criador e o público no âmbito das práticas artísticas. Ao observar o modo de filmar adotado por Eduardo Coutinho em *Theodorico, imperador do Sertão*, passamos a investigar a possibilidade de vincular o princípio da emancipação intelectual não só ao espectador como também ao próprio sujeito filmado, encerrando assim uma relação

tríptica envolvendo documentaristas, personagens e público dentro de um quadro de reconhecimento que afeta as três partes e se torna responsável pela instituição de um sentido comunitário ligado à produção e circulação das imagens.

Quando fui convidado a escrever sobre o documentário *Theodorico* para uma série de publicações sobre a obra de Eduardo Coutinho², eu me propus a realizar um exercício de criação em que, me colocando no lugar do realizador, imaginei uma carta que este escreveria a seu personagem quase quarenta anos depois do lançamento do longa-metragem. No texto (PEDROSO, 2017), o “eu-Coutinho” se dirige ao “você-Theodorico” tentando rememorar as circunstâncias da filmagem a fim de compartilhar com o latifundiário alguns dilemas enfrentados durante o processo de produção do filme e que não puderam ser divididos na ocasião. Para pensar o texto, parti da hipótese de que o pacto implementado por Coutinho junto a Theodorico não deixava totalmente clara a possível posição política antagônica do realizador em relação ao latifundiário. Essa hipótese se funda na observação das relações estabelecidas nas cenas, onde, amparado pela lógica da compreensão, Coutinho demonstra empatia e interesse em conhecer a rotina e o pensamento do personagem. Essa é a postura que o cineasta costuma adotar na maioria de seus filmes e em *Theodorico* não é diferente. “Devemos ir a esses encontros o mais vazio possível de ideologias e do próprio passado, para saber realmente as razões do outro, já que as minhas não interessam”, afirma o realizador, se referindo ao ato de filmar (COUTINHO, 2005, p. 132).

Além disso, há depoimentos do próprio personagem de Theodorico que atestam da atitude acolhedora e pouco propensa a críticas que Coutinho empenhou durante a filmagem. Em sua primeira fala, por exemplo, quando se apresenta aos espectadores se dirigindo diretamente a eles, Theodorico afirma estar gostando de participar do filme porque “eles estão televisionando dentro da simplicidade, televisionando gado, agricultura, conversando com os moradores e, também, me fazendo certas perguntas, mas tudo dentro de uma simplicidade e todos nós gostamos de atenção”. Pelos termos que adota, por exemplo, a ênfase que dá à ideia de simplicidade, podemos inferir que Theodorico encontrava-se à vontade durante as filmagens, sem receber questionamentos críticos. Ele finaliza sua apresentação dizendo: “Não há quem não goste de agrado. E eu gosto”.

2 A coleção Cinema em Livro, da editora 7letras, foi inaugurada com a série “Eduardo Coutinho visto por”, que reúne textos sobre 19 documentários do diretor. *Theodorico, o imperador do Sertão visto por* foi assinada por Alexandre Werneck e Marcelo Pedroso.

A condução das filmagens sugeria, portanto, ao personagem de Theodorico que o documentário estava sendo feito em conformidade com seus propósitos, interesses e modo de pensar. Por ter alguma experiência em cenas como estas, me propus a comentar o filme de Coutinho como se fosse o próprio realizador explicando ao personagem o porquê de o documentário não ter saído totalmente ao seu “agrado”. No texto, comento as condições de filmagem das cenas considerando algumas obstruções determinadas pela dinâmica relacional, concluindo que as interações mantidas com Theodorico podem ter de fato contribuído para que ele criasse expectativas de uma narrativa coadunada a seus desejos. Também desenvolvo um raciocínio que leva à observação do momento da montagem como espaço para um posicionamento crítico de Coutinho que evitaria o filme se tornar um institucional em defesa do modo de vida do latifundiário, destrinchando as razões que impossibilitavam a expressão desse ponto de vista durante as cenas. Mas é no início da carta que o “eu-Coutinho” imaginário tece considerações que vão nos ajudar a apontar uma relação fundada sobre o reconhecimento da emancipação intelectual do personagem.

Reportando-me ao começo das gravações com Theodorico, divido com o fazendeiro a insegurança diante da tarefa de fazer o filme. “Mesmo experiente”, digo a Theodorico assumindo a voz do cineasta, eu “não sabia como filmar” – e “foi preciso então que você me ensinasse fazê-lo”. A ideia de que são as personagens que nos ensinam como filmá-las não é propriamente de Coutinho. É uma suposição minha que flutua entre o empirismo, a intuição e a teoria – e que me ocorreu enquanto escrevia o texto em que buscava assumir o ponto de vista do realizador se dirigindo a Theodorico. Aprender a filmar com as pessoas que nós filmamos parte do entendimento de que o “saber filmar”, quando se trata de documentário, não é um conhecimento adquirido anteriormente a ser replicado de forma indiscriminada pelo(a) documentarista a cada nova realização. Não se trata de uma habilidade completa e definitiva, centrada no realizador e passível de repetição como se o simples domínio da linguagem cinematográfica fosse suficiente para chegar a bom termo. Pelo contrário, o “saber filmar” é um tipo de habilidade, ou conhecimento, que poderia dispensar mesmo qualquer instrução formal prévia sobre linguagem ou narrativa. Pois a filmagem de um documentário é uma atividade essencialmente dialógica que só se consoma através da colaboração do outro – colaboração esta que não parte de atributos racionais, mas muitas vezes do simples “impensado dos corpos”, como afirma Comolli (2008). O saber, aqui, se relaciona, portanto,

com a dimensão que lhe é atribuída por Rancière: trata-se de uma posição diante do outro.

Tal posição pode conceber o outro como objeto passivo e alienado, afeito a receber os movimentos do sujeito cognoscente, ou alguém ativo que interfere diretamente sobre as ações, agindo com autonomia na fabricação dos processos. Essas duas formas de conceber a alteridade sinalizam para distinções fundamentais nas práticas documentais. Para Gilles Deleuze, elas são responsáveis por instituir a diferenciação entre o documentário clássico e o moderno. No texto *As potências do falso*, o filósofo francês descreve o princípio do “discurso indireto livre”, modalidade proposta pela literatura moderna e transportada para o cinema pelo italiano Pier Paolo Pasolini sob a forma de uma “subjativa indireta livre”. Através da reformulação do modo de organizar os pontos de vistas – objetivo e subjetivo – dentro do filme, a subjativa indireta livre opera a partir do estabelecimento de uma indiscernibilidade entre o que vê a câmera (objetividade) e o que vê o personagem (subjatividade). Trata-se de um mecanismo que relativiza a centralidade enunciativa da câmera (e logo do sujeito que a comanda, o cineasta), colocando-a numa espécie de patamar de igualdade com a perspectiva da própria personagem, resultando no entrelaçamento entre as duas instâncias que tem como efeito direto a perda de primazia de uma sobre a outra. Aquilo que o personagem vê (e por conseguinte sente, ouve, experiência, vive enfim) liberta-se da condição de objeto da razão e do desejo de uma instância controladora superior (da câmera, do cineasta), ascendendo a um novo estágio da distribuição de forças dentro do filme – um embaralhamento dos regimes de vidência que atua no combate a uma compreensão da verdade do cinema como categoria rígida e monolítica.

Para Deleuze, a narrativa passa então a se desvincular de um ideal de verdade em que constituía sua veracidade, tornando-se uma “pseudonarrativa”, um poema, uma narrativa que simula ou antes uma simulação de narrativa. “As imagens objetivas e subjetivas perdem sua distinção, mas também sua identidade, em proveito de um novo circuito onde se substituem em bloco, ou se contaminam, ou se decompõem e recompõem” (DELEUZE, 2005, p. 181). Aplicando esses conceitos ao campo do documentário, o autor francês propõe a instituição de novas coordenadas para entender o diálogo entre ficção e realidade, documentaristas e personagens, advogando por uma cartografia em que essas categorias deixam de ser concebidas como objetos sólidos, impermeáveis e quase excludentes entre si, e passam a operar num regime de mútua contaminação e reciprocidade.

Quando se aplicava o ideal ou modelo de verdade ao real, muita coisa mudava, pois a câmera se dirigia a um real preexistente, mas, em outro sentido, nada tinha mudado nas condições da narrativa: o objetivo e subjetivo foram deslocados, não transformados; as identidades se definiam de outra maneira, mas continuavam definidas; a narrativa continuava veraz, realmente-veraz em vez de ficticiamente-veraz. Só que a veracidade da narrativa não havia deixado de ser uma ficção (DELEUZE, 2005, p. 182).

Deleuze se propõe a observar a interrelação entre cineastas e pessoas filmadas partir das obras do canadense Pierre Perrault e do francês Jean Rouch. Em ambos os cineastas, a decisão de se dirigir a personagens reais estaria ligada ao desejo de atacar verdades preestabelecidas, ideias dominantes. Mas esse gesto não podia se dar, curiosamente, através da tentativa de eliminar a ficção e sim de aceitá-la, libertando-a do modelo de verdade que a penetra, buscando na função de fabulação a forma de antagonizar este modelo (DELEUZE, 2005, p. 182). Para o autor, o que se opõe à ficção não é o *real* ou a *verdade*, já que esta pertence aos dominadores, mas efetivamente a *função fabuladora* dos pobres, “na medida em que dá ao falso a potência que faz desde uma memória, uma lenda, um monstro” (idem). Através da noção de fabulação, Deleuze passa a explorar um entendimento em torno dos papéis possíveis e dizíveis de cada sujeito, documentaristas e pessoas filmadas, que extrapola a unicidade de categorias estanques. Tal processo só se torna possível em função da interseção que se opera entre os sujeitos, ambos entregues a um processo de se “tornar outro”. Assim como faz a personagem quando se põe a fabular, o cineasta “torna-se outro quando ‘se intercede’ personagens reais que substituem em bloco suas próprias ficções pelas fabulações próprias deles” (idem, p. 183).

Para Deleuze, a fórmula clássica de Eu=Eu e Outro=Outro deve ser suplantada pela ideia de Eu=Outro. É o que também constata Coutinho quando afirma que, às vezes, quanto mais impessoal é o documentarista, mais pessoal ele está sendo. “Tudo isso é um jogo e, na verdade, resulta em personagens que são o nosso encontro, meu e daquela pessoa, porque não é ela, nem sou eu. (...) Pode-se dizer que esse jogo não tem limites. ‘Eu’ não é ‘eu’ puramente” (2005, p. 132). O mesmo observa Jean Rouch ao conceber a ideia de cine-transe, conceito que baliza Deleuze em sua teorização da fabulação. No texto *On the vicissitudes of the self, the possessed dancer, the magician, the sorcerer, the filmmaker, and the ethnographer*, Rouch aponta para a transformação do(a) próprio(a) documentarista ao aderir aos rituais que observa. Evocando Dziga Vertov, ele defende a câmera como um novo

órgão de percepção, responsável pela introdução da “visão cinematográfica”. O(a) documentarista adere a este modo de visão a partir da incorporação da câmera como uma forma de, a exemplo dos demais participantes do ritual, também tornar-se outro, um novo corpo dotado de uma sensibilidade deslocada, propensa à conexão afetiva com os demais participantes da cena. Neste encontro, instala-se um espaço comum de confluência de sensibilidades articuladas pela dinâmica própria do momento, inaugurando algo como um estado cinematográfico, ou mesmo luminescente, dos corpos.

A cada momento do cinema direto, uma atitude fílmica (*ciné-attitude*) se manifesta. Contrariamente aos filmes de ficção roteirizados, o cineasta do direto precisa estar pronto a cada momento para gravar de forma mais eficaz as imagens e sons. Retomando a terminologia de Vertov, quando eu faço um filme, eu cine-vejo (*ciné-vois*) sabendo os limites da lente e da câmera; assim como eu cine-escuto (*ciné-entends*) levando em conta os limites do microfone e do gravador; eu me cine-movo (*ciné-bouge*) para encontrar o ângulo certo ou realizar o melhor movimento; eu cine-edito (*ciné-monte*) através do material bruto, pensando como as imagens podem ir bem juntas. Em uma palavra, eu cine-penso (*ciné-pense*) (ROUCH, 2003, p. 98, tradução minha).

Em Rouch, os corpos dançam e a câmera também: sua cinesia é ditada pela cadência dos corpos que acompanha. O movimento vai tateando seu ritmo e forma a partir do encontro entre as diversas habilidades corporais envolvidas. Pernas, braços, abdômen, genitais, peito, cabeça. Tudo importa para chegar ao compasso, do ritmo da respiração à contração da panturrilha. A coreografia surge singular, fruto daquele encontro. Cada corpo investindo sua presença e se deixando afetar pela presença alheia. Gestos, toques, cadência: o cine-transe se dá pelo encontro entre as ondas emanadas por cada organismo. Ainda que carregue a memória de outras coreografias já realizadas, aquela ali será única pois sobrevinda do momento. E a câmera, mais do que testemunha, é também dançarina, parte integrante e implicada naquele embalo: o cine-movimento opera segundo um engajamento total das partes.

Tal enlaçamento é responsável por subtrair qualquer pretensão de autossuficiência do corpo que opera a câmera: ele precisa do outro para encontrar seu movimento, é a dinâmica da alteridade que aponta o percurso a ser percorrido por quem filma. É neste sentido que o “saber filmar” não é algo completo em si mesmo. Ele não se separa do outro por um regime de distinção em que um lado é detentor do saber e outro lhe é ignorante,

mas ambos contribuem, a partir do conjunto de suas habilidades, para a construção daquele processo. A personagem não é passiva e muito menos alienada no jogo, mas sujeito inscrito nos mesmos parâmetros de inteligência que afirmam sua capacidade de produzir a partir da comparação, associação, imitação ou confrontação. Podemos, com Suely Rolnik, destacar a ideia de vulnerabilidade como central neste processo de conexão: ela é a “condição para que o outro deixe de ser simples objeto de projeção de imagens pré-estabelecidas e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência e os contornos cambiantes de nossa subjetividade”. Romper com a “anestesia” ao outro torna-se um expediente fundamental às práticas artísticas em sua política de subjetivação. A capacidade de abrir-se ao outro estaria ligada a posicionamentos políticos, mas também à observação de estruturas corporais sensíveis.

Rolnik aponta estudos da neurociência que dividem nossos órgãos de sentido segundo duas capacidades: cortical e subcortical. Enquanto a primeira corresponde à percepção, nos permitindo apreender o mundo em suas formas, projetando sobre elas as representações de que dispomos e preservando assim o mapa de sentidos vigentes, a segunda diz respeito à possibilidade de reconhecer “o mundo em sua condição de campo de forças que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações”. Segundo a autora, a repressão desta habilidade no nosso campo sensorio se deve à imposição do paradigma racionalista. Num mundo desencantado, os corpos teriam assistido a atrofia de algumas de suas capacidades sensíveis para sucumbir ao império das relações lógicas de causa e efeito racionalmente comprováveis. Rolnik propõe chamar de “corpo vibrátil” a aptidão desenvolvida pela capacidade subcortical de cada um de nossos órgãos de sentido. “O exercício desta capacidade está desvinculado da história do sujeito e da linguagem. Com ela, o outro é uma presença viva feita de uma multiplicidade plástica de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos” (ROLNIK, 2006, p. 3).

Compreender essa relação com a alteridade se torna uma prática fundamental na realização de um documentário. Significa aceitar que o outro é um agente ativo na engenharia da imagem. Como afirma Comolli, o trabalho documentário tem início no desejo do outro de que haja filme. “Filmar aqueles que se dispõem a isso, que se entregam por meio de um dispositivo que eles propõem e pelo qual eles seriam também – ou primordialmente – responsáveis” (COMOLLI, 2008, p. 54).

Antes de tudo, organizar o menos possível, e, nos momentos de graça, não organizar mais nada. Deixar, então, nossos personagens, sozinhos ou juntos, se encarregarem da organização de suas intervenções e aparições em cena. Responder às duas proposições em vez de fazê-los entrar nas nossas. Como se, em uma ficção, em vez de mandar os atores trabalhar, seguissemos a lógica dos personagens: não se trata mais de “guiar”, mas de seguir (COMOLLI, 2008, p. 54).

Visto dessa forma, o “saber filmar” não pode ser exclusivo nem excludente porque não é um exercício impermeável. Ele precisa se deixar atravessar pelo mundo e pelas pessoas que o habitam. “O filme não é o que ‘vai se fazer’. Ele está sempre-já em curso”, propõe Comolli, defendendo que não devem haver conversas prévias, nem observação preliminar daquilo que vamos filmar. “No primeiro encontro, eu quase impediria as pessoas de falar: eu filmo. Já estamos no filme”, argumenta o autor e realizador. Seria como radicalizar a ideia de que, em seu ofício, os documentaristas nunca estão suficientemente preparados(as), pois o momento da filmagem abarca propriedades fundadas sobre a relação com o outro no agora, ou seja, no imponderável. Para Comolli, é como se o(a) documentarista se entregasse a uma “de postura de *não-saber*” quando filma, pois “as pessoas filmadas se encontram em situação de gerir o conteúdo de suas intervenções, de se colocar em cena. (...) Elas se encarregam da *mise-en-scène*, a tornam pesada ou leve, a realizam com suas insistências, com suas maneiras de dar sinais” (COMOLLI, 2008, p. 56, grifo meu).

O quadro emancipatório em que se inscreve a alteridade no âmbito das práticas documentais torna-se, portanto, tributária da dimensão dialógica enxergada por Mikhail Bakhtin na obra de Dostoiévski. Elaborada a partir da ficção literária, a concepção de Bakhtin em torno do dialogismo se mostra fecunda quando aplicada ao plano do documentário, reportando-se às relações entre quem filma e quem é filmado. Segundo o autor, o traço fundamental da produção artística de Dostoiévski reside no fato de que suas personagens principais “*são não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante*” (BAKHTIN, 2015, p. 5, grifo do autor). Esse princípio está ligado à cosmovisão do romancista russo que afirma a “consciência do outro como sujeito investido de plenos direitos”, portador de uma consciência plenivalente, ou seja, articulada segundo critérios próprios, que não são subjugados aos ditames do autor. Tal consciência emerge dentro de um regime de coexistência com outras consciências com as quais está em constante diálogo e interação, formando uma rede de vozes que caracterizam a polifonia. Neste sentido, a consciência

da personagem é insubmissa e reivindica sua existência num patamar de igualdade em relação às outras vozes com quem interage.

“A consciência nunca se basta por si mesma, mas está em tensa relação com outra consciência. Cada emoção, cada ideia da personagem é internamente dialógica, tem coloração polêmica, é plena de combatividade e está aberta à inspiração de outras”, expõe Bakhtin (idem, p. 36). Criar uma personagem, neste terreno ficcional, significa liberá-la para uma organização própria de suas aptidões emocionais e sensíveis, emancipando-a das especificidades próprias do autor, que deixa de transferir ou delegar suas convicções pessoais para o universo subjetivo contido na diegese. As personagens ganham vida numa rede de interrelações, uma constelação de pontos que se influenciam mutuamente, levando a ações e reações em cadeia, mas encontrando em cada unidade um ponto de vista específico capaz de ler e interpretar o mundo em sua volta – assim como a si mesmo – através de referências que são suas. Assim, o que deve ser revelado e caracterizado não é o “ser determinado da personagem, não é a sua imagem rígida, mas o *resultado definitivo de sua consciência e autoconsciência*, em suma, *a última palavra da personagem sobre si mesma e sobre seu mundo*” (idem, p. 53, grifos do autor).

A caracterização da personagem deixa de ser uma prerrogativa do autor, fundada sobre a perspectiva da exterioridade que ele exerce sobre ela, mas se torna um ato de reflexão da própria personagem sobre si. Ou seja, é a partir da interioridade que se acessa a exterioridade – e não o contrário. A consciência se reveste de uma “autoconsciência” capaz de elaborar e propor leituras de si e do mundo derivadas de suas próprias experiências: a personagem interessa como “ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma, como posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante” (idem, p. 52). Segundo Bakhtin,

Além da realidade da própria personagem, o mundo exterior que a rodeia e os costumes se inserem no processo de autoconsciência, transferem-se do campo de visão do autor para o campo de visão da personagem. Esses componentes já não se encontram no mesmo plano concomitantemente com a personagem, lado a lado ou fora dela em um mundo uno do autor, daí não poderem ser fatores causais e genéticos determinantes da personagem nem encarar na obra uma função elucidativa. Ao lado da autoconsciência da personagem, que personifica todo o mundo material, só pode existir no mesmo plano outra consciência; ao lado do seu campo de visão, outro campo de visão; ao lado de sua concepção de mundo, outra concepção de mundo (BAKHTIN, 2015, p. 56).

O enredo se estabelece sobre uma base de isonomias que exigem contrapontos equivalentes para sua confrontação. O que não significa dizer que o autor deva renunciar a sua própria consciência em favor da eclosão dos pontos de vistas equipolentes das personagens. Segundo Bakhtin, ele é instado a uma “ampliação incomum, o aprofundamento e a reconstrução dessa consciência para que ela possa abranger as consciências plenivalentes dos outros”. Isso porque, enquanto numa estrutura monológica o autor atua levantando suspeita em torno dos pontos de vista de que não partilha, objetificando-os, dentro de uma estrutura polifônica sua atividade se manifesta no fato de “levar cada um dos pontos de vista em debate a atingir força e profundidade máximas, ao limite da capacidade de convencer” (p. 78). Mas ao aprofundar a expressão dos valores de cada ponto de vista, o autor precisa simultaneamente “manter a distância”, sem afirmar as ideias das personagens a ponto de “fundi-las com sua própria ideologia representada” (p. 95).

Fazer-se presente, portanto, a partir de um mergulho nas especificidades de determinado ponto de vista, sem se deixar confundir com ele. Este talvez seja o desafio posto ao documentarista empenhado na arquitetura da imagem dialógica. Diríamos que a implementação de tal recurso nas relações de um documentário exige mais do que: mais do que uma simples à escuta. O acolhimento da alteridade passa pela potencialização do exercício de sua capacidade de definir os próprios contornos da imagem, se valendo dos recursos que lhe são disponibilizados e de que usufrui, de forma consciente ou inconsciente, através da dinâmica da *auto-mise-en-scène*. Com seu corpo, sua fala, seus gestos ou entonações, a personagem guia a escritura do filme, ensinando ao realizador como filmá-la. O conjunto de seus atributos associado à prerrogativa de sua consciência se torna responsável por conduzir a sensibilidade do documentarista, associando-se a ela, complementando-a, atraindo sua atenção e oferecendo-lhe indicações do que olhar, do que ouvir e sentir. Tomada em sua plenivalência, a consciência da personagem sobre si e sobre o mundo, sua percepção do próprio ser e dos seres em sua volta, se tornam ativos que passam a guiar a construção da imagem do filme, estabelecendo seu estatuto por compartilhamento ou interseção.

Aprendemos a filmar com as pessoas que filmamos na medida em que reconhecemos sua atividade como também produtora no processo de filmagem. A personagem não é passiva, mas produz a si mesma através da ficcionalização expressa pela fabulação. Ela agencia signos que se tornam expressões de sua singularidade, obrigando o documentarista a agir de igual maneira. O sujeito filmado se insurge contra a própria passividade contida na

regência do verbo filmar: ele não é apenas filmado, mas é também filmador pois seu conjunto de competências abrange habilidades e conhecimentos proeminentes na confecção da imagem, sua forma de ocupar sensivelmente o espaço. A personagem também “filma” quando reconhecemos que ela é ativa, e não mero objeto do olhar de quem manuseia a câmera. Não há controle unilateral sobre a câmera, mas partilha de posições que se complementam em diálogo. O sujeito não mais estritamente filmado, mas também filmador interpela a câmera com seu olhar, com seu corpo, fazendo-o mover-se conforme seus próprios atributos.

Passamos a observar uma dinâmica de emancipação intelectual, fundada sobre o reconhecimento de inteligências que atuam segundo princípios igualitários, quando o documentarista entende que não está apenas vendo, mas também sendo visto. Não está apenas observando, mas também sendo observado. Interpelando e sendo interpelado. Pois não é através de sua capacidade de “ver” – e traduzir em signos cinematográficos – aquilo que a personagem “mostra” de si e do mundo que o realizador efetua sua tarefa de filmar. É pela abolição da separação entre o ver e o ser visto, o fazer o ser feito, que ele pode passar a reconhecer algo que existe para além de seu próprio reconhecimento: o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo, que leva a uma reconfiguração aqui e agora da divisão entre espaço e tempo, trabalho e lazer (RANCIÈRE, 2012, p. 23).

A emancipação supõe, no gesto cinematográfico do documentário, a dissociação da lógica separatista. Assim como o aluno deve aprender do mestre algo que ele não sabe; o sujeito filmado se torna personagem na medida em que compõe uma linguagem a partir do “não-saber” do realizador. Ao abrir mão do controle sobre a ação das personagens (ou seja, ao abrir mão do roteiro e da *mise-en-scène* centrada em sua capacidade unilateral de manipular o espaço e o tempo), o documentarista renuncia a uma intenção inflexivelmente demarcada. O filme se torna então a terceira coisa entre o filmador e o filmado: “aquilo de que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade de causa e efeito” (idem, p. 19).

Aqui, a autoconsciência das personagens se impõe como parâmetro para um ponto de vista sobre si e sobre o mundo, sendo acolhida e respeitada pelo documentarista, que endossa a capacidade intelectual de um igual. É o que verificamos em *Theodorico, imperador do Sertão*, quando

Eduardo Coutinho deliberadamente se deixa conduzir pelas performances do latifundiário. Para Werneck, a característica mais relevante da obra consiste justamente no ato do cineasta de entregar o filme a seu entrevistado, “deixando a ele decidir o que deve ser dito e pensado, o que deve ser visto”. Coutinho se curva à personagem como uma forma de permitir a expressão máxima da plenivalência de sua consciência, trabalho investigativo focado no profundo interesse pelo outro e suas razões. “Vemos, assim, uma interferência do diretor relativamente pequena, apenas com perguntas e intervenções na montagem, praticamente consequentes da vontade do coronel” (WERNECK, 2017, p. 18). Vemos, talvez, um exercício profundo do dialogismo na imagem, um gesto de reconhecimento da emancipação intelectual, em que o diretor se permite aprender a filmar com quem, em princípio, nada saberia a respeito do ofício.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- COMOLLI, Jean-Louis, **Ver e poder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- COUTINHO, Eduardo. O sujeito (extra)ordinário. In: LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora. **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- _____. **O mestre ignorante**. São Paulo: Editora Autêntica, 2007.
- ROLNIK, Suely. **Geopolítica da cafetinagem**. São Paulo: Núcleo de subjetividades da PUC, 2006.
- ROUCH, Jean. **On the Vicissitudes of the Self: The Possessed Dancer, the Magician, the Sorcerer, the Filmmaker, and the Ethnographer**. Penn Libraries of Pennsylvania, 1978.
- WERNECK, Alexandre. PEDROSO, Marcelo. **Theodorico, o imperador do sertão**. Org. Eliska Altmann, Tatiana Bacal. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

O REPERTÓRIO MUSICAL EM NELSON CAVAQUINHO

RAFAEL SAAR DA COSTA¹

Nos anos cinquenta, a parceria de Nelson Pereira dos Santos e Zé Ketí em *Rio, 40 graus* (Brasil, 1955) e *Rio, Zona Norte* (Brasil, 1957), revela novas relações entre o cinema e a música brasileira, indicando um diálogo que é atravessado por questões políticas e estéticas. Na década seguinte, dilemas sociais, especialmente o contexto pós-golpe de 1964, impulsionam a efervescência cultural que consolida, além dos novos cinemas brasileiros, teatro, artes plásticas, literatura e música novos. Neste último campo, a Bossa Nova, as canções de protesto, a Música Popular Brasileira (MPB), a Tropicália, a música erudita com o movimento Música Nova, enfim, um universo cultural que constrói um cruzamento frequente entre todas estas expressões (GUERRINI JÚNIOR, 2004, p. 104).

Formado inclusive por artistas e intelectuais ligados ao Centro Popular de Cultura (CPC), organização associada à União Nacional de Estudantes (UNE) que foi extinta com golpe, o Cinema Novo e o espetáculo *Opinião* se encontram em *O Desafio* (Brasil, 1965), de Paulo César Saraceni, que segundo Guerrini, é o primeiro filme que faz amplo uso da nascente MPB. A sigla que ficou conhecida como um gênero musical, nasce da revolução estética da bossa nova, ou como diz Napolitano: “a canção politicamente engajada dos anos 1960 era filha rebelde da Bossa Nova que, por sua vez, era filha rebelde do samba urbano carioca dos anos 1930”. Reunindo elementos da bossa e da tradição, esta música tem nos festivais da canção e programas realizados pelas emissoras de TV seu lugar de afirmação e divulgação principal. (NAPOLITANO, 2014, p. 52). É neste ambiente que o cineasta carioca Leon Hirszman desenvolve sua trajetória vinculada a

¹ Mestrando do PPGCine UFF, especialista em Gestão Cultural pela UCAM e graduado em Cinema e Vídeo pela UFF. Dirigiu curtas-metragens, entre eles “Depois de tudo” e “Homem-ave”, premiados em diversos festivais. É pesquisador de “Olho nu” (2014, dir. Joel Pizzini), e montador de “Mar de Fogo” (2015, dir. Joel Pizzini) e “Barretão” (2019, dir. Marcelo Santiago). Seu primeiro longa, “Yorimatã”, foi exibido no Festival de Havana, na Mostra de SP 2014 e ganhou o prêmio de Melhor Filme no In-Edit 2015.

estes núcleos político-culturais, e este percurso será objeto de estudo neste trabalho, pensando a perspectiva histórica e os atravessamentos entre os campos artísticos.

Leon Hirszman é um cineasta em que a música é elemento fundamental em uma obra atravessada e muitas vezes protagonizada por esta expressão em diversas de suas formas. Neste trabalho vamos analisar a relação de Leon e a música popular, sabendo de seu também diálogo com a música folclórica, presente em sua trilogia *Cantos de trabalho no campo* (Brasil, 1975-1976) ou em *S. Bernardo* (Brasil, 1972), por exemplo. Para isso partiremos da definição de José Ramos Tinhorão:

A música folclórica é de autor desconhecido, e é transmitida oralmente de geração a geração. Os autores da música popular são conhecidos, e sua divulgação é realizada por meios gráficos ou audiovisuais. O surgimento da música popular no Brasil se liga ao aparecimento de cidades com um certo grau de diversificação social... (NOVAES, 2003, p. 97).

Como objeto deste trabalho foi eleito o filme *Nelson Cavaquinho* (Brasil, 1969), realização de Hirszman que trouxe como protagonista o sambista que dá nome ao curta-metragem. Através da análise do uso das canções no filme, investigaremos os pontos de convergência, paralelismos e correspondências que passam esta realização entre cinema e música.

A música talvez seja, mais do que a voz, o elemento sonoro mais comentado do conjunto de análises sobre os filmes das décadas de 1960 e 1970 – que, por si só, é o período mais comentado dentro da história do cinema brasileiro. O uso da música popular, ou, em alguns casos, mesmo da música erudita feita no Brasil, é entendido como uma ferramenta importante para o funcionamento do projeto de levar a cultura e o povo brasileiro para o centro da tela (COSTA, 2008, p. 181).

LEON HIRSZMAN

O contato entre Leon Hirszman e o cinema se inicia em 1957 quando participa do movimento cineclubista na Faculdade Nacional e procura por iniciativa própria o cineasta Nelson Pereira dos Santos e passa a acompanhar as filmagens de *Rio, Zona Norte*. Assim como seu filme irmão, *Rio, 40 graus*, ambos são parte do movimento cultural de esquerda, de um cinema que

se aproxima da classe popular, de um projeto de sua conscientização, e tributário do neorrealismo italiano, em contraponto ao cinema hegemônico. Filmes precursores na aproximação entre o cinema e a música popular, especialmente o samba.

O nacional-popular era central na agenda estética e ideológica da esquerda desde os anos 1950, ainda predominando certa desconfiança em relação às estéticas oriundas das vanguardas modernas. No começo dos anos 1960, tanto a Bossa Nova politizada, feita por artistas como Carlos Lyra, Sérgio Ricardo ou Nara Leão, quanto o Cinema Novo de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra promoveram o reencontro entre engajamento, pesquisa estética, cultura popular e nacionalismo. Este projeto não estaria isento de contradições e impasses. Entre eles, o de não estabelecer uma efetiva comunicação com as classes populares, que pareciam ser mais fonte de inspiração do que efetivo público consumidor das obras (NAPOLITANO, 2018, p. 20).

Vinculado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) e ao Cinema Novo, inicia sua trajetória dentro do Centro Popular de Cultura (CPC) e vivencia o período pré-golpe de 1964, mobilizando uma geração que vivia as expectativas revolucionárias. Em 1962 assume a direção de *Pedreira de São Diogo*, episódio integrante do longa-metragem por ele idealizado, *Cinco Vezes Favela* (Brasil, 1962). A experiência ficcional liga de maneira singular sua expressão às discussões do CPC, que colocam o artista como agente de responsabilidade social pela conscientização da classe popular. As câmeras do Cinema Novo se voltam para a favela, a classe marginalizada, o samba.

Inserido na constelação do moderno, o jovem cinema brasileiro traçou percursos paralelos à experiência européia e latino-americana. Viveu, no início dos anos 1960, os debates em torno do nacional-popular e da problemática do realismo, dados que nos lembram, em especial, o contexto italiano. Por outro lado em consonância com novas estratégias encontradas pelo cinema político, foram típicos, ao longo da década em que, na tônica do “cinema de autor”, godardianos e não godardianos discutiram os caminhos do cinema entre uma linguagem mais convencional e uma estética da colagem e da experimentação, ou entre uma pedagogia organizadora dos temas, própria ao documentário tradicional, e a linha mais indagativa, de pesquisa aberta, do *cinéma-vérité* (XAVIER, 2001, p. 15).

Em 1964, *Maioria absoluta* (Brasil, 1964), sua primeira experiência documental, um deslocamento territorial para o sertão, cenário signo de

pobreza, miséria, fome e da literatura de Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Jorge Amado. Um filme que se propõe a dar voz aos analfabetos, numa experiência pioneira do uso do som direto no cinema brasileiro, mas que não abre mão de recursos estéticos hegemônicos como o didatismo e a narração do intelectual.

Maioria absoluta termina com uma família nordestina se retirando, ao som de cantos de trabalho (algo a ver com o clima do final de *São Bernardo*, rodado 8 anos depois). Embora com evidente preocupação didática, na linha nacional popular do CPC da UNE (a mensagem final é totalmente explícita), o filme também, como bem assinalou o próprio Leon, procura indagar, mostrar, compreender o Brasil (SALEM, 1997, p. 150-151).

A falecida (Brasil, 1965) é o filme seguinte, realizado em 1965, a partir da obra teatral homônima de Nelson Rodrigues. Primeiro filme depois do golpe, Leon constrói uma obra que faz parte da mudança de direção que o Cinema Novo aponta sobre si mesmo, o intelectual. A melancolia, a morte, a alienação são protagonistas do filme que liga Leon à sua “convivência com os bairros suburbanos, problemas de autodestruição da mulher, a falta de trabalho, a alienação, a presença do futebol... Valores que eu sentia muito de perto” (SALEM, 1997, p. 155). *Luz negra*, tema musical de Nelson Cavaquinho, como veremos à frente, é o primeiro diálogo entre Leon e o compositor.

Em 1967, *Garota de Ipanema* (Brasil, 1967), a música e a juventude se tornam tema central do segundo longa-metragem dirigido por Leon, primeiro colorido. Passamos pelos dramas existenciais de mais uma personagem feminina, os registros documentais da Zona Sul carioca e de apresentações musicais, em um dos poucos filmes brasileiros do período que se voltam ao gênero da bossa-nova.

Com *Garota de Ipanema* tinha mostrado a Bossa Nova, que era a expressão sofisticada de certos grupos da Zona Sul; com Nelson Cavaquinho pretendia mostrar a face popular e a manifestação musical da Zona Norte. Foi uma forma de protestar e dar relevo ao povo. Nelson Cavaquinho, um filme improvisado, era um teste para a minha segurança. A improvisação é uma maneira de sentir-se mais seguro. Quando se está inseguro e se solta, então aparece a resposta (HIRSZMAN, 1995, p. 28).

É no ano de 1969 que Leon realiza dois filmes que apontam a direções estéticas inteiramente distintas entre si e sua filmografia anterior: o

documentário curta-metragem *Nelson Cavaquinho e Sexta-feira da Paixão/Sábado de Aleluia* (Brasil, 1969), filiado ao cinema marginal e que integra o longa-metragem em episódios *América do Sexo* (Brasil, 1969). Neste mesmo ano roda *Caetano/Gil/Gal*, filme interrompido e mais um elo entre seu cinema e a música popular, neste caso a jovem MPB.

Nelson Cavaquinho é minha admiração pessoal pelo compositor. (O processo da sociedade em relação ao artista o esmigalha, esfacla, destrói). É uma personalidade maravilhosa, um grande artista que tento mostrar e divulgar, assim como procuro ajudar às pessoas que mais compreendo. Não é minha obra que vai e pega Nelson Cavaquinho e o inclui na minha filmografia. Não, é a minha vida. Nesse sentido, é exemplar compreender Jean Vigo, um autor que jamais desliga sua vida do que faz. Essa relação direta entre as coisas e a vida é a obra (HIRSZMAN, 1996, p. 188).

Entendendo a música como um elemento fundamental e presente de forma tão expressiva na cinematografia de Leon, é possível através dela analisar aspectos desta obra. O samba tem lugar especial e passa por *Pedreira de São Diogo*, com a percussão de Hécio Milito e o samba como mobilização popular; em *A falecida* o samba de morro carioca sofisticado pela orquestração e ambientando o subúrbio; a bossa-nova internacional da Zona Sul do Rio de Janeiro em *Garota de Ipanema*; o perfil de um músico em *Nelson Cavaquinho*; as origens de um subgênero em *Partido Alto* (Brasil, 1978); a festa do samba em *Rio, carnaval da vida* (Brasil, 1978); *Pode guardar as panelas*, de Paulinho da Viola, em *ABC da greve* (1979/90); o samba paulista trilha-sonora do movimento operário sindicalista em *Eles não usam black-tie* (Brasil, 1981); e os bastidores da apresentação musical brasileira em Roma de *Bahia de todos os sambas* (Brasil, 1984/96), filme dele e Paulo César Saraceni.

Se esse gênero musical tornou-se fundamental para Hirszman, a ponto de adquirir grande relevo em sua obra, isso não se devia apenas ao lado estético da canção, mas principalmente porque para o cineasta essa era uma expressão que continha em sua essência um sentimento de comunidade. Visto por ele como voz de um povo, cuja performance se realizava no coletivo, o samba aparecia em seus filmes como manifestação, por vezes debochada, por vezes melancólica, das angústias e desejos que provinham de uma urbanidade localizada nos subúrbios, nas periferias e nas favelas (CARDENUTO, 2014, pp. 123-124).

Nelson Cavaquinho foi um músico carioca, compositor, violonista e intérprete de uma obra dedicada ao samba. De origem humilde na Zona Norte do Rio de Janeiro, tem sua primeira composição gravada em 1939, *Não faça vontade a ela*, por Alcides Gerardi. Na década de 1940, tem sucessos interpretados por Cyro Monteiro, Dalva de Oliveira e Elizeth Cardoso, porém é nos bares que Nelson promove sua música, longe de rádios e gravadoras.

É nos anos 1960 que o músico será reposicionado tardiamente na música brasileira, e assim como Cartola, tem seus primeiros registros fonográficos. Além disso, é quando recebe a atenção da juventude de esquerda que buscava no morro carioca elementos identitários da autenticidade brasileira como base para a nova canção engajada. Entre setembro de 1963 e maio 1965, o casal Dona Zica e Cartola esteve à frente do bar *Zicartola*, no centro do Rio de Janeiro, onde comida e apresentações musicais de novos artistas, e especialmente de veteranos, atraíram a frequência de intelectuais, artistas e universitários. Encontros da juventude, de Elton Medeiros, Paulinho da Viola, com Nelson Sargento, Nelson Cavaquinho, da zona sul de Nara Leão e Carlos Lyra, com Zé Kéti e Clementina de Jesus (NOGUEIRA, 2005). De certa forma, a estética bossanovista para a ser um filtro para que a canção popular ou a tradição se apresentem mais sofisticadas e viabiliza uma inserção de mercado.

É justamente o ambiente cultural da Bossa Nova confrontado com o surgimento de artistas que não se limitavam aos seus conceitos musicais mais estritos que acabará por redefinir o conceito de MPB, por volta de 1965. Em outras palavras, a Bossa Nova foi o filtro pelo qual antigos paradigmas de composição e interpretação foram assimilados pelo mercado musical renovado dos anos 60. Tomemos dois exemplos: Através de elementos estéticos oriundos da Bossa Nova, Elis Regina assimilou estilo de Ângela Maria, sua inspiradora. Foi também através da BN que Chico Buarque ouviu e incorporou a obra de Noel Rosa em seu estilo de composição. A “nova batida” permitia uma incorporação de certos elementos da tradição musical urbana, mesmo aquela rejeitada pelo 1º ciclo de criação do movimento (NAPOLITANO, 2010, pp. 16-17).

As primeiras gravações fonográficas de Nelson Cavaquinho aconteceram no álbum de Elizeth Cardoso, de 1965, *Elizete sobe o morro*, em que ela interpreta três de suas canções ao lado de obras de Zé Keti, Noel Rosa,

Cartola, entre outros. Sob produção de Hermínio Bello de Carvalho, o disco também é marcante por ter o primeiro registro da voz de Cartola e de uma canção de Paulinho da Viola. Nelson faz participação como violonista em *A flor e o espinho* e canta em *Luz Negra*, e, segundo Carvalho, seria “a primeira vez que se perpetua, em disco, a famosa batida ‘galope’ do poeta de Mangueira” (CARVALHO, 1965). No ano seguinte, a cantora alagoana Thelma Soares dedica um álbum inteiro à obra de Nelson, *Thelma canta Nelson Cavaquinho*, com arranjos do maestro Radamés Gnattali. Nelson também participa em três canções, *Cuidado com a outra*, *História de um valente e Rei sem trono*. Em 1968, a Odeon lança o antológico disco *Fala Mangueira – Cartola, Carlos Cachaca, Clementina de Jesus, Nelson Cavaquinho e Odete Amaral*, novamente com produção de Hermínio. Somente em 1970, aos 60 anos de idade, com *Depoimento do poeta*, Nelson faz seu primeiro dos quatro discos de carreira. No texto de Sérgio Porto na contracapa do disco de Thelma Soares podemos nos aproximar melhor da situação do músico em meados daquela década.

Nelson Cavaquinho quase virava lenda. Carioca legítimo, nascido na Rua Mariz e Barros, com uma vivência de Rio de Janeiro que vem das grandes disputas na Praça 11, os longos papos nos cafés da Avenida Central, os heróicos períodos dos nascimentos das grandes escolas (ele é uma das glórias de Mangueira), com a crescente comercialização do samba e o nascimento da Bossa Nova, ficou apenas na recordação, dado como falecido por muito crítico mal informado. Esse movimento que se iniciou há poucos anos pela revigoração do samba autêntico, essa necessidade que se sentiu de ir buscar nas raízes - como vulgarmente se diz - a seiva que iria retonificar o nosso populário e livrá-lo de uma influência alienígena que estava matando o samba, tudo isso trouxe de volta os grandes sambistas, e entre eles - Nelson Cavaquinho. Duas ou três gravações de sambas seus, as suas primeiras aparições em público, provaram logo que Nelson Cavaquinho era tudo aquilo que dele se dizia. E muito mais! (PORTO, 1966).

No cinema a obra de Nelson Cavaquinho tem sua primeira aparição em *A falecida*, de Leon Hirszman, lançado em 1965, fruto dos encontros do *Zicartola*, onde o cineasta conhece Nelson. *Mar Corrente* (Brasil, 1967), de Luiz Paulino dos Santos, traz *Feliz no amor*, parceria de Nelson Cavaquinho com Zé Kéti. Em 1969, Leon retorna a Nelson e realiza o curta-metragem *Nelson Cavaquinho*, um perfil documental do artista a partir de seus depoimentos e canções que serão ponto de partida para este estudo. Na década

seguinte, para além de sua obra na trilha sonora de filmes, o músico tem aparições no cinema, como ele mesmo, na ficção *O casal* (Brasil, 1975), de Daniel Filho; no documentário *Noitada de samba* (Brasil, 1977), de Carlos Tourinho e Clóvis Scarpino, e como ator em *Muito prazer* (Brasil, 1979), de David Neves. Ruy Solberg realiza novo documentário-retrato do compositor em *Nelson de copo e alma* (Brasil, 1985), um ano antes do falecimento do músico. Em 2003, o curta-metragem experimental *Luz Negra (Para Nelson 1)* (Brasil, 2003), de Eduardo Climachauska e Nuno Ramos, tematiza novamente sua figura.

AS CANÇÕES

Nelson Cavaquinho foi realizado em 1969 por Leon Hirszman, com fotografia de Mário Carneiro, som direto de Gilberto Macedo e montagem de Eduardo Escorel. Em testemunho disponível na biografia de Hirszman realizada por Helena Salem, Mário Carneiro conta sobre sua presença no filme, realizado em preto e branco, em 35mm, filmado em três dias na casa do músico em Bangu, bairro do subúrbio carioca, e na quadra da Mangueira.

O Leon sempre gostou da minha fotografia em preto e branco, em *Couro de gato*, *Porto das Caixas*. Acho que ele me chamou por isso, pelo próprio ambiente em que o Nelson Cavaquinho vivia, a pobreza, aquela coisa rarefeita que era a casa do Nelson. Aquela boemia assumida do Nelson, que praticamente não tinha parente nenhum. Ele achou que tinha de filmar um ambiente que era a pobreza, que estivesse muito na imagem mesmo (SALEM, 1997, p. 189).

O som de *Nelson Cavaquinho* é inteiramente composto pelo som direto captado para o filme, com depoimentos e canções que estão presentes na quase totalidade de sua banda sonora. São dez músicas compostas pelo protagonista com diferentes parceiros, sempre interpretadas por ele e seu violão. O filme começa com os letreiros sobre tela preta em silêncio e no primeiro corte para a imagem do perfil de Nelson Cavaquinho entra a canção *Risos e Lágrimas*, parceria de Nelson com Ruben Brandão e José Ribeiro até então inédita, pois só seria gravada em 1976 por Clara Nunes, e nunca gravada por Nelson. A canção em primeira pessoa, de uma mulher desejada:

“Ah, eu sou aquela Dama das Camélias/Ah, que fez vibrar diversos corações/Em carnavais que passaram nas avenidas e salões/Despertando ambições/Ah, eu não sou esquecida/Entre palhaços e pierrôs, sou sempre a preferida/Choro, risos e lágrimas/Em fantasias eu vi rolar/Mas, sendo a Dama das Camélias/Nem o pranto colorido me fez silenciar”

Risos e lágrimas nos coloca em contraste entre a melancolia e o ambiente carnavalesco supostamente alegre das festas, e acompanha a imagem do protagonista fumando, de olhar pensativo. Em contraponto, ao seu redor aparecem dois homens que cantam e gesticulam, aparentam embriagados, sem que ouçamos o som deles. Em primeiro plano, Nelson está à frente do microfone que sangra pela lateral, expondo o aparato técnico, a música segue em segundo plano sonoro sobreposta ao depoimento de Nelson Cavaquinho que vemos em seguida:

Eu nasci em 1910, e pra cá já passei por tantas coisas tristes, e não sei se essas músicas que eu faço é... se estará dentro no... está no meu sofrimento sim porque até minhas músicas... minhas músicas são tristes né. Agora eu gosto muito de palestrar com amigos, essa coisa, brincar, porque tristeza só nas músicas, sabe?

A tristeza, a morte, temas recorrentes e singulares na obra de Nelson Cavaquinho, aqui são colocadas pelo autor por um lado como parte de sua história e por outro contraditório como mero tema das músicas, e não pessoais. A melancolia marcante da segunda fase do Cinema Novo pós-golpe civil militar de 1964 ecoa entre Nelson e Hirszman, e este sentimento que marca em *Garota de Ipanema* e a juventude da Zona Sul, é retomado naquele momento de repressão acentuada com o AI-5 recém instituído, porém sob novo olhar.

E o próprio Hirszman mencionou suas dificuldades pessoais naqueles tempos pós-AI-5, o recurso ao improviso como forma de recuperar a segurança abalada. Ou seja, a clareza, aqui, era de que ele precisava se soltar para se redescobrir. Através do retorno ao seu mundo conhecido - do samba, da Zona Norte, da cultura nacional e popular - com a liberdade de reenxergá-lo para se redefinir. Certeza e incerteza umbilicalmente ligadas, à procura do novo. Que resultaram numa pequena obra-prima, na qual Hirszman exercitou toda a sua generosidade, inteligência e sensibilidade de grande documentarista (SALEM, 1997, p. 190).

A segunda música é *História de um valente*, também parceria com José Ribeiro, e gravada anteriormente por Thelma, em 1966, com a participação de Nelson, que faria sua versão em *As flores em vida*, álbum de 1985. O músico surge em imagem em silhueta e ao fundo crianças na janela. A valentia e coragem da malandragem tomam o lugar da melancolia, e Nelson está com vários homens que cantam e batem palmas na porta do bar, enquanto ele parece tentar acalmar um deles. No plano seguinte ele discute com este homem, se senta e enxuga o rosto com um pano e encara a câmera. Novamente só a música ocupa o lugar sonoro.

Quem diz, não mente/Na mão de um fraco/Sempre morre um valente
(2x)/Sou daquele tempo do brancura/Que os fracos mandavam/Os fortes
para a sepultura/Quem diz, não mente/Na mão de um fraco/Sempre
morre um valente

A figura do malandro tem uma relação importante com a música popular e é evocada por Nelson na canção de forma fatalista, um dos aspectos que tornam a malandragem singular em seus versos, como aponta José Novaes:

Quem se aproxima da caracterização de malandro, na análise sociológica de A. Candido, em seus exemplos, é Zé Pretinho; os outros citados, Brancura, Baiaco, etc. são delinquentes, criminosos, alguns mesmo assassinos perversos e brutais. Sobre estes, Nelson Cavaquinho compôs um samba, em que se refere expressamente a Brancura e a Noel, “História de um valente” (NOVAES, 2003, p. 113).

As informações inseridas no texto complementar ao disco de Thelma Soares, escrito por Sérgio Porto, dão mais ingredientes à porção biográfica e história desta canção:

Na letra ele conta um pouco a sua história, a história dos sambistas dos velhos tempos. O Brancura que ele cita em sua letra é o falecido e valente Silvio Fernandes, que ninguém conhecia pelo nome e sim pelo mencionado apelido e pelos sambas que fez e se tornaram clássicos do nosso populário, tais como “Deixa essa mulher chorar”, gravado pela dupla Mário Reis-Francisco Alves; “Me admira você”, sucesso de Chico também; ou “Carinho eu tenho até demais: – gravado por outro sambista famoso – Ismael Silva. O verso de Noel Rosa que Nelson relembra é do samba “Século do Progresso” (PORTO, 1966).

Seguindo o recurso anterior, a música vai para segundo plano para novo testemunho do protagonista que surge sentado com violão em punho em frente da porta de casa.

São coisas que eu passei na minha vida né. Assim com um samba que eu fiz, samba “Dona Carola”, que esta criatura olhava por todos né. Então essa Dona Carola disse assim “Nelson, você está numa situação mar, então eu vou dar um jeitinho”. Então é uma dessas músicas, é esta música aqui né.

Ele introduz a cena de *Dona Carola*, canção dele, Nourival Bahia e Walto Feitosa que foi lançada por Nerino Silva em 1963, foi gravada pelo Conjunto Rosa de Ouro em 1965 e por Nelson somente em *As flores em vida*. Narrando fatos que parecem biográficos, ele diz na canção que parece tentar se lembrar e canta inteiramente em cena:

“Levantei-me da cama/Sem poder/Até hoje ninguém/Veio me ver/Fui amigo enquanto/Eu tive dinheiro/Hoje eu não tenho companheiro/Hoje eles fogem de mim, mas não faz mal/Amigo é só pra levar meu capital/Se não fosse Dona Augusta e a Dona Carola/Eu saía do Hospital de camisola...”

Luz negra, de Nelson e Amâncio Cardoso, surge em seguida em versão instrumental, em um quase improvisado dedilhado. A canção teve sua primeira gravação por Baden Powell em 1961 na versão instrumental de *Um violão na madrugada*, mas seu sucesso veio em 1964 com a versão cantada de Nara Leão no disco *Opinião*. Nara era frequentadora do *Zicartola*, assim como Leon, que no ano seguinte inseriu em *A falecida* o tema de *Luz Negra*. A canção é incorporada naquele filme em arranjo instrumental de Radamés Gnatalli, e como aponta Fernando Morais (COSTA, 2008, p. 162), o papel do maestro “fronteiriço entre a cultura popular e a erudita” corresponde ainda a uma fidelidade às narrativas clássicas, numa tentativa de sofisticação daquela expressão popular. Vemos quando Gnatalli se encontra com Zé Ketí em *Rio, zona norte* e na dobrada parceria com Leon em *Eles não usam black-tie*, sobre o samba de Adoniran Barbosa. Nos anos seguintes, em gravações de Elizeth Cardoso, Noite Ilustrada, Caçulinha e Thelma.

Como foi dito, Nelson Cavaquinho é um dos três grandes sambistas desvendados ao grande público pela musa da bossa nova, Nara Leão, em seu LP de estreia. Entre as músicas deste disco está um samba de título antinômico, “Luz Negra”, exemplo perfeito do estilo trágico de Nelson

Cavaquinho. Sendo um dos muitos artistas de esquerda que frequentavam o restaurante “Zicartola”, para ouvir na fonte a música dos sambistas, o falecido cineasta Leon Hirszman teve, num daqueles encontros, a ideia de pedir a Nelson um tema para o seu primeiro longa-metragem. O filme era “A Falecida”, baseado na peça homônima de Nelson Rodrigues, com Fernanda Montenegro no papel principal, e a música, “Luz Negra”. Orquestrado para o filme por Radamés Gnattali, o samba ganhou uma letra, muito elogiada e até considerada shakespeareana, o que seria um exagero: “Sempre só/eu vivo procurando alguém/que sofra como eu também/e não consigo achar ninguém/(...)/a luz negra de um destino cruel/ilumina o teatro sem cor/onde estou desempenhando o papel/de palhaço do amor...” “Luz Negra” é o que na gíria pode ser definido como o máximo de “música para baixo”, mormente em função da adequada melodia da primeira parte, que, em linha descendente, finaliza num impressionante grave, como se estivesse chegando ao fundo de um poço. Este samba consolidaria o seu sucesso ao ser regravado em junho de 65 por Elizeth Cardoso, no LP “Elizete sobe o morro”, com a participação de um grupo de bambas como Nelson Sargento, Paulinho da Viola e o próprio Nelson Cavaquinho, que canta a segunda parte (SEVERIANO; MELLO, 1998, p. 75).

Aqui, *Luz Negra* aparece sobreposta ao depoimento em que Nelson fala de sua origem familiar, a infância humilde, de sua mãe lavadeira, o tio músico e quando fala do pai entra a música que acompanha o depoimento que logo se torna *off* sobre imagem de Nelson caminhando pela rua e falando com vizinhos, até que vem ao encontro da câmera.

...meu velho estava reformado, e ele tinha um instrumento que chama-se contrabaixo. Então esse instrumento depois foi indo, foi indo, depois meu velho foi pro Cais do Porto, e esse instrumento nós começamos a sair com ele no carnaval, eu e meus irmãos, e começamos depois “esse negócio não está bom”, então começamos a vender um pedaço do instrumento sabe, o negócio foi embora, foi bocal, foi tudo.

Nelson está bebendo cerveja na boca da garrafa sentado à uma mesa dentro de casa, a música *Pimpolho moderno* inicia em interpretação embriagada. A câmera percorre o cômodo mostrando crianças, homens e uma mulher ao redor, do lado de fora da casa pela janela. Um homem dá cerveja para duas crianças enquanto Nelson ri e fala. Nelson segura um pintinho, mostra para a câmera e coloca sobre a mesa. A canção dele e Gerson Filho, já gravada até então por Ary Lobo, em 1961, e Noite Ilustrada, em 1964, segue o tema da infância da sequência anterior, atravessando elementos de irreverência e controvérsia, presentes na letra e na imagem do filme.

Dos filhos meus o caçulinha é o fim/Saiu ao pai, ele é igualzinho a mim/
Já está de olho na filhinha do vizinho aí ao lado/Parece que mais tarde
isso não vai dar bom resultado/Fazer um samba para ele é de colher/Ele
tem cinco anos, só diz assim/Papai, me arranja uma mulher/Eu estou
preocupado/Com os atos do pimpolho/Ao passar por uma jovem/Ele
logo pisca o olho/Se eu entro no barbeiro/Ele também quer se barbear/
Diz que é Vasco, até charuto/O garoto quer fumar/Cumprimenta todo
mundo/Como adora uma viola/Cismou que a Teresinha/Agora está lhe
dando bola/Dos filhos meus o caçulinha é o fim

Sobre a presença da vizinhança no filme, da abertura ao improviso é interessante o depoimento de Mário Carneiro:

(...) o Leon tinha uma cabeça muito clara do que ele queria fazer. E tinha uma delicadeza enorme com o assunto, que no caso era o Nelson. Era um diretor de deixar a coisa fluir o mais natural possível, espontânea. (...) Ao contrário dos primeiros filmes dele, mais construídos, esse foi se desenvolvendo um pouco dos momentos do Nelson. Era bem documentário mesmo, no sentido de documentar o que aparece, indo pela casa adentro, o colchão no chão, a vizinhança, quem chegava entrava no filme, tudo foi sendo aproveitado (SALEM, 1990, p. 190).

Caridade, de Nelson e Ermínio do Vale, é introduzida pelo próprio como o samba mais sincero que fez. Sobre imagens de um almoço na quadra da Mangueira, novo cenário, ouvimos a canção que teve o primeiro registro de Blecaute em 1954 e foi gravada por Nelson em seu primeiro disco, de 1970.

Não sei negar esmola/A quem implora a caridade/Me compadeço sempre
de quem tem necessidade/Embora algum dia eu receba ingratidão/Não
deixarei de socorrer a quem pedir o pão/Eu nunca soube evitar de praticar
o bem/Porque eu posso precisar também/Sei que a maior herança que eu
tenho na vida/É meu coração, amigo dos aflitos/Sei que não perco nada
em pensar assim/Porque amanhã não sei o que será de mim...

Ligando o espaço comunitário da escola de samba ao tema generoso da canção, vemos de dentro de uma barraca de comidas pessoas sendo servidas. Samba, caridade e coletivo se encontram em Mangueira. Nelson está do outro lado, sentado à (este a é com crase mesmo?) uma mesa, rodeado de pessoas. Corta, e a câmera percorre as mesas de pessoas comendo e bebendo. A câmera chega na mesa em que Nelson aparece sentado ao lado de Leon Hirszman. Nelson aponta para a câmera e fala com alguém da equipe.

No plano seguinte o filme se desloca da imagem do músico e de forma humorada e desconfortável a câmera persegue uma mulher enquanto ouvimos *A flor e o espinho*. Ela tenta desviar e se esconder da filmagem. Ao ser buscada pela câmera atrás de outras mulheres ela corre. Com os versos “Tire o seu sorriso do caminho/Que eu quero passar com a minha dor/Hoje pra você eu sou espinho/Espinho não machuca a flor/Eu só errei quando juntei minha alma à sua/O sol não pode viver perto da lua”, *A flor e o espinho*, de Nelson, Alcides Caminha e Guilherme de Brito teve estreia fonográfica em 1957, por Raul Moreno, depois Venilton Santos no ano seguinte, Noite Ilustrada, em 1964, Elizeth Cardoso, em 1965, Thelma, em 1966, e está no primeiro disco de Nelson.

Voltando à casa de Nelson e ao depoimento do poeta, a música continua sobreposta pela fala do artista. O microfone aparente e a referência a membros da equipe do filme presentificam de forma mais acentuada o mecanismo do filme. Ele expõe neste momento o falecimento do sobrinho que havia acontecido durante as filmagens e que o havia afetado emocionalmente, introduzindo o tema da morte e do luto, ainda de forma humorada.

Eu acho melhor assim né. Agora tanta coisa, eu já estou contrariado por causa do meu sobrinho, essas coisas, sabe como é, elas fogem. Agora pra mim me lembrar de uma música que já fiz há tanto tempo, com Guilherme, me lembrei ainda agora, mas num sacrifício muito grande. Que eu tô com aquela mágoa, aquelas coisas que, não estou como nos outros dias, aquela alegria, aquelas coisas todas né. Então acho que vocês devem... Porque depois vem aquela descrição, aquela coisinha, não é isso? Agora eu acho melhor vocês pensar, Gilberto que já está acostumado a andar nessas (...) comigo... Ó o Micinho, Micinho táí, perai. Então, o Micinho é um dos sofrendores comigo aí, ele sofre, mas ele sabe sofrer também, perdeu velha dele também, que é que há? Tá todo mundo embarcado. Eu tô nessa base também de esperar a minha vez, mas eu não vou agora não, perai. Ainda temos que comer muita rabada com batata, que é que há?

Com *Revertério*, dele e Guilherme de Brito, vem o plano-sequência da interpretação desta canção que só teve gravação de Raimundo Fagner e Thelma em 1982 e nunca foi registrada pelo autor. Na imagem, Nelson de olhar vazio em Plano Conjunto, com homem apoiado sobre o parapeito da janela atrás dele, crianças na porta e o braço de Gilberto segurando o microfone. Em primeiro plano está uma mesa com jornal e cigarros.

Do pó vieste e para o pó irás/Neste planeta tudo se desfaz/Não debes
sorrir do mal-estar de alguém/Porque o teu castigo chegará também/Vives
como um fidalgo/Guarda a tua riqueza/Que eu ficarei com a pobreza/
Eu me considero rico em ser pobre/Sejas como eu que sempre soube
ser nobre/Tens um coração de pedra, de ninguém tens dó/Tu também
és um que vieste do pó/Vives como um fidalgo/Guarda a tua riqueza/
Que eu ficarei com a pobreza

Após sequência de imagens da casa simples do músico, altar de santos, o colchão de palha no chão, Nelson sentado fumando em uma cama, ouvimos *Eu e as flores*. O tema da morte persiste sobre uma pia com copos, chaleira, panelas e um quintal traseiro com galinhas, plantas e entulhos. *Eu e as flores*, parceria com Jair do Cavaquinho, tem primeiro registro do próprio Nelson, em 1968, no álbum *Fala Mangureira*. Os versos “Quando eu passo/Perto das flores/Quase elas dizem assim/Vai que amanhã enfeitaremos o seu fim” tem um discreto acompanhamento de uma batucada, possivelmente de prato, e emenda de forma orgânica na música seguinte, *Vou partir*. Plano geral noturno do bar e Nelson está sentado em uma mesa, rodeado de pessoas tocando. A câmera se aproxima em *zoom in*. Um homem batuca ao seu lado. Corte para plano distante do bar, pequeno ponto de luz envolvido pela tela negra. As pessoas cantam em coro junto a Nelson sua parceria com Jair do Cavaquinho, lançada por Elizeth Cardoso em 1965, e gravada por Nelson em 1973, no álbum *Nelson Cavaquinho*. A malandragem do homem que deixa a mulher num dia de carnaval, com a incerteza de sua volta, retomando o tema carnavalesco que na canção de abertura coloca a mulher cobiçada como protagonista. O coro, marca da música de Nelson, entra e fecha o filme, como se jogasse a música de Nelson para o mundo.

Vou partir não sei se voltarei/Tu não me queiras mal/Hoje é carnaval/
Partirei para bem longe/Não precisas te preocupar/Só voltarei pra casa/
Depois que o carnaval acabar, acabar/Vou partir não sei se voltarei/Tu
não me queiras mal/Hoje é carnaval

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nelson Cavaquinho apresenta um perfil do músico através de dez canções que compõem a trilha sonora do filme. Mais precisamente, são dez sambas compostos por Nelson Cavaquinho e parceiros variados, todas performadas

e registradas em som direto. Leon não obedece à correspondência síncrona entre som e imagem, e através da montagem dinamiza a forma como as músicas são inseridas, ora como número musical apresentado pelo protagonista, ora em diálogo com imagens de seu cotidiano boêmio e suburbano.

Notamos uma certa correspondência na ordem entre as músicas que aparecem no filme e os compositores parceiros de Cavaquinho. Em sequência começamos com duas parcerias com José Ribeiro (*Risos e Lágrimas* – triceria com Ruben Brandão – e *História de um valente*); Nourival Bahia e Walto Feitosa (*Dona Carola*); Amâncio Cardoso (*Luz Negra*); Gerson Filho (*Pimpolho Moderno*); Ermínio do Vale (*Caridade*); duas com Guilherme de Brito (*A flor e o espinho* – triceria com Alcides Caminha – e *Revertério*) e mais duas finais com Jair do Cavaquinho (*Eu e as flores* e *Vou partir*). Desta forma, temas particulares, frutos de cada um destes encontros, permanecem agrupados em uma lógica que passa pelas diversas nuances do gênero do samba, escolhido como símbolo da buscada identidade nacional, como genuína da cultura brasileira. Expressão negra periférica, o samba é associado à resistência, arte imune ao neocolonialismo cultural apontado por Glauber no manifesto *Uma estética da fome*. O projeto de uma música e cinema brasileiros modernos passava pela pelas décadas de 1950 e 1960 pela afirmação da identidade nacional periférica e subdesenvolvida, e como Ismail Xavier coloca, é notável como o samba de morro permanece intacto às revisões ou renovações propostas tanto pela Bossa Nova, como pelo Cinema Novo (XAVIER, 2001).

Malandragem, boemia, resistência, melancolia pelo amor perdido, morte, luto, são os temas que permeiam a obra de Nelson apresentada neste filme e que ecoam nas questões investigadas pelo Cinema Novo, e no trabalho de Leon. Se antes Hirszman já apontava sua conexão com o samba, ainda mediado e reconfigurado pela figura do maestro sofisticador daquela linguagem, em *Nelson Cavaquinho* ele vai até a fonte. O filme torna-se singular em sua filmografia, inclusive póstuma, que busca de forma pensada certo didatismo como ideal político conscientizador, e abre mão neste documentário da figura do narrador. O cineasta volta à classe popular e ao preto e branco após *Garota de Ipanema* e a elite em cores. Em *Nelson Cavaquinho* o cinema de Leon Hirszman se redireciona a este universo e, também, às origens do cineasta no subúrbio carioca, o que podemos talvez vislumbrar com sua aparição no filme, à mesa com Nelson, integrado, parte daquela comunidade.

Quadro - Canções em Nelson Cavaquinho

* em Gravações anteriores, considerar “Gravações anteriores da canção/Primeira gravação de Nelson Cavaquinho”.

CANÇÕES EM NELSON CAVAQUINHO			
Tempo	Canção/ Composição	Cena	Gravações anteriores*
1'10" - 2'35"	<i>Risos e lágrimas</i> Nelson Cavaquinho/ Ruben Brandão/ José Ribeiro	Nelson Cavaquinho em <i>close up</i> fumando, pensativo. Com um copo de cachaça na mão ele está em um bar, com dois homens que cantam ao seu redor, sem que ouçamos. Eles estão animados, enquanto Nelson aparenta estar embriagado e incomodado.	Clara Nunes Álbum: <i>Clara</i> (1976)
2'35" - 3'00"	<i>Risos e lágrimas</i> Nelson Cavaquinho/ Ruben Brandão/ José Ribeiro	Música em BG. Em tomada única em <i>close up</i> Nelson fala: “Eu nasci em 1910, e pra cá já passei por tantas coisas tristes, e não sei se essas músicas que eu faço é...se estará dentro no... está no meu sofrimento sim porque até minhas músicas... minhas músicas são tristes né. Agora eu gosto muito de palestrar com amigos, essa coisa, brincar, porque tristeza só nas músicas, sabe?”	-
3'06" - 3'58"	<i>História de um valente</i> Nelson Cavaquinho/ José Ribeiro	Nelson Cavaquinho está em Primeiro Plano, em silhueta, tocando violão. Ao fundo crianças na janela. Corta para Nelson com vários homens na porta do bar. Os homens cantam e batem palmas, Nelson parece tentar acalmar um deles. No plano seguinte ele discute com este homem, se senta e enxuga o rosto com um pano e encara a câmera.	Thelma Álbum: <i>Thelma canta Nelson Cavaquinho</i> (1966) part. de Nelson Cavaquinho / Nelson Cavaquinho Álbum: <i>As flores em vida</i> (1985)
3'58" - 4'21"	<i>História de um valente</i> Nelson Cavaquinho/ José Ribeiro	Música em BG. Nelson em Primeiro Plano na porta de uma casa apoiado sobre o violão. Ele fala em depoimento: “São coisas que eu passei na minha vida né. Assim com um samba que eu fiz, samba ‘Dona Carola’, que esta criatura olhava por todos né. Então essa Dona Carola disse assim ‘Nelson, você está numa situação mar, então eu vou dar um jeitinho.’ Então é uma dessas músicas, é esta música aqui né.”	-
4'25" - 5'11"	<i>Dona Carola</i> Nelson Cavaquinho/ Nourival Bahia/ Walto Feitosa	Continuação do plano anterior. Ele toca e canta.	Nerino Silva Álbum: <i>78 RPM</i> (1963) Conjunto Rosa de Ouro Álbum: <i>Rosa de Ouro</i> - Araci Cortes, Clementina de Jesus e Conjunto Rosa de Ouro (1965) Nelson Cavaquinho Álbum: <i>As flores em vida</i> (1985)

CANÇÕES EM NELSON CAVAQUINHO

Tempo	Canção/ Composição	Cena	Gravações anteriores*
5'57" - 6'40"	<i>Luz negra</i> Nelson Cavaquinho/ Amâncio Cardoso	Voz torna-se off e música Instrumental em BG. Nelson está em Plano Conjunto perto da janela da casa. Um homem está apoiado sobre o parapeito e ao fundo, no telhado de outra casa, meninos soltam pipa. Ele fala em depoimento sobre sua infância no Rio de Janeiro, a mãe lavadeira, um tio professor de violino, e quando fala sobre seu pai entra a música instrumental. Nelson está em Plano Geral da rua de pequenas casas coladas umas às outras, ele caminha por entre as pessoas, mulher e crianças. "...meu velho estava reformado, e ele tinha um instrumento que chama-se contrabaixo. Então esse instrumento depois foi indo, foi indo, depois meu velho foi pro Cais do Porto, e esse instrumento nós começamos a sair com ele no carnaval, eu e meus irmãos, e começamos depois 'esse negócio não está bom', então começamos a vender um pedaço do instrumento sabe, o negócio foi embora, foi bocal, foi tudo." Ele caminha até a câmera. Corta, ele está sentado em uma mesa com garrafas de cerveja.	Baden Powell Álbum: <i>Um violão na madrugada</i> (1961) Nara Leão Álbum: <i>Nara</i> (1964) Trilha do filme: <i>A falecida</i> (1965) Elizeth Cardoso Álbum: <i>Elizete sobe o morro</i> (1965) part. Nelson Cavaquinho Noite Ilustrada Álbum: <i>Caminhando</i> (1965) Orquestra Pan American Álbum: <i>Isto é Dynascope</i> (1965) Caçulinha Álbum: <i>Bossa e saudade</i> (1966) Thelma Álbum: <i>Thelma canta Nelson Cavaquinho</i> (1966) Nelson Cavaquinho Álbum: <i>Depoimento do poeta</i> (1970)
6'40" - 8'05"	<i>Pimpolho moderno</i> Nelson Cavaquinho/ Gerson Filho	Seguindo o mesmo plano, ele toma cerveja da boca da garrafa, e a música inicia em BG, com a voz embriagada. A câmera percorre o cômodo mostrando crianças, homens e mulher ao redor, do lado de fora da casa pela janela. Um homem dá cerveja para duas crianças enquanto Nelson ri e fala. Nelson segura um pintinho, mostra para a câmera e coloca sobre a mesa.	Ary Lobo Álbum: <i>Cheguei na Lua</i> (1961) Noite Ilustrada Álbum: <i>Noite no Rio</i> (1964)
8'15" - 9'11"	<i>Caridade</i> Nelson Cavaquinho/ Erminio do Vale	Após introduzir a música, dizendo ser o samba mais sincero que ele fez, ouvimos Nelson interpretar "Caridade". Vemos de dentro de uma barraca de comidas na quadra da Mangueira, entre pratos e comida, pessoas sendo servidas. Nelson está do outro lado, sentado em uma mesa, rodeado de pessoas. Corta, e a câmera percorre as mesas de pessoas comendo e bebendo. A câmera chega na mesa em que Nelson aparece sentado ao lado de Leon Hirszman. Nelson aponta para a câmera e fala com alguém da equipe.	Blecaute Álbum: <i>78 RPM</i> (1954) Nelson Cavaquinho Álbum: <i>Depoimento do poeta</i> (1970)

CANÇÕES EM NELSON CAVAQUINHO

Tempo	Canção/ Composição	Cena	Gravações anteriores*
9'12" - 9'43"	<i>A flor e o espinho</i> Nelson Cavaquinho/ Alcides Caminha/ Guilherme de Brito	A câmera persegue uma mulher que tenta desviar e se esconder da filmagem. Ao ser buscada pela câmera atrás de outras mulheres ela corre.	Raul Moreno Álbum: 78 RPM (1957) Venilton Santos Álbum: 78 RPM (1958) Noite Ilustrada Álbum: <i>Noite no Rio</i> (1964) Elizabeth Cardoso Álbum: <i>Elizete sobe o morro</i> (1965) part. Nelson Cavaquinho (violão) Thelma Álbum: <i>Thelma canta Nelson Cavaquinho</i> (1966) Nelson Cavaquinho Álbum: <i>Depoimento do poeta</i> (1970)
9'43" - 10'38"	<i>A flor e o espinho</i> Nelson Cavaquinho/ Alcides Caminha/ Guilherme de Brito	Música em BG. Nelson e seu violão em primeiro plano sentado em frente à porta da casa. O microfone aparece no canto do quadro. Nelson fala: "Eu acho melhor assim né. Agora tanta coisa, eu já estou contrariado por causa do meu sobrinho, essas coisas, sabe como é, elas fogem. Agora pra mim me lembrar de uma música que já fiz há tanto tempo, com Guilherme, me lembrei ainda agora, mas num sacrifício muito grande. Que eu tô com aquela mágoa, aquelas coisas que, não estou como nos outros dias, aquela alegria, aquelas coisas todas né. Então acho que vocês devem...Porque depois vem aquela descrição, aquela coisinha, não é isso? Agora eu acho melhor vocês pensar, Gilberto que já está acostumado a andar nessas (...) comigo... Ó o Micinho, Micinho taí, peraí. Então, o Micinho é um dos sofreadores comigo aí, ele sofre, mas ele sabe sofrer também, (...) velha dele, que é que há? Tã todo mundo embarcado. Eu tô nessa base também de esperar a minha vez, mas eu não vou agora não, peraí. Ainda temos que comer muita rabada com batata, que é que há?"	-
10'42" - 11'57"	<i>Revertério</i> Nelson Cavaquinho/ Guilherme de Brito	Nelson interpreta "Revertério". Olhar vazio, Plano Conjunto com homem apoiado sobre o parapeito da janela atrás dele, crianças na porta e o braço de Gilberto segurando o microfone. Em primeiro plano está uma mesa com jornal e cigarros.	Fagner/Thelma Soares Álbum: <i>Joana Flor das Alagoas</i> (1982)

CANÇÕES EM NELSON CAVAQUINHO

Tempo	Canção/ Composição	Cena	Gravações anteriores*
12'35" - 13'25"	<i>Eu e as flores</i> Nelson Cavaquinho/ Jair do Cavaquinho	Após sequência de imagens da casa simples do músico, altar de santos, o colchão de palha no chão, Nelson sentado fumando em uma cama. Uma pia com copos, chaleira, panelas e um quintal traseiro com galinhas, plantas e objetos de obra.	Nelson Cavaquinho Álbum: <i>Fala Mangueira</i> (1968) Nelson Cavaquinho Álbum: <i>Fala Mangueira</i> (1968)
13'25" - 14'26"	<i>Vou partir</i> Nelson Cavaquinho/ Jair do Cavaquinho	Plano geral noturno de um bar. Nelson está sentado em uma mesa rodeado de pessoas tocando. A câmera se aproxima em <i>zoom</i> . Um homem batuca ao seu lado. Corte para plano distante do bar pequeno e envolvido pela tela negra. As pessoas cantam em coro junto a Nelson.	Elizeth Cardoso Álbum: <i>Elizete sobe o morro</i> (1965) Elizeth Cardoso e Zimbo Trio Álbum: <i>Elizeth e Zimbo Trio balançam na sucata</i> (1969) Nelson Cavaquinho Álbum: <i>Nelson Cavaquinho</i> (1973)

REFERÊNCIAS

- CARDENUTO, Reinaldo. **O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981)**: engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro. Tese defendida na Escola de Comunicação e Artes - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.
- CARVALHO, Hermínio Bello de. **Elizete sobe o morro**. Texto da contracapa. Copacabana: 1965.
- COSTA, Fernando Moraes da. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- GUERRINI JÚNIOR, I. **O desafio**: MPB e luta de classes, sin perder la ternura. In: *Communicare*, São Paulo, v. 4, edição 1, p. 103-114, 1º sem, 2004.
- HIRSZMAN, Leon. **É bom falar**. Montagem de entrevistas por Arnaldo Lorençato e Carlos Augusto Calil. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1995.
- HIRSZMAN, Leon. **Leon Hirszman**: Ficção e confissão. [Entrevista concedida a José Carlos Monteiro]. In: *Revista Cinemais*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 176-192, set/out.1996.
- NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do regime militar brasileiro**. 1. ed.. São Paulo: Contexto, 2018.
- NAPOLITANO, Marcos. **A formação da Música Popular Brasileira (MPB) e sua trajetória histórica (1965-1982)**. In: *Humania del Sur*, ano 9, n. 16, jan/jun. 2014.
- NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). Versão digital. São Paulo: Editora Annablume, 2010.
- NOGUEIRA, Nilcemar. **De dentro da Cartola**: a poética de Agenor de Oliveira. Dissertação defendida no Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea - Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 2005.
- NOVAES, José. **Nelson Cavaquinho**: luto e melancolia na Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Intertexto/Oficina do autor, 2003.
- PORTO, Sergio. **Thelma canta Nelson Cavaquinho**. Texto da contracapa. CBS: 1966.
- SALEM, Helena. **Leon Hirszman**: O navegador das estrelas. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo**: vol. 2. São Paulo: Editora 34, 1998.
- XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001.

FILMOGRAFIA

- ABC da greve*, (1979/90), de Leon Hirszman
- A falecida* (Brasil, 1965), de Leon Hirszman
- América do sexo* (1969), de Flávio Moreira da Costa, Leon Hirszman, Rubens Maia, Luiz Rosenberg Filho
- Bahia de todos os sambas* (1984-96), de Leon Hirszman e Paulo César Saraceni
- Cantos de trabalho no campo* (Brasil, 1975-1976), de Leon Hirszman
- Cinco vezes favela* (Brasil, 1962), de Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman
- Eles não usam black-tie* (1981), de Leon Hirszman
- Garota de Ipanema* (Brasil, 1967), de Leon Hirszman

Luz negra (Para Nelson 1) (2003), de Eduardo Climachauska e Nuno Ramos
Maioria absoluta (Brasil, 1964), de Leon Hirszman
Mar corrente (1967), de Luiz Paulino dos Santos
Muito prazer (1979), de David Neves
Nelson Cavaquinho (Brasil, 1969), de Leon Hirszman
Nelson de copo e alma (1985), de Ruy Solberg
Noitada de samba (1977), de Carlos Tourinho e Clóvis Scarpino
O casal (1975), de Daniel Filho
O desafio (1965), de Paulo César Saraceni
Partido Alto (1978), de Leon Hirszman
Rio, 40 graus (1955), de Nelson Pereira dos Santos
Rio, carnaval da vida (1978), de Leon Hirszman
Rio, Zona Norte (Brasil, 1957), de Nelson Pereira dos Santos
S. Bernardo (Brasil, 1972), de Leon Hirszman
Sexta-feira da Paixão/sábado de Aleluia, (1969), de Leon Hirszman

CINEASTAS NO FRONTEIRO, OU O TÊNUE EQUILÍBRIO ENTRE DOCUMENTÁRIO E PROPAGANDA

LAÉCIO RICARDO DE AQUINO RODRIGUES¹

Este ensaio versa sobre um tema e convergência que considero pouco auspicioso, dada a minha resistência pessoal. Em trabalhos anteriores, e a partir de um engajamento particular, sugeri que onde predomina o jornalismo, dificilmente o documentário despontaria em sua plenitude (RODRIGUES, 2017). Tal paralelo, no entanto, me parece ainda mais radical se substituirmos um dos campos da comparação: assim, eu diria que onde triunfa a propaganda, o cinema se ausenta em definitivo. As assertivas, claro, têm efeito retórico, atestam minha discordância e visam demarcar o documentário no qual acredito. Mas, investindo num exercício menos passional, creio ser possível mapear exceções que atestam certo equilíbrio entre as duas demandas – e aqui, me refiro ao último binômio equiparado.

Parece-me que, desde a consolidação do documentário, lideranças políticas diversas sempre vislumbraram neste campo do audiovisual um potencial propagandístico. A que se deveria tal conexão? Talvez às estratégias retóricas mobilizadas nessa prática fílmica – o emprego de uma articulação persuasiva aliada a uma *montagem de evidências*, recursos comuns em muitas produções (NICHOLS, 2006) –, mas também certa associação do documentário com uma espécie de discurso informativo e, no limite, pretensamente objetivo. Uma herança positivista que maculou o jornalismo e que insiste em perseguir o domínio aqui avaliado, sobretudo em suas manifestações menos criativas. Tudo isso somado à aposta de que o cinema poderia ser uma ferramenta de educação, algo que funcionaria nos moldes de uma cine-aula, com os frames substituindo as páginas e a *voz over*, o professor. Getúlio Vargas teria sido um dos muitos entusiastas da ideia; a ele é atribuída a frase: “o cinema seria o livro das imagens luminosas” e a

¹ Laécio Ricardo é doutor em Multimeios pela Unicamp e professor do Departamento de Comunicação Social da UFPE, além de integrar também o Programa de Pós-Graduação em Comunicação da mesma instituição. Há quase 15 anos se dedica à investigação do documentário, sobretudo em suas vertentes moderna e contemporânea.

ferramenta pedagógica perfeita para ensinar “nossas populações praieiras e rurais a amar o Brasil” (apud SCHVARZMAN, 2004).

Digamos, então, que a relação documentário e propaganda quase sempre estaria vinculada a outro enlace bastante complexo, aquele entre cinema e política. E, segundo Leif Furhammar e Folke Isaksson (1976), ela se mostraria mais intensa, ou ocorreria um maior recrutamento do audiovisual, nos regimes autoritários: fascista, nazista, salazarista e franquista, mas também stalinista, castrista e no *Khmer Vermelho* cambojano. Regimes que, embora distintos entre si, teriam se utilizado dos meios de comunicação de massa como instrumentos de controle da opinião pública. Sobre essa complexa associação, Hannah Arendt manifesta opinião semelhante: “nos países totalitários, a propaganda e o terror parecem ser duas faces da mesma moeda” (1998, p. 390).

Mas o documentário, como o cerebro, não é teleaula e nem se confunde com o cinejornal; também não é mera propaganda, ainda que possa veicular ideologias ou manifestar adesões. Para estabelecermos uma distinção, voltemos a Vargas e ao contexto do Estado Novo. No seu governo, foram criadas duas agências ou institutos, ambos subordinados aos interesses governamentais: o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), este último sob a tutela do antropólogo Roquette-Pinto e com a participação direta do cineasta Humberto Mauro. Mas enquanto o DIP, tal como o seu nome atesta, era mero produtor e difusor do discurso oficial, além de praticar forte censura contra os adversários de Vargas, o INCE, ainda que tenha produzido obras questionáveis do ponto de vista histórico e científico, também realizou documentários notáveis, com a figura de Mauro conseguindo driblar as diretivas estatais (SCHVARZMAN, 2004; MORETTIN, 2013). Para firmar a diferença, podemos adotar outro exemplo: Joseph Goebbels, ministro de Hitler, não é Leni Riefenstahl. Ainda que ambos tenha assinado peças favoráveis ao nazismo e, portanto, condenáveis em seu aspecto ideológico, o primeiro foi apenas um propagandista, enquanto Leni firmou-se como cineasta.

Todavia, se nesta investigação retomo o binômio documentário e propaganda, ciente da complexidade desse enlace, é para revisar certa ortodoxia da minha parte (*a ideia de que tal elo sempre precariza o documentário*) e, ao mesmo tempo, para abordar o trabalho de três cineastas hollywoodianos recrutados para o chamado “esforço da II Guerra Mundial”. Refiro-me aos diretores John Ford, Frank Capra e John Huston. Movidos

por um maior ou menor ímpeto patriótico, eles dirigiram ou coordenaram obras com finalidade propagandística, mas cujos resultados ultrapassam tal enquadramento. Nesse estudo, irei me concentrar nos seguintes títulos *A batalha de Midway* (1942), *O soldado negro* (1944) e *Let there be light* (1946)¹. Sim, Hollywood foi à guerra, direta ou indiretamente (DONALD, 2017; HARRIS, 2016; WELCH, 2017; e PARIS, 2007). E, na impossibilidade de revisar esta gigantesca produção cinematográfica – alguns milhares de filmes, segundo Koppes e Black (1987), de gêneros e extensões diversas –, me volto para essa tríade de obras, por uma questão afetiva e, também, por julgar que a revisão nos ajudará a conceder maior visibilidade a títulos pouco conhecidas do público brasileiro, bem como a reposicionar o dueto documentário e propaganda numa chave mais equilibrada.

Vinculados à tradição do cinema ficcional, Capra, Ford e Huston são diretores que não dispunham de experiência com o documentário e cujo legado, na contemporaneidade, é pouco associado a este formato. Portanto, são cineastas que, imersos no *front* ou em constantes negociações com os gabinetes militares, enfrentaram um duplo desafio: a) tornar-se documentaristas no calor dos eventos e sob a pressão do conflito; e b) produzir material propagandístico de interesse do governo dos EUA, mas sem se desfazer do *feeling* artístico. Assim, inseridos nas forças armadas, eles terminaram por realizar importantes documentários; obras que auxiliaram os *aliados* em suas estratégias e embates ideológicos, mas que sobreviveram artisticamente à campanha militar.

O DOCUMENTÁRIO E O ESFORÇO DE GUERRA

Antes de nos voltarmos para os títulos mencionados, gostaria de tecer breves notas sobre o *recrutamento* do documentário no chamado “esforço de guerra”. E, nesta revisão, mais do que enumerar assertivas, proponho apenas conjecturas sobre tal engajamento. Assim, às vésperas da II Guerra

¹ Como especificarei mais à frente, no segmento consagrado à cada obra/cineasta, Ford esteve vinculado à marinha norte-americana e assina *A Batalha de Midway*, dentre outras produções, embora a execução do curta tenha um caráter relativamente coletivo e o evento central documentado – um bombardeio aéreo – lhe impedisse de adotar qualquer mise-en-scène rigorosa. Capra atuou junto à burocracia do Departamento de Guerra, num cargo de gestão e supervisão de muitas obras fílmicas relacionadas à campanha militar. Assim, embora *O negro soldier* não seja um trabalho *dirigido* por ele, é um projeto realizado sob sua coordenação. Dos títulos listados, *Let there be light* é o único filme em que o trabalho criativo esteve nas mãos do seu diretor, John Huston, ainda que tenha sido também a produção mais boicotada pelas autoridades militares dos EUA.

Mundial e durante todo o conflito, certas propriedades atribuídas a esse formato audiovisual (poder de convencimento, sobriedade discursiva, didatismo) foram alistadas como “força de combate”. Em outras palavras, além de armas e soldados, muitas nações também convocaram seus realizadores e equipes técnicas para produzir conteúdo original ou ressignificar imagens de arquivo, no intuito de conquistar a aprovação interna para a campanha militar (de orçamentos sempre vultosos) e de convencer o público de que o sangue vertido no *front* é um sacrifício necessário².

No entanto, é preciso mencionar que o chamado *filme de guerra*, seja ficção ou documentário, estava longe de ser novidade na sala escura, não aguardando a eclosão dos grandes conflitos na Europa para despontar. Ao contrário, como sugere Robert Eberwein (2010), este é um gênero presente desde o *Primeiro Cinema* e que encantava o público via o emprego de cenas espetaculares e por inspirar sentimentos patrióticos. Também recorrente desde o seu início era o uso de reencenações com atores e até de cenários em miniatura (navios, por exemplo) para sugerir a contundência de uma batalha e a extensão das frotas mobilizadas. O que nos indica que a factua-lidade, mesmo no caso dos documentários, não é um critério incontornável. Deste modo, ao atender às necessidades específicas de informação do público e fomentar o orgulho cívico, essas produções fizeram bem mais do que apenas satisfazer os primeiros espectadores do cinema com um mero entretenimento (EBERWEIN, 2010).

Outra observação relevante: ainda que estas obras iniciais não fossem vistas, de imediato, como propagandas, nelas já podemos identificar certas convenções, alguns *temas narrativos* e elementos informativos que se repetirão, com maior intensidade, nos filmes relacionados à Primeira e à Segunda Guerra Mundial. São eles: o recrutamento e a partida para o *front*; o perfil dos envolvidos (dos jovens recém-alistados aos veteranos); o cotidiano no treinamento ou no pelotão; cenas de batalhas; o hasteamento da bandeira; o balanço de feridos e mortos; as condições hospitalares; o luto e os atos de bravura; e o retorno triunfante para casa (o reencontro com a família e a namorada) concomitante à readaptação à vida civil após o término dos conflitos (EBERWEIN, 2010, p. 22 a 26).

2 Podemos identificar dois objetivos complementares nessa tarefa de persuasão: de um lado, se tratava de reiterar a legitimidade da *causa* e, de outro, de enaltecer o heroísmo dos combatentes. O apelo patriótico, claro, desponta como sentimento comum exaltado em grande parte das mensagens; em outras, predominaria uma espécie de difusão do terror, com ênfase nos riscos aos quais estariam submetidas às sociedades ocidentais desenvolvidas e alguns dos valores por elas cultuados (democracia e liberdade, por exemplo) em caso de vitória dos exércitos fascistas (DONALD, 2017).

Mas, se o cinema, e especialmente o documentário, foi um instrumento aliado das campanhas militares norte-americanas na primeira metade do século XX, é preciso ressaltar que, entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, este engajamento, por vezes, abraçou *demandas diferentes*. Em ambos os conflitos, grande parte dos filmes produzidos visava infundir nos espectadores um sentimento de orgulho e lealdade, lembrando-os também do alto custo de suas liberdades, em roteiros que enalteciam os valores cultuados pela nação e estimulavam milhões de americanos a se dedicar ao “dever, à honra e à pátria” (O’CONNOR e ROLLINS, 2008). Mas se na I Guerra as imagens dos campos de batalha eram escassas, tornando-se mais recorrente no conflito posterior, muitas obras investiam na divulgação das novas tecnologias que poderiam se sobressair nos combates, a exemplo da metralhadora, do submarino, do tanque e mesmo do avião. Porém, é preciso ressaltar uma distinção nos enfoques: muitos filmes relacionados à I Guerra, sobretudo produções realizadas após o conflito, eram explicitamente *antibelicistas*, repudiando os sacrifícios feitos e lamentando as vidas perdidas. Em contraste, os títulos feitos entre 1939 e 1945 expressavam uma curiosa mudança de mentalidade: eles justificavam a necessidade da II Guerra e apoiavam o ingresso dos EUA na campanha militar, questionando qualquer posição favorável à *não intervenção* (O’CONNOR e ROLLINS, 2008; EBERWEIN, 2010). Em síntese, a Primeira Guerra Mundial gerou sua cota de heróis, mas também chocou o mundo ocidental com os custos – humanos e financeiros – do conflito. Uma crítica que se prorrogaria nas décadas seguintes, diante dos esforços malsucedidos da chamada *Liga das Nações* e da diplomacia internacional para impedir novas catástrofes, situação que impulsionou o governo e a sociedade norte-americana a abraçar uma política isolacionista³ no entreguerras (O’CONNOR e ROLLINS, 2008).

Mas se nos parágrafos anteriores referi-me prioritariamente aos EUA, não podemos perder de vista que o chamado *esforço de guerra* (o recrutamento do aparato tecnológico e profissional do cinema para o *front*) foi uma prática generalizada, sobretudo no segundo grande conflito mundial. Em outras palavras, na Alemanha, na Inglaterra, na Itália e nos EUA, dentre outros países, a “máquina militar” precisava contar com a adesão popular para justificar o crescente investimento em armas e o recrutamento compulsório; igualmente importante era a elaboração de propagandas patrióticas

3 Em segmento posterior dedicado a investigar o vínculo entre Hollywood, o governo dos EUA e suas forças armadas na II Guerra, retomarei com maior ênfase a diferença de abordagens num conflito e no outro (enfoque crítico versus posições entusiastas), e o *isolacionismo* norte-americano.

para reforçar a moral dos soldados e a confiança na vitória, e de contra-propagandas que visavam enfraquecer as forças adversárias. Portanto, tais obras almejavam encorajar os pelotões, angariar simpatias locais e eliminar resistências através da promoção de um sentimento comum, mas também implodir qualquer ufanismo do lado oponente. Em termos de estratégias comunicativas, pois, era recorrente aquilo que John Thompson (2000) denominara de *expurgo do outro* – a construção de um inimigo comum em torno do qual todos deveriam se mobilizar.

Ao investigar a produção do período, Ralph Donald (2017) pormenoriza os apelos retóricos mais evidentes nas propagandas/filmes de guerra, recursos identificados por ele como categorias de mobilização popular. Culpabilizar o adversário, ele nos diz, era uma tática recorrente e que visava atribuir ao inimigo a plena responsabilidade pela eclosão do conflito. Outra estratégia almejava estabelecer polarizações entre as nações em combate, diferenças irreconciliáveis *entre nós e eles*, entre a cultura dos povos aliados (supostamente civilizada) e a adversária. Donald aponta ainda a presença de um *discurso triunfalista* em muitas mensagens, o que levava a audiência a acreditar que, apesar dos sacrifícios demandados, a vitória final estaria garantida. Outra tática recorrente teria influência religiosa, aproveitando-se, deste modo, da forte tradição cristã ocidental: uma inclinação apocalíptica parecia sugerir que aquele era um confronto definitivo entre os que representam o *bem* e os que personificam o *mal*; para tanto, muitas obras empregavam analogias inspiradas em trechos bíblicos. Por fim, Donald (2017) destaca uma última estratégia retórica: o apelo à defesa da *territorialidade*, do *lar* e da *propriedade* (e, claro, das *liberdades individuais*), valores enraizados na tradição capitalista. Evidentemente, tais recursos poderiam ser utilizados de modo exclusivo ou simultâneo – conciliando diferentes táticas.

Ao considerarmos tais premissas retóricas, podemos deduzir que os filmes deste ciclo, em sua maior parte, constituem obras abertamente militantes, com pontos de vista bem delineados e sem maiores chances para ambiguidades interpretativas. Para ilustrar essa prática, Furhammar e Isaksson (1976) sugerem uma analogia: segundo eles, o cinema do pós-guerra pode ter aderido aos preceitos de Bazin, apostando na *abertura dos sentidos* e na abdicação de um controle extremo por parte do diretor, em prol de uma maior autonomia da audiência. Mas a propaganda permanecera fiel a Eisenstein – ela não pode ser dúbia em seu propósito e adotaria a montagem como um ardil sedutor, de modo que a sua mensagem cativasse a adesão do público-alvo. Embora pautada numa versão simplificada de uma

célebre dicotomia da teoria do cinema, pelo menos no meu entendimento⁴, creio que a comparação proposta pela dupla tem lá sua eficiência em termos heurísticos.

Assim, a parcialidade e a univocidade seriam ingredientes comuns à narrativa destes documentários – em outros termos, o cinegrafista não ultrapassava a linha do seu batalhão para filmar o que ocorria junto aos pelotões adversários. Portanto, ainda que o seu registro evitasse distorções, consistia sempre numa interpretação limitada dos eventos abordados. Ou seja, norteadas pelo viés propagandístico, realidade e representação seriam peças incompatíveis (*haveria mínima coincidência entre a guerra vivida no front e o conflito reportado nas telas*). O que nos permite aqui evocar uma máxima de Paul Virilio (2005): *não existe guerra sem representação*. Isto é, paralelamente aos esforços no campo de batalha, é preciso produzir as imagens que participarão da conquista dos “corações e mentes”, ainda que tais registros não correspondam à intensidade do que ocorrera no *front*. Nesse tipo de empreitada, deduzimos que a mobilização afetiva parece ser mais relevante do que a factualidade e o rigor histórico⁵.

4 Lembremos que as ideias de montagem em Eisenstein (2002a; 2002b) são bastante sofisticadas para sucumbirem a um propósito unicamente propagandístico ou a uma simples *retórica de convencimento*. Por outro lado, ainda que exerça certa *tirania* no ato criativo, fazendo da montagem um pressuposto fundamental em sua releitura dos eventos filmados, as produções do cineasta soviético não constituem obras de fácil assimilação, sem espaço para ambiguidades. Ao contrário, são filmes complexos e por vezes carregados de simbolismos e associações que se afastam de qualquer analogia óbvia. Pensemos aqui em títulos com o *Encouraçado Potemkin* (1925), *Outubro* (1928) e *O velho e o novo* (1929). Assim, acredito que o esquematismo adotado pelos dois filmólogos suecos, ao contrastar Bazin e Eisenstein, tem alcance didático, mas propõe uma comparação parcial e até simplória.

5 Tais observações nos autorizam a olhar com desconfiança para estes filmes – documentários e ficções – e a questionar a parcialidade de suas abordagens. Mas não me parece pertinente recusá-los como uma fonte de investigação relevante. Como sugerem O'Connor e Rollins (2008), a análise atenta dos seus procedimentos estilísticos e das escolhas de montagem, por exemplo, nos oferecem uma visão sobre as estratégias retóricas empregadas para seduzir os espectadores. Por outro lado, ao comparar a limitação de suas mensagens com outros registros históricos mais confiáveis, poderemos entender os esforços de (des)informação pública em vigor à época; e se considerarmos a presença dos governos e órgãos militares na fiscalização, difusão e mesmo interdição de algumas obras, entenderemos melhor a censura presente nos estúdios num contexto dramático como o da II Guerra. Para O'Connor e Rollins (2008), a adoção de alguns *enquadramentos analíticos* poderiam nos auxiliar no entendimento destas produções como documentos legítimos: 1) entendê-las ou analisá-las como uma representação da história, mediada pelas exigências artísticas e políticas do momento; 2) adotá-las como um documento da história social ou cultural do período; 3) reconhecê-las ou não como uma tomada ou evidência de um fato histórico (o filme nos forneceria imagens reais de um evento tal como ocorrera na frente da câmera?); 4) adotá-las como testemunho da própria história do cinema e da televisão – reveladores, por exemplo, do desenvolvimento tecnológico e da evolução do estilo cinematográfico.

Podemos, no entanto, inverter tal prioridade e imaginar uma situação na qual a *vocação documentária* do cinegrafista em situação de guerra predomine sobre a missão publicitária e mesmo sobre certa cobertura jornalística considerada parcial, tendenciosa. Deste modo, em torno dessa disputa imagético-narrativa para apreender a complexidade dos conflitos armados, despontaria um esforço notável que nos permitiria, a nós espectadores, dispormos de diferentes pontos de vista para entendermos os interesses que impulsionam uma guerra e suas consequências inevitáveis. O apelo para tal inversão é inspirado no crítico Serge Daney (2016). Em ensaio onde questiona as imagens televisivas da *Guerra do Golfo* divulgadas pelas emissoras ocidentais⁶, registros que ocultavam a contundência dos bombardeios e ameaçavam converter o conflito numa espécie de videogame, Daney nos lembra que em situações de guerra, e ao contrário do que preconizara Bazin em seu artigo sobre a montagem proibida, precisamos efetivar uma *montagem ostensiva* que introduza os contraplanos reveladores da devastação causada pelos ataques, dos equívocos militares e do sofrimento dos civis. Só assim poderemos restituir às imagens alguma força política, solicitar um maior trabalho interpretativo da audiência e impedir que o relato parcial dos vencedores triunfe.

Mas, retomando a produção fílmica do chamado “esforço de guerra”, embora muitos títulos hoje já estejam acessíveis, não constitui tarefa simples realizar o visionamento desta safra. Mesmo que nos restrinjam às obras não-ficcionais. Particularmente, assisti a três dezenas de documentários. Em linhas gerais, a maior parte dos títulos que vi se limitava prioritariamente a atender aos engajamentos do período – eram obras propagandísticas ou apenas registros voltados para cinejornais. Finalizado o conflito, poucos tiveram sobrevivência artística. Porém, em virtude de suas inovações estilísticas, ambições narrativas e relevância temática e/ou política, alguns

6 A *Guerra do Golfo* foi um conflito militar travado entre o Iraque e a coalizão internacional liderada pelos EUA e autorizada pela Organização das Nações Unidas (ONU); o embate teve início em agosto de 1990, quando o exército iraquiano invadiu e conquistou o Kuwait, ação que recebeu imediata condenação de diferentes líderes mundiais e representantes diplomáticos. Governado por Saddam Hussein, o Iraque foi punido com pensadas sanções econômicas. Posteriormente, George W. Bush, então presidente dos EUA, conseguiu autorização do Conselho de Segurança da ONU para uso de força militar visando a libertação do Kuwait. O esforço bélico da coalizão se estendeu até fevereiro de 1991, quando as forças iraquianas foram derrotadas e o minúsculo país árabe recuperou sua autonomia. No que se refere ao aspecto midiático, a *Guerra do Golfo* foi um dos primeiros conflitos com transmissão ao vivo das ações de combate, cobertura que projetou a notoriedade da rede de televisão norte-americana CNN (*Cable News Network*) no Ocidente, mas que também suscitou críticas em virtude da parcialidade de sua abordagem. A respeito do texto de Daney, devemos ter em mente que, originalmente, ele foi publicado em abril de 1991, na edição nº 442 dos *Cahiers du Cinema*. Portanto, quase concomitante à *Guerra do Golfo*.

filmes se destacam e ainda hoje nos surpreendem⁷. Do chamado *período entreguerras*, é inevitável a referência aos filmes de Leni Riefenstahl – *O triunfo da vontade* (1935) e *Olímpia* (1938), evidentemente. Podemos questionar suas adesões ideológicas e problematizar tais obras, claro, mas não ser indiferentes a ela. Destacaria ainda o comovente *Terra Espanhola* (1937), de Joris Ivens, sobre a guerra civil hispânica, confronto sangrento que polarizou militantes republicanos e nacionalistas (estes últimos contaram com o apoio de forças nazifascistas, no que pode ser entendido como uma antecipação do conflito maior que viria assombrar a Europa em seguida). Avançando para a safra que desponta durante a II Guerra, lembro com admiração da singular produção do britânico Humphrey Jennings, cujos filmes, dotados de um lirismo peculiar, eram capazes de evocar as dores do período, sem necessariamente exhibir seu lado sangrento e/ou obscuro. Do lado norte-americano, ainda hoje me impressiona a contundência retórica e a montagem habilidosa da série *Why we fight* (1942-1945), coordenada por Frank Capra, bem como alguns títulos e registros “assinados” por John Ford, William Wyler, John Huston e George Stevens. Assim, voltando à investigação proposta no início desse estudo, nas etapas seguintes desejo revisar o enlace entre Hollywood e a cúpula militar dos EUA, e, claro, avaliar com maior ênfase a tríade filmica já mencionada.

HOLLYWOOD VAI À GUERRA

Como destaquei anteriormente, campanhas de apoio às ações militares norte-americanas já despontavam em parte da produção filmica realizada durante a I Guerra Mundial. À época e tendo em vista a promoção dessas obras, anúncios eram distribuídos entre os exibidores locais com a finalidade de encorajá-los a também se ver como cidadãos ativamente comprometidos com o interesse oficial. Já os títulos exibidos, em sua maioria, almejavam reforçar os valores patrióticos e a identidade nacional, demandando assim a aprovação popular para a participação do país no confronto (O’CONNOR e ROLLINS, 2008).

7 Nas décadas que se seguiram à II Guerra Mundial, com o auge da Guerra Fria e a eclosão de outros conflitos armados (o *Vietnã*, como caso exemplar), o vínculo documentário e propaganda não arrefeceu. Mas se alguns títulos ainda encampavam a *visão oficial*, justificando uma ou outra ação militar e buscando aprovações sociais, em contrapartida, e numa espécie de contra-narrativa, também despontaram obras que questionavam os investimentos bélicos, que censuravam a instrumentalização da razão para fins mortíferos e que exigiam dos governos soluções diplomáticas. Uma contrapropaganda pouco evidente durante a II Guerra e provavelmente impulsionada pela ascensão dos movimentos pacifista e ambientalista, cuja força ainda era incipiente na década de 1940.

Mas havia também movimentos contrários a qualquer esforço militar não impulsionado ou provocado por iniciativa norte-americana – *não motivados por interesses internos*. Tais críticas e sentimentos se intensificaram em fins da década de 1920. Como indica Ralph Donald (2017), depois de cicatrizar suas feridas coletivas e de prantear os seus mortos, muitos americanos desiludidos se tornaram *isolacionistas*, recusando qualquer engajamento em *querelas estrangeiras*. O contexto do período, marcado pela Grande Depressão e o desemprego em massa, também contribuiu para um julgamento mais severo do saldo da Grande Guerra. Uma avaliação que, segundo Donald (2017), fora acompanhada por parte da produção cinematográfica: assim, em vez de homenagear os sacrifícios dos soldados ou de investir em relatos positivos, muitos filmes preferiram lamentar as vidas desperdiçadas e condenar os líderes nacionais que apoiavam conflitos semelhantes e aqueles que lucram com eles. Para muitos estudiosos, *All quiet on the Western Front* (1930)⁸, de Lewis Milestone, uma adaptação do romance pacifista homônimo de Erich Maria Remarque, é apontado como o marco fílmico que sedimentou o espírito antiguerra nos corações dos espectadores (O’CONNOR e ROLLINS, 2008).

Portanto, o período entreguerras coincidiu com o *isolacionismo* dos EUA, quando os norte-americanos optaram por seguir apartados em um presente que lhes parecia progressivamente hostil. Insatisfeitos, muitos cidadãos se referiam à I Guerra como um fracasso dispendioso: combatê-la não havia tornado o mundo seguro para o Ocidente, apesar dos milhares de jovens sacrificados em nome da democracia. À época, muitas vozes críticas culpavam retroativamente os aliados ocidentais não apenas por arrastar os EUA para o conflito, mas também por inviabilizar um acordo mais justo e sustentável na *Conferência de Paz de Paris* (BENNETT, 2012, p. 20). Paralelamente, e ante a emergência dos fascismos na Europa e da animosidade crescente entre as nações do Velho Mundo, despontava igualmente um movimento *anti-intervencionista* composto por políticos de diferentes perfis e que se opunha à entrada dos EUA numa eventual guerra. Embora não fossem unânimes, os dois grupos encontravam adesão na sociedade norte-americana; e suas ações visavam conter qualquer ímpeto de Washington, da grande imprensa e da indústria cinematográfica que sugerisse o ingresso do país em novas disputas internacionais (O’CONNOR e ROLLINS, 2008).

⁸ No Brasil, a produção foi exibida com o título *Sem novidade no front*. Aclamada pela crítica, a obra foi a primeira a ser premiada, simultaneamente, nas categorias de *melhor filme* e de *melhor diretor* na edição do Oscar de 1930.

Mas, como indicam O'Connor e Rollins (2008), essa posição de neutralidade sofreu críticas internas e externas, e contínuos revezes, sobretudo após a eclosão da *Guerra Civil Espanhola*, em 1936, e o rearmamento progressivo da Alemanha, de claro ímpeto expansionista (em 1938, por exemplo, o Estado nazista “anexara” a Áustria e a região dos *Sudetos* na então Tchecoslováquia). Tais eventos demandavam dos EUA uma resposta mais enfática do que algumas bravatas diplomáticas.

Assim, na segunda metade do seu extenso mandato na Casa Branca (1933-1945), Franklin D. Roosevelt intensificou sua campanha antifascista, apesar das *Leis de neutralidade* ainda em vigor no país. Tal legislação foi revogada e o isolacionismo perdeu popularidade em definitivo após o ataque japonês à base naval de Pearl Harbor (ocorrido em 07/12/1941). No entanto, aponta Ralph Donald (2017), já em fins da década de 1930, e antevendo os horrores que Hitler reservara à Europa, os líderes da indústria cinematográfica em Hollywood passaram a minimizar qualquer sentimento antiguerra em suas produções e a fomentar uma campanha antinazista e gradualmente a favor do ingresso americano no conflito mundial⁹.

Entretanto, apesar do vínculo entre os estúdios e a Casa Branca, a campanha de mobilização popular, sobretudo antes de *Pearl Harbor*, não foi exatamente fácil. Um dos grandes desafios era promover o sentimento de união entre os aliados, diluindo assim as diferenças nacionais evidentes (BENNETT, 2012). Muitos ocidentais, por exemplo, alimentavam dúvidas sobre a URSS, em virtude das notícias sobre os expurgos promovidos por Stalin. Além disso, o pacto Nazi-Soviético de agosto de 1939 aumentava a desconfiança sobre a aliança, gerando temores de que os soviéticos, em nova guinada, voltassem a fazer um acordo com Hitler, deixando os anglo-

9 Contudo, durante a vigência do *isolacionismo*, as vozes de oposição a qualquer intervenção bélica dos EUA não cessaram de se manifestar. Em 1941, por exemplo, uma comissão chegou a ser estabelecida no congresso para investigar a *aliança* entre Hollywood e o governo Roosevelt em seus esforços antinazistas e, consequentemente, pró-guerra. Embora a comissão tenha chegado a um fim abrupto em virtude do tom antissemita de algumas de suas posições, o grupo foi enfático em sua identificação dos *responsáveis* pela reviravolta na opinião pública: viram com suspeita o estreito vínculo entre o governo Roosevelt e a cúpula política britânica, e Hollywood foi acusada de conspirar nos bastidores e de assim persuadir os Estados Unidos a se juntar aos aliados em sua luta contra o Eixo (BENNETT, 2012, p. 37). A acusação não era indevida: entre o último trimestre de 1938 e o bombardeio a Pearl Harbor, mais de cinquenta produções cinematográficas de um país *oficialmente neutro* tinham conteúdo flagrantemente antinazista. E, à medida que a guerra se alargava e chegava à vizinhança norte-americana, a propaganda de Hollywood se tornara mais estridente. Não é de surpreender, pois, que após Pearl Harbor, os estúdios tenham “retirado as luvas” em relação às formas de abordagem do inimigo (DONALD, 2017).

americanos isolados na Europa. Também entre a população dos EUA era comum uma espécie de sentimento “anglófobo” que precisava ser revertido; tal indisposição decorria do passado colonial, das lutas de independência e do perfil colonizador do império britânico.

Assim, diplomatas, propagandistas, governo e magnatas da mídia, durante a guerra, utilizaram as comunicações de massa, especialmente o cinema, para sanar tais cicatrizes e minimizar suspeitas, no intuito de fomentar uma *comunidade internacional*. Ou, como resume Bennett, se tratava de um esforço para mascarar as diferenças entre os *aliados* e estimular um vínculo de solidariedade e cooperação duradouros (2012, p. 23). Para forjar a ideia de um grupo de nações pactuado em torno de valores universais como segurança, progresso, liberdade e paz, esses propagandistas empregaram técnicas de comunicação recentes e estratégias retóricas convincentes, além de, por vezes, investir em versões inautênticas dos eventos reais, minimizando a distinção entre fato e ficção (BENNETT, 2012). Afinal, para a maioria dos americanos, muito menos propensos do que seus pares europeus a experimentar diretamente os horrores da guerra, a realidade do conflito estava sempre suscetível de manipulação¹⁰.

E, como aponta Bennett, Hollywood era a plataforma ideal para dar vida à unidade aliada, uma vez que, em sua *idade de ouro*, cerca de 85 milhões de americanos visitavam os cinemas semanalmente e muitos consideravam os filmes como uma fonte de informações sobre os eventos históricos. Epicentro de uma indústria que obtinha 35% de sua receita bruta no exterior, Hollywood, à época, também absorveu grande parte dos talentos internacionais refugiados do nazismo; nomes que rapidamente se engajaram na edificação da campanha aliada. Uma outra informação relevante para nos ajudar a entender o vínculo da indústria cinematográfica com a guerra era

10 Bennett (2012) ilustra alguns efeitos desta propaganda intensificada: segundo ele, ao retratar aliados, adversários e eventos distantes, o cinema e outros veículos abriram janelas para o mundo, proporcionando experiências vicárias que reduziram as distâncias psíquicas e geográficas que separavam o público norte-americano dos seus camaradas no exterior. Em suma, a mídia trouxe os assuntos externos para casa, fundindo as relações internacionais com a vida doméstica, apagando as fronteiras entre o espectador civil e o seu eventual engajamento militar. Nesta tarefa, não raro, versões distorcidas ou *filtradas* dos eventos externos passavam nos cinemas locais. Assim, a censura praticada pelo *Escritório de Informações de Guerra* (*Office of War Information - OWI*), do governo Roosevelt, protegia os cidadãos de dados impactantes – fotos de soldados mortos ou gravemente feridos –, imagens que poderiam boicotar a propaganda favorável à campanha aliada. O OWI, fato, não seguia os passos da publicidade nazifascista; mas a agência, que “assessorava” a grande mídia, selecionava as informações que se encaixavam em sua agenda otimista e ignorava verdades inconvenientes.

o fato de grande parte dos estúdios serem dirigidos por executivos judeus, imigrantes de primeira ou segunda geração (2012, p. 24 e 25).

Mas a adesão de Hollywood aos esforços da Casa Branca não deve ser compreendida apenas como um *engajamento cívico*. Em outros termos, interesses comerciais também promoveram a politização subsequente dos estúdios, uma vez que seus credores e investidores demandavam retornos garantidos. Assim, se os filmes traduziram a cooperação necessária para alcançar a vitória em tempos difíceis, alardeando a liderança dos Estados Unidos para proteger a comunidade internacional de futuras ameaças¹¹, Hollywood também se beneficiou financeiramente. Além de desfrutar do livre trânsito nos salões do poder, os magnatas do cinema consolidaram sua hegemonia no mercado global, iniciada ainda na I Guerra Mundial, e agora firmada com o apoio de Washington – nos bastidores, o governo norte-americano retribuía a parceria com ações que visavam boicotar as políticas protecionistas adotadas por outros países (BENNETT, 2012, p. 35 e 36).

Tal contexto e aliança, a princípio, apenas contribui para ampliar nossa desconfiança ante o enlace cinema, política e propaganda. Afinal como avaliar uma safra fílmica comprometida tão ostensivamente com os interesses oficiais, numa troca de favores nada discreta?¹² Todavia, como já ressaltamos, e apesar do viés ideológico, algumas produções do período conseguiram se sobressair pelas suas virtudes estilísticas, temáticas e até políticas, contribuindo também para alavancar o campo artístico em questão

11 Em sua estratégia retórica, Hollywood não encampava apenas o esforço militar; ao contrário, também divulgava os produtos americanos e os valores enaltecidos pela sociedade, além, é claro, da confiança nas instituições e na política externa do país (BENNETT, 2012). Tamanho direcionamento informativo teria efeitos ideológicos dentro e fora do país. Do ponto de vista interno, Donald (2017) é contundente em sua crítica: segundo ele, os estúdios e o governo acharam adequado mobilizar os cidadãos americanos com propagandas cegamente nacionalistas, irreais, etnocêntricas e racistas. Consequentemente, uma população eufórica pela vitória, encontrando-se como a força dominante no pós-guerra, começou a acreditar exageradamente na sua própria importância e superioridade cultural, e em uma nova geopolítica na qual os Estados Unidos vivem o seu destino manifesto como o pacificador onipotente e sábio do planeta.

12 Ralph Donald (2017) aponta outra motivação importante para o apoio ostensivo da indústria cinematográfica à campanha militar: ter a aprovação do governo para continuar suas atividades num ritmo próximo àquele vivenciado em tempos de paz, num contexto em que a sociedade norte-americana e outros ramos empresariais enfrentavam escassez de matéria-prima, cortes diversos e contínuas perdas de lucro. Assim, apesar das limitações do período, Hollywood contornou tais restrições, conseguindo inclusive realizar cópias dos seus títulos em número considerável. Portanto, o que Donald aponta é que, ao se aliar ao governo Roosevelt, Hollywood fora designada como uma *indústria essencial* em tempos de guerra, permanecendo isenta dos racionamentos que paralisavam outros negócios.

– refiro-me ao documentário, já que não avalio aqui obras claramente ficcionais. Assim, penso que a tríade mencionada no primeiro segmento do estudo se encaixa nesse perfil – são produções que, não obstante seus engajamentos, sobreviveram ao *esforço de guerra*. Vamos analisá-la agora com maior rigor.

CINEASTAS NO PELOTÃO

Na introdução de *Cinco voltaram*, livro que mescla pesquisa histórica e investigação jornalística, Mark Harris (2016) descreve uma espécie de patriotismo e euforia que teriam motivado o engajamento militar de alguns dos grandes diretores de Hollywood – Ford, Huston e Capra, mas também William Wyler e George Stevens¹³. Embora não se soubesse com clareza os desafios que seriam encarados no front, uma espécie de dever cívico impulsionara suas decisões. Ford, o mais velho e, também, o decano do grupo no ofício cinematográfico, teria sido o primeiro a se alistar. Capra, italiano de nascimento, hesitara um pouco, mas terminou por assumir umas das principais missões demandadas pelo Departamento de Guerra: deveria coordenar/produzir as imagens e registros que convenceriam a sociedade norte-americana da necessidade de os EUA ingressarem na Guerra, bem como aquelas que motivariam novos alistamentos e justificariam os investimentos no conflito.

O mais interessante no livro de Harris, porém, não é o relato do engajamento do quinteto, mas a avaliação de suas participações no *front* e nos bastidores da burocracia militar norte-americana para conseguir viabilizar e assegurar a difusão dos projetos filmicos ameaçados pela censura das corporações e do Estado. Uma disputa interna por vezes vencida, vide o exemplo de *A batalha de Midway*; por vezes perdida, como atesta o longo confinamento de *Let there be light*. Outro aspecto relevante do livro é a avaliação dos impactos que a II Guerra deixou nos cinco diretores; transformações que teriam alterado suas inclinações artísticas, como por exemplo a internalização de uma visão de mundo mais pessimista. O relato nos indica outras sequelas graves:

13 Além do quinteto de diretores, outros nomes célebres da *golden age* de Hollywood ingressaram no esforço de guerra – citemos, de passagem, atores como Clark Gable, Henry Fonda e James Stewart, gigantes à época que se alistaram, além de profissionais diversos (fotógrafos, montadores, outros técnicos e atores de menor projeção). A este quadro, acrescentemos também a mobilização de dezenas de atrizes, mais ou menos famosas, participando de comitês para a arrecadação de fundos para a campanha militar.

Ford fora ferido com estilhaços de bombas e destroços em Midway; e Wyler perdeu quase integralmente sua audição ao realizar um documentário sem proteção adequada no interior de um avião de combate. O caso de Stevens é igualmente tocante: após integrar a equipe que filmara as operações do “Dia D”, Stevens avança pela França, registrando a libertação do país – converte-se, assim, num documentarista 24h por dia. Sua jornada adentra pela Alemanha, o que faz com que Stevens seja um dos primeiros cinegrafistas do Ocidente a filmar e a se deparar com a realidade dos campos de concentração nazistas. O inédito contato com a crueldade do *lager* e a condição cadavérica dos prisioneiros é um fardo que hoje dificilmente podemos mensurar.

Na impossibilidade de revisar a peculiar contribuição filmica do quinteto de diretores durante a II Guerra Mundial, nos restringiremos às três obras já mencionadas – duas delas assinadas por Ford e Houston e a outra, coordenada por Capra. Não nos enganemos, porém, quanto à finalidade propagandística da tríade de documentários; afinal, são peças a serviço da campanha militar. Porém, o que as singulariza, num contexto de inúmeros outros títulos com propósito semelhante, é sua vitalidade artística, sua ousadia estilística e a abordagem cuidadosa, inovações que lhes permitiram se desvincular da finalidade mais óbvia. Prova disso é que, em menor ou maior grau, os três filmes, literalmente, fizeram parte de uma luta particular dos seus realizadores/ produtores para serem finalizados e para circular. O caso de *Let there be light* é um exemplo extremo, tendo em vista que a obra permaneceu interdita por 35 anos. Iniciemos, pois, com *The Battle of Midway*.

A BATALHA DE MIDWAY (1942)

Apesar do relato patriótico do alistamento de Ford presente em *Cinco voltaram*, Lea Jacobs (2020) aponta que o vínculo do diretor com a marinha é anterior à II Guerra (ele ingressara na reserva da corporação ainda em 1934, no posto de tenente-comandante). E, após se reapresentar, em 1941, Ford fora nomeado para chefiar umas das divisões de filmagem da marinha – a *Field Photographic Branch*. Sobre a *Field Photo*, cabem rápidos esclarecimentos: sua missão se diferenciava, por exemplo, da unidade do exército comandada por Capra e que fora responsável pela produção de filmes de doutrinação mais ostensivos. Ao contrário, e como aponta Jacobs, seu foco consistia em produzir e processar imagens (para isso, dispunha de

um laboratório próprio) para fins estratégicos. Contudo, essa distinção – a maior ou menor presença de conteúdo propagandístico – não era tão demarcada em 1942. O mesmo pode ser dito com relação à pretensão artística ou documental dos registros realizados.

Talvez, por isso, Jacobs (2020) identifique nos primeiros dois anos de serviço de Ford e do fotógrafo Gregg Toland (famoso pelo virtuosismo apresentado em *Cidadão Kane* e em outros títulos) um esforço para manter as convenções do cinema de estúdio em seus trabalhos militares. Em outros termos, eles almejavam dirigir filmes que também pudessem ser apreciados por seus colegas de profissão, que tivessem exhibições teatrais e participassem de premiações da Academia. Tais aspirações, segundo Jacobs, causavam impasses eventuais, uma vez que as autoridades civis e militares se opunham ao registro e edição de imagens pautado em valores majoritariamente artísticos e dramáticos.

Diretor veterano e já premiado com o Oscar, Ford fora convidado, em uma de suas primeiras missões, para realizar a cobertura fotográfica de duas operações no teatro do Pacífico. A batalha de Midway ocorreria de 4 a 7 de junho de 1942 e o cineasta se encontrava no atol à ocasião. Filmar imagens reais de combate era, então, uma prioridade para ele, que se posicionava na front como um ousado cinegrafista de cinejornal (JACOB, 2020). Usando uma câmera portátil de 16mm, Ford e o fotógrafo John McKenzie registraram de início a vida nativa da pequena ilha e o cotidiano dos soldados, no que a princípio parecia ser uma base isolada, distante dos conflitos. Após algum tempo de estadia, no entanto, o ataque aéreo japonês se torna iminente. Com uma equipe mínima, o diretor documenta o bombardeio e seu desfecho. Após a batalha e embora ferido, Ford sabia que suas lentes capturaram imagens espetaculares da primeira grande vitória dos EUA na II Guerra.

Como indica Jacobs (2020), os eventos de Midway foram amplamente divulgados nos jornais e a participação de Ford o convertera em herói nacional. Dada a preocupação do diretor em proteger as filmagens de qualquer censura e em finalizar uma obra com circulação mais ampla, a cobertura ostensiva da imprensa foi importante para gerar uma expectativa pública e pressionar as autoridades militares a liberar o material para uma eventual exibição nos cinemas¹⁴. Em certa medida, tal repercussão iniciara um debate

14 No que se refere à ampla cobertura na imprensa, suspeita-se que Ford e/ou seus agentes teriam vazado as informações sobre Midway para tornar possível o lançamento do filme, apesar das resistências do alto escalão militar (JACOBS, 2020).

maior sobre o que poderia ou não ser divulgado nos cinejornais, debate que culminaria numa flexibilização das restrições antes impostas às equipes de cinegrafistas não oficiais.

Ciente da força das tomadas captadas por sua reduzida equipe, Ford conseguiu contrabandear um copião do material bruto e despachar para Robert Parrish, à época seu colaborador, para juntos montarem sua *versão* da batalha. No curta de quase 20 minutos finalizado por eles, a dupla constrói um arco narrativo dos dias que antecedem o conflito principal até a sacração da vitória. De início acompanhamos o cotidiano da pequena ilha, a rotina de trabalhos, certa ênfase na paisagem (em especial, o laranja saturado do poente). A instabilidade da câmera portátil é algo atípico no refinado estilo do cineasta; mas nessas tomadas já presenciamos alguns toques “fordianos”, sobretudo no enquadramento dos marinheiros em contraluz, emoldurados contra a vasta paisagem e o pôr do sol, algo que ecoa a composição usada por ele para destacar alguns dos seus protagonistas ficcionais.

Elaborada posteriormente, a banda sonora desempenha no curta uma função relevante. Apesar do início um pouco formal, a narração rapidamente se despe do tom sóbrio para criar intimidade e proximidade com o espectador – seja ele das forças armadas ou o grande público, cujo apoio ao esforço militar era demandado. Gravada em estúdio, a locução foi assumida por Irving Pichel, Donald Crisp, Jane Darwell e Henry Fonda, atores que anteriormente trabalharam com Ford (os dois últimos, por exemplo, eram bastante conhecidos pelo desempenho em *As vinhas da ira*). No decorrer do curta, as quatro vozes se alternam na narração, dialogando com as imagens. Por exemplo: vemos alguns pilotos no campo visual; um deles é apresentado por Darwell, em tom afetuoso, como sendo um jovem de uma cidade pacata e egresso do colegial. Em novo corte, a família do rapaz desponta no quadro; cada integrante é mencionado de forma cordial. As falas enaltecem a disponibilidade e a coragem do soldado, criando uma sólida cumplicidade com o público – afinal, ele é um dos “nossos”, um jovem entusiasmado e cujo engajamento militar merece o “nosso” apoio. Os comentários aqui estabelecem uma espécie de metonímia: o elogio à dedicação do piloto serve como reconhecimento ao esforço de qualquer outro jovem recém-alistado¹⁵.

15 Em minha avaliação, o trabalho articulado por Ford para a narração do curta é um dos aspectos mais notáveis da obra em termos criativos e, claro, propagandísticos. Mas, apesar de suas muitas camadas, é curioso notar que, à época da exibição do filme, a narração foi alvo de críticas negativas em parte da imprensa. Segundo Jacobs (2020), *The Battle of Midway* foi celebrado pelo senso de imediatismo e de autenticidade de suas imagens; no entanto, em um nível sonoro, o uso de algumas

O tom de afabilidade da sequência, porém, é interrompido pela inevitabilidade do bombardeio – uma ameaça que o *off* já denunciara (“por trás de cada nuvem, pode se ocultar um inimigo”). A montagem se torna dinâmica: observamos a decolagem dos fuzileiros e a artilharia antiaérea em ação. Em takes rápidos, as câmeras de Ford flagram a agonia do conflito, a destruição provocada pelas explosões, a fumaça densa e a apreensão no rosto dos soldados. Tais cenas, eu lembro, não eram comuns à família americana, habituada a ter notícias dos confrontos, mas não a ver as imagens da guerra; menos acostumadas estavam com uma tomada trepidante e que flagra na película o risco sofrido por soldados e cinegrafistas (notamos a instabilidade, a perda de foco e do enquadramento). Também a imagem da morte não era algo comum – no curta, não vemos os corpos, mas acompanhamos uma cerimônia de sepultamento das vítimas norte-americanas. Mas, apesar de reiterar a contundência do embate e de lamentar a inevitabilidade da guerra, o *off* termina com um elogio à bravura dos soldados, ressaltando igualmente a dimensão épica do confronto, até então a mais sangrenta batalha aérea já ocorrida.

Embora a montagem semiclandestina estivesse finalizada, Ford ainda enfrentou resistências e o curta foi recusado pelo alto-comissariado das Forças Armadas. Na queda de braço com os militares, o diretor conseguiu que o documentário fosse projetado na *Casa Branca* para o presidente Franklin Roosevelt. O corte exibido guardava uma surpresa: a inclusão, entre os planos editados, de um *close-up* do Major Roosevelt, que também servira em Midway, na sequência do funeral, como um estratagema para obter o aval oficial à liberação do curta. Como aponta Jacobs (2020), muitos relatos na imprensa destacaram a astúcia de Ford e a condição anedótica do evento. Ao ver o filho, e visivelmente comovido, o presidente solicitou que o filme fosse exibido ao grande público. A chancela oficial era importante, fato, mas não assegurava a distribuição de *The Battle of Midway* no território americano. Para tanto, Ford contou com o apoio do amigo Daryl F. Zanuck, executivo da *20th Century Fox*. Uma vez lançado, o curta correspondeu às expectativas, teve bom desempenho nos cinemas e foi um dos premiados com o Oscar de Melhor Documentário, na estreia da categoria.

estruturas ficcionais para interpretar as tomadas e torná-las palatáveis para o público nem sempre foi bem acolhido. Para alguns, as vozes dos atores *fordianos* eram facilmente identificadas e suas participações lembravam os papéis assumidos por eles nas obras do diretor. Em outros contextos, certos críticos consideraram os trechos mais afáveis da narração, especialmente as intervenções de Jane Darwell, um pouco piegas.

THE NEGRO SOLDIER (1944)

The negro soldier possuía duas finalidades propagandísticas concomitantes: motivar os jovens negros a se alistar nas forças armadas e estimulá-los a abraçar a causa aliada e, consequentemente, a adesão norte-americana. Um objetivo nada fácil e plenamente questionável para um país com amplo histórico racista e cujo Exército permanecera segregado durante a II Guerra. Segundo Joseph McBride (2011), Capra, de início, hesitara em fazer o filme – era italiano, reconhecia sua ignorância para abordar o tema e temia a possibilidade de *motins* em caso de fracasso.

Sua primeira escolha para dirigir o projeto foi William Wyler, que realizara viagem de pesquisa junto ao exército nos estados do Sul. Nessa investida, Wyler contara com a consultoria de Carlton Moss, dramaturgo e roteirista negro que trabalhara com Orson Welles e cujo talento fora recomendado à Capra. Desapontado com o que vira, Wyler deixou a equipe para dirigir *The Memphis Belle*. Stuart Heisler, um homem branco que em 1940 dirigira *The Biscuit Eater*¹⁶, um longa-metragem da Paramount com elenco *integrado*, assumiu o projeto. O roteiro foi deixado nas mãos de Moss, que também assumiria o principal papel do filme, o de um pregador cujo sermão recapitula com orgulho as contribuições da população negra na história americana (em setores diversos como cultura, ciência e política) e nas guerras travadas pelo país. Na obra, a revisão do pároco se entrelaça à uma narrativa no presente: a descrição do percurso de um jovem soldado negro para se tornar oficial.

De acordo com McBride, Moss foi estratégico diante das limitações do projeto, dizendo à imprensa em março de 1944 que ele fora concebido para “ignorar o que há de errado com o Exército e dizer o que está certo com meu povo” (2011, p. 492). Como ele e Heisler não tinham permissão para falar sobre *Jim Crow*¹⁷ ou tecer críticas à escravidão, eles focaram na dignidade do

16 Exibido no Brasil com o título *Cachorro Vira-Lata*.

17 As *leis de Jim Crow* (em inglês, *Jim Crow laws*) foram leis estaduais promulgadas no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, e que impunham a segregação racial no sul dos Estados Unidos (notadamente nos territórios que integravam os *Estados Confederados da América*, durante a *Guerra da Secessão*). Tais legislações foram aprovadas por assembleias dominadas pelo Partido Democrata, após o período chamado de *Reconstrução*, e, amparadas na doutrina “separados, mas iguais”, exigiam instalações distintas para brancos e negros em espaços públicos e serviços diversos. Na prática, essas leis aprofundavam a desigualdade e as desvantagens para pessoas negras que viviam nos estados do Sul. Nos anos de 1960, com a intensificação do movimento pelos direitos civis, as leis de Jim Crow foram revogadas.

povo afro-americano. Concluída a edição, o filme teve uma projeção-teste para 200 jornalistas negros no Pentágono. A exibição foi triunfante. Nos bastidores, Moss e Heisler mobilizaram formadores de opinião progressistas para acionar uma pressão sutil sobre o Exército, num esforço para que o filme também fosse lançado para o grande público. No entanto, o evento decisivo, relata McBride, fora uma exibição no Harlem para lideranças negras que duvidavam da sinceridade do projeto. Quando a apresentação findou, a produção foi novamente aprovada. Desse ponto em diante, diria Moss, o Exército foi “pego em uma armadilha e o filme não podia ser alterado” (2011, p. 493 e 494). Afinal, a obra atendia as demandas do Departamento de Guerra, mas também enaltecia a comunidade afro-americana.

Embora tenha tido um desempenho ruim nas bilheterias, uma vez que o formato média-metragem dificultava o seu encaixe na programação, *O Soldado Negro* com sua abordagem positiva e livre de clichês convertera o filme num modelo para os cineastas da época que desejavam romper com os estereótipos arraigados na indústria cultural (CRIPPS e CULBERT, 1979). Lembremos aqui que, à ocasião do seu lançamento, ainda estávamos às voltas com a adoção da chamada *blackface* em obras fílmicas e peças teatrais; e que, quatro anos antes, por ocasião da indicação de *E o vento levou* ao Oscar, a atriz negra Hattie McDaniel, mesmo tendo sido indicada e premiada, fora obrigada a acompanhar a cerimônia numa sala apartada dos demais convidados.

Do ponto de vista estilístico, o filme, em sua tessitura, mescla imagens de arquivo, tomadas ficcionais e reencenações de fatos históricos, recorrendo a uma pluralidade de fontes. E, contrariando a “indicação oficial” para ocultar o corpo com fenótipo negro mais evidente, a produção exhibe ostensivamente a comunidade afro-americana em profissões diversas e com desempenho notável, enquadramento que atesta o seu protagonismo na sociedade e, por conseguinte, investe numa autoimagem favorável. Na condição de pregador, Moss se dirige a uma plateia negra elegantemente vestida e recapitula a jornada da comunidade, dos antepassados ao presente, das glórias anteriores às contribuições no século XX. A abordagem preza pela dignidade; o tom é afetuoso, sem perder de vista a sobriedade.

Segundo McBride (2011), ainda que tenha sido desenvolvido num contexto de dúvidas e de impasses burocráticos, o filme desempenhou um papel importante na desconstrução do preconceito racial e ajudou a pavimentar o caminho para o fim da segregação no exército, o que ocorreria em

1948. Além disso, depois do documentário, atores e atrizes afro-americanos desempenharam papéis mais respeitáveis e proeminentes nos filmes. Para outros, a obra também antecipara desejos de mudança social latentes. Em outras palavras, *The negro soldier* solidificou a noção de que a igualdade racial era um conceito legítimo e plenamente defensável.

Sobre a participação de Capra no projeto, há ambiguidades. Com os elogios em torno da obra, Capra tentara capitalizar algum lucro simbólico, assumindo certa centralidade criativa que ele, de fato, não tivera. Mas se Moss e Heisler merecem tal reconhecimento, não se pode negar o papel de Capra como aglutinador da dupla e entusiasta da proposta, agindo como uma espécie de produtor e defensor do projeto. Como indica o próprio Moss: “Ele é um cara que não pode deixar de levar o crédito. [...] Nós tínhamos todo o dinheiro que queríamos e ele nos deixou absolutamente sozinhos”. E complementa: “Se Capra fosse hostil, pessoalmente hostil nessa área [*a questão racial*], o filme nunca teria sido feito, ele poderia sabotá-lo” (MCBRIDE, 2011, p. 493).

LET THERE BE LIGHT (1946, LIBERADO PARA EXIBIÇÃO EM 1980)

Não se volta de uma grande guerra nas mesmas condições em que se partira. Para olhos menos experientes, as sequelas físicas constituem a herança mais imediata; mas é preciso não negligenciar *os tremores da alma, os abalos internos*. No ensaio *O Narrador*, Walter Benjamin já nos alertara para a vivência do choque e do trauma que silenciara em definitivo os soldados que regressavam da I Guerra, impedindo a partilha da experiência. Em suas palavras,

“Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos encontrou-se desabrigada, numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens; e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões destruidoras, o frágil e minúsculo corpo humano” (2012, p. 214).

No domínio da não-ficção, William Wyler, ao regressar do front, realizara aquele que é um dos principais testemunhos das dificuldades de readaptação dos veteranos à vida civil – o clássico *Os melhores anos de nossas vidas* (1946). Na obra, em meio a tantas sequências tocantes, é difícil não

se comover com a deambulação do personagem de Dana Andrews, um capitão da aeronáutica, por um terreno que abriga uma espécie de cemitério de aviões; é só ali, isolado e em meio às aeronaves estacionadas, que o ex-militar parece se sentir confortável. Mas o foco da obra de Wyler, ainda que tangenciasse *as dores do espírito*, prioriza o duro retorno à vida social e profissional, o estranhamento com o que antes era familiar, a inadequação enfrentada no presente. No âmbito da não-ficção, porém, coube ao major John Huston documentar e abordar os sofrimentos psicológicos dos ex-soldados em *Let there be light*, média-metragem que enfrentou inúmeros boicotes junto à burocracia militar¹⁸.

Todavia, os impasses encarados por Huston nesta obra não foram novidade. Dois anos antes, seu projeto anterior, *A batalha de San Pietro*, sofrera cortes e resistências. Nesse título, o diretor trabalha com situações reencenadas num vilarejo italiano que dias antes abrigara uma sangrenta batalha. Apesar do viés propagandístico, as imagens do filme abordam com eloquência o horror e a futilidade da guerra, e a resiliência do espírito humano. Como aponta, Gary Edgerton (1999), na produção, a vitória aliada não é superestimada, enquanto o sofrimento e o sacrifício dos pelotões recebem atenção considerável. O resultado, portanto, destoa daquilo que o alto comando demandara quando ordenou que Huston produzisse um documentário sobre a gradual libertação do território italiano. Marcada por batalhas aparentemente inúteis e cercos intermináveis, essa campanha estava longe de ser tranquila, o que na perspectiva de Huston justificaria uma avaliação sóbria sobre as arbitrariedades da guerra. Embora mutilado por censores, *San Pietro* é sua tentativa de reflexão. Nele, o exército ameri-

18 Como atesta o presente estudo, os três títulos aqui avaliados sofreram interferências, pressões e censuras, sendo o caso de *Let there be light* apenas o mais extremo. Para Jacobs (2020), assinalar as disputas em torno dessas obras nos ajuda a compreender os conflitos que circunscreviam a realização de documentários na guerra; ou seja, apesar do interesse propagandístico e do pacto dos estúdios com a campanha oficial, o contexto de execução e circulação de alguns títulos foi permeado por recorrentes disputas com órgãos militares e governamentais. McLaughlin e Parry (2006) resumem bem as negociações e barreiras que as produções filmicas enfrentavam ao tentar conciliar a tarefa de entreter e de mobilizar o público americano para o esforço bélico. Bem antes da II Guerra Mundial, diretores, elenco e técnicos já enfrentavam a vigilância do chamado *Código de Produção Cinematográfica* (ou *Hays Office*, informalmente), instituição criada pelos próprios estúdios, após pressão de setores da sociedade indignados com os sucessivos escândalos ocorridos em Hollywood e com o que julgavam ser um excesso de cenas de sexo, de violência e de conduta imoral presente em muitos filmes. Suas normas foram aplicadas à indústria cinematográfica entre 1930 e 1968, num esforço para demarcar o que poderia ou não ser abordado nas produções. A esta voz podemos acrescentar duas outras: as autoridades militares, que insistiam em ter um controle rígido sobre as mensagens veiculadas por Hollywood a respeito do conflito; e representantes da cúpula do governo Roosevelt, interessados sobretudo no pleno apoio da população *aos custos* da guerra.

cano triunfa sobre os nazistas, mas o tom do filme é inconclusivo: o público, por exemplo, nunca sabe por que a pequena vila é tão importante a ponto de justificar a morte de mais de mil combatentes. E, diferentemente de *A Batalha de Midway*, no título de Huston nos deparamos com imagem dos corpos mortos, não há ocultamentos.

Let there be light também é um filme que dispensa as máscaras. Antes de sua execução, pouco conhecíamos sobre os sofrimentos vivenciados pelo exército dos EUA durante a campanha aliada. Os registros acessíveis quase sempre se referem aos veteranos da Guerra do Vietnã (1955-1975), mas as aflições enfrentadas na II Guerra eram ocultadas em prol de uma cobertura triunfalista, que preferia destacar as conquistas e insistir na proximidade da vitória final. Com sua obra, porém, Huston ajuda a reescrever essa história.

É bem verdade, nos diz Edgerton (1999), que com o retorno dos veteranos, houve certa especulação em parte da mídia americana sobre o estado de saúde mental dos soldados, o que provocara temor em alguns civis. Para minimizar essa repercussão, o Departamento de Guerra solicitara um projeto que deveria enfocar três aspectos: (1) apontar que apenas uma pequena proporção de soldados se enquadra na categoria dos portadores de psiconeuroses; (2) eliminar o estigma associado a tais pacientes por meio de uma explicação do seu tratamento e recuperação; e (3) convencer os empregadores em potencial de que eles não tinham nada a temer ao contratar um ex-soldado. Huston ficara encarregado de materializar a proposta.

Segundo Edgerton (1999), o diretor começou a fase de pesquisa visitando hospitais militares dos EUA. E rapidamente decidiu adotar o *Mason General Hospital*, em Brentwood (Long Island), em virtude da receptividade dos médicos e da equipe. Em termos narrativos, *Let there be light* se inicia com a chegada dos veteranos em grandes navios. Durante o desembarque dos militares, alguns se locomovem com dificuldades; a voz over nos indica suas enfermidades. A câmera de Huston, porém, se interessa prioritariamente por aqueles apresentados como “vítimas do espírito” e que “no cumprimento de seus deveres como soldados, foram forçados além do limite da resistência humana”. Acompanhamos, então, a admissão dos veteranos com psiconeuroses no Hospital Mason para descanso e reabilitação.

Huston, evidentemente, tinha ordens a seguir, e *Let there be light* é um filme de propaganda com um enredo relativamente previsível e desfecho conciliatório. Sua estrutura narrativa também emprega algumas convenções típicas do período, com ênfase no modelo expositivo. Mas o diretor

experimenta com a forma: desta vez, recusa reencenações e se aproveita dos desenvolvimentos técnicos alavancados com a guerra para investir em tomadas síncronas e observacionais, que fazem do seu filme uma espécie de *elo perdido* entre a tradição consolidada por John Grierson, o *free cinema* britânico e o cinema direto que eclodiria após 1960. Com uma câmera posicionada junto aos médicos e aos soldados, acompanhamos o drama individual de cada paciente, numa extensa e comovente sequência. A experiência diante de situações extremas provoca nestes homens sintomas diversos (sussurros, resmungos, tremores, gagueira, choro copioso), além de um inevitável abatimento, conversas desconexas, olhares distantes e autoavaliações negativas. Os relatos são doloridos e talvez explícitos em demasia para o público da época, mas o enfoque é generoso, empático – Huston parece atestar compaixão por estes indivíduos que, como ele, abandonaram a vida civil para aderir à campanha militar e, nesse engajamento, vivenciaram experiências limite.

Nos trechos em que o filme retoma o estilo expositivo, *Let there be light* se torna um pouco engessado, perdendo a espontaneidade daquelas sequências em que os soldados falam por si ou partilham em grupo suas aflições. Mas é preciso não julgar a obra somente por tais atravessamentos e lembrar que, em termos temáticos, o documentário oferece muito mais do que a previsibilidade da posição oficial demandada. Digamos que a sensibilidade de Huston, que também testemunhara situações duríssimas no *front*, permitiu que ele se concentrasse nos momentos reveladores da vulnerabilidade humana, informações ignoradas ou não admitidas publicamente pelo generalato. Em outros termos, a visão de soldados fragilizados em decorrência dos horrores vividos nos combates se opunha fortemente à narrativa de glorificação dos militares que foram para a guerra e voltaram orgulhosos por terem servido ao seu país. Assim, como sugere Edgerton (1999), a mensagem de Huston foi patriótica à sua maneira; em síntese, ele preferiu expressar maior solidariedade aos heróis esquecidos da II Guerra – àqueles que tiveram a coragem de admitir que o regresso, por vezes, pode ser mais difícil do que a partida.

REFERÊNCIAS

- ARENDT, H. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- BENNETT, M. Todd. **One world, big screen: Hollywood, the Allies, and World War II**. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **O narrador**. In: *Magia e técnica, arte e política* – ensaios sobre literatura e história da cultura. 8ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CRIPPS, Thomas; CULBERT, David. **The Negro Soldier (1944)**: Film propaganda in Black and White. In: *American Quarterly*, Vol. 31, No. 5, Special Issue: Film and American Studies (Winter, 1979), pp. 616-640 Published by: The Johns Hopkins University Press. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/2712429> [acesso em 11 de janeiro 2022].
- CUNNINGHAM, Douglas A.; NELSON, John C. (org.). **A companion to the war film**. Malden: John Wiley & Sons, 2016.
- DANEY, Serge. **Montagem obrigatória** (a guerra, o Golfo e o pequeno ecrã). In: *O cinema que faz escrever: Textos críticos*. Coimbra: Angelus Novus, 2016.
- DONALD, Ralph. **Hollywood enlists! Propaganda films of World War II**. Series: Film and history. Lanham: Rowman & Littlefield, 2017.
- EBERWEIN, Robert. **The Hollywood war film**. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.
- EDGERTON, Gary. **Revisiting the recordings of wars past: Remembering the documentary trilogy of John Huston**. (1999). In: *Scholarship and Professional Work - Communication*. 55. Disponível em https://digitalcommons.butler.edu/ccom_papers/55 [acesso em 16 de janeiro 2022].
- EISENSTEIN, Sergei. (2002a). **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- EISENSTEIN, Sergei. (2002b). **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- FLYNN, Rod; TRACY, Tony. (org.). **John Huston: essays on a restless director**. North Caroline: McFarland & Company, 2010.
- FROWE, Helen; LANG, Gerald (org.). **How we fight**: ethics in war. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema e política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- HARRIS, Mark. **Cinco voltaram: uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2016.
- JACOBS, Lea. **December 7th, The Battle of Midway and John Ford's Career in the OSS**. In: *Film History*, Vol. 32, No. 1 (Spring, 2020), pp. 1-39 Published by: Indiana University Press. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/10.2979/filmhistory.32.1.01> [acesso em 10 janeiro 2022].
- KOPPEL, Clayton R.; BLACK, Gregory D. **Hollywood goes to war: how politics, profits, and propaganda shaped World War II movies**. New York: The Free Press, 1987.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. **Humberto Mauro, Cinema, História**. 1. ed. São Paulo: Alameda Editorial, 2013.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2006.
- MCBRIDE, Joseph. Frank Capra – **The catastrophe of success**. Starkville: University Press of Mississippi, 2011.
- MCLAUGHLIN, Robert L.; PARRY, Sally E. **We'll always have the movies: american cinema during World War II**. Lexington: The University Press of Kentucky, 2006.

- O'CONNOR, John E; ROLLINS, Peter C. (org.) **Why we fought: America's wars in film and history**. Lexington: University Press of Kentucky, 2008.
- PARIS, Michael (org.). **Repicturing the Second World War** – Representations in film and television. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2007.
- RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. **Uma vocação chamada documentário**. In: RICARDO, Laécio; FERRAZ, Txai; VIDAL, Thais (org.). *Cinema e universidade: diferentes convergências*. Recife: EDUFPE, 2017. Disponível em: <http://www.movfestival.com/2017/pt/ebook/> [acesso em 18 de fevereiro 2022].
- THOMPSON, John. **Ideologia e cultura moderna**. 4a edição. Petrópolis: Vozes, 2000.
- SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2004.
- VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**: logística da percepção. 2a edição. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.
- WELCH, David. **World War II Propaganda**: analyzing the art of persuasion during wartime. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2017.

A IMAGEM DE ARQUIVO E A NARRATIVA FABULADORA EM PHANTOM LIMB, DE JAY ROSENBLATT

CAROLINA GONÇALVES PINTO¹

A partir do conceito de fabulação, elaborado por Gilles Deleuze em *Imagem Tempo*, propomos uma discussão acerca do uso de imagens de arquivo como ponto de partida na fabricação de narrativas fabulatórias, em torno da memória dos acontecimentos. Analisamos a obra *Phantom Limb* (Estados Unidos, 2005), de Jay Rosenblatt, na qual o autor se serve de imagens de arquivos de origens diversas, para tratar da morte de seu irmão, quando ambos eram crianças. O filme emprega operações que subvertem o status da imagem de arquivo como lastro para o “isso foi”. Estas imagens são disparadoras de um processo que envolve apropriação e invenção.

Os materiais e imagens de arquivo, como suporte de memória, conservam fragmentos do vivido, mas a completude da experiência faz parte do inatingível. Estes materiais, quando utilizados como ponto de partida na busca por recuperar sensações, lembranças ou reminiscências, revelam além dos fragmentos que são recuperados pelo ato de recordar, também as lacunas e esquecimentos compõem o campo da memória. A fabulação é uma das operações possíveis nesse processo de elaboração do passado e se apresenta como um devir, revelador de uma verdade, de acordo com a conceituação elaborada por Deleuze (DELEUZE, 1985). Esta vem substituir um estado prévio, uma verdade anterior, que é deflagrada, em uma operação que é própria desse novo modo de narrativa.

Ao apresentar o conceito de fabulação, Deleuze pontua que o oposto da ficção não é o cinema do real, mas o cinema da fabulação: “A ruptura não está entre a ficção e a realidade” (DELEUZE, 1985, p. 196), mas sim em

¹ Doutoranda e Mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, com pós-graduação prática em Audiovisual pelo Le Fresnoy – Tourcoing, França, extensão em prática do documentário na La Fémis e graduada em Cinema e Vídeo pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Atua como professora em cursos de cinema além de diretora e roteirista. Foi assistente de direção por mais de dez anos.

um no novo modo de narrativa que afeta a ambas. A narrativa fabuladora se estabelece a partir do real, mas comporta também a recriação. A narração deixa de ser absoluta, verídica, em oposição às potências do falso, “que substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes incompatíveis ou a existência de passados não necessariamente verdadeiros” (DELEUZE, 1985, p. 172). É a passagem de um estado a outro, no qual o personagem se mostra em seu devir. “O personagem não se separa de um antes e um depois, mas que ele reúne em uma passagem de um estado a outro” (DELEUZE, 1985, p. 196). A função fabuladora deriva do relato e o cinema de fabulação não busca retratar aspectos objetivos ou subjetivos de um personagem. “A fabulação visa flagrar o que o personagem se torna a partir de seu próprio relato. Ao colocar este mecanismo em ação, o personagem cria suas próprias “memórias, suas lendas, um monstro” (DELEUZE, 1985, p. 196). O testemunho, ao comportar também a invenção, a recriação e reordenação dos fatos, produz uma nova experiência. Deleuze afirma que nesses filmes não é possível nem necessário separar o campo do imaginário do campo da realidade, pois segundo o autor, a fabulação revela o momento em que o que é inventado se torna real, pois que foi inventado. Nas palavras do autor,

não se sabe mais o que é imaginário ou real, físico ou mental na situação, não que sejam confundidos, mas porque não é preciso saber, e não há sequer lugar para a pergunta. É como se o real e o imaginário corressem um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade (DELEUZE, 1985, p. 15).

Na presente análise de *Phantom Limb*, investigamos a fabulação a partir do atrito entre as imagens e entre imagens e palavras, no corpo do filme. Ou seja, como estas imagens se contaminam mutuamente por meio da montagem. E como o texto as afeta e tem, por sua vez, o sentido das palavras burilado pelo que é visto em uma relação entre imagem e palavra no corpo do filme. Observamos em filmes que possuem uma narrativa falsificante que as imagens de arquivo atuam de maneira dialógica com um texto, contribuindo na construção do objeto fílmico. No entanto, nesse regime narrativo da fabulação, em que atuam as potências do falso, as imagens de arquivo, que no regime narrativo clássico servem de lastro aos acontecimentos, têm este estatuto de suporte da memória subvertido pela articulação da narrativa fabuladora; pois o discurso pode afirmar verdades de outra ordem.

Phanton Limb (2005) de Jay Rosenblatt é um filme de cunho ensaístico, no qual o realizador propõe uma reflexão acerca da perda e do luto. A obra é uma busca por reconstituir as memórias e sensações da criança de nove anos, idade que o realizador tinha quando seu irmão faleceu. O relato é permeado por lacunas e incompreensões. O filme trata também da dificuldade de falar sobre este assunto, o que nos leva a crer que recorrer à fabulação possa ser uma tentativa de expurgar esse trauma.

O filme, dividido em doze *tableaux*, utiliza-se de imagens de arquivo de origens aleatórias não especificadas, assim como de imagens que parecem ter sido produzidas especialmente para o filme. Os *tableaux* são intercalados por subtítulos que, nomeiam o que entendemos ser as etapas do luto, na visão do realizador: *separação, colapso, tristeza, negação, confusão, choque, raiva, conselho, continuando, depressão, superação, comunicação e retorno*. Estes são numerados de um a doze. Cada um desses *tableaux* recorre a estratégias diferentes entre si para tratar de um subtema ligado à perda e ao luto e ao longo do filme, essas operações levam a narrativa a transitar entre o particular e o universal em relação ao tema. Esse movimento é definido por Timothy Corrigan (CORRIGAN, 2015) como uma composição característica formadora da forma ensaística, esse encontro do eu com o mundo, mediado por um pensamento. Ao apresentar esses elementos tão diversos em seus doze quadros, *Phantom Limb* fala sobre o luto reunindo a um só tempo elementos expressivos muito íntimos e outros que dizem respeito ao universal. Essa forma que engaja o espectador a elaborar suas próprias reflexões, mas que no caso de *Phantom Limb*, conjecturamos, leva-o também a tecer suas próprias fabulações.

Analizamos a seguir alguns desses *tableaux*, apontando a fabulação como parte constitutiva da obra e dos procedimentos que formam a poética do filme.

Antes mesmo do título, as primeiras imagens que vemos do filme do filme são material de arquivo, em branco e preto, de alguns furacões e de objetos de todo porte sendo levados pelo vento, às quais se segue o título do filme e então o primeiro intertítulo. Desde esse início, que atua como um prólogo, estabelece-se um jogo entre as palavras que nomeiam os *tableaux* e as próprias imagens. Os furacões retratados não remetem a nenhum evento conhecido, aparecem descolados de um referencial. No contexto da obra,

as catástrofes naturais aludem à destruição que estará presente nos relatos e cenas ao longo de todo o filme, ainda que de outra ordem. O texto seguinte virá imbuído da devastação que essas imagens e evocam.

O filme tem sua continuidade com um texto escrito sobre uma cartela preta, em primeira pessoa, no qual é relatada a doença e consequente morte do irmão mais novo desse narrador. Os relatos em primeira pessoa serão apresentados dessa forma ao espectador, sem a utilização de voz *over*. Esse texto é dividido em algumas cartelas ao longo do primeiro *tableau*, cujo título é *Separação*. Intercaladas a essas cartelas, são mostradas imagens que parecem ser de um arquivo familiar, outras imagens que parecem ser de arquivo anônimos e outras que interpretamos ter sido produzidas diretamente para o filme. Estas, no entanto possuem uma textura que busca imitar um material que já tenha sido submetido à ação do tempo, com imitação de eventuais riscos e resíduos na película. A sequência retrata inicialmente dois meninos brincando, que parecem ser irmãos e uma mulher que atribuímos ser a mãe dessas crianças. Estes aparecem em situações diversas, como uma piscina, a entrada de uma casa e brincando em típicos registros de férias e momentos em família. Essas são seguidas por outras imagens de diferentes meninos passando por procedimentos médicos, que não sabemos dizer se são registros ou imagens ficcionais produzidas para o filme. A seguir, vemos uma família na qual uma criança brinca sozinha e depois um grupo de meninos em uma escola, no qual há uma briga física entre eles. No entanto, chama a atenção perceber que não são os mesmos personagens que aparecem em todas as cenas. São imagens de famílias e crianças aleatórias, escolhidas pelo que retratam em cada uma delas. Inicialmente o espectador segue o que parece ser o prenúncio de narrativa sobre aquela família específica, mas essa é desfeita pelas imagens de crianças e adultos diferentes e então compreendemos que não estamos necessariamente diante de imagens de um arquivo familiar, ou que a origem desse material é irrelevante para a narrativa que se busca estruturar com essas imagens.

Assim como a relação entre as diferentes imagens é pontuada por esses atritos, a relação entre narração e imagem ora se estabelece um sentido mais direto, ora se afastam. Algumas das imagens ilustram diretamente as passagens escritas, como as sequências da criança em um hospital, mas em outros momentos veremos que as imagens e textos tocam em temas similares, como a devastação, trazida pelo furacão e pela morte do irmão, mas essa construção se dá por meio de um sentido poético.

Ainda sobre o primeiro *tableau*, a sequência busca retratar a compreensão de uma criança de nove anos em relação a um assunto delicado. Se o luto é um tema controverso, ainda considerado culturalmente um tabu, o luto infantil recebe ainda menos espaço para ser exposto, compartilhado e tratado. Como aponta uma das cartelas, a família, que assumimos como sendo a família de Rosenblatt, nunca falava sobre o assunto e a menor menção ao irmão falecido colocava os pais em um estado de desespero. O narrador ao sentir que a conversa se encaminhava para esse assunto em questão, fazia todo o possível para desviar a atenção dos adultos. Dentro da casa, o tema da morte do irmão nunca era tocado e ele termina seu relato dizendo que nunca havia conseguido falar sobre isso até então. Sendo assim, o relato que se constitui é permeado por essa passagem do tempo durante o qual o realizador permaneceu calado. Foi preciso vencer essa primeira barreira do silêncio e encontrar palavras para narrar sua história. Histórias essas que só podem ser inventadas, mesmo que os acontecimentos tenham existido. Essa história não nasce dos registros ou dos fatos, ela nasce da busca por existir, da necessidade de ser contada, nasce de uma solidão. É a busca por uma verdade ainda desconhecida que se estabelece como motor da narrativa. A narrativa se constrói ao fio de sua narração e a verdade se afirma como tal, no momento que é concebida, deriva desse estado de fabulação.

André Parente (PARENTE, 2000), ao tratar deste modo de narrativa, nos precisa a respeito de Deleuze que, ao passo que a imagem movimento reduz tudo a um, pelo encadeamento da narrativa em uma série de eventos que se sucedem, na narrativa falsificante, a imagem tempo se desdobra pela coexistência de temporalidades; do passado, do presente e do futuro “há uma multiplicidade irreduzível que afeta o cinema” (PARENTE, 2000, p. 47). O autor ainda explica que na imagem movimento representa um presente pelos objetos, ações, formas e atos da realidade, enquanto a imagem tempo vai além das relações sensorio motoras que são mostradas, pois não se confunde com este presente “abstrato” representado, como se uma narração da ação fosse introduzida nela, simultaneamente à ação. Assim, a imagem deve se duplicar ou se abrir em um movimento infinito que a faz sair da consciência daquele que a percebe ou age.

Ao examinarmos o uso das imagens de arquivo ao longo do filme encontramos materiais diversos, cujas origens não são especificadas e que na maior parte da obra são apresentadas sem um referencial preciso de temporalidade ou localidade. A partir de suas características, sabemos que se trata de materiais de registro, destinados a salvaguardar a memória desses eventos.

No entanto, se por um lado a origem indeterminada desse arquivo subtrai dessas imagens o lastro de registro, pois estão descolados dos acontecimentos de eventos, há um outro tipo de memória ao qual o filme também faz alusão ao que é a memória dos acontecimentos. As imagens criam uma narrativa própria a partir desses usos e do encadeamento concedido pela montagem.

Como aponta Christa Blümlinger em seu estudo *Cinéma de Seconde Main - Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias* (BLÜMLINGER, 2013), as imagens de arquivo, descoladas de seu referencial inicial, formam novas constelações no corpo do filme. Blümlinger empresta de Aby Warburg sua teoria sobre a cosmologia das imagens que ele intitula de *Introdução à Mnemosine* (WARBURG, 2015) e na qual o autor expõem uma certa atração entre as imagens artísticas, a repetição de gestos em obras cronologicamente distantes, uma afinidade que possuem, ao explicar certos usos das imagens de arquivo e seu emprego no corpo de outras obras fílmicas. Ela explica que embora a imagem de arquivo mantenha seu lastro de registro, ela deve ser pensada a partir de uma nova configuração, em seu novo contexto. O sentido inicial está a serviço de um novo sentido e sensorialidade construídos na nova obra. A relação entre esses dois polos da memória se estabelece de maneira dialógica. No interstício dessas imagens de um arquivo não especificado e esse texto bastante pessoal, pautado por imprecisões da memória, se produz a narrativa fabulatória.

Se nesta miscelânea de imagens do primeiro *tableau* figuram também algumas de origem de arquivo familiar do próprio realizador, ao justapô-las a de outros arquivos, nos leva a pensar que seria uma estratégia para que estas permaneçam no anonimato. Com isso, a narrativa assumiria um aspecto menos colado à narrativa autobiográfica e abordaria um aspecto do luto que é universal. Essa hipótese é reforçada para nós ao longo do filme pelo fato de trazer em alguns de seus quadros, testemunhos diversos que se descolam da narrativa autobiográfica instaurada no primeiro quadro. Trata-se de falas de um depoente falando como de certa forma é um sentimento geral do ser humano a tendência a negar a morte ou um depoente que dá seu testemunho sobre a amputação de sua perna. Ou ainda quadros em que reproduzem cenas em tom documental sobre um menino que ao encontrar seu passarinho morto, entra em contato com a morte pela primeira vez. E outra que mostra ratos sob o efeito de estresse se tornando mutuamente agressivos. O filme se constitui de cenas de cunho generalizado, uma composição em forma de mosaico e a experiência do luto, expressa de formas diferentes em cada uma das peças, contribuindo assim, para sua universalidade.



Fig. 1: Fotogramas do filme *Phantom Limb* - tableau 1 – *Separação*

O segundo *tableau* aparece com o título de *Colapso*. Não há nenhum texto nessa sequência além do subtítulo e o que vemos são diversas imagens de prédios caindo ou sendo implodidos. À força das imagens soma-se o relato da sequência anterior. entendemos que na forma ensaística há um acúmulo de informações que afetam umas às outras. A cada passagem, o todo se transforma, à medida que as partes isoladas, entram em relação umas com as outras. Assim, a obra se faz em sua duração, em como ela passa de um estado a outro. A montagem nesse filme e, de maneira geral, no ensaio audiovisual, atual de forma vertical. Ao passo que na narração orgânica há um encadeamento de causas e consequências, no regime cristalino, cada nova imagem, reverbera na obra como um todo; ressignifica o filme como um todo. Por essa razão, segundo André Parente, passado, presente e futuro são temporalidades que existem simultaneamente.

As imagens, mais uma vez não encontram em uníssono com o relato apresentado anteriormente no primeiro *tableau*, mas a dimensão da tragédia que está em ambos, exprime-se utilizando-se de função poética, por meio de metáforas e analogias. Esta fórmula é repetida em mais dois dos *tableaux*. Em um cujo título é *Depressão*, vemos imagens da grande depressão econômica pela qual passou os Estados Unidos, nos anos 1920/1930 e não traz nenhum outro sentido imagético para ilustrar essa palavra. E no quadro de título *Tristeza*, há uma relação mais próxima entre o título e as imagens utilizadas, de pessoas em enterros e funerais. Mas não há nenhuma outra forma de tristeza que seja contemplada nessa sequência. Assim como no segundo *tableau*, não há uso de texto ou narração em voz *over* em nenhuma dessas cenas.

A ausência de palavras nessas sequências descritas convoca o espectador a formular suas próprias fabulações. Às fabulações criadas pelo narrador, vêm se somar àquelas provocadas na imaginação do espectador pelas imagens. O encadeamento das imagens em relação ao relato anterior e a ausência de palavras nessa sequência faz com que essas imagens se tornem ainda mais eloquentes, deixando espaço para que o espectador projete suas próprias fantasias e pensamentos, sua fabulação pessoal. De certa forma, essa relação em parte é dada pela montagem e ordenação dos materiais. No entanto, trata-se de uma obra no qual o sentido é polifônico, uma característica da obra ensaística. Recorremos ao que pontua a autora Nora Alter em *The Essay Film – After Fact and Fiction* (ALTER, 2018) sobre a forma do ensaio. A autora afirma que a obra ensaística exige uma postura diferente do espectador, ela requer envolvimento, pois convoca o espectador a compreender o percurso que o pensamento estabelece ao longo do filme, as associações que o texto faz, as associações entre imagens e entre imagens e texto. No entanto, mais do que em outros filmes em que há a presença massiva de um texto, em *Phanton Limb*, os espaços dedicados à música e ao silêncio, permitem que o espectador faça esse mergulho na obra de outra maneira; que convoque sua imaginação, além do pensamento.



Fig. 2: Fotogramas do filme *Phantom Limb* - tableau 2 – Colapso

VOZES E SILÊNCIOS

No oitavo *tableau*, intitulado *Conselho* introduz-se um novo elemento narrativo ao filme. É a leitura de um texto cujo título é *conselhos para pais em luto*. O texto é lido por uma voz feminina sobre um plano em câmera fixa de um homem tosquiando uma ovelha. O conteúdo do texto relata passagens comuns, vivenciadas por pessoas ao longo de um processo de luto, pais que perderam seus filhos, especificamente. O texto, que pode ser considerado uma carta, também trata de comportamentos e ações de outras pessoas que podem afetar a esses pais e a essas situações, apresenta formas de lidar e enfrentar o processo. Podemos dizer que esse conteúdo aos pais em luto e não ao espectador do filme, uma vez que o narrador se utiliza do pronome *você* para se referir ao interlocutor e exprimir os conselhos de ordem prática para lidar com situações impostas no cotidiano, para

quem sofreu a perda de um filho. Embora haja uma referência à leitura de um manual ou algo de ordem semelhante, não podemos dizer que se trata de um texto desprovido de emoções, já que o conteúdo aborda um tema que invariavelmente provoca fortes emoções, mas há uma distância entre a narração e a quem esta se dirige. Aqui, como em outras sequências do filme, vemos uma imagem que não ilustra diretamente o texto. No entanto, a imagem da ovelha perdendo seu pelo remete a um momento, ao mesmo tempo, de transformação e vulnerabilidade.

Embora na imagem, pareça haver uma desproporção de tamanho e da força do homem que tira a lã do animal, criando a impressão de fragilidade da ovelha, a tosa não traz sofrimento ao animal. Ao contrário, à medida que o processo avança, há uma satisfação adquirida com a tosa; a perda do peso sobressalente e da proteção térmica desnecessária para a estação proporcionam uma sensação de libertação para a ovelha que parecia, no início do plano incomodada e até amedrontada. A imagem transposta o espectador para a o conteúdo do texto e evoca a analogia entre a dor e sofrimento do luto parental, a essa imagem da ovelha que parece um renascimento, ou em todo caso, uma transformação.



Fig. 3: Fotograma do filme *Phanton Limb* – Tableau 8 – *Conselhos*

O que nos chama a atenção, entretanto, em relação à essa sequência, é a escolha pela voz que lê o texto. Voltamos aqui a um elemento do primeiro *tableau*, para efeito de comparação. Nessa sequência, com a introdução do texto que narra a história da perda do irmão, não temos nenhuma referência de voz, o texto apresentado de forma escrita não é lido ao espectador e em nenhum momento há um narrador. No entanto, atribuímos este *eu*

enunciador do relato. Há, portanto, uma sensação de que seria a voz de Rosenblatt quem incorporaria essa voz, ou assim criamos uma representação possível para essa voz que confia sua história ao espectador. Já no *tableau* oito, a narração que lê esse texto no *tableau* oito é feita por uma voz feminina, o que nos faz deslocar essa narração como não pertencente ao sujeito enunciador do relato do primeiro *tableau*, mas sim vinda de uma outra instância dentro do filme.

No entanto, mesmo que haja essa tendência a qualificar a voz que lê os conselhos para os pais em luto como sendo diversa daquela que estaria por trás dos textos das cartelas, não se estabelece entre elas uma relação de oposição, em termos de registros que essa voz que ecoa e essa voz projetada sobre um texto escrito podem evocar para o espectador. São diferentes, é essa a impressão que temos e geram atrito no corpo do filme, mas a relação existente talvez seja de complementariedade. Atribuímos os textos do início a um *eu* que se revela de maneira muito íntima quando se enuncia, mas, de fato, não há uma voz masculina ou feminina manifesta em relação a esse relato. Há, mais uma vez, espaço para uma projeção do espectador sobre a obra, de que seja o *eu* autobiográfico do realizador se manifestando. Conjecturamos também que seria esse o sujeito identificado através desse relato, aquele que fabula.

Laura Rascarolli em *The Personal Camera – Subjective cinema and the essay* faz uma análise do uso da voz feminina como a voz do narrador nos filmes de Harun Farocki, da qual nos servimos para pensar esse deslocamento provocado aqui em *Phanton Limb*. A autora pontua que, embora exista uma articulação entre a voz e a subjetividade em cada filme, em uma perspectiva histórica, a voz masculina do narrador em *over* tem recebido um estatuto de verdade, atribuído ao documentário como sendo uma voz relacionada à verdade absoluta. A voz feminina, nos filmes de Farocki, funciona então como uma forma de se colocar a contravento dessa tendência que se impôs ao longo da edificação de uma linguagem do documentário e apontar para novas direções, novas possibilidades. O ensaio, como um expoente do cinema moderno, formula questões diferentes daquela que o documentário expositivo² ou a sua forma mais tradicional, na qual, geralmente, o filme fecha-se sobre essa única verdade. O ensaio, com seu discurso indireto

2 Bill Nichols, em *Introdução ao Documentário* (NICHOLS, 2016), trata de categorias e modelos para distinguir as formas do documentário entre si. Em sua classificação, Nichols denomina de expositivo a forma documental na qual o filme se dirige diretamente ao expectador através de voz, forma que se afirmou como uma das mais tradicionais para o gênero.

livre, cria dobras, coloca em evidência as fissuras, busca dar abertura a essa multiplicidade de pontos de vista que a obra visa espelhar.

Nesse sentido, a voz feminina presente no oitavo *tableau* passa a ser sentida como um narrador externo à narrativa autobiográfica do testemunho da morte do irmão. Essa voz feminina, pelo tom da leitura e o timbre da voz, fala como se estivesse lendo instruções na forma de uma carta. Sendo assim, pensamos que o uso da voz feminina nesse filme assume o que no documentário de modo expositivo foi assumido mais comumente pela voz do narrador masculino e que a voz que atribuímos como sendo de um homem, nessa obra, está ligado ao seu lado mais pessoal e emocional, subvertendo assim um uso mais corriqueiro da voz do narrador.

LUTO E MELANCOLIA

Da mesma forma que Rosenblatt mostra os furacões para falar da tragédia em sua família, evoca imagens da depressão econômica para falar do distúrbio emocional causado pela tristeza da perda e do luto não processado, o realizador fala desse sentimento de dor através da metáfora do membro amputado. O *tableau* de número nove, com o subtítulo de *continuando* aborda uma entrevista com um homem cujo braço foi amputado e na qual ele afirma sentir dores e sensações físicas como se o braço ainda fizesse parte de seu corpo. Em realidade, é uma sensação comumente descrita por aqueles que sofreram a perda de um membro, a sensação de que ele ainda está no mesmo lugar de antese a sensação mais comum descrita é a dor fantasma. É por meio dessa imagem que o realizador cria uma das metáforas mais poderosas do filme, para comunicar o que traduziríamos como sendo a presença de uma ausência.

Essa imagem nos leva a *Luto e Melancolia*, (FREUD, 2011) texto de 1915 de Sigmund Freud, sobre o trabalho de luto, trabalha constrói sua ideia sobre tema a partir da impossibilidade do ego em dar vazão ao seu afeto, uma vez que o objeto ao qual esse afeto se direciona não pode mais recebe-lo. Freud explica que o trabalho de luto é justamente esse esforço do indivíduo em renunciar ao vínculo que o liga ao objeto amado, sendo que ao final desse processo, que Freud diz necessário, o ego se verá novamente livre e desinibido para dar novamente vazão à libido em direção a outros objetos de afeto. O silêncio autoimposto pela família torna impossível a

realização desse trabalho. A recusa por falar é, em certa medida, uma forma de postergar enfrentar essa empreitada e um meio de se manter ainda vinculado àquele que falta. O que o autor denota como a causa da patologia; o processo de luto não tem fim e a tristeza que é natural no primeiro momento dá lugar a um estado permanente de melancolia. No filme vemos um desfecho apontar, como colocado já no início nas cartelas que instruem o espectador sobre o que motiva a obra.

Paul Ricoeur (RICOEUR, 2020), em sua leitura do mesmo texto de Freud, fala da importância que as realizações artísticas têm em alguns casos, como forma de expurgo e cura. A criação artística potencializa, ou em determinadas situações é o que permite com que o trabalho de luto se realize. O filme revela esta busca do realizador por atravessar esse processo de seu luto, um processo esse que talvez tenha permanecido latente durante o período de silêncio, no qual não havia um diálogo possível junto de sua família. A obra reverbera em outros processos de luto, junto aos que a assistem. Paradoxalmente individual, mas que pode ser acessada e nela se reconhecer, em seu aspecto humano.

Ainda uma palavra sobre a obra em seu conjunto, a partir das diferentes formas apresentadas em cada um dos *tableaux*. A diversidade entre as cenas, esse aspecto de quebra cabeça que a obra toma ao final nos faz pensar, por outro lado no luto como um processo que é incomunicável em sua completude. Também pensamos que a diversificação entre essas cenas também busca transpor como essas etapas do processo de luto em si. Há que se recorrer a vários formatos e vozes, não para relatar esse processo, mas para tornar palpável sua parcela inalcançável. É das múltiplas facetas do luto, apresentadas ao longo dos dozes quadros, que finalmente vemos transparecer a verdade do e no filme; de um processo formado por fragmentos, que não dão origem uma imagem completa, mas por isso mesmo, a forma mais genuína de se falar sobre a experiência do luto, da qual a falta é o elemento mais pungente.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor, W. **O Ensaio como Forma** in **Notas de Literatura I**, Editora 34, São Paulo, 2003
- ALTER, Nora M. **The Essay Film - After Fact and Fiction**, New York, Columbia University Press, 2018
- BENJAMIN, Walter. **O Narrador**, in **Obras Escolhidas** vol. 2, tradução Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1996
- BLÜMILINGER, Christa **Cinéma de Seconde Main – La esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias**, Paris, Klincksieck, 2013
- CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio desde Montaigne e depois de Marker**, Campinas, Papirus, 2015
- DELEUZE, Gilles. **L'Image Mouvement**, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983
- _____. **L'Image Temps**, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985
- FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**, São Paulo, Cosac Naif, 2011
- MACDOUGALL, David. **Films de Mémoire**, in *Journal des Anthropologues*, n° 47/48, Printemps 1992. *Anthropologie Visuelle*, pp. 67-86
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**, Campinas, Papirus Editora, 2016
- PARENTE, André. **Narrativa e Modernidade – Os cinemas não-narrativos do pós guerra**, Capinas, Papirus, 2000
- RANCIÈRE, Jacques. **A Fábula Cinematográfica**, Lisboa, Orfeu Negro, 2014
- RASCAROLI, Laura. **The Personal Câmera - Subjective Cinema and The Essay**, Londres, Wallflower Press, 2009
- RICOEUR, Paul. **Memória, história, esquecimento**, Campinas, Editora Uicamp, 2020 – 8ª Edição
- SARLO, Beatriz. **Tempo Passado – Cultura da memória e guinada subjetiva**, Companhia das Letras, São Paulo, 2007
- WARBURG, Aby. **Introdução à Mnemosine** in *Histórias de Fantasma Para Gente Grande*, São Paulo, Companhia das Letras, 2015

FILMOGRAFIA:

Phantom Limb, (2005) de Jay Rosenblatt

FUNERAIS IMAGINÁRIOS, LUTOS INTERMINÁVEIS: A ESCRITA (ONÍRICA) DE SICOMO ELABORAÇÃO DA MORTE EM *HEART OF A DOG*

MÁRCIO HENRIQUE MELO DE ANDRADE¹

INTRODUÇÃO

*‘Este é o meu corpo de sonho.
Aquele que eu uso para andar nos meus sonhos’*

Na primeira cena do filme *Heart of a Dog* (2015), a cineasta Laurie Anderson nos conta a história de um sonho que teve com sua cadela, Lolabelle. Neste sonho, ela afirma que estava em uma cama de hospital quando vê um médico chegando com um pequeno lençol cor-de-rosa que envolve um ser. O médico se inclina sobre a cama e entrega o pequeno pacote à Laurie, dizendo: “É uma menina. Ela não é linda? Olhe”. Ao abrir o lençol, ela vê o rosto de sua cachorra, uma pequena *rat terrier* chamada Lolabelle. A cineasta descreve que ninguém no quarto do hospital lhe chama atenção para que aquele ser que ela segura nos braços não se trata de um bebê humano, mas que ela havia acabado de dar à luz um cachorro.

Laurie continua descrevendo que, no sonho, ela se sente feliz em perceber que sua cadela tinha acabado de nascer de dentro dela, mas, no entanto,

¹ Roteirista, Pesquisador, Produtor e Educador. Doutor em Comunicação (PPGCOM/UERJ), com período sanduíche na Universidad de Navarra (Espanha) – com financiamento CAPES. Mestre em Educação Tecnológica (UFPE) e Graduado em Rádio e TV (UFPE). Autor do livro *Autobiografias do Outro – Camadas de Selfies em Documentários Pernambucanos* (2015) e de artigos em periódicos como Revista Doc-Online (UBI/Portugal), Rumores (ECA/USP) e Fronteiras Estudos Midiáticos (Unisinos). Atualmente, integra os grupos de pesquisa *Arqueologia do Sensível* (UFBA), grupo interdisciplinar que desenvolve investigações teóricas e experimentais relacionadas às imagens; *Experiências do limite, do arquivo e da memória: a imagem no documentário brasileiro contemporâneo* (UERJ), que prevê a produção cartografias do filme documentário brasileiro; e a *Screenwriting Research Network* (interinstitucional), que reúne acadêmicos, profissionais e pesquisadores interessados em pesquisas em roteiro. Suas áreas de investigação incluem narrativa, roteiro cinematográfico, documentário, escritas de si e autobiografias/autoficções.

ela também diz que aquele “é quase um momento perfeito, exceto que a alegria está misturada com bastante culpa”. Ela diz isso porque, no sonho, ela havia planejado que Lollabelle fosse costurada em seu estômago para que ela pudesse então “dar à luz” a cadela. Anderson diz que esse foi um procedimento muito difícil de fazer, pois, mesmo que fosse uma “recém-nascida”, no sonho, Lollabelle não era um filhote. Ela era um cão adulto e tinha realmente resistido a entrar no estômago de sua dona, mas os cirurgiões continuavam tentando empurrá-la de volta e costurar uma à outra. Ao final do sonho, Anderson conclui que o procedimento foi “realmente uma bagunça e eu me senti muito mal com isso, mas assim era, você sabe, como as coisas tinham que ser. De qualquer forma, eu a beijei na cabeça e disse ‘Oi, cabeça dura, eu vou te amar para sempre.’”

As imagens que ilustram as primeiras cenas de *Heart of a Dog* tratam-se de ilustrações com traços que deflagram um caráter de rascunho, sem muitos detalhes com cores e apontando para formas mais abstratas e com muitas hachuras. Além disso, o caráter inusitado da situação narrada e dos sentimentos evocados provocam um estranhamento que evidenciam os aspectos oníricos que atravessarão uma parte da narrativa do filme. Nele, a artista Laurie Anderson mescla técnicas do documentário, do ensaio fílmico e da animação para refletir sobre a morte de sua cadela, Lolabelle, e de questões mais amplas e coletivas em torno do luto. Trata-se um documentário estadunidense premiado em festivais de cinema como *Cinema Eye Honors Awards*, *International Cinephile Society Awards*, *Tromsø International Film Festival* e *Venice Film Festival*.

Laurie Anderson é uma artista experimental, compositora, musicista e diretora norte-americana, cujo trabalho abrange performance, música pop e projetos multimídia. Com formação inicial em violino e escultura, Anderson realizou uma série de projetos de performance em Nova Iorque durante os anos 1970, focando especialmente em linguagem, tecnologia e imagens. Como diretora, possui um foco maior na realização de videocliques e curtas, com destaque para *Home of the Brave* (EUA, 1986), um “filme concerto” que apresenta músicas de seus três primeiros álbuns, apresentações ao vivo e inserções de animação, filme e dança. Desta forma, percebe-se como a combinação de técnicas e linguagens distintas em uma estética experimental integra boa parte dos trabalhos desenvolvidos pela artista.

A partir desse contexto, este artigo aborda a forma da narrativa autobiográfica no documentário *Heart of a Dog*, buscando compreender sua narrativa como um rito de passagem – nesse caso, a experiência do luto. As escritas de si compõem-se como narrativas da existência que podem

trazer comportamentos cotidianos, desejos de confissão, além de relatos de viagens, formações e rompimentos familiares e diversos costumes sociais. A definição do ato autobiográfico desenvolvida por Philippe Lejeune (2014) envolve uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (p. 16). No contexto do cinema documentário, a emergência da narrativa autobiográfica vem revelando matrizes formais que transformaram nossas noções a respeito de suas possibilidades temáticas, narrativas e estéticas. Para Lane (2002), o contexto que atravessa a disseminação das escritas autobiográficas no cinema documentário envolve aspectos como a propagação da autorrepresentação nas vanguardas artísticas nos anos 60, a rejeição às convenções do cinema direto, a virada reflexiva no cinema internacional e uma “virada mais ampla em direção às políticas do ‘eu’” (p. 8). Outros autores desenvolvem nomenclaturas distintas para esse fenômeno, como MacDonald (2013), que traceja o conceito de “*personal documentary*” como explorações e representações da vida pessoal de cineastas em que membros da família e amigos são gravados em diversas formas de interação com os realizadores, por exemplo.

Essa tendência autobiográfica se solidifica a partir de sucessivas experimentações de inscrição de subjetividade que se desdobram em formas distintas, tais como filmes-diário, filmes-carta, ensaios fílmicos, autoetnografias, documentários de busca, autorretratos, autoficções etc. Para desenvolver a análise em torno de *Heart of a Dog*, convocam-se teóricos da antropologia da imagem (BELTING, 2014; MONDZAIN, 2015a; 2015b) e das escritas de si em geral (LEJEUNE, 2014; ARFUCH, 2010) e no cinema documentário (LANE, 2002; MACDONALD, 2013) para pensar como, nesse filme, o ato autobiográfico se atravessa a um rito de passagem – nesse caso, do luto. O processo de elaboração de ritos de passagem atravessa diferentes civilizações, mas apresenta similaridades nos ciclos de vida do indivíduo, na passagem do tempo, nos ciclos das estações, assim como os processos de elaboração de perdas, separações, mortes, nascimentos etc.

Assim como *Heart of a Dog*, outros cineastas enveredaram nas fronteiras entre a narrativa documentária e autobiográfica para compor suas próprias travessias do luto. Alguns exemplos incluem filmes como *Nick's Film – Lightning Over Water* (Suécia/Alemanha, 1981) de Wim Wenders; a Trilogia do Luto de Cristiano Burlan (*Construção*, 2007; *Mataram meu irmão*, 2003; *Elegia de um Crime*, 2017); e *Diário de uma busca* (Brasil, 2011), de Flávia Castro. Neste artigo, defende-se a ideia que a operação de um rito atrelado à

produção de uma imagem, os filmes parecem funcionar, nesses casos, como um espaço de elaboração de um desejo pela sobrevivência (ou permanência) daqueles que não mais existem. Nesse sentido, as relações entre a imagem e o ser não se fazem atravessadas por questões como autenticidade ou veracidade, mas aparecem a partir daquilo “que revela da verdade do sujeito no caminho das suas operações reais e imaginárias” (MONDZAIN, 2015b, p. 21). Quando conectamos esse processo de mudança às operações que Laurie Anderson realiza em *Heart of a Dog*, parece possível acreditar que a diretora toma a narrativa fílmica como um processo que poderia compor uma imagem de si própria a partir dos vestígios daqueles que morreram. Dessa forma, este artigo desenvolve a ideia de que um funeral imaginário acontece na imagem fílmica, articulando modos de “fazer ver” relacionados às inconsistências entre presença e ausência, entre sensível e inteligível, entre factual e onírico.

COMO SE FILMA UMA VIDA? — DAS ESCRITAS DE SI EM GERAL E NO DOCUMENTÁRIO

As escritas de si compõem-se como narrativas da existência que podem trazer comportamentos cotidianos, desejos de confissão, além de relatos de viagens, formações e rompimentos familiares e diversos costumes sociais. As bases conceituais da autobiografia consistem na presença de um pacto de veracidade na abordagem da vida individual, como desenvolve Philippe Lejeune (2014): uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (p. 16). Arfuch (2010) denomina o conjunto de relatos de vida e narrativas autobiográficas e biográficas como “espaço biográfico”, que se disseminam em gêneros diversos como biografias, autobiografias, memórias, cartas, diários íntimos, confissões e cadernos de viagens.

Definida “tanto [como] um modo de leitura quanto um tipo de escrita, [a autobiografia] é um *efeito contratual* historicamente variável” (LEJEUNE, 2014, p. 55. Grifo no Original) que tanto se influencia como se faz influenciada diretamente pelo individualismo ocidental ao aparecer no período do Renascimento e se desenvolver entre o Iluminismo e o romantismo. Contudo, a palavra “autobiografia”, em si, mostra-se extremamente recente, pois “faz sua aparição nos últimos anos do século XVIII e só se estabelece nas primeiras décadas do século XIX” (CALLIGARIS, 1998, p. 47). Assim,

as formas narrativas que desenvolve ao longo de sua trajetória se alinham ao espírito das épocas e dos espaços em que são concebidas, alimentando a invenção dos mesmos sujeitos que permite tornar visíveis.

A palavra autobiografia designa outras dimensões desse desejo por compreender a representação do sujeito, quando os leitores começavam a buscar “por detrás da variedade e dos desvios das manifestações superficiais, o eu profundo do autor: do lirismo romântico à psicanálise, da crítica biográfica *a la Sainte-Beuve*² a ‘Apostrophes’³” (LEJEUNE, 2014, p. 260, grifo no original). No desejo de consumir o ‘eu’ alheio como uma forma de alimentar a si próprio, o gênero autobiográfico se concebe como uma narrativa cuja forma deriva das memórias. Na mesa redonda *Le chemin (filmé) de la vie*⁴, Lejeune (apud BERGALA, 1998), inicialmente, comenta sobre a intensificação da prática autobiográfica, tanto no cinema quanto em outras artes, como sintoma de uma necessidade de solidez de uma noção de identidade a partir de mudanças da sensação de passagem de tempo ao longo da história das civilizações.

Calligaris (1998) afirma que, por mais que as histórias de vida fossem comuns em períodos anteriores à Idade Moderna, a concepção da vida como uma história surgiu nesse período. Para ele, a forma da escrita autobiográfica surge, então, em um contexto em que o indivíduo concebe sua vida como uma história separada da comunidade a que pertence, o que o desvincularia da crença em um destino pré-determinado a ser cumprido. De acordo com Maluf (1999), explorar um olhar sobre as potências e significados do gesto de narrar atravessa duas dimensões da antropologia contemporânea: uma, que se refere à diversidade dos modos de contar histórias como um gesto que, paradoxalmente, universaliza a experiência humana; outra, do exercício de narrar como uma busca de sentido no encontro com o outro a partir do compartilhamento dessa experiência.

2 Charles Augustin Sainte-Beuve foi um crítico literário francês que concebeu um método intitulado Crítica Biográfica, em que as reflexões em torno de uma determinada obra literária atravessariam, a partir de elementos presentes em um texto, a vida e a obra do autor. Fonte: <http://letraseespacoblog.tumblr.com/post/55956616959/cr%C3%ADtica-biogr%C3%A1fica> Acesso em 25.03.2019.

3 *Apostrophes: A Book of Tributes to Masters of Music* é um livro escrito por Alfred Kreymborg e publicado em 1910, em que o autor compõe uma série de parágrafos poéticos dirigidos a vários grandes compositores da música clássica, como Antonín Dvořák, Edvard Grieg, Vincent d’Indy, Edward MacDowell, Claude Debussy e Richard Strauss. Fonte: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433056655222;view=1up;seq=11> Acesso em 25.03.2019

4 Transcrição de uma mesa redonda entre os estudiosos Alain Bergala, Nicole Brenez, Philippe Lejeune e Patrice Rollet publicada no livro *Je est un film* (1998).

No cinema, as narrativas autobiográficas começam no campo do cinema experimental e se desdobram no documentário, em que as formas de inscrição de subjetividade se alinhavam aos questionamentos em torno das limitações representativas da imagem. Rollet (1998) acredita que a forma autobiográfica no cinema começa a se configurar a partir dos filmes-diário de Jonas Mekas e influencia outros cineastas a experimentarem as possibilidades e limitações do autobiográfico, como Stan Brakhage, Barbara Hammer etc. O surgimento dessas obras se atravessam a um movimento intitulado como “*le retour du sujet*”, que, por sua vez, se fundamenta em certo “desaparecimento do horizonte político, do fim das ideologias, das utopias comunitárias etc., que conduziu a uma espécie de dobra sobre si” (ROLLET, 1998 in BERGALA, 1998, p. 12).

O interesse no gesto de criar uma imagem possível de si se desenvolve e se repensa no cinema documentário a partir de pesquisadores como Phillipe Lejeune (1989), Elizabeth Bruss (1980), Alain Bergala (1998), Jim Lane (2002) e Scott MacDonald (2013), teóricos com contribuições mais recentes a esse universo de estudos⁵. Se a emergência do autobiográfico no documentário revelou “uma matriz de possibilidades formais (com raízes na literatura autobiográfica assim como no formato clássico) que mudaram nossa atitude a respeito de como um documentário deve ser e soar (LANE, 2002, p. 4)⁶, abre-se espaço para outras possibilidades de definição de sua experiência. Para o autor, o contexto que atravessa a disseminação das escritas autobiográficas no cinema documentário envolve aspectos como a propagação da autorrepresentação nas vanguardas artísticas nos anos 60, a rejeição às convenções do cinema direto, a virada reflexiva no cinema internacional e uma “virada mais ampla em direção às políticas do ‘eu’” (idem, p. 8).

Em um período pós-Segunda Guerra Mundial, os modos de representar terminam evidenciando sintomas de questionamentos a respeito da imagem

5 Além das pesquisas de carreira desenvolvidas por esses autores, os pensamentos que relacionam o universo das autobiografias ao cinema documentário datam de encontros acadêmicos dedicados ao tema como os *Recontres Cinéma et Autobiographie*, realizados na França (1984 e 1998), na Bélgica (1986) ou publicações como a *Revue Belge du Cinéma*, que dedicou dois números - Boris Lehman: *un cinéma de l'autobiographie* (nº 13, 1985) e *L'écriture du JE au cinéma* (nº 19, 1987) - e a La Faute à Rousseau, da APA (*Association pour l'autobiographie et le Patrimoine Autobiographique*), criada por Philippe Lejeune, com os números *Autobiographie et Cinéma* (nº 22, 1999) e *Cinéma et Autobiographie* (nº 63, 2013) - sobre o tema, por exemplo.

6 Original: “an array of formal possibilities (with roots in literary autobiography as well as in documentar) that have changed our attitudes about what a documentar should look and sound like”.

e narrativa documentária – particularmente, sobre aspectos referentes à veracidade em relação ao referente histórico e à mimética representação do si. No caso dos documentários autobiográficos, estes aspectos se revelam no questionamento do processo criativo dos realizadores – como em sequências em que, por exemplo, os diretores expõem os bastidores e o *work in progress* do próprio filme e narrações em *voice over* que questionam as formas de representação. Todo esse movimento provoca, no espectador, certa desmistificação do gesto do filmar, tratando-o não somente como resultado de uma criação artística, mas também do autorregistro da intimidade como possibilidade de invenção de si. Essa forma de perceber a construção imagética desvela, portanto, não somente a criação da imagem como forma de autoria de uma obra, mas também de uma construção de formas de construir também a si mesmo.

A partir de uma interrelação entre noções de imagem, corpo e meio como elementos essenciais para esses gestos de figuração, os filmes-diários, os filmes-cartas, os autorretratos, os ensaios filmicos, as autoficções etc. desdobram suas próprias definições de escrita de si. Outros autores desenvolvem abordagens distintas para esse fenômeno, como MacDonald (2013), que traceja o conceito de “*personal documentary*” como explorações e representações da vida pessoal de cineastas em que membros da família e amigos são gravados em diversas formas de interação com os realizadores, por exemplo. Bruss (1980), por sua vez, compreende que o espaço autobiográfico no cinema diz de uma impossibilidade da autobiografia em sua essência, visto que, na literatura, a voz do eu poderia ser transmitida de forma mais “limpa” e, de fato, individual. Partindo de obras consideradas de vanguarda e de autoficções⁷, a autora argumenta que os modos de produção descentralizados do cinema alteram a dinâmica de abordagem e composição da subjetividade neste tipo de obra.

Aqui, entende-se o autobiográfico menos como forma e mais como gesto – no caso, a elaboração do luto –, o que nos permite circunscrever o modo por meio da qual os realizadores permitem compartilhar e elaborar a experiência de uma ausência. Para Maluf (1999), nem a experiência ou o sentido de uma narrativa se reduzem ao discurso ou a um significado concreto, mas os diferentes modos de narrar e as situações das histórias que contamos são

⁷ No campo dos filmes de vanguarda, a cineasta comenta o filme experimental *Fireworks* (1947), de Kenneth Anger, em que o cineasta explora uma intensa carga homoerótica ao filmar a si mesmo e seus companheiros de serviço militar em uma história que envolve um jovem atacado por marinheiros em sua casa. No campo das autoficções, ela comenta a narrativa permeada por lembranças de infância nos filmes *Les 400 Coups* (1959), de François Truffaut, e *Amarcord* (1973), de Federico Fellini.

“tomados como maneiras, caminhos, veículos da experiência e do sentido – mesmo que se trate de um sentido precário, ou porque temporário ou porque nunca inteiramente ao alcance da compreensão” (p. 72). De alguma maneira, a forma como olhamos para as relações entre a encenação da memória como a criação de um mito para a própria existência em *Heart of a Dog* nos ajuda a compreender como o gesto de narrar-se “não é diferente de inventar-se uma vida. Ou debruçar-se sobre sua intimidade não é diferente de inventar-se uma intimidade” (CALLIGARIS, 1998, p. 49). Dessa forma, pode-se dizer que o ato autobiográfico funciona, então, como uma instância que constitui o sujeito e seu conteúdo e, por sua vez, alimenta o próprio desejo dos sujeitos produzirem imaginação a partir das próprias mitologias pessoais.

A IMAGEM DO LUTO (E O LUTO COMO IMAGEM) NO DOCUMENTÁRIO AUTOBIOGRÁFICO

O processo de elaboração de ritos de passagem atravessa diferentes civilizações, mas apresenta similaridades nos ciclos de vida do indivíduo, na passagem do tempo, nos ciclos das estações, assim como os processos de elaboração de perdas, separações, mortes, nascimentos etc. Segundo o antropólogo francês Van Gennep (1977), ao longo de sua vida, os indivíduos ultrapassam inúmeras fronteiras que demarcam acontecimentos na existência humana, (como a passagem da infância para a juventude, ou desta para a vida adulta etc.). Ao superar esses marcos simbólicos, que podem (ou não) representar pontos em uma vida, o indivíduo passa por ritos de passagem, através dos quais o sujeito toma consciência das mudanças em sua trajetória. Nesse processo, as imagens funcionam como resultado e operação que torna possível conferir sentido às transições entre um desses estágios sucessivos que rompem com o cotidiano:

viver é continuamente desagregar-se e reconstituir-se, mudar de estado e de forma, morrer e renascer. É agir e depois parar, esperar e repousar, para recomençar em seguida a agir, porém de modo diferente. E sempre há novos limiares a atravessar (idem, pp. 57-58).

Tomando de empréstimo o pensamento em torno desse movimento de atravessar para pensar como o autobiográfico conforma como um rito de passagem em *Heart of a Dog*, convocamos ideias de teóricos da antropologia

da imagem⁸ (BELTING, 2014; MONDZAIN, 2015a; 2015b) para pensar como, nesse filme, o ato autobiográfico se atravessa a um rito de passagem – nesse caso, do luto. Para Belting (2014), o olhar antropológico diante das imagens possibilita compreender que o homem não aparece como realizador de suas imagens, mas como um lugar em que suas produções imaginárias “revelam que a mudança é a única continuidade de que ele dispõe” (p. 22). Desde o século XVIII, cresce na sociedade ocidental uma valorização da escrita pessoal, que se desdobra em mudanças nas formas dos autores inscreverem a si mesmos em seus trabalhos, entendendo-se que “para existir, é preciso inscrever-se: inscrever-se nos registros civis, nas fichas médicas, escolares, bancárias” (ARTIÈRES, 1998, p. 12).

Assim, a possibilidade de tomar a imagem como uma possibilidade de entender a si mesmo eleva nossa demanda por representações da existência nas esferas privada e pública, em que as imagens funcionam como altares para onde os olhos se voltam. No caso de uma perda como a morte, deflagra-se um afastamento que nos demanda a criação de imagens que nos possibilitem reconfigurar sua forma de estar presente a partir de diversos rituais gradativos de despedida: “A cremação, o convívio no vinho e o banquete funerário, acompanhados de veementes lamentos e choro, proporcionam ao morto o seu direito à morte ritual” (BELTING, 2014, p. 198). Nessa operação, o gesto do luto se compõe como um exercício de deslocamento e desapareço da imagem dos objetos ou sujeitos perdidos, em que a elaboração do luto se atravessa a um desejo por constituir nossas próprias crenças sobre a morte e a perda. Sob nosso olhar, o objeto da perda existe como algo que captura nosso desejo de permanecer, como uma figura que “envolvemos com uma multidão de imagens superpostas, cada uma delas carregada de amor, de ódio ou de angústia, e a fixamos inconscientemente através de uma multidão de representações simbólicas” (NASIO, 2007, p. 39), delineadas a partir de aspectos que se tornaram marcantes.

No processo de elaborar experiências desse escopo na vida pública e privada, passamos a recolher os vestígios físicos e mentais como uma maneira de retomar essa presença no convívio social. Quando relacionamos

⁸ Também conhecida como Antropologia Visual, a antropologia da imagem trata-se de uma subdivisão da antropologia, como ciência geral do Homem, cujas questões centrais abrangem o movimento que possibilitou ao homem representar-se a si próprio pela imagem. Nesse sentido, ela abrange estudos em torno da representação visual nos rituais, nos espetáculos, nos museus, nas artes ou na produção ou recepção dos meios de comunicação de massa etc. (RUBY, 1996).

esse processo de mudança às operações que Laurie Anderson realiza em *Heart of a Dog*, parece possível acreditar que a diretora toma o processo de realização fílmica como um gesto que compõe uma imagem de si própria, ao partir dos vestígios da memória de Lolabelle, sua cadela. Nessa operação de autocriação, a imagem parece funcionar como um espaço de elaboração de um desejo pela permanência, em que as relações entre as imagens e o ser não se fazem atravessadas por questões como autenticidade, mas consideradas como “o que revela da verdade do sujeito no caminho das suas operações reais e imaginárias” (MONDZAIN, 2015b, p. 21). O processo de elaboração de ritos de passagem atravessa diferentes civilizações, mas apresenta similaridades nos ciclos de vida do indivíduo:

Nos lugares em que as idades são separadas, e também as ocupações, estas idades, esta passagem é acompanhada por atos especiais, que, por exemplo, constituem para nossos ofícios a aprendizagem, e que entre os semicivilizados consistem em cerimônias (VAN GENNEP, 1977, p. 26).

Nesse sentido, a forma como o rito de passagem se consolida a partir da imagem parece se desvincular de uma conexão entre o desejo de representar a si, orientando-se para uma forma de atravessar um caminho para alcançar seu objeto de desejo – no caso de Anderson, Lolabelle. De acordo com Belting (2014), no modo como culturas ditas ‘primitivas’ lidavam com a morte, o culto funciona como um ritual que protege o corpo de sua decomposição a partir de sua transformação em imagem: “A transformação do cadáver em *effigies*, como os Romanos mais tarde designaram o duplo ou a cópia, era ainda uma forma de preservação, tal como acontecera com a múmia” (BELTING, 2014, p. 185). Entender o gesto fílmico da cineasta como uma forma de elaborar a morte do outro e o encontro com a ideia de finitude implica observar esse ato como um deslocamento, como uma operação que acompanha e constitui uma “mudança de lugar, de estado, de posição social, de idade” (VAN GENNEP, 1977, p. 27).

Assim como *Heart of a Dog*, outros cineastas enveredaram nas fronteiras entre a narrativa documentária e autobiográfica para compor suas próprias travessias do luto. Nesse sentido, as imagens do luto propõem relações entre imagem e ser que dão “a ver a outro, nem que seja a si próprio enquanto sujeito separado de si, a marca das retrações sucessivas, logo, dos movimentos ininterruptos” (MONDZAIN, 2015b, p. 50). No caso de *Heart of a Dog* e outros documentários que exploram o universo familiar e o processo de elaboração

de perdas, esses ‘atos especiais’ acontecem a partir do processo de filmar, que funciona “como um meio de se envolver na vida familiar como se desenrolasse em torno da câmera e explorar o passado familiar usando documentos visuais desse passado e história oral” (MACDONALD, 2013, p. 138)⁹. Ao abordar a morte ou a ausência de entes queridos a partir dos fragmentos de sua existência, os realizadores constituem uma trajetória que constitui uma imagem e um olhar que a inscreve no presente e lhe direciona uma possibilidade de futuro.

Dentre os outros cineastas que enveredaram nas fronteiras entre a narrativa documentária e autobiográfica para compor a travessia do luto, podemos destacar *Nick’s Film – Lightning Over Water* (Suécia/Alemanha, 1981), em que Wim Wenders retrata os últimos dias do diretor de cinema Nicholas Ray enquanto este agonizava por causa do câncer; ou a Trilogia do Luto de Cristiano Burlan, em que o cineasta relembra as mortes do pai – em *Construção* (Brasil, 2007) –, do irmão – em *Mataram meu irmão* (Brasil, 2003) – e da mãe – em *Elegia de um Crime* (Brasil, 2017); e *Diário de uma busca* (Brasil, 2011), em que Flávia Castro reconstrói a história de vida e morte de seu pai, Celso Castro, um jornalista de esquerda, encontrado morto no apartamento de um ex-oficial nazista. Esses e outros documentários resultam da impregnação dos afetos que envolvem a perda e, a partir dela, o desejo de atravessar e repetir a despedida, compondo as imagens possível dessas ausências, visto que é

o próprio fato de viver que exige as passagens sucessivas de uma sociedade especial a outra e de uma situação social a outra, de tal modo que a vida individual consiste em uma sucessão de etapas, tendo por término e começo conjuntos da mesma natureza, a saber, nascimento, puberdade social, casamento (VAN GENNEP, 1977, p. 26).

Nas experiências de morte, por exemplo, as imagens (máscaras, pinturas, roupas, múmias etc.) apareciam nos cultos funerários como espaço de transformação e substituição do corpo inanimado por meio de práticas como invocações ou encenações no seio da comunidade (BELTING, 2014). Contudo, no momento em que esses rituais deixam de ocupar a vida cotidiana, passam a ser substituídos pela recordação em suas outras formas de dar corpo e presença à pessoa falecida e a imagem transfere “a corporificação, como *re-presentation*, para o espectador e as suas imagens internas. A recordação no sujeito individual dissolveu a práxis imaginal coletiva do ritual funerário” (IDEM, p. 188. Grifo no Original). Aqui, busca-se compreender a imagem

⁹ Original: “use of filmmaking as a means of engaging family life as it is evolving around the camera and the exploration of familial past using visual documents of this past and oral history”

não propriamente como um objeto, mas como uma relação, um conexão entre formas de olhar o mundo se cruzam e partilham a experiência. Esse recorte se relaciona fortemente com pensamentos de Mondzain (2015a), para quem a imagem configura-se como “um objeto determinado por aquilo que o condiciona e propõe ao desejo de um sujeito que se torna, por sua vez, o objeto da imagem” (p. 39). Nessa relação entre objeto e sujeito, as formas que se imprimem em uma imagem de si confluem os desejos de ser e as condições de existir.

Quando um rito de passagem pessoal (como o luto) se atravessa ao ato autobiográfico, percebe-se nessa confluência um modo de criar um mito pessoal, uma forma narrativa que colabore no anseio de elaborar os processos de mudanças de estado que atravessam a experiência de viver. Esse gesto de narrar começa, antes de tudo, no indivíduo que elabora para si mesmo a experiência, desdobrando-se por sua vez nos espaços públicos ou vivências terapêuticas e ritualísticas em que essas histórias, geralmente, são compartilhadas, compondo uma vivência que “diz respeito a um estado de espírito e a uma cultura partilhada, que interferem no cotidiano, no trabalho, nas relações familiares e sociais” (MALUF, 1999, p. 74). Concebida, então, nesse lugar entre o visível e o invisível, a imagem dos ausentes pelos realizadores parece se alimentar justamente pelo desejo de aparição e desaparecimento, cuja sobrevivência acontece na dimensão fílmica, alimentando seu desejo pela permanência a partir da imagem. No caso de *Heart of a Dog*, esse jogo de criar imagens com lugar entre presença e ausência, a conexão entre Laurie e Lolabelle tece sua própria forma de existir e se transformar a partir do modo como operam esses vestígios de suas experiências: enquanto Lolabelle encontra um modo próprio de sobreviver a partir da imaginação de Anderson, a cineasta tece sua própria forma de sobreviver à experiência da perda por meio da reflexão sobre a ausência.

SONHOS, VIGILÂNCIAS E REENCARNAÇÕES — DAS NARRATIVAS DO LUTO EM *HEART OF A DOG*

No contexto contemporâneo de subjetividades cada vez mais fragmentadas e dispersas, as narrativas autobiográficas aparecem como operações que, ao invés de investir na expressão de um eu completo e utópico, assumem a imagem como um lugar de uma busca por si. Ao mesclarem esse desejo a uma experiência de elaboração de luto, ambos os processos se atravessam no encontro com um ente que não mais existe, atingindo um espaço do

desconhecido que define a ambos. Ou seja, as escritas de si atravessadas por ritos de passagem implicam compreender o tornar-se a si mesmo também um processo em constante busca, elaboração e transformação.

A partir desse cenário, deseja-se pensar a forma da narrativa autobiográfica no documentário *Heart of a Dog* (2015, Laurie Anderson), buscando compreender sua narrativa como um rito de passagem – nesse caso, a experiência do luto. Nesse filme, a artista Laurie Anderson mescla técnicas do documentário, do ensaio filmico e da animação para refletir sobre a morte e a imagem de diversos personagens – especialmente sua cadela, Lolabelle. A partir da análise de três sequências do filme, busca-se compreender como a cineasta emprega encenações em animação, o uso de imagens de arquivos familiares e narrações que exploram os tons líricos e oníricos para abordar dimensões individuais, coletivas e imaginárias do luto.

A primeira sequência a ser analisada retrata uma dimensão individual e corpórea dos últimos momentos vivenciados por Lolabelle a partir do ponto de vista de Anderson, em que a cineasta retoma imagens de arquivo e cria reencenações com imagens estáticas e em movimento. Esses materiais são atravessados por narrações em *voice over*, em que a relação entre palavra e imagem funcionam como forma de construir uma memória de sua relação com Lolabelle. Nessa montagem entre palavra e imagem, Anderson narra uma situação em que, quando Lolabelle ficou doente, Anderson a levou para o hospital. Depois de passar muito tempo conversando com veterinários, percebeu como eles sempre queriam dar um discurso sobre a dor, mencionando que existiam métodos de eutanásia que não traziam sofrimento ao animal. A cineasta diz que, logo após ouvir esse discurso de um veterinário, foi consultar seu professor budista, que lhe disse: “Os animais são como as pessoas. Eles se aproximam da morte e, então, se afastam. É um processo e você não tem o direito de tirar isso deles. Você deve tirá-la do hospital e trazê-la para casa”. Então, a cineasta trouxe Lolabelle para casa e permaneceu com a cadela por três dias, enquanto sua respiração diminuiu e depois parou.

Nessa operação de olhar para a situação de Lolabelle e a si ao mesmo tempo, o gesto autobiográfico de Laurie Anderson se compõe como um exercício de deslocamento e desapego da vida da cadela. No atrito entre imagens estáticas e imagens em movimento, a reconstituição da morte do animal a partir dos vestígios de arquivo e da memória cria vácuos entre factual e imaginário. Assim, Anderson reorganiza essas imagens e representações através de uma operação de fazer-ver descolado de um querer-dizer com as imagens, implicando nosso olhar a partir de um exercício onde o que está em jogo é a busca de um sentido alcançado pela relação entre palavra

e imagem. Nesse movimento, a elaboração do luto se atravessa a um desejo por desapegar de suas próprias crenças individuais e humanas sobre a morte. Ao se conectar com um olhar do animal e com as dimensões naturais de seu processo, Anderson cerca-se de imagens do objeto do luto para, em seguida, devolver-lhe outra narrativa. Aqui, rememorar o passado não se trata de um ato que visa mudá-lo, mas atravessá-lo novamente e construir outras relações com os acontecimentos.

O luto se configura como um processo que marca o esforço do sujeito em se desligar, gradativa e progressivamente de um desejo conectado a um objeto de prazer – perdido por morte ou abandono (FREUD, 2011). Cada civilização trata a morte à sua maneira: para os egípcios, as formas tumulares eram construídas voltadas integralmente para o interior, para a alma do corpo falecido; já para os gregos, voltadas para o exterior, interpelando os vivos e erguendo-se de forma visível para perpetuar uma memória (DEBRAY, 1993). Nesses rituais de elaboração da perda, a sensação de apego do sujeito em relação a esse objeto suaviza de forma gradativa, assim como o sofrimento e a resistência em se despedir. Nesse sentido, construir imagens daqueles que perdemos faz surgir igualmente uma temporalidade para observar a vida e pensá-la a partir de seus vestígios, constituindo “uma insurreição do nascimento do sujeito imagético, o ato de trazer ao mundo a sua eternidade porque sabe que é mortal” (MONDZAIN, 2015b, p. 33). Nesse sentido, o luto em *Heart of a Dog* não se restringe aos seus aspectos espirituais, mas reverbera os ruídos de um corpo que se manifesta na busca por um espaço para além do concreto, tomando a experiência da morte como ponto de partida para um deslocamento físico e espiritual.

A segunda sequência a ser analisada aborda um paralelo entre o processo do seu luto individual e o contexto dos EUA após os ataques terroristas às Torres Gêmeas de Nova York, em 11 de setembro de 2001, em que as dificuldades do luto a partir de um trauma coletivo trazem influências desse evento no processo de vigilância com imagens de segurança. Aqui, a cineasta parte de uma situação individual para tecer uma relação com o contexto coletivo a fim de entender o luto como um processo que nasce de um trauma e como esse gesto gera transformações e consolida certos comportamentos. Na sequência, Anderson comenta sobre um dia em que estava passeando com Lolabelle em um campo aberto numa montanha atravessada por plantas e árvores diversas, mas também cercada por falcões. Nesse dia, alguns falcões começaram a atacar Lolabelle algumas vezes, pois a confundiam com um coelho.

Anderson diz que *rat terriers* (raça de Lolabelle) são criados para proteger as fronteiras e ela estava sempre trotando à sua frente na trilha. Depois dos ataques dos falcões, Anderson diz que Lolabelle começou a perceber que as ameaças poderiam vir de um novo espaço nunca considerado – o ar – e que, pelo resto do tempo da caminhada, a cadela continuava olhando por cima do ombro e seus olhos vigiavam o céu. A partir dessa percepção, a diretora comenta: “Pensei ‘onde eu já vi esse olhar antes?’. Percebi que era o mesmo olhar nos rostos dos meus vizinhos em Nova York nos dias após o 11 de setembro, quando, de repente, perceberam, primeiro, que as ameaças poderiam vir do ar. E, segundo, que seria assim a partir de agora. E nós tínhamos passado por uma porta e nunca iríamos voltar”. A partir dessa sequência, Anderson traz, em outros momentos do longa, diversas conexões entre o trauma coletivo e o crescimento da paranoia e da vigilância no país, exemplificando-os por meio de um excesso nas imagens de vigilância, na crença da iminência do perigo e de uma tensão constante nos comportamentos em espaços públicos – como ruas, shoppings, aeroportos etc.

A necessidade de compor uma narrativa a partir das memórias de uma perda emerge da angústia diante da constatação da impermanência, em que afetos dolorosos se desencadeiam a partir de operações que estabelecem o modo de se despedir desse objeto. Tomar a criação de uma imagem do luto individual como um gesto de conexão com suas instâncias coletivas instaura “a identificação de si na dissemelhança e a necessidade do apoio do mundo para existir fora dele” (MONDZAIN, 2015b, p. 35). A maioria das imagens que arquivamos possuem como “objeto aquilo que se sabe estar ameaçado de desaparecer: fauna, flora, aldeias, velhos quarteirões, fundos submarinos” (DEBRAY, 1993, p. 28). Essas imagens se tornam necessárias em um processo de luto, em que lembranças, vestígios, lugares e sensações são reunidas e revisitadas pelo sujeito que se vê impossibilitado de possuir um algo ou alguém perdido, investindo sua libido nos seus substitutos, suas representações (FREUD, 2011).

Objetos de arquivo como diários, fotos, documentos são, muitas vezes, retomados em um movimento de subjetivação que busca, na elaboração de perda do outro, afirmar a própria existência. No entanto, em *Heart of a Dog*, a cineasta percebe como as imagens do luto sobrevivem na ambivalência entre o exercício de se sentir-se mais forte após o trauma, mas, ao mesmo tempo, continuar alimentando a insegurança sobre os perigos ao redor. Ou seja, o excesso das imagens de vigilância durante a elaboração do luto também alimenta a sensação de iminência de ameaças terroristas e

das ‘paranoias’ em relação aos estrangeiros. Desta forma, no contexto geral da narrativa proposta pela cineasta, o céu termina habitando um lugar de ambivalências na elaboração da perda, pois, ainda que sobreviva como um lugar de devoção e transcendência após a morte, também termina sendo percebido como espaço de ameaça do desconhecido.

Em uma terceira sequência analisada, percebe-se como Laurie Anderson amplia as dimensões imaginárias do luto ao, depois de abordar os aspectos individuais e coletivos, mergulha em reflexões sobre o tempo e espaço pós-morte a partir de pensamentos e filosofias budistas. A partir da montagem entre imagens estáticas, filmes de arquivo e pinturas conectadas por meio de uma narração em *voice over*, Anderson conecta materialidades distintas da imaginação para alimentar um espécie de vácuo entre o mundo após a morte e suas reflexões sobre ele. Nessa sequência, a cineasta afirma que viu três fantasmas em sua vida e que, após a morte, de acordo com o Livro Tibetano dos Mortos, todas as criaturas passam 49 dias no bardo. Segundo o livro, o bardo não seria um lugar, mas um processo que acontece “enquanto a mente se dissolve e, como os tibetanos acreditam, a consciência a energia se prepara para tomar outra forma de vida”.

Desta forma, esse período funcionaria como um desapegar lento de um mundo seguido de um despertar para outro, em que o corpo existirá com outra forma, sem um corpo, como ela menciona: “As cidades, as montanhas, os quartos, as árvores, os trens, ilusões de ótica... Não estão lá. Como sonhos feitos de nada. Coisas que você amava como seres vivos se movem com uma velocidade diferente. Eles desaparecem. [...] Raiva transformada em libertação, terra em água, água em fogo, fogo em ar, ar em consciência”. Enquanto Anderson descreve o bardo, imagens esfumaçadas que revelam somente detalhes dos objetos ou silhuetas dos personagens compõem a sensação de lidar com o desconhecido, com um vazio turvo. A partir da forma como se relaciona com essa imaginação de um mundo pós-morte, a diretora constrói uma memória de um acontecimento que não pode ser acessado pela experiência mundana como a conhecemos. Assim, a cineasta investe nas possibilidades imaginativas do luto a partir da crença, criando uma espécie de espaçamento entre a concretude das imagens descritas e a subjetividade das imagens dispersas.

Nesse sentido, parecemos olhar a diretora por dentro, com uma imagem que se faz habitada pela ambivalência entre a busca pela elaboração da perda de um objeto de desejo – Lolabelle – e a resistência que a impede de se desvencilhar do apego à própria dor da perda. Nas culturas ocidentais, criar

uma imagem da pessoa falecida como forma de alimentar a memória sobre ela atravessa uma diversidade de rituais¹⁰ e funciona como um “hiper corpo, ativo, público e irradiante, cujas cinzas subirão em forma de fumaça para juntarem-se aos deuses no empíreo (quando os restos reais foram deixados debaixo da terra), abrindo-lhe as portas da divinização” (DEBRAY, 1993, p. 26). Nesse processo de elaboração, esse processo de produzir imagens atravessa a imaginação, visto que também funciona por meio da criação uma narrativa mítica que, ao invés de reforçar a finitude, estimula a continuidade da ideia da vida por meio da concepção de mundos pós-morte. No filme de Laurie Anderson, as incertezas e indeterminações do mundo pós-morte expõem o desejo de se deslocar para encontrar concreta e objetivamente esse mundo, sem fissuras para que esse bardo não exista. Em diversos momentos, a diretora propõe imagens e reflexões sobre o mundo pós-morte, descreve sonhos, memórias e desejos, criando (des)conexões entre presença e ausência, entre corpo e alma, entre visível e invisível.

FUNERAIS IMAGINÁRIOS, LUTOS INTERMINÁVEIS — CONSIDERAÇÕES

Enquanto traça uma linha do mundo concreto até o pós-morte em que se encontra Lolabelle, Laurie Anderson mescla os vestígios materiais deixados pela cadela às memórias, sonhos e mitologias que concebeu em torno dela, compondo uma imagem de sua própria experiência a partir dos vestígios daqueles que morreram. Dessa forma, alimenta um arquivo da memória que constantemente se faz retomado como uma forma de se comunicar uma ausência, e onde pode elaborar sua saudade. Quando as imagens que, um dia, foram vistas se transformam em imagens recordadas, começamos “por despojar do seu corpo as imagens exteriores, que ‘chegamos a ver’, e num segundo momento de novo as corporalizamos” (BELTING, 2014, p. 34). Somos formados por essas imagens de vontades que desejamos satisfazer sem considerar o contexto do mundo em que vivemos. Nesse sentido, a fantasia atua na tessitura da realidade psíquica, compondo “um

10 Feita de cera ou gesso que era colocada sobre o rosto de uma pessoa recém-falecida, as chamadas máscaras mortuárias, funerárias ou fúnebres podiam ser feitas para se possuir uma lembrança de uma pessoa falecida ou como modelo para retratos posteriores. Em outras culturas, as máscaras integram um ritual de sepultamento e algumas das mais conhecidas foram feitas pelos antigos egípcios como parte do processo de mumificação, como a máscara de Tutankhamon. Fonte: <http://www.mundogump.com.br/mascaras-dos-mortos-curiosidades-sobre-mascaras-mortuarias/> Acesso em 23.03.2014.

teatro mental catártico que encena a satisfação do desejo e descarrega sua tensão. [...] a encenação no psiquismo da satisfação de um desejo imperioso que não pode ser saciado na realidade” (NASIO, 2007, p. 9).

Nas conexões entre imagens concretas e exercícios de imaginação, Anderson amplia os eventos que cercam seu próprio luto e nos permite refletir sobre o próprio processo de enlutar. No ritual que se cria a partir do filme, Anderson cria uma memória que lhe permite processar as transitoriedades do tempo, elaborando uma imagem que escapa das mãos que a produziu. Na elaboração dessa narrativa, traça-se um itinerário que atravessa os âmbitos individual, social e espiritual das experiências e “lhes dará um sentido e colocará o sujeito que conta em uma posição diferente do sujeito” (MALUF, 1999, p. 77) – sujeito que se mostra, ao mesmo tempo, objeto de sua história e resultado de sua transformação. Ao fantasiar a possibilidade desse deslocamento para além do espaço físico, ela nos ajuda a compreender como somente nas imagens conseguimos nos libertar, substitutivamente, dos nossos corpos. Essas transformações também se configuram como ritos, deslocamentos físicos e espirituais que nos permitem reconstituir nossa trajetória a partir dos rastros de uma perda.

Para Belting (2014), a transcendência e a imanência do corpo são matéria e tendências antagônicas que, ao serem substituídos pelas imagens, evidenciam corpos artificiais que são subtraídos da morte e da ausência, satisfazendo nossas utopias de permanência. No entanto, nessa ambivalente troca entre sujeito e imagem, a ausência se potencializa para que se criem outros modos de ver e permanecer, tornando os arquivos e as formas da memória objetos que ritualizam a falta. Nossas imagens pessoais “são transitórias e, por isso, distinguem-se das imagens que se materializam no mundo externo. Contudo, apesar de transitórias, permanecem armazenadas em nós durante toda a vida” (IDEM, p. 81) e ligadas a dinâmicas de modificação, esquecimento e reinterpretação. Ao entender a produção de uma imagem de si como um rito, compreendo como os realizadores que tomam a narrativa fílmica nos convocam a pensar como a imaginação de um mundo pós-morte possibilita concretizar o sonho e a crença em imagens fugidias, mas que também podem alimentar ações concretas no mundo.

Para Mondzain (2015b), criar imagens trata-se de um exercício que fixa um tempo passado que se esvai atrás de nossa passagem e revela nosso “desejo de sobreviver àqueles cuja morte significa algo a respeito da nossa própria morte” (p. 219), refletindo e fantasiando sobre nosso próprio receio de desaparecer. Na infância, criamos brincadeiras e fantasias para lidar com

o mundo e, ao crescer, somos constantemente convocados a renunciá-las para aderir à uma relação mais concreta com a realidade. Contudo, o ato de fantasiar não desaparece na vida adulta, mas se transforma: “a criança em crescimento, quando para de brincar, só abdica do elo com os objetos reais, em vez de brincar, ela agora fantasia. Constrói castelos no ar e cria o que chamamos de devaneio” (FREUD, 1976, p. 151). Dos farrapos que os vestígios de Lolabelle produzem, a diretora fantasia suas conversas com ela como uma forma de se reunir com ela, confluindo em imagens que produzem verdades possíveis a partir do olhar que lhe dirige. Nesse sentido, compomos uma imagem como “uma ficção no sentido pleno da palavra, quer dizer, uma imagem, necessária, que se tem entre os sujeitos e permite a troca de lugares” (MONDZAIN, 2015a, p. 46). Dessa forma, um funeral imaginário acontece na imagem fílmica, articulando modos de fazer ver relacionados às inconsistências entre presença e ausência, entre sensível e inteligível, entre factual e onírico.

O desejo pela transcendência como uma forma de revelação de uma verdade fundamentou, no cristianismo, a concepção de um além partido entre céu e inferno, cuja influência continua sustentando as utopias sociais emergentes no período moderno. Nesse sentido, o desaparecimento da iconografia eclesiástica do além, no processo de secularização da sociedade “arrasta consigo todas as formas de representação do além, passando o seu lugar a ser ocupado por vistas de cemitérios, jazigos e imagens dos dias de Novembro” (BELTING, 2014, p. 225). Em *Heart of a Dog*, a diretora cria seu próprio espaço de transcendência, em um exercício de deslocamento físico que se sustenta por sua retomada de vestígios materiais e reinvenção das memórias de modo a criar uma forma de uma verdade improvável, particular e inacabada sobre a existência.

Ao entendermos que as formas de compartilhar o sentido de uma experiência se exponenciaram, o próprio sentido de narrar se modifica, pois funciona como um lugar de invenção e de produção de um acontecimento. Ao tomar a imagem como um lugar em que pode reconstituir o corpo de Lolabelle ao mesmo tempo em que reinventa a relação com a própria existência, o rito de passagem no filme de Laurie Anderson se desvela como um deslocamento para dentro de si em que o encontro com o outro, na realidade, aponta para uma busca e uma invenção da própria interioridade e das próprias crenças. Nesse gesto, Anderson elabora o mito de si mesma – sua autobiografia – a partir de uma encenação da morte para, a partir dela, conseguir sobreviver e, ao mesmo tempo, ressuscitar.

REFERÊNCIAS

- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ARTIÈRES, Philippe. **Arquivar a própria vida**. In: *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-21, jul. 1998. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061> [Acesso em 14.05.2020].
- BELTING, Hans. **Antropologia da imagem**: para uma ciência da imagem. Lisboa: KKYM/RAUM, 2014.
- BERGALA, Alain. **Si “je” m’était conté**. In: BERGALA, Alain (org.) *Je est un film*. Editora Acor, Paris, 1998.
- BRUSS, Elizabeth. **Eye for I - Making and Unmaking Autobiography in Film**. In: OLNEY, James (org.). *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton University Press, 1980.
- CALLIGARIS, Contardo. **Verdades de autobiografias e diários íntimos**. In: *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 43-58, jul. 1998.
- DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: Uma história do olhar no Ocidente. Petrópolis: Vozes, 1993.
- FREUD, Sigmund. **Escritores criativos e devaneios**. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- _____. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- LANE, Jim. **Autobiographical Documentary in America**. Madison: University of Wisconsin Press, 2002.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. 2ª ed. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014.
- MACDONALD, Scott. **American Ethnographic Film and Personal Documentary**: The Cambridge Turn. Berkeley: University of California Press, 2013.
- MALUF, Sônia. **Antropologia, narrativas e busca de sentido**. In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, n. 12, p. 69-82, dez. 1999.
- MONDZAIN, Marie-José. **A imagem entre a proveniência e a destinação**. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015a.
- _____. **Homo Spectator**: ver, fazer ver. Lisboa: Orfeu Negro, 2015b.
- NASIO, Juan-David. **A fantasia**: o prazer de ler Lacan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- ROLLET, Patrice; BERGALA, Alain; BRENEZ, Nicole; LEJEUNE, Philippe. **Le chemin (filmé) de la vie - Table Ronde**. In: BERGALA, Alain (org.) *Je est un film*. Editora Acor, Paris, 1998.
- RUBY, Jay. **Visual Anthropology**. In: LEVINSON, David; EMBER, Melvin (org.). *Encyclopedia of Cultural Anthropology*. New York: Henry Holt and Company, vol. 4, 1996, pp. 1345-1351. Disponível em <https://astro.temple.edu/~ruby/ruby/cultanthro.html> Acesso em 23.03.2019.
- VAN GENNEP, Arnold van. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 1977.

FILMOGRAFIA

Construção (2007), de Cristiano Burlan

Diário de uma busca (2011), de Flávia Castro

Elegia de um Crime (2017), de Cristiano Burlan

Heart of a Dog (2015), de Laurie Anderson

Home of the Brave (1986), de Laurie Anderson

Mataram meu irmão (2003), de Cristiano Burlan

Nick's Film - Lightning Over Water (1981), de Wim Wenders

A VOZ NARRATIVA EM *TERRA SEM PÃO*: ENTRE O CONHECIMENTO E A ENCENAÇÃO

FRANCISCO GABRIEL RÊGO¹
MORGANA GAMA DE LIMA²

INTRODUÇÃO

A primeira vista, *Terra sem pão* (Espanha, 1933), de Luis Buñuel, parece ser mais um daqueles documentários que se utilizam do aparato cinematográfico para revelar uma realidade desconhecida aos olhos do espectador e lhe oferecer explicações sobre ela, em um seguimento à tendência dos travelogues e cinejornais, produções comuns nas primeiras décadas do cinema. Filmado em uma região remota da Espanha, chamada de *Las Hurdes* (entre a província de Cáceres e Salamanca), o documentário tenta apresentar, não somente o cotidiano dos moradores desse conjunto de vilas, mas também tornar visível a condição precária em que eles viviam tendo em vista o contexto social conturbado que se instalou na Espanha no período anterior à eclosão da Segunda Guerra Mundial.

Comumente associado ao surrealismo, Buñuel insere-se dentro das transformações estéticas vividas nas artes e no cinema, entre os anos 1920 e 1930, se destacando, sobretudo, pela produção de obras audiovisuais que buscavam uma expressividade capaz de propor novas experiências ao espectador, tirando-o de sua passividade. Para Eduardo Peñuela Cañizal

1 Professor de Audiovisual na Universidade Federal do Vale do São Francisco. Doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PósCom/UFBA) e Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica/UNEB). Pesquisa temas como: documentário indígena, cinema contemporâneo, história do cinema, antropologia fílmica, teorias do cinema e análise fílmica. Integra o Laboratório de Análise Fílmica (PósCom/UFBA) e o grupo de pesquisa Poéticas Ameríndias (UFSB).

2 Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom/UFBA) com estágio doutoral na Universidade da Beira Interior/Portugal. Realizou mestrado no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (IHAC/UFBA, 2014) e atualmente é membro do grupo de pesquisa Laboratório de Análise Fílmica (LAF/UFBA), onde pesquisa a relação entre narrativas cinematográficas e cultura oral em cinemas de África e suas diásporas.

(2006), tal busca era uma das principais características do surrealismo, movimento artístico que tinha como pressuposto a defesa pela liberdade de expressão por meio do rompimento com modos tradicionais de utilização da linguagem artística. Quando se estabelece uma relação do surrealismo com produções como *Um cão andaluz* (Espanha, 1929), filme anterior de Buñuel, parece não haver dúvidas do seu alinhamento estético com os ideais do movimento artístico. Por outro lado, essa relação nem sempre parece evidente quando se trata de pensar *Terra sem pão*, a única produção documental do cineasta espanhol. Portanto, antes de analisar tal produção conforme os elementos estéticos já conhecidos acerca da obra de Buñuel, é preciso retomar alguns aspectos referentes à produção documental daquele período e compreender de que modo esta obra pode ser considerada uma dissidência ou proposta de ruptura.

De acordo com Guy Gauthier (2011), entre os valores importantes para se pensar o documentário desse período se destacam, a busca por um registro exploratório do mundo, uma “vocação de propaganda” e uma enenação que reproduzia as “convenções do retrato fotográfico” (GAUTHIER, 2011, p. 51). Além desses valores, também há o que Flávia Cesarino (2006) ressaltou como uma característica predominante no chamado cinema de atrações: a sua “intenção exibicionista” (CESARINO, 2006, p. 24). Nesse contexto *Terra sem pão* pode ser considerado mais do que a exposição de registros exploratórios para a defesa de um determinado argumento, mas uma produção que reivindicava para o gênero documentário um caráter funcionalista, pedagógico e de mobilização do espectador, operando um contraponto ao efeito de espetáculo ora associado às outras produções.

Ainda analisando esse período inicial do cinema, Bill Nichols (2012) destaca o papel da voz para compreender os desdobramentos estéticos e representativos no cinema documental. Para tanto, o autor situa três possibilidades de usos da voz no documentário: a “experimentação poética”, o “relato narrativo de histórias” e a “oratório retórica” (NICHOLS, 2012, p. 123), que dariam ao documentário uma “forma cinematográfica distinta”, capaz de estabelecer relação com outras expressividades artísticas. Em uma aproximação das concepções de Michel Chion (2011) – para quem a compreensão da experiência cinematográfica também teria como marca um entrelaçamento entre som e imagem (audiovisão) – o som no cinema, incluindo a voz, também seria responsável pelo posicionamento de um “ponto de escuta”, carregando o filme de significados subjetivos e espaciais e contribuindo para a compreensão de sua dimensão enunciativa, ou seja,

o “ponto de vista do narrador” acerca das imagens (AUMONT; MARIE, 2004, p. 141).

Nesse sentido, a voz narrativa no documentário de Buñuel, no que se refere às suas características enunciativas, se apresenta tanto por meio da *voz over*, quanto por meio de cartelas. Já em relação à sua natureza informativa, a voz se caracteriza pela transmissão de um conjunto de referências (reais e fictícias) sobre o cotidiano dos moradores de *Las Hurdes*. Ao observar a composição da voz narrativa em tais aspectos (enunciativo e informativo), é que se percebe o teor político do filme e a constituição de uma dupla crítica: uma crítica mais ampla, voltada para a denúncia da situação socioeconômica daquela comunidade, bem como, a desigualdade existente na recente república espanhola; e uma crítica específica, voltada para antropólogos, etnólogos e realizadores, cujas produções apresentavam a tendência em enfatizar apenas as deficiências e exotismos encontradas nas regiões fora do continente europeu, a exemplo dos documentários realizados por meio de caravanas na costa ocidental da África. Tal prática não só reforçava o discurso etnocêntrico da Europa em relação aos países ditos periféricos, mas também servia para criar a ilusão de que não havia problemas sociais, econômicos e políticos no continente europeu.

Mesmo se tratando de um documentário realizado no período inicial do cinema, o que faz a sua discussão ser retomada séculos depois é justamente a forma como se constitui essa crítica específica. Na medida em que *Terra sem pão* se utiliza das estratégias estilísticas convencionais aos documentários daquele período para construir a sua crítica, opera uma espécie de gesto metalinguístico além de aproximar esse documentário das características disruptivas do surrealismo – já presentes nos outros filmes de Buñuel – também oferece novas possibilidades para se pensar o uso da voz narrativa no documentário.

É nesse sentido que a análise aqui proposta, para além de circunscrever e identificar aspectos autorais no documentário – possivelmente reforçando seus aspectos de filiação com a filmografia de Buñuel e com o movimento surrealista – pretende abordar como a presença da voz narrativa se torna um elemento central para estruturar essa dupla crítica, sobretudo quando considerada dentro de uma perspectiva de análise retórica, ou seja, compreendendo o filme mais do que uma narrativa, mas um discurso sobre algo (SOULEZ, 2011).

DA CRÍTICA AO DOCUMENTÁRIO ETNOGRÁFICO

Um falso documentário que tece uma crítica ao documentário etnográfico. Essa é a tese que atravessa boa parte das discussões sobre *Terra sem pão* (RUOFF, 1998; GREEN, 2006; SOBCHACK, 2014). Por mais impactante que o documentário parecesse em um primeiro momento, tamanha a denúncia sobre a situação de precariedade e pobreza dos sujeitos apresentados como personagens, também se tratava de uma produção de Luis Buñuel, realizador que manifestava publicamente a sua filiação ao movimento surrealista. Logo, era preciso desconfiar de algumas impressões mais imediatas e questionar o que teria motivado o emprego de determinadas estratégias para a composição do seu primeiro e único documentário.

De acordo com Jeffrey Ruoff (1998), esse documentário faz parte de uma tendência de realização que emergiu no contexto francês, no período entre guerras, denominado de “surrealismo etnográfico”, um termo criado por James Clifford (1981) para descrever a intersecção entre arte e antropologia e, ao mesmo tempo, se referir à etnografia não como um corpo de doutrinas, mas como uma atividade moldada conforme circunstâncias históricas e culturais (CLIFFORD, 1981, p. 539). Ao contrário dos discursos antropológicos da época que buscavam tornar comum ou familiar o que era considerado “diferente”, essa tendência propunha o percurso oposto: confrontar aquilo que era familiar – as convenções ora predominantes nos documentários de caráter etnográfico e antropológico – para fazer emergir a natureza, por vezes, distorcida e preconceituosa do discurso sobre o “outro”.

Como exemplo de documentários etnográficos produzidos à época, basta lembrar que ainda na década de 1920, a companhia de André Gide, em uma turnê pelo Congo, realizou o documentário *Voyage au Congo* (1928), além de diversos outros documentários coordenados pelo antropólogo francês Marcel Griaule. Por isso, mais do que um falso documentário, a produção de Buñuel é considerada como uma “paródia da não-ficção” (RUOFF, 1998, p. 45), ou seja, um documentário que usa da encenação para dar relevo aos procedimentos utilizados nos documentários daquele período. A encenação, nesse contexto, tem o potencial não de “falsear”, mas antes, pela via do questionamento das convenções, discutir as limitações “reais” da prática do documentário. Quanto a isso, a situação social e economicamente precária da região de *Las Hurdes*, ao contrastar com a República espanhola (um contexto familiar para os espectadores da Europa), torna-se então o meio ideal para que Buñuel realize a sua crítica.

Ao constatar que *Terra sem pão* se configura, portanto, como uma “etnografia surrealista”, a análise da voz narrativa – aspecto central do presente artigo – precisa ir além de uma análise poética, ou seja, de uma avaliação desse recurso como parte das técnicas utilizadas para a composição da narrativa, mas demanda uma análise retórica. Uma análise que compreenda o uso da voz, para além da narrativa, mas como fio condutor de um discurso cujas estratégias são organizadas conforme aquilo que o cineasta pretende argumentar com a audiência de um dado período histórico e contexto sociocultural.

A VOZ NARRATIVA: DUAS PERSPECTIVAS

A voz narrativa do documentário pode ser compreendida pela distinção de três momentos: 1) uso de cartela, na sequência inicial; 2) presença de voz *over*; e 3) uso de cartela, na sequência final. No primeiro momento, a narração se apresenta sob a forma de cartelas, caracteres escritos em francês apresentam aspectos geográficos, sociais e políticos da região de *Las Hurdes*, oferecendo as bases para a proposta do registro documental: uma investigação da região e seus habitantes, delimitação de um objeto de análise. As bases necessárias para situar, posteriormente, as explicações políticas, sociais e antropológicas que seriam atribuídas à origem da pobreza na região.

Tais características da voz narrativa são dispostas com o fim de moldar um narrador centrado, sujeito do conhecimento e capaz de enunciar discursos acerca da realidade objetivada. Dito de outra forma, a perspectiva enunciativa aparece, nesse primeiro momento, pelo caráter autoexplicativo do narrador, que enuncia sua proposta de abordagem do fenômeno, por meio, da própria referência do documentário como um ensaio, bem como, pela demarcação temporal do registro e produção do filme. É justamente nesse primeiro momento que o narrador busca constituir uma justificativa, acentuando a relevância da abordagem, e reivindica uma posição de conhecimento acerca da realidade vivida pelos sujeitos retratados no documentário.

Essa posição narrativa aponta para uma perspectiva que irá nortear os demais posicionamentos do narrador ao longo do filme: a de mediador entre os indivíduos e o coletivo, ente a história e a geografia, entre o que venha a ser específico daquela comunidade e diferente dela. Dito de outra forma, as asserções, presentes nesse primeiro momento, buscam contextualizar o

espaço, delimitar o problema e estabelecer uma mediação ante os relatos históricos que buscaram abordar esse espaço. Vale lembrar que, antes de o documentário vir a ser realizado, o relato histórico mais daquele conjunto de vilas era pesquisa *Las Jurdes: étude de géographie humaine* (1927), do antropólogo Maurice Legendre, cujo título serve de inspiração para o texto da cartela inicial que apresenta o filme como um “ensaio cinematográfico da geografia humana”³.

Outra característica da voz narrativa nesse primeiro momento, é o posicionamento do enunciador na terceira pessoa, de modo a estabelecer um distanciamento baseado na impessoalidade. Esse posicionamento pode ser observado na não identificação do narrador e uma referência objetiva do mundo – pela prevalência de períodos cuja construção verbal está baseada no presente do indicativo, ressaltando a centralidade do enunciador como sujeito separado e distanciado do espaço e da realidade enunciada.

Passada essa parte inicial, o segundo momento do documentário, que também corresponde à maior parte do filme, se estrutura por meio de uma voz *over*, que busca apresentar a região e a vida dos habitantes, acompanhada de uma música extradiegética: trechos da sinfonia nº 4 de Johannes Brahms. Enquanto no texto narrado⁴ – escrito pelo poeta surrealista Pierre Unik em parceria com Rafael Sanchez Ventura – é possível identificar características próprias da narração no período silencioso (a voz do conhecimento), a sinfonia que o acompanha parece apontar para um primeiro gesto de ruptura como atesta Vivian Sobchack (2014, p. 55, tradução nossa):

A música é a dica mais clara que Buñuel dá aos espectadores de *Las Hurdes* para serem cautelosos, para questionarem o que verão e ouvirão no que poderia ser aceito como um travelogue convencional ou documentário. A qualidade majestosa, lânguida e romântica da Quarta Sinfonia de Brahms, que pontua a narração e liga as imagens, é tão antitética para aquilo que acompanha que funciona descaradamente para anunciar a contradição.

O caráter de antítese, contraste, da música com a narração, se acentua à medida em que a voz do conhecimento avança na apresentação das precárias condições da vila de *Alherco*, povoado próximo a *Las Hurdes*, e que, segundo

3 Do original: *Cet essai cinématographique de géographie humaine*.

4 O documentário era originalmente mudo e na sua primeira exibição teria sido narrado, ao vivo, pelo próprio diretor (Luis Buñuel). A voz *over* só seria inserida anos depois (1935), em Paris, numa versão narrada, em francês, por Abel Jacquin e Alexandre O'Neill. Em 1996, o documentário adquiriu uma versão dublada em espanhol com Paco Rabal (HERRERA, 2006, p. 175).

o narrador, manteria uma relação de influência sobre a vida e a economia da vila. Também há outras características que se diferenciam do primeiro momento e estão relacionadas com a centralidade que a voz adquiriu no desenvolvimento na estilística do documentário, entre elas: uma maior utilização da primeira pessoa do plural. Uma forma de constituir maior proximidade do narrador com uma dimensão coletiva presente – em uma idealização do espaço de recepção – e a referência do narrador como um sujeito que viveu experiências juntamente com os habitantes e, que reforça a autoridade reivindicada pela voz do conhecimento.

Embora a sincronia sonora, fosse tecnicamente possível desde os anos 1920, tal recurso só viria a se popularizar no documentário do pós-guerra evidenciando a voz narrativa não apenas como um tratamento de pós-produção, mas também como uma forma de construir uma proposta metodológica na narrativa, conduzindo o olhar do espectador para questões específicas concernentes ao objeto investigado. Por meio dessa lógica, nesse segundo o momento, a voz narrativa do documentário segue distinguindo especificidades da vila em relação às demais regiões, que fazem daquele espaço um local único, mais, ainda assim, dotado de certa universalidade ao apontar fenômenos como a pobreza, a miséria e a fome.

Ao analisar a história do cinema etnográfico e desse filme em específico, Emilie De Brigard (1979) afirma que Luis Buñuel estaria interessado não apenas na pobreza ou na miséria, mas também no movimento que a abordagem dessa questão poderia despertar em todos os espectadores. Como base para a proposta do documentário não estaria somente a dimensão política, metodológica e racional, mas o próprio interesse e curiosidade do espectador pelo diferente, por alteridades construídas pela tradição científica e sociológica.

Essa possibilidade poderia ser compreendida também na ideia de sublinhamento, tal como nos apresenta Claudine de France (1998) e Anne Comolli (2009), e que aparece na ênfase da voz narrativa diante daquilo que é apresentado pelas imagens, ressaltando o papel central da voz como constituidora de significados. Para tanto, os olhares das crianças para câmera, as encenações e a prevalência de imagens de morte, parecem a todo momento remeter para uma evidenciação do papel do narrador e do documentário ao referenciar a realidade. Nesse sentido, é importante a forma como as duas vilas são descritas: na primeira, planos fixos compostos pelos habitantes em suas práticas, enquanto a vila de *Las Hurdes* é apresentada por um *travelling*, ressaltando um certo isolamento. Em outras palavras, uma paisagem é apresentada, em princípio, distanciada do homem, referenciado pelas ruínas de um passado distante, para logo em seguida, encontrarmos

o homem imerso na natureza. Entre o passado histórico e os ditames da natureza, apresenta-se o homem à mercê de condições naturais e sociais, mas também do narrador, como instância capaz de construir sua posição pelo poder de significar, enunciar e descrever.

Na terceira parte do filme, o narrador novamente se apresenta por meio da cartela. Diferente do segundo momento, não parece existir uma busca por uma identificação desse narrador pela utilização de pronomes ou de períodos na primeira pessoa do plural, mas a voz narrativa retoma o distanciamento inicial quanto à realidade representada. Se no segundo momento o narrador, em voz *over*, buscava constituir um atestado de sua presença no espaço filmado; nesse terceiro momento o enunciador parece constituir um distanciamento capaz de vincular a voz narrativa a questões apresentadas dentro de um contexto maior, relacionando a história, a política e as lutas vividas pela Espanha em que a miséria é uma questão a ser superada pela união de todos.

DA VOZ DO CONHECIMENTO À VOZ DA ENCENAÇÃO

Uma vez que a voz narrativa exerce um papel central como constituidora de significados no documentário, seja em articulação com a música extradiegética, ou ainda na relação com as imagens, direcionado o olhar de quem assiste, a sua análise implica observar para além dos signos verbais, transcender o seu aspecto meramente informativo e atentar, sobretudo, para o seu potencial em “encenar o real” (COELHO, 2014).

Em tese intitulada *Vozes da etnoficção: autoria e alteridade no cinema de Jean Rouch* (2014), a pesquisadora Sandra Coelho aborda que a presença da voz no documentário pode gerar um “efeito de duplicação”, efeito no qual a “evocação do real pela fala tende a encobrir [...] aquilo que é mostrado pela imagem” (COELHO, 2014, p. 56), especialmente nos casos em que o comentário não se refere às ações mostradas, mas sim às imagens, em uma tentativa de encenar o sensível associado a elas, e, ao mesmo tempo, realizando uma espécie de “*mise-en-scène* do comentário”⁵.

Nesse sentido, a presente análise parte da hipótese de que a voz narrativa do documentário em análise, inicialmente se apresenta como “voz

5 A análise do comentário, bem como abordagens históricas da utilização desse recurso cinema documentário, é uma metodologia já desenvolvida e aplicada em diferentes trabalhos por um conjunto de pesquisadores coordenados por Claudine de France (COELHO, 2014, pp. 55-56).

do conhecimento”, mas, aos poucos, na medida em que essa voz se revela como estratégia para mimetizar, imitar, de forma exagerada, recursos ora empregados na estética dos documentários etnográficos, acaba por constituir o que denominamos aqui de “voz da encenação”. Uma voz narrativa que, ao estabelecer uma relação dialética com a música e com as imagens, confronta os parâmetros ora vigentes no documentário etnográfico e complexifica o teor político da narrativa.

Para além das imagens, a narração no documentário é um aspecto que merece ser desconstruído, pois se apresenta como estratégia retórica que aqui se torna fundamental para sustentar o falso documentário e, também, subverter convenções. De acordo com Bill Nichols (2016, p. 66), em *Terra sem pão* o comentário é usado de forma irônica e se torna um elemento decisivo para investigar de forma mais ampla a utilização do som e da voz em filmes experimentais. Por essa razão, o comentário em documentários etnográficos mais do que uma voz do conhecimento – que projeta sobre as imagens um discurso aparentemente lógico e coerente sobre a realidade representada – também se configura como uma estratégia de *mise-en-scène*, no sentido de que a sua presença na narrativa deve ser entendida como “parte de uma ação que visa colocar em cena aquilo que o documentarista quer apresentar (e, sendo assim, o estudo dessa ação, implicaria também a necessidade de considerar a relação que é construída através dela com o espectador)” (COELHO, 2014, p. 53).

Nesse sentido, se a voz narrativa é considerada como parte de uma ação, o comentário não deve ser interpretado de forma isolada, mas em relação com a imagem, sobretudo quanto à forma como enfatiza, esconde ou contrapõe determinados aspectos do sensível mostrados pelas imagens. Algumas sequências do documentário permitem observar como o comentário, ou a “voz da encenação”, enfatiza determinados aspectos sensíveis das imagens, especialmente quanto aos sujeitos filmados.

Entre as primeiras pessoas comentadas, está um grupo de mulheres que, segundo a narração, se apronta para uma grande cerimônia. Na imagem, uma mulher trança o cabelo de outra, seguida de um plano aberto que mostra uma multidão em uma praça. Em uma descrição, aparentemente compatível com as imagens em sequência, a voz narrativa anuncia: “Perguntamos por que [as mulheres] se vestiram tão elegantemente. Respondem que vão à praça da Igreja, onde se vai celebrar, como todos os anos, uma festa *estranha e bárbara*” (grifo nosso). E eis aqui uma primeira contradição:

como podem as mulheres se arrumarem para uma festa que elas mesmas descrevem como “estranha e bárbara”? A resposta só se revela na sequência seguinte quando, a narração afirma que na festa os homens recém-casados são convidados a degolar um galo em praça pública. Assim, o comentário (festa estranha e bárbara), coloca em relevo, não propriamente a opinião daquelas mulheres acerca da festa, mas enfatiza um aspecto sensível das imagens que aparecem na sequência seguinte (galos pendurados pelo pé e sendo degolados em praça pública) e referenda um argumento que é, sutilmente, inserido e atribuído como depoimento daquelas mulheres.

Nesse sentido, a “voz da encenação”, em termos enunciativos, se apresenta e se posiciona como “voz do conhecimento”, no entanto, em termos informativos, se constitui e se caracteriza pela ênfase em aspectos sensíveis das imagens, em uma deliberada busca de encenar (e criticar) o modo de produção praticado pelos documentários etnográficos. Um exemplo de tal articulação, pode ser percebido quando a câmera mostra a imagem de uma bebê adornada com medalhas de prata e a voz anuncia: “[...] vemos esta criança ricamente adornada com medalhas de prata. Ainda que sejam medalhas cristãs, não podemos deixar de pensar nos amuletos dos povos selvagens da África e da Oceania”. De todos os detalhes que a imagem da criança permite observar, a voz da encenação atribui uma ênfase para as medalhas de prata que traz em uma das mãos e, mais que isso, sugere uma associação do adorno com “amuletos dos povos selvagens”. Dessa forma, o narrador, se dirige, indiretamente, a uma referência compartilhada pelo público que assistia aos documentários etnográficos daquela época e, também, dá indícios de que tais documentários feitos sobre esses povos, nem sequer eram vistos por eles⁶.

Vivian Sobchack (2014), partindo de uma análise do documentário, defende que a organização da narrativa está centrada no que ela denomina como “imperativo dialético”, ou seja, o uso constante de uma contradição entre tese e antítese, demonstrada pela justaposição, por vezes surrealista, entre imagem e narração. Na sua perspectiva, de um lado, os planos e sequências dos hurdanos configuram teses e de outro, a trilha sonora – fruto

6 Na década de 1930, era comum que países europeus, com colônias no continente africano, investissem na produção de filmes dirigidos para o público africano alegando fins educacionais. Um dos projetos mais conhecidos e conduzidos pelo império britânico foi o BEKE (Bantu Experimental Kinema), executado de 1935 a 1937. Tal estratégia evitava que tais documentários etnográficos fossem vistos pelo público local das colônias e, também, servia de reforço para hierarquias e diferenças que regulavam as relações de alteridade e sustentavam o próprio discurso colonial (GOMES, 2016).

da combinação de música e narração – se apresentam como antíteses. O exemplo mais evidente de antítese, seria a música, cuja qualidade romântica e alegre (IV Sinfonia de Brahms) ao ser colocada como pano de fundo das imagens que remetem à miséria e tristeza, funciona como uma espécie de pista para que os espectadores desconfiem do que veem e ouvem, e busquem uma síntese.

A questão é que o aspecto “surreal” da etnografia de Buñuel ou da sua crítica ao documentário etnográfico só emerge a partir do momento em que avalia o texto da narração que comenta as imagens. Uma vez que a narração feita por Abel Jacquin e Alexandre O’Neill, é quase ininterrupta e constantemente acompanhada pela música de Brahms, realizar a síntese, sugerida na argumentação de Vivian Sobchack (2014), se torna um desafio. Isso porque a narração se presta a descrever as imagens, tal qual elas nos aparecem, criando uma ilusão de evidência com as imagens, no entanto, ao observar os detalhes enunciativos da narração, ou melhor, a forma como essa voz narrativa apresenta as personagens, é possível perceber sua encenação.

Talvez por ser essa a primeira experiência de Buñuel com a produção em documentário – até então, os seus dois filmes anteriores, *Um cão andaluz* (1928) e *A idade do ouro* (1930), eram de natureza ficcional – o realizador espanhol não tenha se preocupado com os eventuais desdobramentos que a sua “etnografia surrealista” poderia resultar, sobretudo, pelo status de veracidade geralmente associado a uma produção documental. Embora composto por vários elementos de encenação (incluindo a voz narrativa), a sua ficcionalidade pode ser interpretada como factual, pois há uma expectativa de verossimilhança associada à linguagem do documentário etnográfico.

DA RETÓRICA NO DOCUMENTÁRIO

Tendo em vista, portanto, que *Terra sem pão* se trata de um falso documentário que critica o documentário etnográfico, a articulação entre a “voz do conhecimento” e a “voz da encenação” precisa ser vista à luz das estratégias retórico-argumentativas empregadas pelo realizador com o fim de construir a sua dupla crítica. Esta última sessão, portanto, tem o propósito de trazer algumas asserções acerca do que se entende por análise retórica e suas implicações quanto ao modo como se compreende a narrativa.

Um dos autores que tem investido na análise retórica a partir de narrativas audiovisuais, incluindo o cinema documentário, é Guillaume Soulez, especialmente no livro *Quand le film nous parle: rhétorique, cinéma, télévision* (2011). Essa abordagem não se trata de uma argumentação dicotômica entre poética e retórica, mas antes uma forma de observar como essas diferentes perspectivas – ambas derivadas do pensamento de Aristóteles – configuram diferentes regimes de crença em relação à narrativa (SOULEZ, 2011) e podem, juntas, cooperar para uma visão mais ampla do funcionamento da obra fílmica. O processo de análise da narrativa fílmica implicaria, portanto, a compreensão de, pelo menos, dois regimes de crença distintos: o regime da credulidade, o sujeito enunciador é “protegido” por um pacto firmado com o espectador; e o regime da credibilidade em que o sujeito enunciador está inserido em um espaço de discussão em que o espectador está passível de questionar sua narrativa.

Para a análise retórica, a dificuldade em aderir a um filme não vem da oposição entre documentário e ficção, mas sim do modo de leitura que se lança sobre ele, entre o que o autor denomina de leitura poética e leitura retórica. Ambas são leituras possíveis, mas que se baseiam em diferentes regimes de crença. Assim, do ponto de vista de uma leitura poética, a voz narrativa no documentário de Buñuel pode ser considerada como parte de um recurso que, inspirado no movimento surrealista, configurava uma crítica sobre o documentário etnográfico; já sob a perspectiva de uma leitura retórica, o uso da voz narrativa contribuía para reforçar o discurso sobre o distanciamento da República espanhola diante da situação daquela comunidade.

Considerar os diferentes regimes de crença torna-se então fundamental para se pensar a articulação dessas diferentes vozes na narrativa do documentário e suas implicações nas possíveis leituras ou interpretações que o espectador pode experimentar diante do filme. Mais do que o contexto histórico no qual a narrativa emerge, é possível observar que o documentário tem como parte de seu processo de interação a crença no factual, ou seja, a crença de que, mesmo quando sua construção é encenada, o ponto de partida são pessoas e locações reais. A reivindicação por esse status de veracidade – ainda que sujeito a uma série de questionamentos – compõe o regime de crença predominante em produções documentais e, é por ela que a crítica de Buñuel parece, simultaneamente, ambígua e contundente. Ambígua por apresentar uma crítica ao documentário etnográfico imitando suas estratégias de encenação, mas contundente na medida em que provoca o espectador a se questionar acerca das convenções ora praticadas.

É justamente essa crença (no factual), pressuposta no documentário, que faz com que a encenação, por vezes, não seja percebida. Uma crença que se torna ainda mais proeminente mediante o distanciamento espaço-temporal do espectador em relação ao contexto de produção da obra. Logo, não é de surpreender que, assim como na década de 1930 as pessoas não tenham entendido a crítica do documentário de Buñuel (mediante o distanciamento espacial delas sobre a situação de *Las Hurdes*), hoje, é o distanciamento temporal que submete os analistas a um trabalho quase arqueológico em busca de informações que sejam capazes de trazer à tona o caráter vanguardista da obra para aquela época.

Por isso, mais do que observar a voz narrativa (voz do conhecimento e voz da encenação) segundo parâmetros de uma análise poética, ou seja, por meio dos atributos que a constituem e o seu funcionamento no interior da narrativa do documentário, é preciso considerar esse documentário a partir da relação que ele estabelece com um contexto e, mais que isso, considerar que ele foi feito “para” um contexto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O documentário *Terra Sem Pão* situa-se em um período importante da história do cinema, momento em que há uma maior diversidade de gêneros, de temáticas e da maneira de se produzir filmes do ponto de vista técnico e representativo. De maneira geral, esse período parece envolver a busca por um sentido do fazer cinematográfico relacionado com uma ideia de apropriação das possibilidades expressivas anteriores ao advento do som, de modo a possibilitar que novos sujeitos pudessem se utilizar do cinema de maneira diversa.

No tocante ao percurso imprimido pelo cinema documental, o documentário de Luis Buñuel assenta-se, grosso modo, na utilização de estratégias comuns ao período silencioso, como o uso estilístico das cartelas; mas também de estratégias do período sonoro, como a prevalência da *voz over* como um domínio importante para significação das imagens. Essa possibilidade parece se dar pela constituição de um narrador centrado no seu papel de enunciar o mundo, em consonância com uma lógica bastante comum no cinema silencioso, e que se torna ainda mais perceptível no caráter exploratório e científico desenvolvido pela produção documental ao longo desse período.

Apesar do seu caráter vanguardista, é preciso considerar que *Terra Sem Pão* também se assenta em uma forma comum do documentário ao pensar o mundo por meio de uma abordagem específica do espaço, atestando a presença do realizador no mundo, como um agente mediador da realidade em conformidade com os seus valores políticos, sociais e estéticos. Essa perspectiva, por outro lado, aponta para uma importante perspectiva de análise do documentário, a saber, a sua dimensão ética, a maneira como se relaciona com os sujeitos envolvidos com o processo de registro, e pela existência de um narrador que constrói asserções sobre um mundo que lhe é diferente. Dito de outra forma, a universalidade do narrador se mantém em sua suposta capacidade de mostrar uma alteridade sobre o seu domínio, diante de uma realidade em que busca intervir.

Essa ideia de intervenção estaria presente no caráter político do filme, ao se posicionar com um meio de ação frente aos dilemas vividos pela Espanha na segunda república e na ascensão de Franco. Nesse sentido, o filme reafirma seu papel político ao se contrapor ao movimento conservador e aos dilemas políticos vividos pela Europa ao longo dos anos que precederam à Segunda Guerra mundial. Em uma época na qual o cinema ainda buscava definir um sentido e se estabelecer como produção artística dotada de autonomia, tal documentário já apontava para algo que seria fundamental para o caminho estético e representativo que envolveria esse gênero nos anos seguintes: a utilização estilística da voz como um recurso expressivo e político.

Nesse sentido, a presente análise buscou discutir as diferentes maneiras pelas quais a voz narrativa pode se apresentar no documentário e como sua presença tem o potencial tanto de interferir no sentido atribuído às imagens (COELHO, 2016), enfatizando aspectos sensíveis associados a elas e com isso funcionar como uma possível estratégia retórica (SOULEZ, 2011) capaz de apresentar uma crítica externa, diante de uma dada conjuntura socioeconômica, e uma crítica interna direcionada para os próprios parâmetros ora vigentes no documentário etnográfico.

Para além do uso da voz como recurso expressivo, os comentários servem para corroborar a tese de tragédia sobre o local, enfatizando a condição precária dos habitantes como parte de toda uma “encenação” cujo objetivo final é tecer uma crítica sobre o próprio documentário etnográfico feito à época. Uma forma de denunciar a objetificação do sujeito filmado nos documentários e que, muitas vezes, não era percebida, pois

partia de uma conjuntura específica: o cineasta europeu filmando sujeitos não-europeus. Desse modo, quando Buñuel opera uma inversão do sujeito filmado, “objetificando” sujeitos europeus (os hurdanos que faziam parte de uma província espanhola), não é apenas uma “etnografia surrealista” que se apresenta (como crítica da linguagem), mas também uma crítica social pela indiferença às condições precárias de uma parte da população espanhola.

Assim, *Terra sem pão* não queria denunciar apenas uma precariedade econômica, mas uma precariedade estética, ora predominante no documentário etnográfico cuja pretensão cientificista acabava por desumanizar os sujeitos retratados. A questão é que o aspecto “surrealista” da sua construção narrativa, bem como sua crítica, não raro, permanece oculta, pois apenas quando se avalia essa dupla articulação da voz narrativa (voz do conhecimento e voz da encenação) e o modo como elas enfatizam, escondem ou contrapõem determinados aspectos sensíveis das imagens é que, enfim, se tem a oportunidade de descobrir a genialidade da (contra)etnografia de Luis Buñuel.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques ; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2004, pp. 117-151.
- BRIGARD, Emilie. **Historique du film ethnographique**. In: FRANCE, Claudine. *Cahiers de l'Homme, pour une anthropologie visuelle*. Paris: Mouton, 1979, pp. 21-51.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. **Surrealismo**. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. 7ª edição. Campinas: Papirus, 2012. pp. 143-155.
- CHION, Michel. *A audiodição: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- CLIFFORD, James. **On ethnographic surrealism**. In: *Comparative studies in society and history*, v. 23, n. 4, out. 1981, pp. 539-564. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/178393> [acesso em 13. fev. 2022].
- COELHO, Sandra Straccialano. **Vozes da etnificação: autoria e alteridade no cinema de Jean Rouch**. Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom), da UFBA. Salvador, 2014.
- COMOLLI, Anne. **Elementos de método em antropologia fílmica**. In: FREIRE, Marcius; LOURDOU, Phillippe (org.). *Descrever o visível: cinema documentário e antropologia fílmica*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- FRANCE, Claudine. **Cinema e antropologia**. Trad. Maria Francisca Marcello. Campinas: UNICAMP, 1998.
- GAUTHIER, Guy. **Documentário: um outro cinema**. Campinas: Papirus, 2011.
- GOMES, Tiago de Castro Machado. **As unidades de produção cinematográfica na África Britânica**. Difusão e exibição à serviço do colonialismo. *Imagofagia*, v. 13, p. 1-28, 2016.
- GREEN, Jared. F. **This reality wick is not one: Flaherty, Buñuel and the irrealism of documentary cinema**. In: RHODES, Gary D.; SPRINGER, Jonh Parris (eds.). *Docufictions: essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking*. Carolina do Norte: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006. pp. 64-87.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 5ª edição. Campinas: Papirus, 2012.
- NICHOLS, Bill. **Speaking truths with film: evidence, ethics, politics in documentary**. University of California Press, 2016.
- RUOFF, Jeffrey. **An ethnographic surrealist film: Luis Bunuel's Land without bread**. In: *Visual Anthropology Review*, vol. 14, n. 1, Spring-Summer, 1998. pp. 45-57.
- SOBCHACK, Vivian. **Synthetic vision the dialectical imperative of Luis Buñuel's Las Hurdes**. In: GRANT, Barry Keith; SLONIOWSKI, Jeannette (Eds.). *Documenting the Documentary: close readings of Documentary Film and Video*. Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 2014 (pp. 51-63).
- SOULEZ, Guillaume. *Quand le film nous parle: rhétorique, cinéma, télévision*. Paris: PUF, 2011.

FILMOGRAFIA

- Terra sem pão* (1933), de Luis Buñuel
- Um cão andaluz* (1928), de Luis Buñuel
- A idade do ouro* (1930), de Luis Buñuel
- Voyage au Congo* (1928), de Marc Allégret

OUTRAS PAISAGENS DO INTERIOR NO DOCUMENTÁRIO PERNAMBUCANO CONTEMPORÂNEO

MARCELO IKEDA¹

PREÂMBULO

Este artigo é parte de uma pesquisa mais ampla sobre as cinematografias produzidas nos interiores da Região Nordeste. Seu ponto de partida começou quando me mudei do Rio de Janeiro para Fortaleza, para me tornar professor do recém-formado curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará. Desde então, a partir de 2010, passei a travar contato com os contextos não apenas geográficos, mas também socioeconômicos dos diferentes Nordeste. Fui descobrindo “nordestes”, algo surpreendentemente novo especialmente para mim, que nasci e vivi no Rio de Janeiro, imerso nos diversos estereótipos que rotulam a região como referência ao rural e ao atraso econômico. Percorrendo a região e conversando com seus habitantes, em especial por meio dos diversos festivais de cinema e outros encontros de realizadores e agentes do audiovisual, pude perceber um rico cenário de desenvolvimento da produção cinematográfica, num processo cada vez mais crescente de amadurecimento e profusão, em pouco mais de dez anos. Desse modo, incentivado por esse percurso pela região, fiquei interessado em desenvolver um trabalho de pesquisa sobre os cinemas desenvolvidos no Nordeste, especialmente os realizados no interior da região. As produções realizadas no interior do Nordeste pressupõem filmes executados tanto por equipes de cidades ou regiões interioranas quanto os ambientados em locações do interior ainda que dirigidos por profissionais das capitais ou mesmo de outras regiões do país. Por isso, provisoriamente, referimo-nos aos “cinemas do/no Nordeste”.

¹ Professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará (UFC). Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), com bolsa-sanduíche na Universidade de Reading (Inglaterra). Autor dos livros *Cinema de garagem* (com Dellani Lima, 2011), *Cinema brasileiro a partir da retomada: aspectos econômicos e políticos* (2015), *Fissuras e fronteiras* (2019), *O cinema independente brasileiro contemporâneo em 50 filmes* (2020), *Utopia da autossustentabilidade: impasses, desafios e conquistas da Ancine* (2021), entre outros. Contato: marcelogilikeda@gmail.com.

Para tanto, considero importante jogar luz para um contexto específico que estimula o amadurecimento dessa produção cinematográfica, para além da análise de obras e de seus respectivos diretores. Ou seja, para compreender a existência desses filmes, torna-se fundamental compreender um contexto que estimula o desenvolvimento de um campo cinematográfico em constante interação, que envolve os festivais de cinema, os cursos de formação, a política pública, o papel das associações de realizadores, os impactos nos modos de fazer com as transformações tecnológicas a partir do digital, entre outras possibilidades. Desse modo, vejo essa pesquisa como um desdobramento de um estudo anterior sobre os *cinemas de garagem*. A partir do livro que escrevi com Dellani Lima em 2011, e que se desdobrou posteriormente em outras atividades, como três mostras de cinema, e outras publicações, como livros e artigos², a proposição do conceito de “cinema de garagem” buscava sinalizar para outros regimes de produção de imagens que mostravam outros modelos de organização da produção, por meio de arranjos colaborativos de “brodagem”, segundo o termo cunhado por Mansur (2014), em geral sem a captação por leis de incentivo ou por outros editais públicos. Esses arranjos produtivos, que se opunham ao protótipo do então chamado “cinema da retomada”, diretamente influenciados pela maior difusão do digital, apontavam para outros modos de ser, outras possibilidades para o cinema brasileiro a partir dos anos 2000, que rompiam com as representações de país do cinema hegemônico do período, introduzindo outros agentes no contexto do campo cinematográfico do início do século. Vejo muitos desdobramentos desse movimento, incorporados às questões específicas do interior do Nordeste a partir dos anos 2010.

Por outro lado, a pesquisa busca incorporar os aportes teórico-metodológicos dos estudos contemporâneos da História, em especial a partir da chamada “nova história”. A partir de meados dos anos 1990, um grupo de historiadores, em especial a partir da chamada terceira geração da *Escola dos Annales*, buscou apresentar outras metodologias de pesquisa do campo histórico que questionassem os limites das abordagens historicistas, incorporando questões como a escrita historiográfica, o lugar social do pesquisador, o acesso a outras fontes de documentos, a meta ou a microhistória, entre outras possibilidades³. Incorporando essas questões no campo propriamente cinematográfico, a “nova história do cinema”, conforme proposta

2 Para um bom resumo dessas atividades e desdobramentos em torno do “cinema de garagem”, ver Ikeda (2018).

3 Uma ampla revisão da contribuição dos *Annales* e da *nova história*, oferecendo as nuances e os debates da época, pode ser vista em Burke (1992) ou Dosse (2003).

pelo provocativo artigo de Elsaesser (1986) publicado na *Film Comment*, questiona os mais tradicionais livros da história do cinema, escritos como uma mera sucessão de filmes, entendidos como obras-primas de exceção, e seus respectivos diretores, considerados autores puros de sua criação, ou ainda, de escolas cinematográficas, como ciclos em torno do estilo de certas obras agrupadas em comum⁴. Em vez disso, Elsaesser (op. cit.) propõe a incorporação de outros aspectos para a pesquisa sobre cinema, como as questões tecnológicas, a recepção dos filmes, o estudo sobre a crítica cinematográfica, o papel dos festivais de cinema, pesquisas sobre o mercado cinematográfico, como a distribuição e a exibição de filmes, a estruturação das salas de cinema, o papel da política pública, a preservação, entre diversas outras possibilidades de abordagem.

Nesse sentido, em artigo anterior, analisei a contribuição do *Curta Taquary*, festival de cinema realizado em Taquaritinga do Norte, em pleno Agreste pernambucano, em formar uma rede afetiva que mobiliza um conjunto de agentes de diversas localidades do interior do Nordeste, impulsionando o reconhecimento identitário dessas próprias regiões (IKEDA, 2021).

PARA ALÉM DO REGIONALISMO CLÁSSICO

Feito esse preâmbulo contextualizando o presente artigo como parte de um projeto de pesquisa mais amplo, este estudo específico pretende, como parte desse debate, apresentar alguns elementos para propor como a representação das paisagens em filmes no interior do Nordeste vem assumindo, a partir dos anos 2000, outras formas para além do regionalismo clássico.

O cinema realizado na região Nordeste costumou se ancorar em abordagens mais tradicionalistas da paisagem, como parte de uma estética regionalista, que via na região um sinônimo de ausência, por meio da utilização de elementos típicos como a caatinga, o sertão ou a seca. Os espaços semiáridos tornaram-se um símbolo da região, como direta consequência da literatura do período, seja pela minuciosa descrição geográfica de um livro-marco como *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, seja pela consolidação desse *topos* particular, no romance regionalista dos anos 1930, apresentado por autores como José Lins do Rego, Raquel de Queiroz e José Américo de Almeida. Por

⁴ Para um amplo panorama de possibilidades metodológicas introduzidas pelo campo da *new film history*, ver a introdução do livro de Chapman, Glancy e Hardy (2007).

sua vez, essa representação foi prolongada pelo cinema brasileiro nas obras do Cinema Novo nos anos 1960, como *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1963), *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1964), *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), *Menino de engenho* (Walter Lima Jr., 1965), entre outros.

Nesse sentido, uma imagem criada sobre a Região foi formada a partir de forte ênfase determinista, em que o papel da paisagem passa a ter ancoragem fundante, baseada numa ideia da paisagem como representação direta de um espaço geográfico natural, em torno dos temas do sol inclemente, da seca e da aridez. Esses elementos são incorporados como sintomas do atraso, de modo que a natureza indicaria uma espécie de predisposição à fome e à miséria, por meio de um espaço natural imutável. Como afirma a socióloga Iná de Castro (2001, p. 108):

No caso do semi-árido nordestino, a perspectiva de que residem nas dificuldades impostas pela sua natureza a principal causa dos problemas da Região tem sido um recurso discursivo que, partindo da elite intelectual e política, seduz e compromete toda a sociedade. Na realidade, a ideia de que o clima semiárido do Sertão nordestino é responsável pela condição periférica e de atraso regionais faz parte do imaginário nordestino e nacional, e revela a permanência da perspectiva da natureza como protagonista importante da formação nacional.

A contribuição das pesquisas de Castro reside especialmente em como a autora analisa que o discurso do determinismo da natureza, além de um forte símbolo do imaginário social, passa a também ser incorporado como capital político pelas elites locais, como um valioso poder simbólico para demandas políticas que reforçam o poder das oligarquias que dominam a região, por meio de agressivo coronelismo. Segundo a autora (op. cit., p. 112), “a natureza semi-árida é exemplarmente apropriada pelo imaginário coletivo através de imagens que são retrabalhadas na produção intelectual na e sobre a Região, dando suporte ao discurso e aos atos políticos”.

Ou seja, os estereótipos que marcam a caracterização mais usual do Nordeste foram cristalizados não apenas por movimentos políticos, mas sobretudo culturais e estéticos. Como bem expõe o marcante estudo de Albuquerque Jr. (2006), a própria configuração da ideia de Nordeste como uma região homogênea, negligenciando as especificidades locais, se pautou pela inferiorização em relação ao Sul do país, marcado por uma segregação como reflexo da natureza, do meio e da raça, chamado pelo autor de “o antigo regionalismo”. A análise de Albuquerque Jr. oferece uma visão crítica sobre

a formação do olhar pela forma como o autor desconstrói representações da região calcadas numa ideia de paisagem natural e descortina as relações de poder que moldam as feições mais usuais como esses espaços se revelam.

O livro citado de Albuquerque Júnior promove um provocativo questionamento de como a própria ideia de Nordeste foi criada a partir de uma tendência totalizante e institucionalizada, que estabelece o regionalismo como princípio unificador de um espaço geográfico e humano notadamente heterogêneo para criar um discurso social coeso. Assim, segundo o autor, a própria construção de um conceito para a região não deve ser explicada apenas pela perspectiva econômica ou política, mas é preciso perceber que este é na verdade a resultante de um percurso histórico que afirma um espaço social com feições específicas, moldado a partir de diferentes discursos que lhes concederam atributos morais, culturais e simbólicos. Esses discursos consolidaram uma certa imagem do Nordeste, repetida constantemente nos grandes veículos de comunicação, reforçando estereótipos sobre os modos de ser dos habitantes da região. Como afirma Albuquerque Jr. (op. cit., p. 307):

O Nordeste, na verdade, está em toda parte desta região, do país, e em lugar nenhum, porque ele é uma cristalização de estereótipos que são subjetivados como característicos do ser nordestino e do Nordeste. Estereótipos que são operativos, positivos, que instituem uma verdade que se impõe de tal forma, que oblitera a multiplicidade das imagens e das falas regionais, em nome de um feixe limitado de imagens e falas-clichês, que são repetidas *ad nauseum*, seja pelos meios de comunicação, pelas artes, seja pelos próprios habitantes de outras áreas do país e da própria região.

O autor aponta, portanto, para um processo construído, ou seja, não natural, em que certa imagem do Nordeste foi forjada por meio da construção de elementos simbólicos recursivos, expressando um projeto de “nordestinizar” uma parte do Brasil, como espaço social de mera negação do “Sul maravilha”. Em suma, numa frase síntese do autor, “o Nordeste quase sempre não é o Nordeste tal como ele é, mas é o Nordeste tal como foi nordestinizado” (op. cit, p. 311).

Em sintonia com este debate, a partir dos anos 1990, presenciamos, além do aumento do número de obras produzidas, uma maior diversidade das paisagens e dos modos de ser expressos pelos filmes realizados na Região Nordeste. Nesse sentido, o presente texto pretende explorar como as representações do interior do Nordeste se diversificaram nos últimos anos, revelando outras percepções e entendimentos de sua heterogeneidade es-

paço-cultural. Para tanto, escolhemos dois filmes realizados no interior de Pernambuco: *Super Orquestra Arcoverdense de Ritmos Americanos* (2016), de Sérgio Oliveira, e *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar* (2019), de Marcelo Gomes. Filmados, respectivamente, em Arcoverde e em Toritama, ou seja, no Sertão e no Agreste pernambucanos, esses filmes apresentam interiores que convivem com elementos da urbanidade. Sejam os trabalhadores da indústria do jeans em Toritama, seja nas apresentações itinerantes da orquestra que incorpora múltiplas sonoridades, inclusive do exterior, os filmes abordam locais marcados por relações de fluxo, em processos contínuos de transformação. Não se trata mais, portanto, de zonas rurais isoladas dos signos da modernidade, mas paisagens marcadas por um contínuo embate em que elementos distintos, muitas vezes díspares, atuam para conformar os novos valores do local.

É preciso, antes, fazer um comentário. Nessa primeira abordagem do assunto, propomos examinar duas obras que buscam outros modos de representação do interior do Nordeste, mas conduzidos por processos cuja organização da produção está sediada na capital do Estado, Recife. Ou seja, trata-se de projetos gestados por produtores ou realizadores, e majoritariamente por uma equipe que mora na capital e se desloca para o interior do Estado para realizar as filmagens. São, portanto, olhares “de fora”. O cineasta Marcelo Gomes é nascido em Recife, e Sérgio Oliveira, ainda que nascido em Caruaru, teve toda sua vida artística desenvolvida em Recife, onde mora e sedia sua empresa, a Aroma Filmes. Em projetos posteriores, pretendemos examinar outros projetos, gestados por agentes que efetivamente moram e atuam nas regiões do interior em que os projetos são realizados⁵.

TAREFAGEM

Para melhor examinar como as paisagens expressas por esses filmes se diferem dos modos tradicionais de representação desses espaços conforme

5 Entre muitos outros, podemos citar a *Trilogia Cinza*, de Taciano Valério, composta por *Quando Borges tudo vê* (2012), *Ferrolho* (2012) e *Pingo d'água* (2014), *Um filme para Michal* (2013), de Violeta Martinez, *A doce flauta de liberdade* (2015), de George Varanese Neri, *Café com canela* (2017), de Ary Rosa e Glenda Nicácio, *Rosa Tirana*, de Rogério Sagui (2021), a série *A professora de música*, de Edson Bastos e Henrique Filho (2016), e inúmeros curtas-metragens, como *Repulsa* (2017), de Eduardo Morotó, *Quando decidi ficar* (2018), de Maycon Carvalho e *No interior da minha mãe* (2013), de Lucas Sá, além do conjunto de curtas realizados pelo coletivo *Cinema Instantâneo* em diversas cidades do interior da Paraíba.

expressos pelo regionalismo clássico e pelo projeto de “nordestinização” da Região, proponho dialogar com o conceito de *tarefagem*, conforme apresentado pelo antropólogo britânico Tim Ingold. Esse pesquisador possui uma vasta e importante contribuição, especialmente acerca de uma reflexão crítica sobre a dicotomia entre natureza e cultura, propondo a inserção de elementos ecológicos numa abordagem inovadora entrecruzando campos como a geografia e a antropologia, mas também a biologia, ou a educação, conforme Carvalho e Steil (2012).

Para os propósitos deste trabalho, vamos nos concentrar no conceito de *taskcape*, apresentado pelo autor (INGOLD, 2000). Esse neologismo é uma corruptela, que se baseia na palavra *landscape* – *paisagem* em inglês, mas substituindo a primeira parte *land* (terra) por *task* (tarefa). Assim, as traduções em português geralmente se referem ao conceito como *tarefagem*, como uma hibridização entre as palavras tarefa e paisagem.

Essa hibridização também guarda algo em comum, dentro do campo dos estudos de cinema, com o conceito de *soundscape*⁶, em que, como parte dos estudos de som, as paisagens são analisadas levando-se em conta não apenas seus aspectos visuais, mas suas particularidades sonoras, de modo que o termo é comumente traduzido como “paisagens sonoras”, mas poderia ser referido como “sonoragem” (sonoro/paisagem)⁷. Ainda, é curioso pensar que Ingold utilizou a palavra *task* (tarefa) em vez de *work* (trabalho), conferindo um sentido mais amplo à expressão, já que a palavra tarefa expressa ações mais pontuais, heterogêneas e fragmentadas do que o sentido de trabalho, conforme o sentido de “força de trabalho” oriundo do marxismo clássico ou mesmo de certa biopolítica.

De todo modo, com essa expressão, Ingold procura refletir sobre a paisagem para além de uma ênfase na geografia natural, conforme estruturado em *landscape* como o uso do prefixo *land* poderia levar a ancorar. Com sua substituição por *task*, Ingold propõe a investigação de um espaço não por seus elementos da geografia física, mas como processo de constante mutação, provocado pela ação humana, que intervém no espaço natural e o transforma, segundo arranjos, mais ou menos organizados, de processos produtivos que interagem na composição desse espaço, e na sua percepção pelos seus habitantes. Ou seja, a introdução da ideia de tarefa na paisagem

6 Ver, entre outros, Schafer (2001).

7 Deve-se notar que Ingold apresentou diversas objeções ao conceito de *soundscape*, tendo escrito um artigo específico (incluído em Ingold, 2015) a respeito. Sobre essa controvérsia, ver Aragão (2019).

propõe uma ação humana no espaço natural, como uma ideia de movimento intimamente relacionada aos processos sociais de intervenção humana na conformação desses espaços. A paisagem, portanto, mais do que espaço físico em si, surge como processo dessas negociações relacionais em conflito, que atuam sobre esse espaço e interferindo decisivamente em sua conformação⁸.

*SUPER ORQUESTRA ARCOVERDENSE DE RITMOS AMERICANOS (2016), DE SÉRGIO OLIVEIRA,
E ESTOU ME GUARDANDO PARA QUANDO O CARNAVAL CHEGAR (2019)*

O conceito da tarefa proposta por Ingold será bastante proveitoso para este estudo, uma vez que, em ambos os filmes analisados, as paisagens locais estão em constante estado de movimento, em um processo de contínua transformação, sofrendo os impactos diretos da ação humana sobre esses espaços geográficos. O interior de Pernambuco está distante das áreas rurais, de espaços ermos inabitados, antípodas do ingresso do capital. As máquinas estão o tempo inteiro ativas nos dois filmes, interagindo nos espaços fisicamente e também com elementos sonoros.

Por sua vez, essas áreas também se afastam do olhar para o interior como mero retiro idílico que funciona como simples oposição aos espaços urbanos. O turismo tem convertido certas regiões do interior como mercadorias de repouso, tais como pórticos em que corpos extenuados do ritmo estressante da cidade possam descansar em suas casas de praia ou resorts de luxo. O interior não é visto como mero espaço purificado dos ardis do progresso, como natureza intocada, mas como palco ativo desses processos de contaminação dos elementos da contemporaneidade.

As paisagens são, portanto, o produto possível dessas tensões, dessas constantes negociações entre os modos de ser tradicionais da cultura sertaneja e as novas demandas sociais da contemporaneidade. Uma abordagem possível sobre a fusão precária entre esses dois elementos, que não funcionam como meras oposições diametrais, mas que interagem mutuamente poderia ser vista a partir do clássico estudo de Canclini (1997) acerca das culturas híbridas. No entanto, este estudo não se concentrará nos impactos sociais dessas transformações, mas sim em suas repercussões acerca dos modos de representação desses universos, ou seja, em termos dos elementos da linguagem audiovisual.

8 Sobre esse ponto, ver trabalho posterior do autor (INGOLD, 2015).

Estou me guardando para quando o Carnaval chegar (2019)

Produzido por João Vieira Jr. e dirigido por Marcelo Gomes, *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar* se apresenta como um documentário sobre a indústria de confecções de Toritama, interior de Pernambuco. No entanto, o filme não está diretamente interessado na descrição dos processos produtivos dessa manufatura, mas nos impactos desse trabalho nos modos de ser das pessoas e como essa rotina transformou o cotidiano da cidade.

Nesse sentido, uma *voz over* estará presente em boa parte do filme, mas não aos moldes do documentário clássico por meio de uma “voz de Deus”, que insere elementos informativos. Enunciada pelo próprio realizador, a narração fornece uma perspectiva subjetiva, inserindo uma camada relacional e até mesmo sentimental ao discurso do filme. Ao mesmo tempo, ainda que por meio de elementos pessoais, inserirá uma camada reflexiva que articula e confere coesão às imagens do filme. É pela narração que somos apresentados, já no início do filme, que o realizador conhece essa cidade desde sua infância em companhia do seu pai. A imagem que Gomes apresenta da Toritama de sua infância é plenamente aderente ao modelo típico do regionalismo clássico: “uma região seca e pobre no interior de Pernambuco (...), um mundo rural e feiras livres, plantadores de milho e feijão e criadores de bodes. Quase nenhum barulho de carro e poucas pessoas na rua. Esse é o Agreste que eu guardo na minha memória de infância.”

No entanto, a cidade retratada por Gomes em seu documentário não corresponde mais à visão que o realizador tinha sobre a cidade pacata que ele visitava com seu pai.

Desde a chegada à cidade, pela estrada que liga o interior à capital (a BR-104)⁹, já somos apresentados a elementos que destoam do protótipo da paisagem rural: grandes outdoors, em escala quase monumental, em sua estrutura metálica, rompem a geografia natural desses espaços e também apresentam modos de ser ligados à urbanidade, estampados por modelos, cujos biotipos se diferenciam dos padrões nordestinos ou mesmo sertanejos, em poses sensuais que exibem as roupas a serem expostas, como típicos anúncios publicitários.

⁹ Na verdade, não há uma única estrada que liga Recife a Toritama. O caminho mais frequentemente utilizado envolve a BR-232, no trecho de Recife a Caruaru, e depois a BR-104, de Caruaru a Toritama. A BR-104 é muito movimentada na região por ligar Caruaru e Campina Grande, mas sua extensão é bem mais ampla que esses trechos, entre Maceió (AL) e Macau (RN).

Logo em seguida, seguindo o percurso de uma moto, saímos da estrada principal e ingressamos nas estreitas ruas de Toritama. A paisagem da cidade é outra, em nítido contraste à narração bucólica do realizador. Em vez dos espaços ermos e amplos, surgem vielas estreitas, entre casas que vão crescendo verticalmente de forma improvisada, por meio de “puxadinhos”, muitas ainda em tijolo aparente, denotando um processo contínuo de construção. As motos dividem o espaço das vielas com carrinhos de carga, puxados não por veículos automotores ou mesmo por animais de carga (como será o caso típico do filme *Super Oara*) mas por homens. Todos os veículos carregam dezenas de calças jeans, cujo azul contrasta com o ocre e o cinza da paisagem seca.

Somos, então, apresentados ao trabalho no interior das facções, pequenos galpões criados de forma improvisada nos quintais e garagens dos moradores para abrigar o trabalho semi-industrial das etapas da produção do jeans: a costura de partes das peças, o corte e descarte etc. Como a narração afirma: “A maior parte das casas se transformou em pequenas fábricas de fundo de quintal”, de modo que na memória do narrador, “Toritama era uma cidade que tinha outra velocidade”.

Esse é um exemplo de momentos em que a narração funciona para “costurar” os blocos de sentido, organizando-os e apresentando as conclusões de forma linear para o espectador. O filme também acompanhará o cotidiano de alguns dos trabalhadores do local, estimulando uma certa empatia do espectador com os personagens e aproximando o espectador do contexto social de produção do trabalho e de seus modos de ser. Veremos, em seguida, que as opções de *Super Oara* serão bastante diferentes, ou quase opostas, uma vez que a ausência de narração ou mesmo de som verbal, sem interação direta com os moradores, torna este último filme um exame das transformações da cidade por meio de um estilo mais distanciado, como uma espécie de ensaio formal, em que a paisagem, portanto, se tornará protagonista.

As imagens das estreitas vielas de Toritama e seu movimento intenso logo de manhã cedo são complementadas com as imagens do regime de trabalho no interior das pequenas fábricas de jeans. Assim, cenas externas e internas se complementam para formar um olhar sobre essas paisagens. As condições de trabalho nos interiores são muitas vezes precárias, com paredes descascando, muito calor, e máquinas deterioradas. Para suportar o calor, muitos homens trabalham sem camisa e descalços.

A paisagem de Toritama se modifica por meio da “tarefagem”, de modo que o trabalho e a ação humana interagem no espaço natural, não apenas nas construções das casas e facções, mas especialmente em como o trabalho impacta os modos de ser. Não há mais horizonte nas típicas ruas de Toritama, uma vez que as ruas são fechadas quase como *bunkers* claustrofóbicos e que muitas das pequenas facções sequer possuem janelas. A falta de planejamento nas construções da cidade intensifica o sentimento de desorientação espacial, com a ausência de praças e parques urbanos, estacionamentos ou mesmo árvores. O emaranhado de cores, formas e volumes se confunde com o movimento frenético dos pedestres e veículos motorizados.

A percepção do espaço e o ritmo da vida urbana são combinados com outro elemento que transforma a paisagem: o som. Não se ouvem mais os sons da natureza, mas um intenso ruído de máquinas de costura e dos veículos que trafegam nas ruas. O filme possui um trabalho bastante sofisticado de edição de som que intensifica para o espectador uma percepção sonora acerca de uma poluição de diferentes ruídos de tons e intensidades diversos. Nesse sentido, *Estou me guardando* amplia nossa percepção sobre a paisagem, inserindo não apenas aspectos visuais, mas em como o som nos desperta para os outros modos de ser, em contraste com o silêncio ou a natureza. Como falamos anteriormente, os estudos do som no cinema analisam essa contribuição por meio do chamado “soundscape” ou paisagens sonoras.

No entanto, a abordagem de Gomes não é promover uma crítica direta da precarização dos modos de produção, como uma denúncia frontal dos novos regimes de trabalho e da exploração do capital. Por meio das conversas (palavra mais adequada do que entrevistas) com moradores e trabalhadores locais, vemos que muitos preferem trabalhar desse modo do que nos serviços tradicionais, pelo fato de ganhar proporcionalmente ao seu volume de trabalho, mesmo que seus direitos trabalhistas sejam praticamente nulos. Gomes concentra seu foco nos pequenos trabalhadores, não julgando ou comentando criticamente suas decisões, tampouco mostra os verdadeiros donos do capital, como símbolos da exploração do trabalho. Não há, portanto, o enfoque de um cinema social político de base marxista, ancorado na denúncia de um sistema de exploração firmemente calcado em uma oposição direta entre trabalhador e empresário, vistos como explorado e explorador, aos moldes de boa parte, por exemplo, do Cinema Novo brasileiro. O filme de Gomes assume uma posição até certo ponto ambígua: se, de um lado, as imagens e situações expostas certamente evidenciam o clima de opressão do trabalho, há um certo tom prosaico, intensificado com uma dose de humor, por meio da seleção de personagens carismáticos, promovendo

um retrato mais leve do cotidiano lesivo do trabalho. Se a narração fornece uma camada reflexiva que conecta as situações apresentadas e analisa as transformações de Toritama, o filme deixa as conclusões morais desses impactos para o espectador.

O filme tampouco investiga questões mais polêmicas quanto aos impactos desse regime de trabalho seja na saúde física e psicológica dos trabalhadores, na precarização das condições de trabalho (ausência de sindicatos, falta de cobertura médica e de acidentes de trabalho, etc.). Além disso, o filme em nenhum momento aborda os graves impactos ambientais da indústria de confecções. Entre outras questões, destacamos duas. O grande aumento de energia necessária para a operação das máquinas das lavanderias é suprida em boa parte com o uso da lenha oriunda da caatinga, por ser de baixo custo e fácil obtenção, como mostram Silva e Pedrosa (2009). Além disso, como bem aponta Siqueira Lima (2006), a água usada nas confecções, que equivale a um consumo mensal em torno de 32 milhões de litros, é muitas vezes diretamente despejada no Rio Capibaribe, sem adequado tratamento de seus efluentes.

A paisagem das fábricas nos interiores das fábricas semiartesaniais é complementada com o clima frenético da movimentação da grande feira a céu aberto, girando o filme do ambiente da produção para o da comercialização dos produtos. Por fim, o bloco final do filme traz uma questão nova, utilizada como mote para o título do filme. O Carnaval é o único período de exceção, em que a cidade assume um regime de tempo e velocidade mais próximo ao das memórias afetivas de infância do realizador. Mas isso ocorre por uma situação perversa: é o único momento de “férias” dos trabalhadores, em que as fábricas param. Assim, os trabalhadores vendem tudo o que possuem, até mesmo eletrodomésticos, como geladeiras, ventiladores e fogões, para poder desfrutar as merecidas férias em uma cidade praiana. A comemoração das férias por uma família de trabalhadores assume, portanto, um sentido cruel: a paisagem do lazer e da casa alugada de praia por alguns poucos dias de descanso contrasta vigorosamente com a paisagem da cidade durante todos os demais dias do ano. A posição ambígua do filme é retratar essa situação de forma palatável, aproximando o filme do gosto do espectador médio, em que o documentário também funciona como uma forma de entretenimento para a classe média, sem que o espectador sinta particularmente revolta ou repulsa diante das condições apresentadas.

Super Orquestra Arcoverdense de Ritmos Americanos (2016)

Super Oara apresenta-se a princípio como um documentário sobre a orquestra que intitula o filme, criada em 1958 na cidade de Arcoverde regida pelo maestro Beto, que se apresenta, especialmente pelo interior do Nordeste, em clubes, festas, casamentos e outros eventos do tipo, com uma sonoridade jazzística tipicamente influenciada pelas *big bands* norte-americanas. A orquestra funciona com um pacote completo, abrangendo não apenas os músicos e seus instrumentos, mas toda a estrutura de palco (som e luz) e com o auxílio de um grande ônibus próprio para o transporte. O próprio repertório da orquestra já prenuncia essa mistura entre o tradicional e o contemporâneo: as músicas variam do jazz ao clássico, passando por releituras da música popular brasileira e dos ritmos do sertão. Assim, a influência do jazz instrumental norte-americano é fundida com elementos da música latina e caribenha, mas também da música popular brasileira.

No entanto, o filme apresenta muito poucas informações sobre a Orquestra, suas apresentações, suas influências e seus modos de criação. Ao longo do filme, a Orquestra parece ser mais um ponto de partida para que o diretor promova um filme ensaístico cujo grande tema é o próprio hibridismo de culturas no interior do Nordeste nos tempos contemporâneos.

Se *Estou me guardando* organiza seu discurso por meio da voz *over* enunciada pelo próprio realizador, *Super Oara* oferece raras relações de ancoragem, não contando com a presença da narração. A proposta de ensaio visual é nítida, pois o filme não se preocupa em seguir personagens carismáticos que se apresentam para a câmera. Não há depoimentos ou entrevistas, e, de fato, há pouquíssimo som verbal durante toda a sua projeção. Mal sabemos o nome e a função dos membros da orquestra. Não há interação propriamente dita com as pessoas, mas com situações, espaços e contextos. Com isso, a paisagem ganha presença ainda mais expressiva ao longo de todo o filme. Além disso, é preciso perceber que *Super Oara* se afasta completamente do modelo dos “documentários musicais”, que se tornaram quase um subgênero do documentário no Brasil, com ênfase na biografia de intérpretes e bandas ou em suas apresentações musicais.

A mistura eclética de ritmos da orquestra funciona como mote para investigar os hibridismos culturais no interior do Nordeste. O filme procura, portanto, desconstruir os estereótipos da representação dos interiores conforme estabelecida pelo regionalismo clássico, evidenciando essa combinação de elementos considerados díspares. Esses aspectos, que estariam

tradicionalmente associados a uma simples oposição dual entre tradição e contemporaneidade, ou ainda, entre arcaico e o novo, o rural e o urbano, ou o sertanejo e o litoral, passam a ser problematizados, mas não a partir de um discurso verbal, mas por meio da própria apresentação de outros regimes de imagem e de som. Dessa forma, o filme procura desestabilizar essas oposições por meio de uma linguagem documental ensaística que desestabiliza a percepção do espectador, confundindo-o antes de informá-lo sobre essas questões.

Super Oara é, portanto, um filme de montagem, em que blocos aparentemente autônomos vão formando camadas de sentido sem seguir necessariamente uma ideia de progressão ou percurso. Não são parte de um quebra-cabeças que se encaixa, mas peças que apontam para sua incompletude e para sua dispersão. Por isso, uma certa profusão ou poluição de sentidos se manifesta, com planos com diversos excessos. Cores, formas, movimentos, sons que não se combinam de forma harmônica, mas que funcionam justamente como modo de expor essa espécie de confusão e de convívio não orgânico entre esses elementos díspares.

O filme já se inicia com um elemento bastante explorado ao longo de todo o filme: o jumento. O animal de carga será aquele elemento que anuncia a permanência do rural no ambiente urbano da cidade do interior. No entanto, o jumento em geral está amarrado, confinado a lugares fechados, ou, se em lugares abertos, como força de trabalho, transportando carga. Ainda assim, ele permanece ali convivendo em meio à cidade, dividindo espaço entre os passantes e os veículos motorizados. Ainda que de forma precária, os jumentos não só insistem em sobreviver, mas são reinseridos dentro dessa nova lógica do capital (seja como carga, seja em corridas de jogos de apostas, como mostrado logo no início do filme).

Os jumentos se opõem aos automóveis, cada vez mais presentes na vida das cidades, e também nas cidades do interior. O veículo que mais contrasta com o jumento é o amplo ônibus de luxo da orquestra. No entanto, há outro veículo que funciona como uma espécie de transição entre o jumento e o automóvel: as motos. As motos são uma espécie de “jumentos motorizados” cuja influência na rotina das cidades do interior é cada vez mais expressiva. O filme, então, expõe esse emaranhado entre os diversos modos de locomoção na cidade, em que jumentos, motos, automóveis e ônibus convivem no espaço urbano de forma imbricada, não organizada e planejada. Dessa forma, o rural e o urbano convivem, isto é, o contemporâneo não

simplesmente substitui o modo de ser sertanejo, visto como mero sinônimo de arcaico. O jumento não é simplesmente eliminado, mas incorporado aos novos modos de fazer.

Essa confusão e embaralhamento espelham essas transformações das paisagens do interior como realizadas de forma não previamente organizada, em geral sem um planejamento urbano que possa mitigar as possibilidades de distorção. Outro veículo que passa a ocupar a rotina da cidade são os tratores. Em contraposição com a visão do interior como retiro bucólico rural, Arcoverde é um grande canteiro de obras. Os grandes planos gerais filmados nos pontos mais altos da cidade mostram regiões de grande densidade populacional, com casas, postes, fios de energia e asfalto. As luzes dos postes se confundem com a decoração natalina da cidade e com os fogos de artifício, mas também com as luzes coloridas das festas da orquestra. As galinhas e cachorros que circulam no meio da típica feira de interior estão lado a lado com os veículos estacionados na frente das grandes lojas de magazine que vendem produtos a R\$ 1,99 e eletrodomésticos. A paisagem natural é rasgada por grandes dutos que introduzem o cinza em amplas áreas até então verdes. As crianças brincam na terra com bonecos artesanais, mas também se divertem com games eletrônicos, videogames portáteis cujo som se mistura com o som das britadeiras e dos tratores que transformam a paisagem urbana. Os jumentos atravessam a BR, causando perigo para os veículos que cruzam a estrada em alta velocidade. Enquanto dois sanfoneiros ensaiam numa casa com velhas senhoras, um dos membros da orquestra assiste uma apresentação de Elvis Presley em seu laptop, sentado em uma das confortáveis poltronas do grande ônibus de luxo da orquestra, em trânsito em alguma estrada do interior de Pernambuco. Em suma, o filme apresenta diversas analogias visuais que combinam e embaralham esses elementos, sinalizando para um convívio não sem tensões. Se o convívio não é totalmente harmônico, as tensões não sugerem oposições diretas; assim, o contato é desequilibrado, oferecendo um retrato vivo das transformações do interior do Nordeste sem oferecer respostas prontas, sem um discurso social, mas sugerindo os efeitos desse embaralhamento ao oferecer outras formas de representação do interior do estado.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 4ª edição, 2009.
- ARAGÃO, Thaís Amorim. **Paisagem sonora como conceito: tudo ou nada?** In: *Revista Música Hodie*, v.19, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/53417>. Acesso em 03 fev 2022.
- BURKE, Peter. **A revolução francesa da historiografia: a Escola dos Annales (1929-1989)**. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CARVALHO, Isabel; STEIL, Carlos Alberto. **O pensamento ecológico de Tim Ingold**. In: *Anuario de Antropología Social y Cultural en Uruguay*, v. 10, 2012. Disponível em: https://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/8681/2/O_pensamento_ecologico_de_Tim_Ingold.pdf. Acesso em 03 fev 2022.
- CASTRO, Iná de. **O mito da necessidade**. Rio de Janeiro, Bertrand, 1992.
- _____. **Natureza, imaginário e a reinvenção do Nordeste**. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (orgs.) **Paisagem, imaginário e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.
- CHAPMAN, James; GLANCY, Mark; HARPER, Sue (orgs.). **The new film history: sources, methods, approaches**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.
- DOSSE, François. **A História em migalhas: dos Annales à Nova História**. Bauru, SP: EDUSC, 2003.
- ELSAESSER, Thomas. **The new Film History**. In: *Sight and Sound*, v. 55, n. 4, p. 246-251, 1986.
- IKEDA, Marcelo e LIMA, Dellani. **Cinema de garagem: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI**. Fortaleza: Suburbana Co., 2011.
- IKEDA, Marcelo. **O “cinema de garagem”, provisoriamente: notas sobre o contexto de renovação do cinema brasileiro a partir da virada do século**. In: *Aniki*, v.5, n.2, 2018. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/394>. Acesso em 03 fev 2022.
- _____. **O Curta Taquary e sua cartografia afetiva de possíveis: notas sobre o cinema do interior do Nordeste**. In: *Vazantes*, v.5, n. 1, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2021.1.03>. Acesso em 03 fev 2022.
- INGOLD, Tim. **The perception of the environment: essays in livelihood, dwelling and skill**. Routledge, London, 2000.
- _____. **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. São Paulo, Vozes, 2015.
- MANSUR, Amanda. **A brodagem no cinema em Pernambuco**. Tese (Doutorado), Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.
- REZENDE, Maria José de. **Os sertões e os (des)caminhos da mudança social no Brasil**. In: *Tempo social*, v. 13, n. 2, nov 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ts/a/qX6SVG8yVfG4KfHTWQKpYvq/?lang=pt>. Acesso em 03 fev 2022.
- SANTOS, Daniel Baz dos. **Tradição e renovação em uma história do romance de 30, de Luís Bueno**. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande/RS, 2012.
- SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

- SILVA, Edimilson Roberto da; PEDROSA, Ivo Vasconcelos. **A exploração da lenha da caatinga como fonte de energia para as lavanderias de jeans em Toritama.** *Anais da IX Jornada de Ensino, Pesquisa e Extensão da Universidade Federal Rural de Pernambuco – JEPEX 2009.* Disponível em: <http://www.eventosufrpe.com.br/jepeX2009/cd/resumos/r1451-2.pdf>. Acesso em 03 fev 2022.
- SIQUEIRA LIMA, Hilário. **As lavanderias de jeans de Toritama:** uma contribuição para a gestão das águas. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Gestão e Pública para o Desenvolvimento do Nordeste, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

DISPOSITIVO DE REPRESENTAÇÃO NO JORNALISMO: É POSSÍVEL?

PAULA ÁDALA DOS PASSOS PEREIRA GOMES¹

INTRODUÇÃO

O presente artigo foi escrito a partir da minha dissertação de mestrado *A construção de um dispositivo de representação no Jornalismo: o caso do Profissão Repórter*, defendida em julho de 2021, pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco².

O objetivo da pesquisa de mestrado foi comprovar, através da criação de um *dispositivo de representação jornalística*, as aproximações entre Telejornalismo e Cinema, com foco na elaboração de personagens aos moldes do roteiro clássico de ficção; de um repórter-mentor e de uma prática profissional que, no programa, faz-se autorreferente, com a incorporação do processo de construção da reportagem no produto final, exibido pela televisão ou pela internet.

Para a dissertação, analisamos 100 edições do Profissão Repórter, realizadas de 2008 à 2019 e, de forma mais esmiuçada, escolhemos cerca de 45 delas, com diversas temáticas diferentes, por acreditar que o dispositivo de representação estaria presente no formato do programa, independente da temática abordada. Neste trabalho, proponho uma apresentação do Profissão Repórter e do conceito de dispositivo de representação, elaborado na dissertação, além de discorrer sobre as categorias norteadoras para a construir de cada edição.

O Profissão Repórter (PR), programa da Rede Globo de Televisão, completou 15 anos em 2021, sob comando do experiente jornalista Caco

1 Paula Passos é jornalista e mestra em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Estuda roteiro de Cinema desde 2016 e foi uma das vencedoras da semana de imersão do Globo Lab – Profissão Repórter (2017). Atualmente, trabalha como redatora e desenvolve um documentário, que deve ser lançado no final de 2023. E-mail: paula.gpassos@hotmail.com

2 Este texto foi apresentado oralmente em novembro de 2021, durante a III Jornada de Estudos do Documentário (JED), na mesa temática *Fricções, paisagens e temporalidades*.

Barcellos. A atração começou como um quadro no dominical *Fantástico* em 2006, e, dois anos depois, integrou a grade de programação da maior emissora da TV aberta brasileira. Em 2021, ele era exibido às terças-feiras, por volta das 23h30, com uma proposta de Jornalismo que mostra “os bastidores da notícia, os desafios da reportagem”.

Logo nos seus primeiros anos de existência, a edição *Jovens e Drogas*, de 2011, levou o PR a ser indicado pelo Emmy Internacional. No ano seguinte, foi a estreia do formato das videorreportagens: um/a repórter sozinho/a e uma câmera na mão. Formato que permite à equipe maior agilidade para chegar a locais em que a notícia está se fazendo, um dos objetivos de Caco Barcellos.

De 2008 a 2019, o programa esteve em mais de 40 países e colocou no ar cerca de 400 programas, em temáticas recorrentes como: saúde, segurança pública, desastres ambientais, trabalho (emprego, economia), educação e cultura. A seguir, apresentaremos o conceito de dispositivo de representação, utilizando como suporte teórico, principalmente, Migliorin (2008) e Lins (2007).

DISPOSITIVOS DE REPRESENTAÇÃO: O CONCEITO

Durante a análise, encontramos características que nos permitem postular que o programa semanal também pode ser pensado como um tipo de *dispositivo*, por criar “regras” para sua execução e limites também para sua fuga, própria à imprevisibilidade do Jornalismo. Mas antes de evidenciar como isso é feito, precisamos discorrer sobre a noção de dispositivo no Cinema.

O conceito de *dispositivo*³ chegou ao Cinema a partir do pensamento de Michael Foucault (2008), quando tratou das instâncias de controle. Em sua obra, a ideia de dispositivo está diretamente ligada à ideia de governamentalidade e, consequentemente, ao exercício do poder nas suas mais distintas formas.

3 A noção de dispositivo cinematográfico foi proposta inicialmente por Jean-Louis-Baudry, nos anos de 1970. Para Baudry (1983), o cinema é um sistema constituído por três níveis articulados: a) um aparato tecnológico de produção e exibição (câmera-projetor-tela); b) o efeito psicológico de projeção-identificação ilusionista; c) e a indústria cultural como uma instituição social produtora de um determinado imaginário. No contexto atual, o uso do termo dispositivo perdeu a carga marxista de dominação ideológica, sendo concebido agora como uma maneira de experimentar novas estratégias narrativas, por meio da criação de certas condições para provocar um determinado acontecimento fílmico (BEZERRA, 2014).

Originalmente, o termo “governamentalidade” foi utilizado por Foucault (2008) para designar o poder baseado na transferência, na alienação ou na representação da vontade dos indivíduos pelos aparelhos do Estado instaurado no século XVIII. Ao usar o termo, ele se referia não apenas às “técnicas de disciplina” do corpo pelo Estado, mas também ao “governo das almas” forjado pela Igreja (MOREIRA; FECHINE, 2016, p. 2).

Com o tempo, o termo adquiriu um significado mais geral e abstrato, associado à descrição dos modos de “gestão da vida”. Ele passou a ser usado para abordar diversos tipos de relações (micropoderes), como as familiares, entre indivíduo/Estado, dentre outras. O conceito dilui-se na descrição dos sistemas que regem a conduta dos indivíduos (o biopoder). E, também, foi através do pensamento de Foucault que o dispositivo apareceu como aquilo que nomeia e por meio do qual se realiza uma atividade de governo ou pelo meio do qual um Estado governa.

Essa noção de dispositivo, porém, tornou-se ainda ampla com o filósofo italiano Agamben (2009 apud MOREIRA; FECHINE, 2016) para quem “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos”. Agamben (2009 apud MOREIRA; FECHINE, 2016) defende que os dispositivos implicam sempre processos de subjetivação, porque produzem o seu próprio sujeito pela ação mesma de sua operação. Assim, o dispositivo se relaciona com os aparatos para controle de vontades e para determinação de condutas.

É a partir dessa derivação da ideia de dispositivo como uma instância na qual se institui mecanismos de controle do real, ainda que sob a sombra do seu inerente descontrole, que a noção chega também ao cinema documental. Nos estudos recentes de cinema, o termo “dispositivo” tem sido empregado, com a assumida inspiração foucaultiana, para tratar de procedimentos, métodos ou “protocolos” de filmagem que implicam determinação de “modos de agir”, em algum tipo de “modelagem” do real, de direcionamento e controle dos comportamentos, condutas, discursos de sujeitos históricos e reais envolvidos na situação de representação (MOREIRA; FECHINE, 2016, p. 3).

Ao pensar o campo do documentário, Migliorin (2008) defende a ideia de que, ao se criar um dispositivo, criam-se condições para que um filme exista. Ou seja, dão-se limites ao que vai ser feito, ao mesmo tempo que permite que uma parte de descontrole se apresente. Para o autor (2008),

com a criação de dispositivos, o cineasta se propõe a filmar o que ainda não existe e só existirá quando o dispositivo entrar em ação.

(...) o dispositivo é a introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido. O criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e, a esse universo, acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre os atores (personagens, técnicos, clima, aparato técnico, geografia etc.). O dispositivo pressupõe duas linhas complementares: uma de extremo controle, regras, limites, recortes e outra de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões e mais: a criação de um dispositivo não pressupõe uma obra. O dispositivo é uma experiência não roteirizável, ao mesmo tempo em que a utilização de dispositivos não gera boas ou más obras por princípio (MIGLIORIN, 2006, p. 83).

Nos filmes-dispositivo, a estrutura criada pelos/as diretores/as propicia as condições de representação. Ao mesmo tempo essa estrutura torna viável o nascimento de algo que até então não existia – e que só vai existir dentro das condições determinadas –, o dispositivo possibilita ainda uma abertura ao acaso, permitindo que o inesperado ganhe forma.

A potência do acaso na relação com o real é o que permite surgir imagens que, ao mesmo tempo, reafirmam o mundo e a potência criativa e inventiva dos seres e objetos que as formam e são também imagens propositivas que estabelecem relações indiciais e linhas de conexão com outras imagens e eventos (MIGLIORIN, 2008, p. 31).

Consuelo Lins (2007), partindo das ideias de Jean-Louis Comolli, discute sobre a noção de dispositivo no Cinema, colocando o foco na dimensão produtora de sentido, no que é feito e como é feito para que o filme exista.

Para ele [Comolli], diante da “crescente roteirização das relações sociais e intersubjetivas”, dos “roteiros que se instalam em todo lugar para agir (e pensar) em nosso lugar”, parte da produção documental tem a possibilidade de se ocupar do que resta, do que sobra, do que não interessa às versões fechadas do mundo que a mídia nos oferece. Ao contrário dos roteiros que temem o que neles provoca fissuras e afastam o que é acidental e aleatório, os dispositivos documentais extraem da precariedade, da incerteza e do risco de não se realizar sua vitalidade e condição de invenção (LINS, 2007, p. 46).

Lins (2007), em sua participação no catálogo organizado pelo Rumos Itaú Cultural “Sobre fazer documentários”, cita Eduardo Coutinho, João Salles, Cao Guimarães, Sandra Kogut e Kiko Goifman⁴ como exemplos de diretores que se utilizam do conceito de filme-dispositivo, que assumem “o risco de real”, para criação de suas obras. Segundo a pesquisadora, a semelhança entre os trabalhos dos cinco é:

(...) eles fazem filmes que prescindem da feitura de um roteiro em favor de certas estratégias de filmagem que não têm mais por função refletir uma realidade preexistente, nem obedecer a um argumento construído antes da filmagem. Para esses diretores, o mundo não está pronto para ser filmado, mas em constante transformação; e a filmagem não apenas intensifica essa mudança, mas pode até mesmo provocar acontecimentos para serem especialmente capturados pela câmera. Para isso, eles constroem procedimentos de filmagem para filmar o mundo, o outro, a si próprios, assinalando ao espectador, nesse mesmo movimento, as circunstâncias em que os filmes foram construídos. São cineastas que filmam com base em “dispositivos” – o que não garante a realização dos documentários, nem a qualidade deles. Mas é um caminho (2007, p. 45).

Filmar o mundo a partir de certas condições que, embora previamente definidas, não podem ser completamente controladas. Esta é uma condição que está na base da noção de dispositivo e pode ser identificado na elaboração do formato do Profissão Repórter.

4 “Em Eduardo Coutinho (*Santo Forte*, *Babilônia 2000*, *Edifício Master*, *O Fim e o Princípio*), o dispositivo é, antes de qualquer coisa, relacional, uma máquina que provoca e permite filmar encontros. Relações que acontecem dentro de linhas espaciais, temporais, tecnológicas, acionadas por ele cada vez que se aproxima de um universo social. A dimensão espacial desse dispositivo – as filmagens em locações únicas – é a mais importante. Para Coutinho, pouco importa um tema ou uma ideia se não estiverem atravessados por um dispositivo, que não é a “forma” de um filme, tampouco sua estética, mas impõe determinadas linhas à captação do material. Em João Salles (*Futebol*, *Santa Cruz*, *Entreatos*), há uma opção por filmagens longas, mais observadoras do que interativas, inspiradas nas técnicas do cinema direto. É um dispositivo em que a dimensão temporal é crucial e produz efeitos no filme, diferente das intervenções curtas de Coutinho, em que o tempo de filmagem não conta especialmente para a narrativa. O tempo também é a principal linha do dispositivo de *Passaporte Húngaro*, de Sandra Kogut, mas não se trata de um filme de observação, pois a ação que integra seu dispositivo – tirar um passaporte – obriga a diretora a muita conversa e negociação. É um filme em que o autor é ator, em que a escrita fílmica está ligada à noção de agir: o diretor age para criar suas histórias. O mesmo acontece com 33, de Kiko Goifman, que também é resultado de um dispositivo fortemente temporal, mas com limitações no tempo de filmagem que inexistem nos documentários anteriores. Seus 33 anos de idade lhe deram o número de dias que ele tinha para encontrar sua mãe biológica” (LINS, 2007, p. 48).

Nosso *dispositivo de representação jornalística* é formado por pressupostos que norteiam a produção e estabelecem as condições nas quais a equipe constrói suas representações do real. Tentamos identificar como essas recorrências configuram categorias que correspondem às “regras” condicionantes da elaboração do Profissão Repórter.

Durante a análise, não tratamos de um produto unitário, mas de um programa televisivo com numerosas edições (cerca de 400), por isso, nem todos os procedimentos podem ser identificados em todas elas. Há sempre a predominância de uma ou outra categoria. São elas: 1) personagem-condutora; 2) repórter-mentor e 3) autorreferencialidade. Todas são sobredeterminadas pela valorização da experiência, conceito que foi bem trabalhado na dissertação, mas que não é nosso foco neste artigo. Adotamos aqui a experiência como um conceito de caráter mais pessoal e sensorial, que é influenciado diretamente pelo “mundo da vida”, das vivências compartilhadas, com base no que Valverde (2010) defende.

No programa, a experiência não diz respeito apenas à idade dos/as repórteres, mas também ao interesse em escutar e compartilhar com a audiência o que as trajetórias das personagens podem nos ensinar. É a partir dessa concepção de experiência que nossas categorias operam e ajudam na construção deste *dispositivo de representação jornalística*. Entretanto, enxergamos ainda a experiência de modo mais complexo, como uma necessidade de sentir, ver, compreender o mundo e o que foi vivido: de “traduzir” ou apresentar uma dor coletiva através de uma representação individual.

Com essa valorização, o PR contribui para subjetivar o Jornalismo e o papel do/a repórter, que mostra como as reportagens são produzidas, a fim de que o/a espectador/a sinta, em alguma medida, com quem a está fazendo. Isso fica claro no programa sobre deficientes auditivos e visuais⁵, exibido em 16/08/17. Ao contar a história de cada personagem, recursos de edição tentam reproduzir como cegos e surdos sentem o mundo. A tela fica embaçada, em alguns momentos, preta. O som distorcido ou simplesmente o silêncio.

⁵ Todos os programas mencionados neste artigo podem ser acessados gratuitamente pela plataforma [Globoplay](#). Basta digitar o nome de cada edição na barra de busca. Última visualização em 13/03/2022.

Pretendemos mostrar, no PR, os limites tênues com a linguagem do Cinema Documentário e, a partir disso, descrever um tipo de *dispositivo de representação* dentro das condições de produção próprias ao Jornalismo; um Telejornalismo que, por apresentar referências no Cinema Direto e no Cinema Verdade, é dotado de certas particularidades, como “o olhar-câmera” (RAMOS, 2008), a presença de um apresentador, o dever ético de apuração e checagem dos fatos, a figura do/a repórter – que nem sempre tem no documentário, apesar de haver uma intervenção no Cinema Verdade –, a exibição na televisão, dentro de uma grade de horário, com intervalo comercial, a necessidade de ser compreensível, didático, de retomar, por exemplo, o que aconteceu no bloco anterior usando *flashbacks* no bloco após o intervalo, entre outras (GOMES, 2021, p. 54).

Outro aspecto necessário para a construção do nosso dispositivo⁶ é a implicação direta no desenvolvimento de narrativas complexas, que se imbricam e se alternam durante o PR. Por isso, a descrição dessas categorias exigiu que, antes de apresentá-las na dissertação, discorrêssemos brevemente sobre como compreendemos a narrativa, a partir de uma perspectiva semiótica, ainda que não tenha sido empregada em seu método *stricto sensu*. A descrição feita, que não será apresentada neste artigo, foi moldada a partir da configuração narrativa do Profissão Repórter. Aqui, vamos explicar de modo muito sucinto os dois grandes percursos narrativos encontrados no programa para, finalmente, descrever cada uma das categorias.

No Profissão Repórter, identificamos dois grandes programas narrativos, que se interpenetram e intercambiam: o que reporta um tema e o que reporta o que é reportado. Vamos chamá-los, respectivamente, de percurso

6 Apesar de termos feito a análise de um programa jornalístico, compreendemos que o Profissão Repórter, até mesmo pela preocupação de sua equipe em relação a linguagens audiovisuais e formato (tratamos disso na dissertação), aproxima-se do documentário/filme-dispositivo. Por exemplo: o tempo maior de produção possibilita mais tempo de registro das histórias e, consequentemente, a captação de mais ações feitas pelas personagens. Ou seja, a construção das personagens se dá muito mais pelo que elas desempenham diante da câmera do que necessariamente pelo que falam durante as entrevistas ou pela descrição feita pelos/as repórteres em locução OFF, recurso pouco utilizado no PR em comparação ao *hard news*. Outro exemplo: na hora da edição/montagem, existe uma preocupação com os arcos dramáticos dessas personagens ao longo do programa e como será feita a costura das histórias apresentadas. Diferente das notícias rápidas dos telejornais tradicionais, as edições fabricam suas personagens, usando como base do roteiro clássico de Cinema; assim como o/a próprio/a repórter pode fazer-se personagem, apresentando sua subjetividade. Isso nos permite afirmar que a todo momento o Profissão Repórter assume que a produção de uma notícia está atravessada por questões subjetivas das pessoas que a fazem, afastando-se, assim, do Telejornalismo convencional, que prega a objetividade. Já em relação ao filme-dispositivo, o Profissão Repórter se aproxima desse conceito através de recorrências de procedimentos que embalam as edições analisadas na dissertação, moldando, assim, o que nomeamos de um *dispositivo de representação jornalística*.

narrativo do que é reportado (narrativas reportadas) e percurso narrativo da reportagem (narrativa da reportagem). O primeiro é o que justifica a existência do PR, ou seja, reportar histórias de pessoas em relação ao tema escolhido de cada edição; e o segundo apresenta o processo de construção da reportagem, uma das propostas do programa desde sua fundação.

Diagrama 1 - Percursos narrativos do Profissão Repórter



Diagrama feito pela autora (2021).

O diagrama 1 sintetiza a estrutura geral que observamos no Profissão Repórter. Na maior parte das vezes, no percurso narrativo (narrativas reportadas) do que é reportado há três núcleos de personagens. Cada equipe cuida de um.

Cada núcleo das narrativas reportadas apresenta um protagonista ou um grupo de pessoas que assume este papel. Do lado esquerdo do gráfico, podemos ter repórter/cinegrafista como protagonistas de suas narrativas, mas também como observadores e participantes da história que contam.

Muitas vezes, o como se vai contar uma história ou se vai conseguir contá-la de maneira satisfatória faz com que repórteres e cinegrafistas se tornem personagens do programa, não apenas como fiadores do desenvolvimento temático, mas como protagonistas no percurso narrativo da reportagem (GOMES, 2021, p. 75).

A partir dessas considerações, podemos descrever cada uma das categorias deste *dispositivo de representação jornalística*.

AUTORREFERENCIALIDADE

Chamamos de autorreferencialidade o falar sobre si, enquanto jornalistas, e sobre suas práticas profissionais. Na prática, é representar-se ao mesmo tempo em que representa a realidade. Essa categoria permite que o Profissão Repórter não exiba apenas um *produto* final, mas que realce o *processo*⁷, apresentando como se faz aquilo que se mostra e no momento mesmo em que se faz. Disso resultam duas grandes narrativas do PR: a narrativa temática com várias personagens e núcleos de atores sociais e uma outra que abarca repórteres e repórteres cinematográficos/as durante seu fazer profissional, como explicamos mais acima.

⁷ Até a conclusão da dissertação, este foi o único programa jornalístico da televisão brasileira aberta a ter esta característica tão presente em todas as edições analisadas. No trabalho do mestrado, pontuamos que apesar do Profissão Repórter estabelecer relações com elementos do Cinema; muito antes, nos anos 1970, a própria TV Globo contou com a atuação de cineastas do Cinema Novo no Globo Repórter (GR). Entretanto, o Globo Repórter se comportava mais como um programa de grandes reportagens, no formato mais convencional do Telejornalismo, do que propriamente seguindo o formato do PR, onde é possível vermos, a cada edição, uma grande reportagem que comporta todas as narrativas forjadas pelas três equipes de reportagem. Nos últimos anos, no GR, um/a apresentador/a fica no estúdio, em pé, anunciando cada reportagem que virá. A repetição desse fluxo estúdio-reportagem segue até o final do programa. No PR, por sua vez, existe uma abertura aberta (uma espécie de teaser, antes da vinheta) e, em seguida, já imergimos nas histórias, com atenção especial para a construção das personagens.

A representação é problematizada e está presente a todo momento, seja através da utilização da primeira pessoa no discurso verbal, seja com a utilização de uma câmera GoPro⁸ acoplada a uma câmera maior, que simula a visão do/a repórter que, em várias ocasiões, também filma.

A autorreferencialidade humaniza a profissão e exhibe as dificuldades por trás do fazer jornalístico, criando o efeito de proximidade e incorporando a experiência desse fazer. “Promove, por um lado, o envolvimento do espectador com o que é reportado e, por outro, confere legitimidade ao trabalho realizado ao promover o efeito de autenticidade.” (GOMES, 2021, p. 58). Consegue-se, assim, maior transparência no processo de feitura. Inclusive, só há esta oportunidade de exhibir a proximidade com as fontes e os bastidores, porque o/a repórter também se coloca, em vários momentos, como personagem no decorrer do programa.

Essa primeira pessoa assumida “quebra” a personagem criada em torno de uma objetividade jornalística. No PR, vemos repórteres almoçando, pedindo um suco numa vendinha que surgiu no meio do caminho (*Linha de tiro* - 22/07/08), dormindo numa barraca (*Protestos pelo mundo* - 29/11/11) ou interferindo no curso da reportagem, como fez a repórter Eliane Scardovelli (*Desespero por uma UTI* - 28/05/13), tentando conseguir uma UTI para uma criança em Cuiabá, MT.

Existe uma performance do reportar aos moldes do PR. Roupas mais informais, o tipo de sapato, o cabelo, tudo isso proporciona uma diversidade de estilos, trazendo um pouco da personalidade de quem nos conta as histórias. Através dessa subjetivação do/a profissão, colabora-se para o efeito de proximidade almejado pelo Profissão Repórter.

A representação do que é ser repórter está presente também na fala de Mariane Salermo no programa comemorativo de 10 anos sobre violência (13/04/16). A repórter, que já não está mais na atração semanal, mas em outro produto da emissora, volta a participar do PR para ir em busca de uma história que contou em sua passagem pelo programa. Ela participa de uma conversa, uma “ilha” (momento em que Caco Barcellos conversa sobre as escolhas da reportagem com equipe), no estacionamento da Globo, e pega a estrada até Foz do Iguaçu, no Paraná, onde esteve em 2009, por ser considerado o local onde mais se matava jovens no país. Durante a pauta, ela faz o comentário: “isso é o que dá ficar fora do Profissão Repórter por um tempo. Não sei qual calçado usar”. O trecho

8 Câmera pequena muito usada por esportistas e atletas para registrar imagens dentro da água, situações de risco, em ângulos difíceis de execução, para uma câmera convencional fazer.

constrói a imagem de que, para estar no programa, é preciso usar sapatos confortáveis para realizar seu trabalho (GOMES, 2021, 60).

A própria construção do repórter-mentor, que explicaremos na sequência, está correlacionada à autorreferencialidade, por colocar um jornalista experiente como Caco Barcellos questionando os/as profissionais mais jovens sobre suas escolhas durante a produção da notícia. Pode-se constatar que esta mentoria amplifica uma primeira pessoa para uma ideia de classe profissional, ao debater as escolhas subjetivas de cada jornalista. Esse processo de subjetivação dá mais transparência e didatiza o trabalho de jornalistas, deixando claro que não existe uma medida exata de como criar uma reportagem. Com isso posto, seguimos para a próxima categoria: repórter-mentor. Ela é importante para a narrativa de reportar o que é reportado pelos profissionais, ou seja, a narrativa da reportagem.

REPÓRTER-MENTOR

No Profissão Repórter, Caco Barcellos, além de apresentar o programa e de fazer reportagens, orienta repórteres menos experientes do que ele. Essa prática trata-se da encenação de uma espécie de relação “mestre” e “discípulo”. E, por isso, propomos aqui a existência de um repórter-mentor. O Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2011), define mentor como: “mentor (men.tor) [ô] **sm.** 1. Pessoa experiente que instrui dá conselhos a outra; GUIA; MESTRE 2. Pessoa que planeja e dirige um projeto, uma obra etc. [F.: Do lat. *mentor, oris*, do antr. gr. *Méntor*, personagem da Odisseia.]”

Uma outra definição complementar está no Dicionário Online de Português (2020)⁹:

Substantivo masculino

Indivíduo experiente que guia (dá conselhos) uma outra pessoa; guia ou mestre.

[Por Extensão] Indivíduo que direciona, desenvolve, produz ou cria projetos, ideias, obras etc.

Mentor Intelectual. Pessoa responsável pelo desenvolvimento e/ou idealização de algo cuja prática influencia os comportamentos de uma outra pessoa.

Etimologia (origem da palavra **mentor**). Do latim *mentor.oris*.

⁹ Disponível em www.dicio.com.br/mentor. Acesso em 14 de março 2022.

A metadiscursividade encontrada nessa relação de “mestre” e “discípulo” proporciona acesso a uma prática profissional ainda desconhecida, na minúcia, para muitos, razão pela qual contribui para a autorreferencialidade.

Quando vamos à bibliografia do Cinema, encontramos esta terminologia (mentor) na obra de Christopher Vogler, em seu livro *A Jornada do Escritor: estrutura mítica para roteiristas* (2015). Vogler é um produtor executivo da indústria filmica hollywoodiana. Escreve livros, roteiros e é professor, além de ter realizado consultoria de roteiro para filmes da Disney.

Em seu manual, Vogler (2015) nos ensina que o mentor pode assumir a função psicológica de um pai ou de um Deus; pode ser um facilitador para funções dramáticas na história, como: ensinar; dar presentes; trazer a consciência do herói; motivar; plantar pistas que ajudem o herói em sua jornada; ajudar na iniciação sexual. Explica também que há diversos tipos de mentores: escuros, caídos, continuados, múltiplos, cômicos, xamã, internos. Os internos são aqueles que se baseiam em um livro ou objeto para guiar o herói em seu percurso. No caso do Jornalismo, poderíamos usar o código de ética como o guia a ser lembrado por Caco Barcellos, ainda que indiretamente, no que se convencionou chamar de “ilha” pela equipe do programa. Esta “ilha” é o lugar por excelência desse repórter-mentor e outro diferencial importante na construção do PR.

Vale ressaltar que quando fizemos a separação entre duas grandes narrativas norteadoras do programa, conseguimos, dependendo do momento das histórias, identificar dois tipos de protagonistas: repórteres (e repórteres cinematográficos) e personagens/fontes. Em um primeiro percurso, que reporta o que é reportado, temos os profissionais do programa e, em um segundo, que contempla o tema, temos os personagens ou grupo de personagens, que assumem o protagonismo de suas experiências no mundo. É, portanto, no primeiro eixo que se localiza o mentor.

Nesse momento, Barcellos aparece conversando com os/as demais repórteres sobre as escolhas assumidas para suas reportagens em uma referência à ilha de edição. Dentro de uma redação de TV, há salas pequenas (ilhas de edição) em que editores de texto e imagem se reúnem para trabalhar em cima do material que chega da rua, havendo espaço para discussões sobre o que vai ao ar. A troca, no Profissão Repórter, ainda que “encenada”, é registrada e exibida. Essa conversa, geralmente, é filmada na redação. Não necessariamente dentro de uma ilha de edição, mas nas bancadas com computadores. O/a repórter mostra o material obtido e, a partir dele,

Caco Barcellos faz perguntas sobre suas experiências. Independentemente do local no qual ocorra essa conversa, a equipe designa tais momentos de encenação da relação “mestre”/“discípulo” como “ilha”. Essa estratégia nos remete ao *Crônica de um verão* (1961), de Jean Rouch e Edgar Morin, quando os diretores conversam no início do filme sobre como será o documentário que pretendem fazer e, também, ao final, ao exibirem o que realizaram aos participantes, gerando, a partir disso, discussões.

Este recurso é utilizado não apenas para se discutir o próprio ato de noticiar, mas também como uma estratégia para participação mais recorrente de Caco Barcellos em um maior número de programas, já que nem sempre é possível que ele (ou qualquer outro/a repórter) desenvolva uma reportagem para cada edição. Ele assume, no entanto, até mesmo pela construção dessa mentoria, um papel de fiador da prática jornalística do PR. A seguir, um exemplo de “ilha”.

DESAFIOS DA BALANÇA (14/04/09)

Felipe Suri é um repórter que vai produzir sua primeira reportagem no programa, com a ajuda da repórter Thais Itaqui. Ele está em busca de uma personagem para entender melhor a vida social de quem tem bulimia. Eles vão até Ribeirão Preto (SP) para conhecer Fernanda, estudante de psicologia, de vinte anos, que sofre com o transtorno alimentar desde os sete. Mostram sua casa e as fotos que das mulheres que ela admira: todas muito magras. Ela diz que o objetivo dela é ser “magrela”. Eles vão a um *shopping* para ver como Fernanda se comporta na hora das compras.

De volta à redação, Caco assiste ao material e diz: “Eu queria saber mais que sofrimento é esse. Está muito narrado o sofrimento dela. Não está mostrando”. Thais diz que é muito difícil de conseguir esse efeito. Caco continua: “a reportagem é sempre uma coisa difícil. Entrevista é uma coisa fácil. Em 15 minutos a gente faz. Reportagem a gente não faz em 15 minutos. Quando tem muita sorte faz, mas, geralmente, é sofrido. Acho que você pode ser sincero com ela e dizer: ‘editamos, ficou muito legal, mas este programa é muito exigente com a reportagem’”.

Duas semanas depois, a equipe volta a Ribeirão Preto. Caco acompanha da ilha como foi esse retorno. A equipe vai com Fernanda até o supermercado comprar alimentos saudáveis e, depois, a um rodízio de hambúrguer,

para fazer a despedida de sua forma de se alimentar. As imagens mostram Fernanda comendo, até que fica com as mãos geladas e vai ao banheiro passar um “batonzinho”. Na verdade, ela foi vomitar os nove sanduíches que havia comido. Na ilha, Caco pergunta o que Thais sentiu com aquele momento. No vídeo, a profissional expressa desconforto. Ela diz que se sentiu muito mal, por ter um certo “pudor” em mostrar “um momento de fraqueza da doença de alguém”. Depois que Fernanda volta do banheiro, abre a bolsa e toma seis laxantes sem água, já que não tinha conseguido colocar tudo para fora. Caco, na ilha, diz que acha que Felipe conseguiu passar o dia a dia de Fernanda.

Na narrativa da reportagem, Caco Barcellos assume o papel daquele que orienta e sanciona o protagonista (Felipe) na sua busca por tentar retratar a bulimia de um jeito que seja compreensível pelo público.

É importante também mencionar que além das “ilhas” dentro da redação, muitas conversas são feitas durante o próprio fazer da reportagem, na rua. Em outros momentos, Caco Barcellos está na redação e um/a repórter liga para ele para comentar um desafio que surgiu, como nos programas *Desespero por uma UTI* (28/05/13) e *Venezuelanos* (09/05/18). Ou, então, ele está na rua junto com outro/a membro/a da equipe e conversam sobre a pauta. Também há a possibilidade de repórter e cinegrafista tecerem comentários entre si do que está sendo registrado, como *Ciclone em Moçambique* (17/04/19) e *Trabalho Infantil* (10/07/12).

PERSONAGEM-CONDUTORA

Chegamos a uma das categorias mais importantes do programa: personagem-condutora. É por causa da personagem-condutora que o programa existe. É ela quem motiva o/a repórter a buscar histórias e contá-las ao mundo.

São as personagens que performam sua vida diante da câmera, geram ações e possibilitam, assim, que conheçamos não só o que elas vivem, mas o bastidor da representação de como vivem. É um corpo que atua socialmente, possibilitando uma abertura interpretativa a partir do nosso repertório. E não só: também encarnam números, ao darem rostos a pesquisas acadêmicas e comprovarem os dados trazidos por esses estudos (GOMES, 2021, p. 72).

Esta categoria de representação usa um dos conceitos mais básicos do roteiro de cinema, que é o de mostrar a ação ao invés de só falar. Contar uma história mostrando o fato se fazendo é mais complexo do que fazer jornalismo *hard news*, apoiado, predominantemente, em entrevistas. “No PR, são exibidas situações vividas pelas fontes e pelos/as repórteres que ajudam a construir essas personagens e permitem que identifiquemos traços de personalidade, sem que seja necessário apenas verbalizar, mas comprovando o que se diz, enquanto se diz.” (GOMES, 2021, p. 72) Para realizar esse tipo de reportagem, diferente do *hard news*, é preciso mais tempo. Sem ele e sem essas pessoas não há progressão dramática.

As histórias pessoais se alternam em uma mesma edição, que contempla diferentes pontos de vista de um tema, e nos leva a acompanhar o desenrolar de cada uma. Nos primeiros cinco minutos do Profissão Repórter, antes da vinheta, já temos uma prévia do que virá. Conhecemos algumas dessas pessoas e identificamos qual o objetivo que cada uma quer alcançar no programa. Após a vinheta, começa o desenrolar dos programas narrativos de cada personagem, que se manifestam, no ponto de vista dos manuais de roteiro, aos seus arcos dramáticos.

Elas são apresentadas, até que elas começam a lidar com dificuldades: encontrar um órgão para transplante, conseguir um emprego etc. Até chegar ao clímax, a edição trabalha intercalando as histórias, a fim de gerar expectativa no/a espectador/a, fazendo com que aguarde até o segundo e último bloco, para descobrir qual resultado do “drama pessoal” (expressão muito usada por Caco Barcellos) de cada uma delas. No PR, as ações raramente acontecem em um mesmo tempo e espaço, mas com a edição, conseguem figurativizar um grande tema, dividido em eixos, concretizados por diferentes pessoas e situações. Quanto mais dificuldade uma personagem enfrenta, podemos esperar uma melhor construção dramática para ela.

Vamos observar brevemente o programa *Domésticas* (30/06/15), por considerar que ele possui uma construção de roteiro que privilegia a categoria da personagem-condutora. Para ele, na dissertação, optamos por uma abordagem complementar, inserindo a transcrição de trechos do programa, como forma de deixar mais claro o entendimento da categoria, além de frames do programa. Nos anexos da pesquisa, colocamos sua transcrição completa. Aqui, vamos apenas compartilhar um diagrama que resume os dois grandes percursos narrativos deste programa, em conformidade com o esquema geral (Cf. diagrama 1).

Sinopse do programa (OFF de abertura de Caco Barcellos): “Uma nova lei. Para uma nova profissional. O Profissão Repórter registrou a convivência entre patroas e empregadas domésticas. Salário-mínimo e carteira assinada. Uma realidade ainda distante. A importância da doméstica na vida da família. Nas últimas férias, Regina foi convidada para viajar com a família. A empresária em busca de uma raridade: a empregada que dorme no trabalho.”

Personagens:

Aparecida de Goiânia, GO: **Vânia** é graduada em Relações Internacionais, com curso de Gastronomia, mora no interior de Goiás e trabalha como empregada doméstica. Vai para São Paulo trabalhar na casa de **Janaína**. A mãe era empregada doméstica e diz que pagou educação para que ela também não fosse. Com **Vânia**, notamos que o esforço de sua mãe foi suficiente para que ela concluísse a graduação, mas não o bastante para que conseguisse um emprego em sua área na cidade onde vive.

São Paulo, SP: A empresária **Janaína** está em busca de uma empregada doméstica. Ela mora no Morumbi, uma área nobre da cidade. As empregadas não duram muito tempo em sua casa. Neste eixo também aparecem outras empregadas domésticas, que antecedem e sucedem **Vânia**, mas mesmo precisando do emprego, não ficam muito lá, porque não aguentam as exigências de Janaína.

São Paulo: **Regina** é empregada, com carteira assinada e tem uma ótima relação com a patroa. Caco Barcellos acompanha o casamento do filho dela. Este núcleo nos mostra um trabalho com condições dignas, talvez, um objetivo a ser alcançado por quem é empregada doméstica.

Barcarena, PA: **Nelma** é empregada no Pará da própria irmã e recebe R\$120 por mês. Observamos, neste núcleo, a informalidade, a ausência de qualquer direito e um contexto social muito precário, que coloca não apenas Nelma numa situação difícil, mas diversas empregadas da região.

Notamos que as histórias de **Janaína** em busca de duas empregadas e a de **Regina**, que tem uma boa relação com a patroa e possui uma vida além do trabalho, ganham espaço. Janaína assume um papel de antissujeito, dificultando que suas funcionárias consigam um emprego com condições adequadas

de trabalho. As histórias nos conduzem até o final, trazendo respostas para a procura de **Janaina** e para o casamento da filha de **Regina**, com quem Caco tem grande proximidade e parece demonstrar afeto por ela e por sua família.

O programa teve duração de 40 minutos, o que facilitou no desenvolvimento das personagens e também na criação de um contexto, onde elas podem ser mais bem situadas. Abaixo, sintetizamos esta edição em um diagrama.

Diagrama 2 - Percursos narrativos de Domésticas (30/06/15)



Diagrama feito pela autora (2021).

CONCLUSÃO OU UMA NOVA PROPOSTA PARA O TELEJORNALISMO

Com estes exemplos pudemos mostrar o modelo de execução do Profissão Repórter, que conta com três grandes categorias que se fundem e formam o que chamamos de *dispositivo de representação jornalística*. Ao fazer esta divisão, buscamos facilitar o entendimento da análise realizada.

Acreditamos que a “fórmula” do *Profissão Repórter*, presente entre 2008 e 2019, pode servir de base para construção de narrativas mais complexas e atrativas dentro do Telejornalismo, levando em conta um Jornalismo que assume mais claramente, - e sem perder de vista os contratos desse gênero televisual -, a subjetividade inerente a toda produção de linguagem.

Ao assumir a existência desse dispositivo de representação, ancorada pelos estudos do Cinema, indicamos a profissionais e estudantes de Comunicação a possibilidade de pensar um Jornalismo que, ao narrar o mundo, narra também a si mesmo; tornando-se, assim, mais transparente e, talvez, honesto, com sua audiência.

REFERÊNCIAS

- BEZERRA, Cláudio. **A personagem no documentário de Eduardo Coutinho**. Campinas, SP: Papirus, 2014. – (Coleção Campo Imagético).
- DICIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS. **Significado de mentor**. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/mentor/>. Acesso em: 02 de dezembro de 2020.
- FECHINE, Yvana; MOREIRA, Diogo Gouveia. **Dispositivo midiático de participação nas interações transmídias**: explorando o conceito a partir das ações da Rede Globo no seriado *Malhação*. *Galaxia* (São Paulo, Online), n. 32, p. 26-37, agosto 2016.
- GOMES, Paula Ádala dos Passos Pereira. **A construção de um dispositivo de representação no Jornalismo**: o caso do Profissão Repórter / Paula Ádala dos Passos Pereira Gomes. – Recife, 2021. 149p.: il. fig. Sob orientação de Yvana Carla Fechine de Brito. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2021.
- LINS, Consuelo. **O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo**. In: *Sobre fazer documentários*. Vários autores. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.
- MIGLIORIN, Cezar Ávila. **Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo**. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: < https://www.academia.edu/1246725/Eu_sou_aquele_que_est%C3%A1_de_sa%C3%ADda_dispositivo_experi%C3%A4ncia_e_biopol%C3%ADtica_no_document%C3%A1rio_contempor%C3%A2neo/. Acesso em: 25 de novembro de 2020.
- Novíssimo Aulete dicionário contemporâneo da língua portuguesa** / Caldas Aulete: [organizador Paulo Geiger]. Rio de Janeiro: Lexibon, 2011. 1488 p.
- VALVERDE, Monclar. **Comunicação e experiência estética**. In: SOUZA LEAL, CAMARGOS MENDONÇA, Carlos, GUIMARÃES, César. *Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.
- VOGLER, Christopher. **A Jornada do Escritor**: Estrutura Mítica para Escritores. Tradução de Petê Rissatti. 1ª. ed. São Paulo: Editora Aleph, 2015.

REPRESENTAÇÕES ACUSMÁTICAS NO RÁDIO DOCUMENTAL

RAKELLY CALLIARI SCHACHT¹

INTRODUÇÃO

Na esteira da ascensão dos equipamentos portáteis de gravação magnética estereofônica e da consequente valorização dos sons captados em campo na produção radiofônica documental, em 1971 o autor de rádio alemão Peter Leonhard Braun partiu para a África com o engenheiro de som Dieter Grossmann em uma jornada de 22 noites na cratera Ngorongoro, na Tanzânia. O objetivo: traduzir em sons a tese científica que contestava o senso comum deploratório a respeito do comportamento das hienas.

O fato de que as hienas não eram animais carniceiros e inábeis, e sim exímias caçadoras com uma organização social própria, havia derivado de uma pesquisa desenvolvida ao longo de sete anos por um estudioso holandês a serviço da Universidade de Oxford. Para além do interesse pelas revelações que contradiziam o imaginário popular a respeito desses animais, Braun foi atraído pelo potencial acústico do tema.

Desde 1964, ele vinha trabalhando no desenvolvimento de um “feature acústico” – um gênero documental criativo, até então tributário de uma tradição da palavra escrita que fora importada para o rádio a partir do jornalismo impresso e da literatura, e que agora se propunha a emancipar os sons, dando-lhes maior autonomia narrativa (BESPALHOK e SCHACHT, 2009; REIN e ZINDEL, 2007).

A ideia de concretização de um “filme acústico” ou um “cinema para os ouvidos”, totalmente desprovido de imagens visuais, não era nova. Ela esteve presente nos primórdios do rádio enquanto se consolidava como meio

¹ Doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP e Mestre em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina (2014), é jornalista com experiência nas áreas de comunicação organizacional e mídias sonoras. Atualmente pesquisa rádio documental criativo, com ênfase no feature radiofônico, sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Vicente. E-mails: rakelly@usp.br // rakellyc@gmail.com.

de comunicação de massa na Alemanha, nos anos 1920 e 1930, período de férteis intercâmbios técnicos e de recursos humanos com o cinema. O conceito, bastante ligado ao desejo de uma narrativa que não *conte* indiretamente, mas *mostre* de forma direta ao ouvinte aquilo que se quer dar a conhecer, chega a se realizar em película, com a peça *Weekend* (1930, 11') de Walter Ruttmann.²

Porém, é com a flexibilidade oferecida pela fita magnética que esta possibilidade se expande nos anos 1960, mesmo período em que no cinema documental se fortalecem os movimentos abarcados sob a denominação “cinema direto”. A fita era mais barata que a película e passível de reutilização, mais maleável para edição e montagem que os discos, e ainda passou a contar com aparelhos móveis de gravação. A fidelidade representacional e a noção de espacialidade sonora proporcionadas pela estereofonia ajudaram também a impulsionar o desafio de realização de um rádio documental observacional.

Assim como no cinema, a situação desejada pelo autor de se tornar uma “mosca na parede” realiza-se apenas como uma referência conceitual, já que a produção de sentidos não se torna isenta das decisões autorais sobre o recorte a ser documentado e, sobretudo, da posterior organização do material por meio da edição e montagem. E, assim como no cinema, esta postura leva a uma tendência pelo registro de ações que não pareçam ter sido provocadas pelo aparato documental. Esta seleção, todavia, torna-se mais desafiadora na documentação radiofônica devido a seu caráter acusmático – termo que designa o som desvinculado da referência visual da fonte de emissão sonora ou de seu entorno.

Contra as limitações impostas por uma imensa parcela não audível existente no campo do real, a saída dos autores do ambiente de estúdio e maior busca pelos sons externos neste período são uma tendência observada por Virginia Madsen (2013, 2018) em diversos lugares do mundo, neste mesmo período que abarca inclusive a realização, por Braun, de um feature construído inteiramente sem narração roteirizada: *8h15, Sala de operação III*, 1970 (T.A.).

É na sequência deste feito que ele parte para outra experiência de construção narrativa baseada majoritariamente em som direto, mas desta vez

2 A obra de Ruttmann foi veiculada tanto no rádio quanto em salas de cinema. Está disponível em diversos perfis da rede social de vídeos YouTube, como em <https://www.youtube.com/watch?v=KaxfajNH9o0>. Último acesso em 10 mar.2022. Notamos, entretanto que o termo “filme acústico” ao longo da história se refere mais a um conceito de construção da obra baseada na montagem de som direto fixado em suporte, do que a seu meio de exibição.

documentando um universo desprovido do recurso verbal. *Hienas - Manifesto por um predador desprezado* (*Hyänen - Plädoyer für ein vearchtetes Raubtier*, 1971, 56')³ foi reconhecido como o melhor feature do sistema público alemão de radiodifusão no ano seguinte, e solicitado pelo Departamento de Zoologia da universidade de Oxford por seu valor único para a ciência (SFB in BRAUN, 1972, p.107). A obra, não raro, é reprisada pelas emissoras públicas alemãs e referenciada como peça importante do repertório que formou novas gerações de autores do feature alemão.

É tendo em consideração este contexto histórico e as especificidades de uma documentação acusmática que buscaremos analisar o conjunto de vozes que compõem a produção e sua forma particular de organização. Juntos, estes elementos formam aquilo que Bill Nichols chama de *Voz do Documentário*, ou seja, a forma singular pela qual uma obra documental dá a ver (aqui diremos “escutar”) sua representação do mundo histórico (1983, 2008). Auxiliarão neste percurso as reflexões já realizadas sobre o repertório em questão (LISSEK, 2012, 2013; OLBERT, 1995; REIN e ZINDEL, 2007) bem como o conceito de leitura documentarizante oferecido por Roger Odin (2012).

A VOZ DO DOCUMENTÁRIO NA EXPERIÊNCIA ACUSMÁTICA

A história do rádio é permeada por discussões acerca de seu caráter monossensorial, sobre as limitações e potencialidades de uma mídia exclusivamente sonora. E um meio nascido no momento histórico de consolidação da hegemonia da imagem visual técnica não teria outra saída a não ser lidar com o fato de ter a visão como o sentido ausente mais presente nesta discussão epistemológica.

Em alguns momentos, o fato de ser um aparelho sonoro é eleito como deficiência, em outros, como virtude (MANZANO, 2006, pp. 52, 53). Eduardo Meditsch considera que, na ausência de uma história analítica da arte radiofônica, criaram-se diferentes escolas de pensamento sobre o potencial expressivo do rádio, sendo seu principal divisor de águas as duas linhas de interpretação da condição invisível da nova linguagem – uma em defesa da complementação visual pela imaginação do ouvinte, outra da autossuficiência do conteúdo sonoro (MEDITSCH, 2007, pp. 163, 164).

3 O feature pode ser ouvido no link: <https://www.mixcloud.com/dasfeature/hy%C3%A4nen/>. Acesso em 02 de jan. de 2022.

Defensor da segunda corrente, Rudolf Arnheim propõe o elogio à cegueira do rádio, nos anos 1930, reivindicando que o meio desenvolvesse o manuseio assertivo de seus códigos próprios, assumindo sua condição acusmática.

Tal proposição se materializa de modo especial no feature *Hienas* (1971), que explora de maneira contundente o ambiente noturno como uma oportunidade para a comunicação desprovida da visualidade. As hienas correm em altas velocidades e costumam caçar durante a noite – um tema difícil de ser visualmente registrado; o campo ideal para a revanche do rádio sobre o cinema ou a concorrente mais evidente no momento, a televisão.

Com o domínio da gravação móvel estereofônica já amadurecido a esse ponto, autor e engenheiro de som desenvolvem uma solução improvisada e inovadora – longas hastes de bambu amarradas em uma *landrover*, espumas para amortecer interferências e microfones presos nas pontas – para captar o material que compõe 90% da peça, organizada em três atos. A abertura já situa o ouvinte na situação de privação visual.

Nenhuma lua hoje à noite na cratera Ngorongoro...

Apenas uma escuridão de 250 quilômetros quadrados...

E sobre toda esta escuridão paira o cálculo mortal de toda noite em Ngorongoro:

20 mil grandes animais de casco confrontam 500 grandes predadores.

E o resultado – responde a duas perguntas simples:

Quem morre esta noite

E quem fica satisfeito... (BRAUN, 1972, p.108, T.A.).

A estratégia não era uma novidade no meio da ficção – a peça radiofônica *A Comedy of Danger*, transmitida em 1924 pela BBC e 18 meses depois pela emissora de Hamburgo, na Alemanha, se utilizava dela ao situar a história em uma mina de carvão que tem as luzes inesperadamente apagadas. Situar a história em um ambiente em que a dimensão visual é eliminada foi uma solução imaginativa usada com frequência antes e depois da Guerra, cita Mark Cory (1992, p. 236).

Seu uso nesta obra documental também servirá à sustentação de uma estrutura dramática, composta por três atos bem definidos, com apresentação da cena, estabelecimento de conflito, curva de tensão e resolução final. Ainda assim, pode ser considerado um passo de ousadia em uma

sociedade que baseia o acesso ao conhecimento na visualidade, associando a informação sonora ao campo da fantasia.

Mas nem sempre foi assim. A escuta acusmática, aquela que alija o ouvinte da referência visual da fonte emissora do som, foi um recurso didático utilizado por Pitágoras na Grécia antiga, por considerar que a privação do recurso visual aos alunos favoreceria a concentração no conteúdo ministrado.

Esta é a aposta de Peter Leonhard Braun, ao querer transportar o ouvinte até a noite africana, reproduzindo o real de forma a mitigar ao máximo sua interferência sobre o produto final – a obra procura expor a “realidade bruta, sangrenta, ‘tal como’”, apontada por André Parente (2000) como objeto de culto da estética do real. A dimensão ritual da vida – comensalidade e caça, luta e entretenimento, guerra, nascimento, morte, matrimônio – são buscados pelos microfones de Braun.

Minhas produções eram muito diferentes. Realmente muito diferentes, era uma forma absolutamente diferente de expressão e força e tudo o mais, sim? E então claro que eles diziam “lá vem o Braun com suas produções sangrentas”. E por “sangrentas”, eles queriam dizer “cheias de sangue”. Sim? Hienas, sim? “Bow” (nojo), ou ele está fazendo algo sobre cirurgia, coisas assim... Mas eu não estava procurando por sangue, eu sempre estive à procura, escolhendo um tema que tivesse energia acústica. (...) Então eu estava procurando... galinhas, isso era uma coisa realmente poderosa. Sim? Ou hienas, mas não é sobre hienas. É... a noite Africana. E a noite na África é extremamente poderosa. Quem vai ficar satisfeito hoje, quem vai morrer. É maravilhoso, um oceano de som (BRAUN, entrevista à autora, 2019, T.A.).

Esta estética leva à construção de um texto que procura ser comedido, construído com frases curtas, mas fundamental para a construção de um caráter indicial para os sons captados em campo, completamente não-verbais. O texto narrado ambienta o ouvinte, deixa-o identificar as fontes sonoras e, por fim, conta uma história, induzindo o ouvinte a uma leitura documentarizante (ODIN, 2012).

Essencial ainda para esta orientação de leitura é a ocorrência de uma locução institucionalizada na abertura que, antes do início da narrativa e mesmo exterior a ela, esclarece o contexto de produção da obra e sua motivação embasada no conhecimento científico. “Todas as gravações originais contidas na transmissão a seguir são autênticas. Elas foram feitas na cratera Ngorongoro, na noite africana”, diz a abertura (BRAUN, 1971, a partir de

2'15”), valorizando o efeito emocional causado pela condição invisível da comunicação radiofônica, ou a “hiperexcitabilidade da mente” proporcionada pela audição acústica (MEDITSCH, 2007, p. 259).

Elaboradas algumas considerações com relação à estética do real e da valorização do universo acústico presentes na obra de Braun, fizemos um levantamento a fim de identificar as vozes agenciadas nesta obra e aproximarmo-nos da composição da “voz do documentário” (NICHOLS, 1983, 2008).

A motivação para realização do feature surgiu três anos antes, quando Braun ouviu uma produção sul-africana sobre leões, da qual produziu uma versão alemã estendida no ano seguinte (*Interview mit Löwen*), para a qual, alega, precisou buscar auxílio para corrigir equívocos de informação, entre eles o de que hienas tinham hábito de rir por serem hermafroditas.

Os equívocos sobre os leões, eu corriji lendo *The Serengeti Lion*, de George B. Schaller (um especialista destacado em leões). Por causa da desinformação sobre as hienas, eu fui ao Zoo de Berlim e entrevistei seu diretor (Heinz Georg Klös). Klös me disse que um novo artigo sobre as hienas pintadas tinha sido publicado na revista *National Geographic* – escrito pelo zoologista holandês Hans Kruuk – oferecendo uma certa reabilitação do predador desprezado. Eu contatei Kruuk, que vivia e trabalhava no Serengeti, e alguns anos depois fui eu mesmo fazer uma expedição acústica ao mundo de um carnívoro poderoso (BRAUN, entrevista a Tereza Reková, 2017).

O pesquisador holandês Dr. Kruuk foi consultor científico do feature e orientou Peter Leonhard Braun e o engenheiro de som Dieter Grossmann na chegada à África, mas não há registro de emissão vocal dele na obra. Seu nome e trabalho são mencionados na abertura institucional prévia à exibição da produção, esta menção é que atribui o peso da credibilidade científica ao feature, que no mais privilegia a captação imediata dos sons dos animais e do ambiente, posteriormente dramatizada por meio da narração.

Quadro 01 – Identificação das vozes em *Hienas*

Vozes roteirizadas	Vozes entrevist.	Outras vozes	Objetos ou máquinas	Música
Narrador – voz masculina adulta, que representa o conhecimento científico – 100% da locução é feita simultânea com o ambiente		Não-verbais: Hienas (emissão vocal, mas também seus corpos contra a vegetação, movimentos respiratórios, som da alimentação) Cigarras e outros insetos, moscas Abibe-coroadado Morcegos Chacal dourado Gnus (inclusive o filhote gnu que agoniza enquanto é devorado) Flamingos Cotovia Leão Água (rio, lago)		Percussão Sindimba (extra-diegética, na divisão dos atos)

Após a abertura de 2 minutos e 30 segundos iniciais para a locução institucional que contextualiza a produção e dá as informações básicas sobre a temática, em todo o restante do tempo ressoa o som direto captado; metade acompanhada de narração, outros quase 40% sustentados sozinhos. Graças à espacialidade proporcionada pela estereofonia, toda narração é centralizada no “cenário acústico” do som direto.

A divisão entre os atos é marcada por uma percussão de tambor representando a Sindimba⁴, gênero musical tradicional do grupo étnico Makonde, o único uso de música extra-diegética observado no conjunto de obras estereofônicas do autor.

4 O fonograma utilizado não é creditado no áudio, nem no roteiro publicado deste feature. O grupo étnico Makonde habita principalmente o sudeste da Tanzânia e nordeste de Moçambique, sendo conhecido por suas esculturas em pau-preto, como informa Lia Dias Laranjeira (2017) no artigo “Migração makonde, produção de esculturas e mercado de arte no Tanganyika: a questão do estilo Shetani (1950-60)”. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/HFDjpstDBjVWNxSp4ym5JqB/?lang=pt>. Último acesso em 28 Set. 2021.

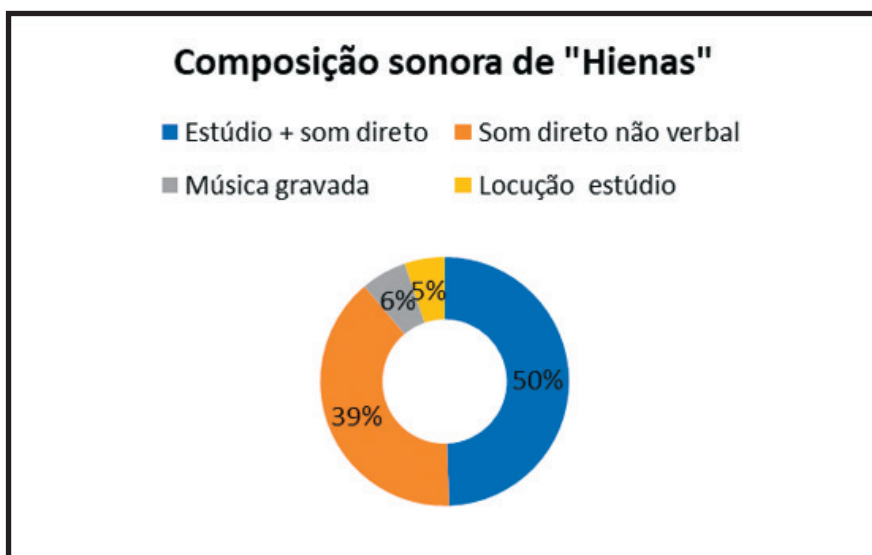


Gráfico 01 – Composição sonora de *Hienas*

Quanto à estrutura dramática, cada ato tem uma história narrada que pode se sustentar de maneira independente, conforme aponta a divisão de cenas descrita por Zindel (2000). A ponte entre um e outro ato se dá pela ordem cronológica dos fatos. O primeiro ato trata do encontro noturno das hienas entre si e sua organização na caça a um gnu⁵. A seguir, o amanhecer é colorido pelos hábitos de uma hiena fêmea nomeada como Lilli e a caça a um bezerro. E, por fim, ao anoitecer novamente, o conflito entre as hienas e um leão que quer tomar-lhes a caça.

Diante da diversidade de sons não-verbais⁶ que participam deste material, é fundamental reconhecer-lhes a condição de voz dentro da comunicação. Como todo material sonoro, eles são “fruto de um movimento e sua simples presença indica que algo se move ou modifica”, conforme lembra Eduardo Meditsch, recuperando as observações de Rudolf Arnheim, nos anos 1930, e de Fritz Winckel, nos 1960. “Em consequência, a informação que a percepção sonora nos proporciona sobre o mundo refere-se, necessariamente, a alguma ação: o que permanece imóvel não soa” (2007, p.157), o que se

5 Mamífero de grande porte da família dos bovídeos, presente em diversos territórios africanos. O gnu é presa para leões, leopardos, cães selvagens e hienas. Também chamado de boi-cavalo e cocone.

6 Referimo-nos aqui de maneira geral a “sons”, considerando aqueles de altura de frequência definida e também indefinida, que poderiam ser denominados ruídos, distinguindo-os momentaneamente da comunicação realizada através da palavra.

torna o desafio nuclear de um documentarista sonoro observativo, cuja realização é o alvo de Braun nesta obra.

É a partir desta premissa que Werner Klippert irá reivindicar também a abrangência do conceito de voz:

Também as coisas podem ter sua voz, assim como os animais ou a tempestade. Os aparelhos têm sua voz, um aspirador de pó, uma máquina de escrever. Os foguetes possuem uma capacidade de expressão híbrida, pela qual deveriam ser invejados por mais de um ator (KLIPPERT, 1977, p.86).

Tratando da peça radiofônica, Klippert considera que a conversão de tais vozes em personagens atuantes na dramaturgia acarretaria sua antropomorfização, já que elas se tornariam o “quem”. Em *Hienas*, essa leitura é incentivada pelo texto, que estrutura os elementos da natureza como protagonistas da narrativa, em uma representação do mundo histórico como tal.

Um exemplo claro a ser citado é que o autor se apropria do nome de observação atribuído pelo cientista Hans Kruuk a uma hiena fêmea que despertava sua simpatia, Lilli, a fim de atribuir mais personalidade ao relato (BRAUN em entrevista à autora, 2019).

Particularidade: ela gosta de se banhar –
como é apropriado para uma mulher bonita.
Levanta-se, boceja, espreguiça, para frente, para trás,
e põe-se, muito vagarosa, em movimento,
para o lago.

Take 21: Flamingos, perto.

Flamingos – tulipas rosa-claro sobre caules finos vermelhos, a margem floresce.

Lilli está a três metros da água e cobiça essa agitada cama de flores próxima dela.

Então ela se comporta de forma muito estranha. Ela pula no lago, mergulha até a cama de flores e se permite a maior diversão matinal – enxotar flamingos! (BRAUN, 1972, pp. 114, 115, T.A.).

Simultaneamente, as informações providas pela ciência são emolduradas por uma narrativa dotada de subjetividade e poesia em cada uma das três histórias, que recorrem a figuras de linguagem, como a metáfora, a hipérbole e a prosopopeia. Pensando nos modos documentais classificados por Bill Nichols, podemos dizer que nesta produção os modos expositivo e poético socorrem o observativo quando apenas a montagem do material não-verbal captado não seria suficiente para a estruturação de uma narrativa, ofertando ao ouvinte uma interpretação ampla demais para as convenções de um gênero essencialmente documental.

Estes modos são agenciados para compor um endereçamento do tipo “Eu (o rádio, ao lado da ciência) vos apresento a eles (os objetos da ciência)”. Não queremos, com esta descrição, naturalizar as escolhas feitas por Braun. Como comunicação construída a partir de imagem técnica sonora, fixada em suporte, faz parte da construção de um feature esse “jogo contra o aparelho”, de modo equivalente ao que Flusser (2009) atribui à fotografia como imagem técnica, em que cada escolha implica no descarte de todas as outras opções, o que precisa ser especialmente levado em conta quando se trata de uma obra que pretende fazer transparentes os aspectos do jogo.

Foram cerca de 80 horas captadas na estada da dupla na África, condensadas posteriormente em quase uma hora de obra final. Boa parte dos sons captados não têm uma intenção comunicacional por parte das fontes emissoras e foram editados de forma a não revelar os pontos de corte, o que foi considerado o principal desafio do trabalho para Monika Steffens, em uma época em que a montagem era feita na base da tesoura e fita adesiva (in OLBERT, 1995, p. 34, 35). Conhecer as escolhas realizadas ao longo da produção é especialmente importante nos casos em que se pretende tornar transparente este jogo. Neste caso, revela as possibilidades adotadas para o desenvolvimento de um rádio documental observativo, abrindo espaço a um universo de sons não-verbais na construção da narrativa.

Esta intenção autoral afeta a construção do texto que acompanha o som direto montado. As escolhas realizadas nesta escrita demandam atenção de nossa parte, pois é elemento fundamental do conjunto que constitui a voz do documentário.

O autor Frank Olbert observa que, assim como ocorreu em *Galinhas* (1967), primeira produção em estéreo de Braun, no feature sobre as hienas ele escolhe também mimetizar um padrão de fala, neste caso o “idioma” da zoologia e estudo do comportamento animal. Porém, enquanto em *Galinhas* a mimetização é ironizada, no caso de *Hienas* ela é legitimadora dos

conhecimentos adquiridos pela ciência ao longo de anos de pesquisa. Olbert comenta ainda o uso de cadeias de substantivos ritmados, que considera consonantes com o tempo da caça: “A energia da luta pela sobrevivência que se propaga diariamente na cratera pode ser sentida em frases curtas” (OLBERT, 1995, p. 33).

Em uma resenha escrita por ocasião de uma reprise de *Hienas*, Michael Lissek (2012) avalia que Peter Leonhard Braun alterou a retórica da linguagem radiofônica por meio dessa aposta no “efeito” que o som direto poderia causar, na franqueza, na surpresa e no choque.

Ele cita exemplos de como Braun busca construir a empatia do ouvinte, vulnerabilizando-o antes da inversão de tom; em *Hienas*, afirma Lissek, “pulamos alegremente com um pequeno gnu pela cratera Ngorongoro, para minutos depois vivenciar acusticamente como ele será devorado pelo traseiro” (2012, p.2).

Mas resta ver que historicamente a partir dessas características dos *features* de Braun (e seu poder de fascinação), surgiu uma escola alemã de traços que se baseia no sentimento, no efeito, na surpresa - muito mais do que na reflexão, no espírito elevado, na abertura de possibilidades ou na brincadeira acústica com subtextos. O *feature* em língua alemã (que teve sua origem na equipe editorial da SFB, liderada por Braun) é desejavelmente brutal e direto, e está mais associado ao boulevard (“sentir o que está acontecendo”) do que ao *feuilleton* (“compreender o que está acontecendo”) (LISSEK, 2012, p.2, T.A.).

Neste sentido, o autor e estudioso da linguagem tece duras críticas ao estilo de texto adotado por Braun no roteiro deste *feature*, por seu uso de parataxes (frases justapostas, sem conjunção coordenativa, comuns também em outras obras de Braun), segundo ele mais próximas de um poema de guerra que de uma tentativa bem-sucedida de redução de linguagem. Comparado às sutilezas da documentação radiofônica francesa, por exemplo, a observação de Lissek faz sentido.

Entretanto, a escolha estilística de Braun mostra-se bastante consciente e de certa forma reflete uma leitura de mundo baseada nas pulsões de vida e morte que se evidenciam no contexto de guerra, vivenciado de perto por ele, na juventude, e que vêm à tona em algumas vertentes do movimento direto, seja qual o suporte e meio de veiculação. O próprio autor levanta esta hipótese ao refletir sobre seu estilo de composição, ao avaliar que sua criação em um bar durante a Guerra levou-o a ter uma visão de mundo sem

floreios, orientado por um forte senso de realidade: “e então, obviamente, uma grande repulsa e sensibilidade frente ao patético, ao falso comportamento” (BRAUN, in OLBERT, 1995, p.29, T.A.).

DIFERENTES POSSIBILIDADES DA ESCUTA ACUSMÁTICA

O pensamento a respeito destas imagens-de-som é fundamental para situar a ligação da documentação autoral radiofônica não só com a “fonografia”, mas também com a linguagem fílmica⁷, que se somam ao legado construído pela radiodramaturgia e o radiojornalismo feitos ao vivo.

Na análise da voz do documentário em *Hienas*, foi possível observar que a relação entre som direto e palavra roteirizada em uma obra acusmática pode calibrar o grau de objetividade ou subjetividade contido na narrativa, atribuir significados e estabelecer conexões referenciais com a fonte emissora do som. Por isso talvez tenha sido esta a principal questão colocada na realização da emancipação do som almejada pelo feature acústico.

O feature aqui tomado como objeto de estudo enseja ainda uma análise a respeito dos diferentes caminhos estéticos adotados em suas versões internacionais, que exemplificam idealmente as duas extremidades de um pêndulo que perpassa a referencialidade dos sons.

Conforme traz o teórico do rádio Ricardo Haye (referindo-se ao estudioso do cinema Christian Metz), a imagem sonora pode ser icônica, híbrida, ou não-icônica, abstrata. A iconicidade de um som depende do grau de semelhança entre a imagem sonora e o objeto representado, de forma que a maioria dos receptores lhe deem uma mesma interpretação. Por outro lado, afirma, “a variedade de decodificações afeta a iconicidade do som, tornando-o abstrato” (HAYE, 2004, p.162, T.A.).

Tal decodificação depende, como analisa Pierre Schaeffer, do repertório construído acerca dos sons e que nos permite apropriar-nos de uma linguagem que associa a emissão sonora com sua fonte ou significado

⁷ Na história do feature alemão, entretanto, esta é uma ligação conceitual construída *a posteriori*. Por diversas razões, o intercâmbio próximo entre cinema e rádio foi interrompido ao longo do período de tensões marcado pela II Guerra Mundial. Questionado sobre suas influências profissionais, Peter Leonhard Braun cita autores e líderes do feature da BBC, bem como os primeiros escritores que formaram a base do gênero radiofônico na Alemanha, a partir de Hamburgo, e cujos critérios de apuração textual o próprio Braun precisou cumprir, até ser aceito como autor freelancer da emissora Sender Freies Berlin, nos anos 1950.

(sendo que a escuta tem a capacidade de dirigir-se mais ou menos a uma dessas extremidades, consideradas opostas: quanto mais se prende à fonte emissora, menos o ouvinte atentar-se-á ao significado da comunicação).

O “repertório de ruídos” que cada um de nós detém, pondera o engenheiro, é “resultado de um processo de *aprendizado individual em um ambiente coletivo*” (SCHAEFFER, 2017, p. 266, T.A.). Embora tal repertório individual seja compartilhado entre contemporâneos, a comunicação acusmática referencial pretendida pela documentação sonora calça-se de precauções quanto às variações interpretativas e lacunas que possam derivar para a polissemia.

Esta característica da comunicação leva Haye a afirmar que, enquanto as construções radiofônicas que possuam iconicidade permitem mostrar (*to show*) ao invés de contar (*to tell*), assumindo uma condição mais vívida, esse tipo de imagem acústica pode requerer a presença do texto verbal para dar-lhe maior precisão. “Esse complemento oral cumpre uma função de ancoragem quando reduz a polissemia e facilita a interpretação em fase de percepção”, comenta (HAYE, 2004, p. 166, T.A.).

Assim opera o texto na versão original de *Hienas*, auxiliando o ouvinte a navegar por uma linguagem provavelmente ainda desconhecida, e a criar repertório através da memória – por exemplo, depois de conhecer como soa a vocalização de uma hiena, ao longo da obra não será necessário nomeá-la todas as vezes, pois o ouvinte já reconhece do que se trata.

Esta se torna uma operação fundamental para garantir a efetividade de uma escuta referenciada, que é almejada pelo feature como gênero informativo. Isso se dá, por exemplo, pela indicação de qual é a fonte emissora de determinado som:

Take 09: Morcegos

... Este ruído gorjeado, metálico: morcegos.
Eles se agitam quase que sobre a cabeça das hienas...

Take 09: Morcegos.

Take 10: Chacal dourado agressivo.

... Chacal dourado: as duas hienas estão muito próximas de sua toca. Ele tenta afastá-las, grita, pula e as morde nas pernas traseiras. Elas o ignoram. Caminham adiante (BRAUN, 1972, p.110, T.A.).

Ou traduzindo o significado de um som para um código convencionalizado que o ouvinte possa acessar:

Take 03: Cigarras e uivo de hiena.

... ela uiva pelo caminho. Pescoço e cabeça voltados ao chão, boca levemente aberta. Ela uiva: quem ela é e onde ela está. Seu cartão de visita acústico: nome, território, direção do deslocamento, humor. Cada uivo deve ser individualmente reconhecível e possível de se ouvir a quilômetros de distância...

(...)

Take 05: Hienas fungando.

... hienas distinguem pelo cheiro das glândulas anais aquelas que correspondem sua prontidão para o ataque (BRAUN, 1972, p.108, 109, T.A.).

Todavia, como mostraram as versões internacionais feitas para este feature⁸, as escolhas de montagem podem levar a formas de escuta e interpretação totalmente diferentes, e as observações de Pierre Schaeffer sobre a escuta humana são de grande valor para que possamos compreender esta diversidade.

De acordo com o pesquisador, nossa relação com os sons oscila, na maior parte do tempo, entre dois polos: 1) a escuta dos sons como índices de um evento energético, ou seja, como efeito de uma causa que procuramos identificar e 2) a escuta dos sons como signos inteiramente subjugados a um código de linguagem (2017, p. 212, 276). A escuta reduzida proposta por ele, um dos conceitos que fundamentam a criação da música concreta, é uma tentativa de liberação dessa escuta referencial, atendo-se tão somente ao objeto sonoro, que já não remete à fonte emissora ou a um significado convencionalizado, mas apenas às propriedades contidas em si mesmo. Duas versões diferentes de *Hienas* propuseram a seus ouvintes uma experiência auditiva mais próxima a cada um desses modos de relação com os sons.

⁸ A formação de cooperações internacionais neste período vinha quebrando as barreiras idiomáticas do rádio, e o próprio Braun fez versões em alemão para peças estrangeiras, com autonomia para alterar a banda sonora. Segundo o autor, as mudanças realizadas em versões internacionais de suas criações precisavam ser aceitas porque tal intercâmbio significava desenvolvimento (BRAUN, entrevista à autora, 2019). Sabe-se que um ano após a primeira veiculação de *Hienas*, este feature já havia sido traduzido para o inglês, francês, árabe, hauçá e suaíli (BRAUN, 1972, p. 107). No ano seguinte, ele desenvolveria uma “fita-mãe” (*Mutterband*) para garantir maior fidelidade à versão original, nas traduções de sua produção *Sinos na Europa* (SCHACHT, 2017).

Na França, o autor radiofônico Alain Trutat⁹ retirou toda a narração e veiculou a captação direta como música concreta, em um entendimento de construção artística baseada em objetos sonoros. Neste tratamento do material, ele se torna uma obra de arte musical, em que os sons não têm mais valor por sua vinculação com a fonte emissora, despem-se de qualquer iconicidade ou função referencial, para serem ouvidos por sua plasticidade, dotada de intensidade, altura definida ou indefinida, ritmo, harmonia.

A proposta vai ao encontro da objetivação do som proposta por Pierre Schaeffer sob o conceito de “escuta reduzida”: “Falando sobre índices ou significações, nós esquecemos muito frequentemente da percepção sonora da qual eles vieram, da qual a escuta reduzida, finalmente focando no objeto sonoro em si, irá nos permitir notar conscientemente” (2017, p. 265).

Este tratamento do material desvincula-o da ligação com o jornalismo que o feature, como gênero, preserva. Como arte radiofônica pura, ele abriga a preponderância de outros elementos sonoros que não a palavra, chegando a dispensá-la completamente, o que altera de todo a chave de leitura do material, aqui proposto como obra de arte, em que a concatenação dos elementos não tem objetivo de formar uma narrativa ou contar uma história, mas de oferecer o material sonoro para uma apreciação centrada nele mesmo.

Já na versão canadense, a opção foi de manter todo o texto e cortar a maior parte do som, usando-o como uma ilustração entre as falas. Neste caso, o predomínio da palavra privilegia os significados convencionados pelo idioma em questão. Trata-se de uma abordagem mais próxima do jornalismo, em que a privação da liberdade de utilização de recursos dramáticos faz com que o uso da palavra como signo se torne ainda mais relevante para conter a polissemia presente nos ruídos naturais.

Como aponta Meditsch, a manipulação dos sons encontra limites éticos no exercício do rádio jornalismo puro - nos Estados Unidos e em outros países o uso de efeitos sonoros e de técnicas de reverberação são inclusive vetados por lei nos programas de notícias, “para assegurar uma maior objetividade na transmissão de informações” (MEDITSCH, 2007, p. 179). Aqui, a escuta dos sons é proposta como signos inteiramente subjugados a um código de linguagem.

Já a versão original, abrigada por uma tradição que situa o feature na fronteira híbrida entre o jornalismo e arte, algo que também se observa ao

⁹ Cofundador da emissora pública cultural francesa France Culture e do conhecido Atelier de Création Radiophonique (ACR), junto com Jean Tardieu. Viveu de 1922 a 2006.

longo da história do documentário cinematográfico, preza de outra forma pelo som direto, em sua relação indicial com a realidade, própria da estética do real. Captações “autênticas”, que querem mitigar o efeito de mediação do contato do ouvinte com a realidade. Neste caso, o som direto é valorizado por sua natureza de “evento energético”, mas associado a um texto ele ganha o sentido narrativo convencionado pelo idioma.

São propostas estéticas totalmente distintas, realizadas a partir de um mesmo material acústico, um mesmo documento constituído por imagens sonoras técnicas, duplamente originadas por um discurso científico possibilitado pela cultura escrita.

Em primeiro lugar, porque o tema retratado só se viabilizou a partir do conhecimento desenvolvido pela Zoologia a respeito do comportamento dos animais daquela localidade e da divulgação dos resultados da pesquisa por meio de uma revista científica. Em segundo lugar, porque a própria fixação dos sons em suporte é consequência do desenvolvimento de aparelhos técnicos como o microfone e o gravador, eles mesmos também frutos do pensamento científico.

Os aparelhos oferecem um número vastíssimo, embora finito, de combinações possíveis, e é por isso que, se houver jogadores dispostos a investir contra eles, os resultados serão tão diversos quanto os aqui observados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conhecer a história do rádio e seu repertório é indispensável para pensar sobre o uso que damos hoje aos recursos disponíveis, e o estudo da Voz do documentário mostra-se um caminho metodológico especialmente interessante para o meio sonoro, em diálogo com as teorias já desenvolvidas sobre a linguagem radiofônica.

Antes de desenvolver o conceito de “fita-mãe” para a tradução dos features radiofônicos sem alteração da montagem de sons diretos, como na prática utilizada para a dublagem dos filmes cinematográficos (algo que iniciaria no rádio alemão em 1973), a produção de versões oferecia uma margem grande de alteração do conteúdo. Ao comentar a versão francesa de *Hienas*, o autor Peter Leonhard Braun a descreveu como o tratamento “mais cruel” já dado a um material seu (entrevista à autora, 2019).

Algumas das considerações tecidas ao longo deste texto procuram esclarecer a razão do choque sentido pelo autor. Ao desprever o som direto de qualquer referência informacional, o tratamento das captações como música concreta alterou completamente o sentido da comunicação promovida por elas, levando o pêndulo da escuta para a extremidade da energia acústica livre dos códigos de linguagem.

Já a versão canadense oscila para o lado oposto, baseado nos códigos de linguagem, em que a qualidade do objeto sonoro se torna elemento secundário. A palavra utilizada pelo autor para descrever o uso do som direto nesta versão é “ilustração”, pois os sons são utilizados como um reforço, uma prova, das afirmações realizadas pelo texto.

Passados 50 anos da realização deste feature, a liberdade de escolhas técnicas para a realização de gêneros sonoros documentais é infinitamente maior, e as formas narrativas se entrecruzam com as possibilidades do digital, como a escuta sob demanda, seriada e georreferenciada, entre outras práticas, já amadurecidas pela exploração de outros posicionamentos autorais, mais performáticos ou reflexivos, que procuram evidenciar no resultado final as questões envolvidas no fazer documental ou as motivações subjetivas do documentarista para a realização de determinada obra.

Ainda assim, as discussões acerca das possibilidades da escuta acusmática estão longe de serem esgotadas. O território do documentarista sonoro deverá estar sempre contido nas fronteiras híbridas entre criatividade e inteligibilidade, entre a riqueza polissêmica e o risco da desinformação. Na travessia desse campo minado, nada como conhecer a trajetória de quem já passou por ele, como Braun em sua múltipla atuação nesta área ao longo de mais de seis décadas. Seus esforços contribuíram para que, a partir dos anos 1960, o feature radiofônico tivesse uma presença internacional significativa, inovando nas estratégias de distribuição desenvolvidas pelos próprios produtores e apoiadas em coproduções, principalmente com base nos sistemas públicos de radiodifusão (MADSEN, 2013, p. 130). No Brasil, onde o rádio de modelo comercial é predominante e pouco afeito a esse tipo de produção, as novas plataformas digitais parecem ser um espaço promissor para ampliar as experiências pontuais desenvolvidas até aqui, sob o pequeno abrigo das emissoras de caráter educativo.

REFERÊNCIAS

- BESPALHOK, Flávia Lúcia Bazan e SCHACHT, Rakelly Calliari. **Do rolo ao computador, em busca da linguagem própria**: a história do feature radiofônico. Artigo apresentado ao GT Mídia Sonora do VII Encontro Nacional de História da Mídia. Fortaleza, 2009.
- BRAUN, Peter Leonhard. **4 Feature-Texte**. Série de livros da emissora Senders Freies Berlin, Edição 12. Berlin: Haude & Spensersche Verlagsbuchhandlung, 1972.
- _____. [Entrevista concedida a Tereza Reková]. Transcrição em três volumes de 11, 13 e 7 páginas, gentilmente cedida pela pesquisadora tcheca. Escritório Prix Europa, Berlim, 11 e 12 de abril de 2017.
- _____. [Entrevista concedida a Rakelly C Schacht]. Áudio em wav, 1h39min. *International Feature Conference*, Cork (Irlanda), 10 de abril de 2019.
- CORY, Mark E. Soundplay: **The Polyphonous Tradition of German Radio Art**. In *Wireless Imagination. Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Ed. Douglas Kahn e Gregory Whitehead. Cambridge, Mass.: MIT, 1992, 331-71.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.
- HAYE, Ricardo M. **El arte radiofónico**: algunas pistas sobre la constitución de su expresividad. 1a.ed. Buenos Aires: La crujía, 2004.
- KLIPPERT, Werner. **Elementos da peça radiofônica (1977)**. In: SPERBER, George Bernard Sperber (Org.). *Introdução à peça radiofônica*. São Paulo: EPU, 1980.
- KOPETZKY, Helmut. [Entrevista a Michael Lissek]. In: *Feature Gespräche (s/d)*, Disponível em: http://www.michaellissek.com/featuregespraeche.htm#helmut_kopetzky. Último acesso em 14 julho 2021.
- LISSEK, Michael. Peter Leonhard Braun. **Hyänen**. Kurzrezension. 2012.
- MANZANO, Rodrigo. **Devir-Rádio / Devir-Música** - diálogos improváveis, intersecções possíveis: o rádio contrapontístico de Glenn Gould em análise. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.
- MADSEN, Virginia. **Transnational encounters and peregrinations of the radio documentary imagination**. In: BADENHOCH; FÖLLMER (Ed.). *Transnationalizing Radio Research. New approach to an old medium*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2018, p. 83-99.
- _____. **"Your ears are a portal to another world"**. In: HILMES, Michele e LOVIGLIO, Jason (Ed.). *Radio's New Wave: Global Sound in the Digital Era* (pp. 126-144). Taylor & Francis, 2013.
- MEDITSCH, Eduardo. **O rádio na era da informação**. Florianópolis: Ed. da UFSC/Ed. Insular, 2ª Edição, 2007.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 3ª. Ed. Campinas: Papirus, 2008.
- ODIN, Roger. (2012). **Filme documentário, leitura documentarizante**. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 39(37), 10-30. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2012.71238>
- OLBERT, Frank. **Feature ist Feature**. Roteiro impresso. Colônia: DeutschlandRadio, 1995.
- PARENTE, André. **Narrativa e modernidade**. Os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Campinas, SP: Papirus, 2000.
- REIN, Wolfgang e ZINDEL, Udo. **Das Radio-Feature**: ein Werkstattbuch. Konstanz: UVK Medien, 2007.

- SCHACHT, Rakelly Calliari. **O rádio autoral vence fronteiras**: A emancipação do som em *Glocken in Europa*. *Anais do 11º Encontro Nacional de História da Mídia*. São Paulo, 2017.
- SCHAEFFER, Pierre. **Treatise on Musical Objects**. An essay across disciplines. Trad: Christine North e John Dack. Oakland, California: University of California Press, 2017.
- ZINDEL, Udo. **Radiophone Sternennacht**. Workshop da revista *Cut* (p.44-47). 2000.

AUDIOGRAFIA

Hyänen. Plädoyer für ein verachtetes Raubtier (1971), de Peter Leonhard Braun (SFB/BR/WDR/NDR/SR/SR Studio Basel/NOS Hilversum – 56 min).

UM SOCO PEDAGÓGICO

INES BUSHATSKY¹

No presente artigo damos continuidade às investigações acerca do conceito de *autodefesa* e seu potencial no interior do campo artístico e pedagógico² a partir da análise do registro de um acontecimento ocorrido no final de 2021, que se tornou viral por alguns dias e chamou nossa atenção como uma ação de autodefesa. Trata-se de um soco na cara. A partir da análise do vídeo, é possível encontrar nele, de imediato, um gesto pedagógico. Com isso, elaboramos aqui um exemplo do que, a partir de nossos estudos, poderíamos chamar de um “dispositivo autodefensivo”. Mas antes, precisamos levar em conta que estamos nos referindo especificamente à noção de autodefesa em âmbitos formais, artísticos e pedagógicos. Em outras palavras, a análise de obras permite que pensemos sobre procedimentos formais para investigar as possibilidades artísticas e pedagógicas quando pensamos no tema da violência, sob a ótica da autodefesa.

Na mesma linha, encontramos ecos dessa ideia também na definição de “dispositivo defensivo” [*dispositif défensif*] de Elsa Dorlin (2020), que opera

[e]m face daquilo que decorre de uma força, de um ímpeto, um movimento polarizado para se defender, marcando a trajetória de uma vida, favorecendo sua implantação por um enquadramento que a legitima, ou, ao contrário, que impede sua efetivação, sua possibilidade, fazendo com que esse ímpeto seja visto como inábil, hesitante ou perigoso, ameaçador, tanto para outros como para si mesmo. (DORLIN, 2020, pp. 26-27)

1 Mestre e Doutoranda em Teatro e Educação pela ECA/USP, graduada em Licenciatura em Artes Cênicas pela mesma instituição. Desenvolve pesquisa nas áreas de Teatro e Cinema, com foco em investigações pedagógicas e entrecruzamentos entre as duas linguagens. A pesquisa se estende ainda para o campo da criação artística, sobretudo no trabalho realizado desde 2015 com a cia. Extemporânea de Teatro e Cinema, da qual é fundadora e diretora, e junto à qual dirigiu os espetáculos *A demência dos touros* (2017) e *B de Beatriz Silveira* (2021).

2 Estas investigações constituem a pesquisa e dissertação de mestrado “Sobre a violência: mixtape e autodefesa no âmbito artístico-pedagógico” (2021), realizada no Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, que teve como objetos de estudo os filmes documentários *The Black Power Mixtape [1967-1975]* (2011) e *Concerning Violence: Nine Scenes From the Anti-imperialistic Self-Defense* (2014), do diretor sueco Göran Olsson.

O vídeo em questão documenta uma briga entre um casal (uma mulher e um homem brancos) e um homem negro norte-americano, H. L. Thompson, em dezembro de 2021 no Hotel Hilton, em Copacabana, no Rio de Janeiro. O vídeo mostra uma discussão acalorada entre o casal e Thompson, durante a qual os três são cercados por um pequeno grupo de pessoas, entre elas seguranças do hotel. Rapidamente, a mulher branca avança sobre Thompson, colocando as mãos em seu rosto, ao que ele a empurra para longe. Em seguida, o marido se aproxima de Thompson, que lhe dá um soco, fazendo-o cair no chão nocauteado. A mulher fica indignada e é segurada pelas pessoas ao redor, para que não avance sobre o homem novamente. Após alguns momentos de gritaria, Thompson sai de cena e o vídeo termina. Após o soco, a pessoa que filma repete muitas vezes frases como “isso está gravado”, “estou gravando tudo” etc. Parece querer dizer: “tenho aqui comigo uma prova de que o soco foi um ato de autodefesa”.³

Apesar de a filmagem permitir que vejamos a ação por inteiro, não é possível entender o que é dito ao longo da briga. Foi possível compreender o ocorrido apenas a partir da explicação fornecida em seguida por notícias em jornais, e pelo depoimento em vídeo de Thompson. Compreendemos então que o caso foi motivado por uma injúria racial. Thompson estava na fila aguardando sua vez para fazer seu check-in no hotel quando o casal aparentemente teria desejado “passar na frente” dele, alegando possuir algum tipo de cartão exclusivo, algo que lhes proporcionaria mais direitos dentro do hotel. O casal então, abismado por ter que aguardar na fila, comete injúrias raciais verbais, chamando-o de “*nigger*”, termo usado como ofensa gravíssima nos Estados Unidos. Além de ser xingado, o homem também é agredido pela mulher e, quando a empurra, percebe que o marido virá em sua direção, também na intenção de agredi-lo, ao que segue o soco e o conseqüente nocaute.

Gostaríamos aqui de analisar o soco sob a perspectiva de um gesto, mais do que desdobrar suas implicações morais. Diante das circunstâncias em que esse gesto aparece, ele está apto de fato a nos ensinar algo, digamos, de forma mais “imediate” – tanto pela perspectiva da acessibilidade da imagem através da filmagem, quanto pela perspectiva do gesto do soco em si, ágil e inesperado no contexto do vídeo. Embora de natureza violenta, a legitimidade do gesto é amparada, no âmbito jurídico, pela lei de injúria

3 Vídeo disponível em: https://twitter.com/monty_sexton/status/1477181245750755331?s=20&t=TVn_nthyUz6ns_4Zvct8lA (acesso em 11/03/2022).

racial – algo recente em nossa legislação – e, no âmbito social, pela garantia da ampla divulgação de imagens, isto é, da multiplicação da mesma imagem de forma repetida, do viral, e da consequente indignação pública diante da ofensa ali registrada.

O soco nos faz pensar que, no contexto da situação limite encontrada no vídeo, “falar” não funciona. Isto é, o diálogo não aparece como uma alternativa possível ao soco. Quando o vídeo se inicia, a mulher já está gritando e ameaçando agredir o homem; só o que se diz e se escuta é a ofensa racial, pela maior parte incompreendida por Thompson, visto que foram proferidas em português, à parte alguns termos significativamente ditos em inglês. Naquele contexto, o gesto de Thompson foi a única resposta possível às agressões físicas e ofensas verbais.

Atualmente o gesto, e sobretudo o gesto violento, tende a funcionar de forma imediata. Além da estratégia textual, a imagem registrada em vídeo, hoje, também possui alto potencial pedagógico no ambiente virtual. É possível pensar que aprendemos tanto com fotos e vídeos quanto lendo textos, tendo em vista a quantidade de materiais desse tipo a que somos expostos diariamente. Nota-se aqui o êxito de uma espécie de linguagem de comunicação. Um exemplo disso é a adesão de sites de notícias à ferramenta dos *stories*, importado das redes sociais. Nesse sistema, existem textos a ser lidos, mas quem ganha o protagonismo dos quadros são as fotos, os vídeos e os *gifs*. Tudo indica que estamos desenvolvendo uma habilidade ou uma sensibilidade para esse tipo de linguagem, na qual as imagens e vídeos têm centralidade, em acordo com as demandas das atuais gerações, formadas a partir da cultura visual e da imagem em movimento. Este é um ponto interessante de ser aprofundado, mas foge ao nosso escopo neste texto.

No vídeo, é possível enxergar a autodefesa a partir das formas do gesto e da reação. O soco continua sendo um gesto de violência, mesmo que “justificado”, porém ganha uma nova dimensão pedagógica ao “ensinar” o espectador. Independente de o espectador concordar ou não com a atitude, é como se o vídeo fosse uma demonstração de um efeito de ação e reação. Diante das circunstâncias atuais, esse vídeo é visto de outra forma, e ganha novas dimensões de entendimento que vão além da mera situação “homem negro nocauteia homem branco em briga em hotel de luxo”. Há, por trás da ação do vídeo, uma resposta a um extenso passado de violências raciais, de injustiças jurídicas abissais e verdadeiras histórias de terror e violência que remontam ao período colonial e retornam atualmente em um momento

no qual o Brasil e outros países se veem diante da ascensão de regimes de extrema direita, que frequentemente vocalizam discursos racistas, xenofóbicos, misóginos e lgbtfóbicos. Com tudo o que o vídeo oferece, o espectador poderá ir além de ter uma opinião moral baseada apenas em concordar ou não com a ação.

Explorando o conceito de autodefesa analisamos, a partir da ação do vídeo, que ela tem o potencial de tornar o gesto de violência algo pedagógico. Caso não fosse possível interpretá-lo também dessa forma, seria apenas mais um vídeo de violência gratuita, em que a ação não nos faz pensar, isso é, não carrega em si algo mais do que apenas a sua própria reprodução. No vídeo, ao contrário, além de simplesmente chocar quem o observa, como em geral é o caso de vídeos semelhantes, o gesto apresenta ao espectador a existência de um paradigma novo e emergente em relação a situações de racismo, segundo o qual um direito à autodefesa pode vir a ser reconhecido – jurídica e socialmente – a quem sofre este tipo de injúria. No soco em questão, somos também convidados a pensar, seja pela via da análise histórica, seja pela via da experiência de assistir ao vídeo, o que nos impacta ao mesmo tempo em que oferece reflexões.

Diante dos debates e conquistas das lutas antirracistas recentes, compreendemos que, para que haja mudança estrutural na sociedade, é necessário que educação e legislação caminhem juntas. Ambas são necessárias na mesma medida para que haja mudança de paradigmas e compreensão das estruturas sociais e garantia de direitos voltados aos historicamente oprimidos. No campo da educação, revisões e adições precisam ser feitas nos livros de história, e as universidades e demais instituições acadêmicas precisam reconhecer e identificar uma enorme produção de cunho racista que buscava justificar opressões e violências a partir de vieses biológicos ou culturais. Por sua vez, a legislação, em casos de racismo, precisa ser efetiva, prender, autuar e cumprir sentenças, quando cabíveis e prescritas pelo código penal. Para que uma lei seja efetiva, é necessário que a consequência de um crime seja real, para quem o comete. Se não, ela se reduz apenas a um pedaço de papel.

A lei de injúria racial no Brasil é consideravelmente recente (data de 1989) e começa aos poucos a expor os seus réus. Não nos aprofundaremos nas consequências práticas da lei, porque é bem sabido que as sentenças, para uma determinada parcela da sociedade, nem sempre são cumpridas. À medida que o tempo passa, antigos casos vão sendo esquecidos

e substituídos por novos, e as informações sobre o cumprimento dessas sentenças se tornam cada vez mais inacessíveis. Hoje, dia 29 de janeiro de 2022, no momento em que escrevemos este artigo, circula uma matéria cuja manchete é “PM aponta arma para cantor negro em SP e pergunta aos gritos se o carro que dirige é dele”⁴. São ocorrências diárias, todas motivadas por preconceito racial e abuso de poder. Porém, ainda que aqui não analisemos a fundo a lei de injúria racial, é importante notar que ela começa aos poucos a modificar as estruturas, vagamente e a desafiar práticas que pareciam enraizadas. Parte essencial desse processo dá-se a partir da documentação e divulgação em grande escala de ocorrências recentes de crimes raciais. Haveria mobilização sobre o caso de George Floyd, assassinado em maio de 2020 pela polícia norte-americana, se não houvesse a filmagem do seu assassinato? Com certeza. Mas a filmagem, registro de um ato de violência extremamente chocante em plena luz do dia, como se o século fosse outro, rodou a internet de forma global.⁵ A repetição da imagem gerou a replicação do caso, fez crescer a indignação e se tornou uma prova irrefutável da violência cometida, tendo sido utilizada posteriormente no julgamento do caso como evidência. Durante as passeatas que se seguiram ao assassinato, os manifestantes também se colocavam perguntas similares:

“Quantos outros antes dele não foram gravados?”, questionava um cartaz nas mãos de Hodan B., uma psicóloga negra de 30 anos. Na opinião dela, o veredicto não seria possível sem aquelas imagens. “Foi o que ajudou a desmontar a versão policial”, alega. Mesmo assim, recordou que “outras vezes, com as imagens das próprias câmeras dos policiais, tampouco houve condenações” (MARS et al, 2021).

Consideramos aqui um marco na história da luta antirracista a condenação do policial que matou George Floyd.⁶ A menos de um século atrás, todas as leis e regras vigentes da sociedade norte-americana estavam a serviço

4 Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2022/01/pm-aponta-arma-para-cantor-negro-em-sp-e-pergunta-aos-gritos-se-carro-que-dirige-e-dele.shtml?utm_source=twitter&utm_medium=social&utm_campaign=comptw (Folha de S. Paulo); <https://g1.globo.com/sp/santos-regiao/noticia/2022/01/28/cantor-negro-em-carro-de-luxo-e-abordado-aos-gritos-e-com-arma-apontada-na-cara-pela-pm-em-travessia-de-balsas-de-sp.ghhtml> (Portal G1). (acesso em 15/03/2022).

5 Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3WDw5BkP02M> (acesso em 15/03/2022 – contém imagens fortes).

6 No dia 20 de abril de 2021 a justiça sentenciou o ex-policial Derek Chauvin a 22,5 anos de prisão pela morte de George Floyd. Chauvin foi considerado culpado de três acusações de assassinato pelas quais foi julgado após asfixiar e matar Floyd em uma calçada pública em Minneapolis.

dos colonos brancos, e uma série de manobras jurídicas era frequentemente colocada em prática, orientada para que pessoas negras fossem sempre, invariavelmente, culpadas. Tais manobras trabalhavam a serviço de uma justiça seletiva organizada para que essas pessoas se encontrassem sempre prejudicadas: convertidas em réu quando o colono branco é quem deveria ser julgado; e julgadas por um júri composto integralmente ou majoritariamente por pessoas brancas, por exemplo.

A condenação dos policiais no caso de Floyd é simbólica, revelando uma mudança de paradigma necessária, urgente e deveras atrasada. Não servirá como exemplo para todo e qualquer caso, mas se coloca como um aviso: as violências raciais e o abuso de poder das polícias contra corpos negros poderão agora ter consequências diferentes. Vale dizer que muito do que foi alcançado com esse caso diz respeito a uma mobilização de proporções significativas de diversos movimentos de luta, entre eles o *Black Lives Matter*⁷, bem como à adesão de diversas parcelas da sociedade aos protestos clamando por justiça, por mudança. O caso tomou proporções globais de insatisfação e revolta, gerando inclusive um debate inicial no Congresso norte-americano sobre uma reforma da polícia que leva o nome de Floyd. A morte de Floyd foi um acontecimento trágico, e levanta diversas questões sobre a reprodutibilidade das imagens de violência, nosso acesso a elas e o que elas nos causam ao ser multiplicadas em larga escala. Queremos crer que, com a condenação do assassino de Floyd, abre-se um novo capítulo na história sobre o abuso de poder policial e suas consequências.

Remontando a um passado colonial e de abusos de poder, Elsa Dorlin analisa as condições da garantia do porte de armas e sua relação com os privilégios de autodefesa na sociedade francesa no século XVI, momento em que a nobreza começa a ter acesso a alguns tipos de armas para “se defender”.

Para assegurar a perenidade de sua superioridade marcial, a nobreza se beneficia, portanto, de uma legislação que garante o direito à autodefesa – tornando lícitas ou ilícitas certas armas – e o acesso a um conhecimento marcial e a uma cultura de exercício “militar”. [...] Os nobres também costumam carregar um espadim, fácil de transportar e manusear. [...]

7 O movimento Black Lives Matter (BLM) foi fundado em 2013 pelas ativistas norte-americanas Alicia Garza, Patrisse Cullors, e Opal Tometi. O movimento se iniciou após a absolvição de George Zimmerman no Caso Trayvon Martin. Em 2013, Zimmerman assassinou Trayvon Martin, um garoto afro-americano, sem sofrer punições da justiça. O movimento se iniciou nas mídias sociais com a hashtag #BlackLivesMatter e em seguida, em 2014, se expandiu para as ruas. Desde então, o movimento tomou dimensões globais, e é um observatório e organização de resistência contra a violência direcionada a pessoas negras.

Trata-se de uma espada civil cujo propósito é a autodefesa. [...] Na prática, a fronteira entre o espaço privado e o espaço público – civil – passa a ser marcada por *sair armado* ou *depor a arma antes de entrar em algum local* (DORLIN, 2020, pp. 37-38 – grifos da autora).

No caso do ocorrido no Rio de Janeiro, em alguma medida o casal que profere as ofensas verbais a Thompson parece viver ainda nessa lógica de pensamento e privilégio. Eles, que parecem se considerar parte de uma “nobreza” – estão hospedados em um hotel cinco estrelas com diárias de alto valor – habitam o espaço público como se ele tivesse acabado de nascer, e eles estivessem armados para a ocasião. Suas armas estão empunhadas – sua branquitude, seus privilégios – e, portanto, seu direito à defesa estaria, de antemão, garantido. Esse é um pensamento tão arraigado que provavelmente eles jamais imaginariam que o outro, que consideram abaixo deles, também poderia ter o direito à sua própria defesa – no caso, o soco. Essa é a essência educativa do vídeo. Estamos tentando, como sociedade, mudar de século. E esse tipo de registro, nestes casos, se torna agente em potencial desta mudança, ao documentar, no caso de Thompson, uma ação muito clara de autodefesa, ou ainda, do direto à autodefesa.

Uma parcela da sociedade brasileira e sua elite ainda opera nessa espécie de lógica na qual o nobre sai armado com seu espadim e isso lhe confere ao mesmo tempo segurança e status. E o que temos de novo, então? Além da já mencionada questão da legislação, temos a possibilidade de uma revolta pública, ainda mais se o caso for gravado e amplamente divulgado.

Hoje em dia as características dessas filmagens costumam variar. Por vezes são claras, com certo distanciamento físico do ocorrido; por outras, a própria filmagem fica comprometida pela ação de quem a filma ou pelas agitações das circunstâncias. Independente da “qualidade” e dos detalhes visíveis, as histórias contadas nos vídeos podem vir a desencadear revoltas públicas e multiplicáveis, bem como opiniões, análises, matérias etc.⁸ O público acompanha as violências de perto, e participa, potencialmente, dos seus desdobramentos. No caso de Floyd, por exemplo, a expectativa criada em torno de uma possível condenação do seu assassino mobilizou muitos grupos ao redor do mundo. Nestes tempos, as elites permanecem

⁸ Cabe considerar, por outro lado, que o papel das tecnologias digitais e mídias sociais, apesar de facilitar o desencadeamento de processos sociais potencialmente transformadores, implica também em uma série de dispositivos de controle e vigilância de seus usuários, algo que se vê, por exemplo, na utilização de dados coletados na rede para fins mercadológicos e inclusive, em alguns casos, políticos.

racistas; porém, o direito à defesa não é mais seu privilégio exclusivo. Em uma entrevista após o ocorrido, H. L. Thompson explica o caso, narra como o conflito se deu, e relata os comentários racistas que recebeu do casal. Em seguida, diz: “quando eu estava tirando ela de cima de mim e o cara estava se aproximando de mim, eu só reagi, em autodefesa, para garantir que ele não me atacasse também. Foi uma reação natural de autodefesa para não ser atacado duas vezes” (THOMPSON apud COELHO, 2022 – depoimento em vídeo).

Hoje em dia, a mobilização que se inicia na internet e contamina os outros meios de comunicação funciona a dois tempos, tanto como uma forma de expressar revolta quanto como pressão popular. Essa pressão pode inclusive culminar em movimentos presenciais, como as já citadas manifestações em apoio a George Floyd, em que uma parcela significativa da sociedade foi diversas vezes às ruas, mesmo em meio à pandemia de Covid-19. Porém, mesmo que não resulte em passeatas e marchas na rua, a progressão das mobilizações no campo virtual e a replicação das imagens de violência funcionam também como uma forma de pressionar os órgãos da sociedade responsáveis pela segurança de seus cidadãos – isto é, (em tese) a polícia e a lei.

É interessante notar a força dessas imagens. Para além de meras reproduções de violência (às vezes os vídeos podem mostrar uma discussão ou uma briga sem embates físicos), sua veiculação massiva provoca uma experiência de engajamento ao usuário do mundo virtual. A observação desse processo pode proporcionar ao usuário um sentimento de ser sujeito de seu mundo, de fazer parte de uma indignação coletiva. Esse processo geralmente segue os seguintes passos, não necessariamente nesta ordem: o internauta fica sabendo do caso; busca mais informações; se informa sobre o caso; começa a ver a replicação do caso de forma exponencial, às vezes por mais de um dia, e se sente então parte de algo: “eu, assim como eles, também me sinto revoltado”. O movimento costuma escalar para textos e opiniões divulgados nas diversas mídias, e às vezes para outras reações possíveis naquele espaço. Em suma, é como se os sujeitos pudessem dizer: “estamos todos sabendo, estamos todos falando desse mesmo assunto, estamos a par”. É claro que aqui é necessário lembrar que nos referimos àqueles que têm acesso a esse tipo de veiculação e dispositivos eletrônicos, isso é, os indivíduos ativos do mundo virtual. Contudo, podemos adaptar para este contexto digital a reflexão do cineasta Harun Farocki: “Hoje em dia muitos espectadores desenvolveram certa sensibilidade para perceber a

opressão simbólica que um filme pode conter. Não apenas nas ações, senão também na construção visual” (FAROCKI, 2013, p. 283).

Estamos observando um movimento interessante em que esses usuários do mundo virtual adquirem outras habilidades de leitura de imagens, algo que ocorre a todo momento, com imagens das mais diversas naturezas. Esse ambiente virtual se destaca das mídias antecessoras – notadamente a televisão e os veículos de imprensa tradicionais – justamente na relação com seus espectadores e colaboradores. Não somos mais apenas receptores de informações, mas podemos também contribuir com elas, adicionando comentários, fazendo edições, montagens, replicando materiais, entre muitas outras possibilidades. É esta “nova mídia” que proporciona movimentos de larga escala relacionados a protestos, denúncias e mobilizações políticas.

Outro ponto a ser levado em conta é a história da legislação racista sobre os corpos. O passado da lei escravista é obscuro; conhecemos verdadeiras histórias de terror e subjugação amparadas pelo aparato da lei e seus comandantes. Não há razoabilidade nenhuma nessas histórias e nas justificativas de tal jurisdição. A soberania do colono era garantida ao infinito, por lei – leis essas que eram revogadas, modificadas e adaptadas para garantir a segurança e a defesa dos brancos, e a subjugação e destruição dos negros. Essas condições podem ser verificadas tanto no Código Negro francês, no século XVII (cf. DORLIN, 2020), quanto nas Leis de Jim Crow nos EUA, na virada do século XIX para o XX.⁹

Em alguma medida essa condição legislativa colabora para que tudo “fique em seu devido lugar” e não haja movimento, não haja respiração. O soco representa uma saída radical dessa inércia, representa um furo nessa condição. Seu ato cria tanto em si mesmo quanto em quem o vê um reflexo muscular. Reflexo que pressupõe movimento, que relembra o corpo de sua potência física e capacidade de autodefesa. O vídeo demonstra como um gesto pode ser vetor de transformação e alteração de curso. E, ainda, coloca em questão o gesto do soco – notadamente violento, – como um gesto também político. Para além do gesto vazio da violência, o soco dá ao corpo

9 O decreto do Código Negro de 1685 promulgado na França pelo rei Luís XIV definia bases jurídicas para a escravidão nas colônias, legislando, por exemplo, sobre casamentos entre pessoas escravizadas, determinando o fim do tráfico ilegal e estabelecendo a religião católica mandatória. Por sua vez, as Leis de Jim Crow, aplicadas entre 1877 e 1964, impunham a segregação racial no sul dos Estados Unidos em locais públicos, hospitais, restaurantes, meios de transporte e nas Forças Armadas. Carregando cinicamente o lema “separados, mas iguais”, as leis produziram consequências para além da segregação, dificultando, por exemplo, que homens negros tirassem título de eleitor e pudessem votar, causando uma diminuição significativa no número de eleitores negros.

contorno político, isto é, um corpo que reage e se enxerga como sujeito em uma situação de violência. O soco ressoa para além da imaginação; ele é real e concreto, é um nocaute – em ambos os sentidos, físico e simbólico. No vídeo, o receptor do soco fica no chão como que “para sempre”, isso é, até o final da gravação. Não temos imagem dele se levantando ou reagindo; em alguma medida o que ele representa ali morre, torna-se inerte.

Pondera-se também a existência de um paradoxo com relação à questão da garantia de direitos associada ao espectro jurídico. Muitas vezes as leis possuem faces diferentes, dependendo do ponto de vista adotado, ou daqueles que ocupam o poder no momento em que são criadas ou colocadas em prática. É importante lembrar que o aparato jurídico opera como um caleidoscópio; em tempos de guerra suas regras são suspensas e podem ser radicalmente transformadas; sob a ótica do movimento sufragista do século passado, por exemplo, elas são incoerentes e desiguais e precisam ser radicalmente transformadas. Sobre esse ponto, diante de uma guerra, Dorlin evoca Rosa Luxemburgo, que questiona: “a distinção entre uma guerra ofensiva e defensiva é uma abstração jurídica: quem decide qual conflito é ‘defensivo’ e qual não é?” (LUXEMBURGO apud DORLIN, 2020, p. 97). Assim, em situações extremas, as leis podem vir a perder seu contato com as medidas de “justiça”.

O livro de Dorlin (2020), inicia com uma análise das práticas racistas utilizadas no julgamento de Rodney King em março de 1991, acusado injustamente de agredir quatro policiais após ser perseguido por excesso de velocidade.¹⁰ Ponto interessante a ser ressaltado nesse evento é a forma como os advogados de acusação utilizaram o material videográfico¹¹ da ocorrência para manipular o júri em detrimento de King, e como essa ação se distancia da estratégia utilizada pelos advogados de George Floyd, 30 anos depois: “a técnica empregada pelos advogados dos policiais, para *produzir* a prova, consistiu em sequenciar o vídeo em uma infinidade de imagens congeladas que, isoladas, ofereciam material para inúmeras interpretações.” (DORLIN, 2020, p. 23 – grifo da autora). Dessa forma, naquele caso analisado por Dorlin foi possível criar uma narrativa completamente separada

10 Em 1991, em Los Angeles, Rodney King foi perseguido por excesso de velocidade e, quando se recusou a sair de seu veículo após ser parado pela polícia, foi espancado brutalmente. A ação de violência policial pode ser conferida no vídeo gravado pela testemunha, considerado por vezes como o primeiro vídeo viral da história das mídias. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sb1WypUtY> (acesso em 15/03/2022).

11 A ação foi filmada por um cinegrafista amador, George Holliday, da janela de seu apartamento e difundido em larga escala nos canais de televisão da época (Cf. DORLIN, 2020, p.19).

da realidade, retratando King como um homem violento e alegando que os policiais – que o espancaram enquanto ele tentava se proteger, deitado no chão – teriam agido em legítima defesa.

Anos depois, em 2021, a defesa de George Floyd utiliza o vídeo que prova seu assassinato de uma forma diametralmente diferente. O julgamento foi aberto pelo promotor do caso com o vídeo de nove minutos do assassinato, na íntegra. Ainda que pudesse ter sido editado, pois o vídeo possui muitos momentos em que a ação parece congelada – o policial Derek Chauvin permanece com o joelho no pescoço de Floyd por vários minutos – o vídeo foi mantido intacto para que fosse possível compreender a duração das ações e o peso de cada minuto, revelando a brutalidade da ação. Nesse caso, a prova intacta corrobora para que o júri possa se aproximar o máximo possível dos fatos. Na mesma linha, o promotor também apresentou uma linha do tempo do vídeo revelando cada detalhe do assassinato. Na linha do tempo, o promotor aponta, por exemplo, que nos primeiros 4 minutos e 45 segundos da ação Floyd, imobilizado e algemado no chão, repete a frase “*I can’t breath*” (“não consigo respirar”) 27 vezes.

A estratégia em questão pode também ser analisada sob a ótica de um dispositivo autodefensivo, na medida em que a atenção minuciosa aos eventos e sua cronologia impede que o fato seja deturpado – como no caso do julgamento de Rodney King – e, mais ainda, interdita a possibilidade de que o vídeo seja tomado como algo “mítico” – isto é, se não o víssemos na íntegra, poderíamos supor que ele representa um exagero ou uma atenuação do que realmente aconteceu. Nesse sentido, a ação do promotor impede que vejamos a ação como uma violência mítica,¹² sem nome, sem origem, e, portanto, deturpável. Ele nos lembra, na íntegra, como o caso se deu, e demonstra que os policiais tiveram inúmeras chances de interromper a ação violenta, evitando assim a morte de Floyd. Em ambos os casos, os registros foram elementos relevantes nos processos judiciais, tendo sido utilizados como “armas” estratégicas e argumentativas, tanto para o lado da defesa do réu, no caso do caso King, como para a acusação do réu, no caso Floyd.

Os exemplos de King e Floyd denotam uma evolução da relevância dos avanços tecnológicos que foi aos poucos colocando uma ferramenta de autodefesa nas mãos de uma parcela significativa de cidadãos, isto é, um dispositivo de gravação de fácil acesso. Por mais que um celular ou câmera sejam caros e eventualmente inacessíveis para uma grande parte da população, hoje em dia seu manejo é mais simples, intuitivo e imediato

12 Cf. “Para uma crítica da violência” (BENJAMIN, 2011).

do que um aparelho profissional – basta apertar um botão. Além disso, os cidadãos também se tornam detentores de câmeras de segurança como objetos pessoais.

Essa prática tem ganhado cada vez mais importância em nossa sociedade, em que os fatos relatados em vídeo são matéria-prima e combustível para a circulação da informação. Devemos levar em consideração ainda a hipótese de que os casos com registros em câmera ganham mais atenção do público do que aqueles que são relatados sem provas gravadas. Os registros não precisam se aproximar de nada “profissional”; muitas vezes os ângulos das câmeras não favorecem o acompanhamento da ação, dificultando inclusive enxergar detalhes dos sujeitos e objetos presentes nos vídeos. Além disso algumas filmagens inclusive são “prejudicadas”, pois são feitas de forma a não serem descobertas no momento da sua captura: registros realizados do alto, de cima de um prédio, ou com o celular escondido na roupa, ou ainda, na intenção de diminuir a incidência de violência policial, filmadas pelas câmeras costuradas nas roupas dos policiais, que também oferecem um ponto de vista diferente das cenas. Contudo, a tendência é que, com o tempo, as filmagens se tornem cada vez mais límpidas, tanto pela prática que adquire o indivíduo que se acostuma a filmar constantemente, quanto pelo crescente avanço tecnológico na qualidade das câmeras. Ainda assim, mesmo um registro feito em baixa qualidade, pode se tornar arma de defesa e documento comprobatório das violências cotidianas.

Nossa hipótese é a de que, por mais que os casos que não possuam provas gravadas também tenham o potencial de revoltar as pessoas e levar a movimentos de insurreição contra a violência sofrida cobrando por justiça, as imagens e os vídeos parecem ter um poder maior e uma validade de circulação mais duradoura. Ainda seria possível pensar que, entre a imagem como fotograma e o vídeo, também existem diferenças de alcance. O vídeo pode vir a circular mais do que uma foto, ou um fotograma de um vídeo (sendo um vídeo que comporta algo de violento, isso se potencializa ainda mais). Essa hipótese se torna mais consistente se considerado um comportamento gerado pela própria rede social, que consiste em uma espécie de curiosidade permanente de seus usuários, dispostos, em geral, a reproduzir imagens o quão mais chocantes sejam.

No caso do vídeo de Thompson, como vimos, ao refletir sobre os gestos, os fatos registrados e a própria ação da filmagem, encontramos leituras instigantes sobre a questão da autodefesa e suas implicações quanto ao histórico das relações de violência. Além disso, esses procedimentos também

abrem um campo para colocar em discussão as inúmeras possibilidades pedagógicas desse tipo de material, tanto na análise de seu conteúdo quanto de seu aspecto formal e em seu efeito social e virtual.

Ao expandir nosso campo conceitual para a análise de exemplos de autodefesa, considerando o eixo pedagógico, estamos fazendo amplo uso das ferramentas de comunicação, dando a elas outros contornos possíveis para leituras de mundo e de fenômenos sociais. É interessante notar como os meios de comunicação estão diluídos hoje em dia, e embora sejam ainda dominados por oligopólios e poucos indivíduos, suas ferramentas estão, em parte, nas mãos de milhões de pessoas. Muitos conteúdos relevantes, contudo – ou justamente em razão do caráter privado das redes – deixam de ser veiculados em massa pelos detentores dos capitais políticos e das elites culturais, e cabe aos outros, aos usuários, colocar estes conteúdos no mundo para serem “viralizados”, isto é, para compartilhar, no caso dos registros aqui mencionados, sua indignação.

Nesse sentido, nos parece interessante levar em conta o potencial pedagógico das análises de imagem e seus efeitos no cotidiano de seus usuários, bem como as transformações políticas que elas possam inspirar. O entendimento e a discussão sobre o manejo das mídias e sua utilização sugerem uma discussão estimulante no interior da prática pedagógica. Além disso, em consonância com essas discussões, o domínio das ferramentas de comunicação também torna os usuários detentores de um ponto de vista pessoal sobre determinado assunto e, portanto, detentores de uma ferramenta de criação de narrativas.

É crucial, nesse momento em que nos encontramos, de desenvolvimento tecnológico desenfreado e multiplicação da informação em tempo recorde, que possamos colocar em discussão as necessárias análises dessas formas de engajamento e o entendimento desses fenômenos, mais do que apenas nos propormos a vivê-los inertes, sem a compreensão de seus efeitos em nossa sociedade. Essas práticas tornam-se ainda mais relevantes quando relacionadas a análises de imagens de violência, trazendo à tona discussões necessárias sobre impasses e contradições vivenciadas no cotidiano do país. Como observamos, estas situações de violência são diárias e, portanto, fazem parte de nosso cotidiano. Cabe a nós, então, analisá-las para além de sua superfície e, assim, colocá-las em movimento para além de sua sobrevida “viral”.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre Mito e Linguagem**. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- BUSHATSKY, Ines. **Sobre a violência: mixtape e autodefesa no âmbito artístico-pedagógico**. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2021.
- COELHO, Henrique. **Americano que ‘nocauteou’ alemão em hotel de luxo em Copacabana diz que sofreu insultos racistas**. *G1*, 05 de janeiro de 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2022/01/05/americano-que-se-envolveu-em-briga-em-hotel-de-luxo-de-copacabana-presta-depoimento-a-policia-no-rio.ghtml> [acesso em 29/01/2022].
- DORLIN, Elsa. **Autodefesa: uma filosofia da violência**. Trad. Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Crocodilo/Ubu Editora, 2020.
- FAROCKI, Harun. **Desconfiar de las imágenes**. Trad. Julia Giser, 1ª ed. – Buenos Aires: Caja Negra, 2013.
- MARS, Amanda et al. **Minneapolis celebra o veredicto com uma pergunta: quantas mortes não foram gravadas?**. *El País*, 21 de abril de 2021. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/internacional/2021-04-21/minneapolis-celebra-o-veredicto-com-uma-pregunta-quantas-mortes-nao-foram-gravadas.html> [acesso em 29/01/2022].
- STEIL, Juliana. **Cantor negro em carro de luxo é abordado aos gritos e com arma apontada na cara pela PM em travessia de balsas de SP**. Portal G1, 28 de janeiro de 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/santos-regiao/noticia/2022/01/28/cantor-negro-em-carro-de-luxo-e-abordado-aos-gritos-e-com-arma-apontada-na-cara-pela-pm-em-travessia-de-balsas-de-sp.ghtml> [acesso em 15/03/2022].
- TAVARES, Joelmir et al. **PM aponta arma para cantor negro em SP e pergunta aos gritos se carro que dirige é dele**. *Folha de S. Paulo*, coluna Mônica Bergamo, edição de 28 de janeiro de 2022. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2022/01/pm-aponta-arma-para-cantor-negro-em-sp-e-pergunta-aos-gritos-se-carro-que-dirige-e-dele.shtml?utm_source=twitter&utm_medium=social&utm_campaign=comptw [acesso em 29/01/2022].

DOCUMENTÁRIO QUEER EM PERNAMBUCO

TÚLIO SOUZA DE VASCONCELOS¹

INTRODUÇÃO

Através de uma perspectiva *queer*, este trabalho tem por objetivo investigar as representações LGBTQIA+ nos documentários produzidos em Pernambuco, a partir da década de 1970. A pesquisa busca analisar tais personagens, buscando compreender em que medida estes filmes partilham de narrativas/estéticas *queer*.

Na nossa concepção, há um conjunto de documentários empenhados na incorporação política do outro-abjeto em uma cidadania generificada, sexuada e heteronormativa e outro grupo de documentários experimentais dispostos a quebrar com as inteligibilidades e normatividades culturais de sexo/gênero. Neste trabalho, vamos analisar os documentários *Babalorixá Mário Miranda, Maria Aparecida no Carnaval* (1974), de Jomard Muniz de Britto; *Virgindade* (2015) de Chico Lacerda e *Desyrrê*, (2018), um trabalho também coletivo realizado em oficina ministrada pelo realizador Marlom Meirelles.

Nesse sentido, além da temática da visibilidade, os filmes discutem representação, voz, autoexpressão, e a importância da identificação com o que se vê na tela. Os documentários rompem de alguma forma com os padrões normativos de feminilidades e masculinidades. Segundo Annamarie Jagose (1996) e Jack Halberstam (2005), o *queer* não pode ser considerado sinônimo de homossexualidade, significando assim, que nem todos gays e nem todas as lésbicas poderiam ser considerados *queer*. E sendo o *queer* uma crítica à política de identidades, seria este um termo coerente para demarcar e identificar certos filmes?

¹ Especialista em Estudos Cinematográficos pela Universidade Católica de Pernambuco, Unicap (2016) e Bacharel em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco, UFPE (2013). Na área de comunicação tem experiência com radiojornalismo, jornalismo opinativo, produção audiovisual e assessoria de imprensa. Trabalha com cinema, principalmente Produção, Direção de Produção e Produção Executiva. Tem interesse nas seguintes áreas: Cinema, Teatro, Narrativas, Semiótica e Documentário. Membro-fundador dos coletivos independentes de cinema e de teatro LA Sangre Mamute Produções e Alastrado Produções. E-mail: tuliosv1989@gmail.com

Nas últimas duas décadas, a produção audiovisual em Pernambuco vive um momento de intensa movimentação em termos de quantidade de projetos realizados, acompanhada de uma diversidade de propostas estéticas. Entre dezenas de filmes de longa e curta-metragem, observamos a existência, por um lado, de obras afinadas com os cânones do cinema clássico de ficção e não ficção e, por outro, de trabalhos navegando pelos diversos caminhos, hoje possíveis, da construção imagética contemporânea, ou seja, produtos audiovisuais que flertam com o experimentalismo e com a quebra dos códigos narrativos convencionais e que, assim, buscam escapar dos padrões normativos, tanto do ponto de vista formal, quanto de conteúdo.

Observa-se ainda, que um relevante número de filmes sobre questões de gênero, dentre eles os de temática LGBTQIA+, estão sendo realizados no Estado, mobilizando um número crescente não só de cineastas com algum tempo de carreira no cinema, como realizadores estreantes que, sozinhos ou agrupados em coletivos, graças à acessibilidade proporcionada pelos equipamentos digitais, vêm injetando na produção local uma expressiva renovação do nosso olhar sobre o que antes era classificado apenas como cinema gay ou lésbico.

Alexandre Figueirôa (2019), no texto *Cinema Queer em Pernambuco* aponta que:

Podemos identificar na produção local elementos que conectam o que vem sendo feito aqui com o termo cada vez mais recorrente para classificar esse tipo de obra audiovisual, ou seja, reconhecer a existência no Estado de um cinema *queer*, que, a despeito de uma série de questionamentos sobre a validade e pertinência do conceito, não deixa de ser uma boa chave para alinharmos filmes que, de uma forma ou de outra, estão se abrindo para além do binômio homossexual/heterossexual e quebrando com a familiar representação do gay e da lésbica cristalizada pelo cinema em geral, até bem pouco tempo (FIGUEIRÔA, 2019, p. 1).

Em muitos projetos feitos em Pernambuco nos últimos vinte anos, expande-se o alcance de gênero e de sexualidade. E vão além, pois, entre outras coisas, discutem questões de raça, de política do corpo, de performatividade, olham para dentro das ações políticas dos movimentos LGBTQIA+ e movem personagens que sempre estiveram nas margens para o centro do processo de criação.

Essa sensibilidade *queer* se apresenta também na ruptura dos limites dos padrões estéticos, mostrando e assumindo intertextualidades, contaminações de linguagem e derrubando e invertendo hierarquias, nas quais o erudito, o pop, o kitsch e o pornográfico são postos conjuntamente.

ESTUDOS DE DOCUMENTÁRIO

Para teórico americano Bill Nichols, as representações dos sujeitos filmados nos levam a formular a seguinte pergunta: “Por que as questões éticas são fundamentais para o cinema documentário?”. Formulada de outra maneira, a pergunta seria: “Que responsabilidade têm os cineastas pelos efeitos de seus atos na vida daqueles que são filmados?” (NICHOLS, 2012, p. 32).

Desse modo, ao olhar para o documentário através de uma perspectiva *queer*, essas perguntas ganham um adendo: o que um documentarista faz com as sexualidades, o gênero, o corpo e os afetos daqueles que (historicamente estigmatizados) estão agora sendo filmados?

Por isso, a importância de investir este assunto, justamente, pela ausência desses olhares sobre os encontros (ou desencontros) do cinema documentário com uma estética *queer*. Como se dá o jogo das identidades e diferenças nestas obras? Como são representadas essas vidas abjetas, como diria Butler (2018)? Estes filmes estão mais dispostos a representar suas personagens de maneira palatável e assimilacionista ou desejam incomodar as inteligibilidades de sexo/gênero? O que seria, afinal, um documentário *queer*?

A perspectiva *queer* está ligada profundamente ao momento de intensa luta pelos direitos civis de pessoas LGBTQIA+ no início da década de 1980, sobretudo, em decorrência do avanço da AIDS nos Estados Unidos. O *queer* traz para o campo uma gama de diferentes formas de reflexão e ação em relação ao que se tem chamado de “militância tradicional” ou “militância mais institucionalizada”. “*Queer*” reivindica o insulto para si, como uma forma de se opor à normalização que o movimento LGBT tradicional estava desejando para si. “*Queer* pode ser traduzido como raro, excêntrico, estranho”, como aponta Guacira Louro (2004).

É é nessa própria ideia de “estranhar” que essa posição se baseia. Ao apontar o surgimento sociopolítico do *queer*, Javier Sáez apregoa que:

a crise da AIDS, a crise do feminismo heterocentrado, branco e colonial e a crise cultural advinda da assimilação pelo sistema capitalista da incipiente cultura gay compõem um conjunto de fatores primordiais para formar uma frente que muda o olhar para a realidade social de pessoas não-heterossexuais daquele período. Nesse sentido, a distinção fundamental para entender o ponto de inflexão que o queer propõe é a desconstrução da ideia de essência e ao paradigma da igualdade (SAEZ, (2007, p. 67).

Os movimentos LGBTQIA+ tradicionais, desde os anos 1970, propõe esse modelo de integração a todo custo, ao qual Sáez (2007) aponta como um dos motivos da emergência do *queer*. A política *queer*, ao contrário, defende que é a diferença que produz políticas de respeito e alcance a demandas sociais específicas. Ou, dito de outro modo, é preciso entender as diferentes subjetividades para construir políticas que possam atender suas necessidades próprias. Sem contar que na história do movimento de diversidade sexual existe a supremacia da identidade gay frente a outras diferentes marcas de gênero e sexualidade.

O essencialismo se converte numa cilada por insistir em verdades sobre os sexos e os gêneros, tentando explicar objetivamente o que seria gay, lésbica, bissexual ou travesti – sem deixar chances para trânsitos ou fraturas que ponham em questão essas identidades. Aliás, uma ideia que é cara para a política *queer* é apontar como as relações sociais e as práticas culturais estão longe de serem naturais, mas sim construções sociais dentro de teias de poder. Esse ponto é importante, pois foi dado ao discurso da medicina, da biologia e da cientificidade a autoridade para nomear os corpos e as subjetividades.

Há uma norma pautada na obediência, na virtude, na consciência e numa lei (natural, humana ou divina). O poder da palavra que era dado à Igreja, na Idade Média, foi aos poucos sendo compartilhado com a ciência, que tratou logo de definir os padrões de normalidade e anormalidade. A transposição da heterossexualidade, que já era condenada pela religião católica, passou a ser destrinchada com o olhar das ciências biológicas e psicológicas, que legitimavam a naturalidade.

O CASO DO SURTO E VIRGINDADE (2015)

Um dos trabalhos mais expressivos nesse sentido em Pernambuco é, sem dúvida, o desenvolvido pelo coletivo *Surto & Deslumbramento*, composto

por Chico Lacerda, André Antônio, Rodrigo Almeida e Fábio Ramalho. Formado em 2012, o grupo, desde os seus primeiros trabalhos audiovisuais, vem quebrando padrões estéticos e de conteúdo caros à produção pernambucana e questionando os procedimentos usuais de realização e difusão. Irreverência, olhar crítico, desmitificação, ironia e sensibilidade *queer* são marcas indelévels em todos os seus filmes, entre eles, os curtas *Mama* de André Antônio; *Estudo em vermelho* de Chico Lacerda; *Conto de outono* de André Antônio; *Casa Forte* de Rodrigo Almeida; *Virgindade* e o longa *A seita* de André Antônio (FIGUEIRÔA, 2019, p. 1).

Como iniciativa independente, o grupo se organizou desde os primeiros projetos segundo uma dinâmica marcada pela mobilidade de funções, pela discussão compartilhada dos processos e pela diversidade dos modos de divulgação, levando em conta a particularidade de cada proposta. Os filmes do coletivo foram, de certa forma, uma reação ao desconforto com relação à produção pernambucana da primeira década dos anos 2000, considerada por Chico, André, Rodrigo e Fábio muito heterossexual e politicamente conservadora, ou seja, uma ideia de política que, às vezes, desconsiderava as outras políticas ou tentava ler essas outras políticas numa única chave.

A postura a favor de uma sensibilidade gay é algo que toca os integrantes do *Surto & Deslumbramento* naturalmente. O grupo explora de forma explícita e sem subterfúgios, acrescentando a isso um olhar debochado sobre a realidade. O cinema feito pelo coletivo busca, dessa forma, distanciar-se da heteronormatividade e faz dos corpos, das palavras e dos gestos do imaginário gay uma mistura de provocação e tomada de posição em que o inusitado é regra e os excessos são sempre bem-vindos.

O grupo procura afirmar a sua identificação com o rótulo “obra *gay*”, mas com o intuito de problematizá-lo. Nos seus filmes, a questão não é brigar pela representação do personagem gay, mas mostrar que, se, para a sociedade heteronormativa, o *gay* é um nicho que não consegue escapar dessa marca de gênero, os filmes heterossexuais também formam um nicho que dialoga com um tipo de sensibilidade heterossexual. Os cineastas heterossexuais, portanto, não podem reivindicar para si uma suposta universalidade dominante para seus filmes e classificar os que não se enquadram nos seus padrões como estéticas desviantes ou à margem.

Virgindade lança mão de histórias da adolescência e infância do diretor Chico Lacerda que, em off, narra suas memórias anteriores ao início de uma vida sexual. O filme usa imagens captadas pelas ruas do Recife, enquanto a

voz over do próprio cineasta vai descrevendo suas lembranças. Esse fluxo narrativo ilustrado por imagens aleatórias é interrompido apenas por uma sequência de imagens bucólicas com corpos masculinos nus e uma trilha musical que remete aos tempos de adolescente do narrador. A estética e o tipo de registro definido nos remetem diretamente ao estilo *do-it-yourself*, um formato que ganhou seguidores a partir da proliferação do uso de câmeras digitais amadoras ou semiprofissionais.

Rascaroli (2017, p. 4) reconhece o papel que o desenvolvimento contínuo das novas tecnologias exerceu na história do filme-ensaio, sempre encarado como “o filme do amanhã”, já que “tal desenvolvimento é necessário para atualizar o sonho da câmera que se torna cada vez mais flexível, portátil, sempre pronta para ser usada, e responsiva ao pensamento humano – assim como uma caneta”. Sendo assim, tanto o cinema *queer* quanto o filme-ensaio, embora já existissem, só puderam se consolidar dentro da história do cinema graças às tecnologias de captação de imagem que democratizaram o acesso aos meios de produção audiovisual.

No entanto, os pontos de congruência entre esses dois campos não se encerram aí. Na continuação de seu argumento, Rascaroli defende que o desenvolvimento dessa produção cada vez mais pessoal não pode ser desassociada de um sentido político, pois “a possibilidade de se fazer um cinema menos condicionado a formas comerciais de significação e a sistemas industriais de financiamento e produção, tem claras implicações políticas”.

Na afirmação de Rascaroli, fica evidente mais uma das relações entre o cinema *queer* e o filme-ensaio. Nos moldes do lema “o pessoal é político” (popularizado pelos movimentos de liberação gay e feminista durante a década de 1970), a teórica sugere que essa produção audiovisual de caráter idiossincrásico é automaticamente de inclinação política, já que assumir o “eu” é assumir também responsabilidade.

Apesar dessa estrutura de produção horizontal, e do curta fazer parte da filmografia do coletivo, *Virgindade* também é um projeto bastante pessoal de Lacerda. Os cargos de roteiro, direção, fotografia, som, narração e montagem são assinados por ele. Mais em primeira pessoa, impossível. O filme apresenta uma estrutura bastante simples: em enquadramento estático, cada cena filma uma paisagem urbana da cidade de Recife (a fachada de um prédio, um ponto de ônibus, um posto de gasolina) nos dias de hoje, enquanto na banda sonora ouvimos Lacerda confessar alguma memória do seu processo de descoberta sexual.

Na cena de abertura, filmando a casa de sua avó, o autor narra sua primeira lembrança de ter sentido tesão, o que, segundo ele, aconteceu por volta dos quatro anos de idade, engatilhada por uma inocente brincadeira com um amigo da família que envolvia um super-herói e certo fetiche por luvas. Em seguida, conta que aos oito anos viu em uma banca de jornal a primeira revista de pornografia gay, e assim vai seguindo seu relato; cada paisagem, uma lembrança. Por volta do meio da projeção, esse relato é interrompido por uma montagem onírica, durando cerca de três minutos, na qual vemos recortes de partes dos corpos nus de diversos homens, enquanto uma música romântica toca ao fundo.

Os corpos desses homens se mantêm anônimos, mas as paisagens que habitam sempre são destacadas. Boa parte das cenas nesse segmento também ocupam espaços públicos, outras são em locações internas, mas todas compartilham uma artificialidade composta por objetos coloridos - um lençol branco com flores rosas, um drink de cor azul acompanhado de um caju, quadros de aspecto kitsch e até mesmo lúdicos nos espaços. O momento remete diretamente aos valores listados no release do coletivo, ao mesmo tempo em que representa uma materialização visual do desejo homossexual do narrador. Diferente das imagens do cotidiano apático da cidade, esse trecho é marcado por uma aura paradisíaca e amistosa.

Um dos principais incômodos da sociedade heterossexual conservadora com as discussões levantadas pela liberação *queer* gira exatamente em torno de um suposto excesso de exposição pública de práticas que deveriam ficar no âmbito do privado. Não é incomum ouvir de alguém que propaga crimes de ódio contra pessoas LGBTQIA+ frases como “eu não tenho nada contra, eu só não acho que tem que ficar se mostrando assim, pode ser *gay*, mas dentro de casa, não quero que meu filho veja isso”.

Esse tipo de afirmação parte da ilusão de que nossas sexualidades (e incluímos aqui também a heterossexual) não são mediadas por relações públicas e, mais do que isso, o equívoco de acreditar que as separações entre público e privado são muito rígidas e bem definidas.

Como argumenta Califia (2000), essas duas esferas estão mais próximas do que parece. Em um dos exemplos usados pelo autor, fala-se sobre uma lei, criada em 1967, em que um ato “em público” foi definido como aquele que acontece em qualquer lugar onde estivesse (ou pudesse estar) presente uma terceira pessoa. Sendo assim, pessoas que decidissem explorar práticas sexuais com mais de um parceiro, mesmo que dentro de suas propriedades privadas, poderiam ser penalizadas como infratoras sexuais. Por razões como

essa, o autor defende que pessoas *queer* devem sempre tomar cuidado com as definições dadas a “sexo privado”, já que “uma definição muito restrita de privacidade pode nos deixar com pouco ou nenhum direito de ser visivelmente gay, encontrar uns aos outros em lugares públicos, ou participar em sexo fora de relações monogâmicas e fechadas”.

E é desse modo que o curta de Lacerda se torna político. O “eu” se assume como parte de uma cultura marginalizada e, com isso, assume a responsabilidade descrita por Rascaroli. Ao se posicionar como parte da “cultura da pegação”, o autor assume para si a posição abjeta que sua prática ocupa na estrutura social, ao mesmo tempo em que reapropria essa abjeção como motivo de orgulho, algo a ser celebrado e proclamado em vídeo.

O posicionamento dos integrantes do *Surto & Deslumbramento* dá bem a medida do universo do cinema *queer* hoje, de desvinculação das amarras de uma sistematização engessada, como já observamos. Todavia, é preciso ressaltar que, bem antes dessa onda, esse espírito de libertação e sensibilidade estava presente na produção filmica pernambucana ao resgatarmos os filmes feitos em super-8, nos anos 1970 e 1980, por Jomard Muniz de Britto.

BABALORIXÁ (1974)

Em seus curtas experimentais, Jomard registrou o desbunde do grupo de teatro Vivencial – pioneiro em colocar no palco, com o mesmo destaque, atores e transformistas de diversos extratos sociais; questionou os padrões de comportamentos heteronormativos e a moral conservadora da classe média local; e deu protagonismo a personagens até então ausentes das telas dos filmes produzidos no Recife, como o pai de santo Mário Miranda, figura central do documentário *Babalorixá Mário Miranda, Maria Aparecida do Carnaval*. Em *(Ré)cife em noturno maior*, nada mais *queer* do que o vampiro bissexual interpretado pelo diretor teatral Antonio Cadengue, que percorre os bares e boates da noite recifense envolvendo-se eroticamente com bichas, mulheres, marginais e boêmios.

É através da imagem cinematográfica que JMB constrói suas narrativas mais provocativas. O primeiro filme que me fez despertar para o universo poético do mau velhinho, no que tange os gêneros e às sexualidades, foi *Maria Aparecida no carnaval*. O filme, de 1974, é resultado de uma relação

extensa entre JMB e Maria Aparecida. Essa que era, segundo o autor conta no filme, chamada ora de Mário, ora de Maria Aparecida. O segundo nome vem da participação dela durante o carnaval, quando se vestia de forma extravagante em trajes convencionados como femininos. O filme, rodado em super-8, é um registro do candomblé na década de 1970 no Recife, contado sob a ótica de Maria Aparecida.

“Professor, quando nasci, já nasci dentro do azeite”, diz Maria Aparecida descendo em ritmo cadenciado uma escadaria, calçando um tamanco enfeitado com acessórios brilhantes, calça boca de sino e uma bata estampada. Sua nação do candomblé era o Congo e ela adverte para a complicação de praticar candomblé em decorrência da repressão policial às religiões afro-brasileiras. Aos sete anos, descobriu que seu orixá de frente era Oxum e, por uma suposta incompatibilidade de gênero, a mãe de santo que cuidara dela queria mudar o seu orixá para Xangô. “Porque Oxum era um orixá feminino e ficava muito feio para mim porque eu era masculino. Mas, eu quero aquilo que a natureza me deu. Eu quero aquilo que Deus me concedeu”.

Maria Aparecida no carnaval está preocupado, portanto, em contestar a existência de subjetividades que surgem a partir de enfrentamentos identitários que poderiam ser, inclusive, tomados como contraditórios.

A controvérsia sobre a intolerância religiosa também é um ponto forte no filme. A preocupação de JMB, nesse sentido, não está somente numa vinculação com a individualidade de Maria Aparecida. A partir dela, o filme consegue discutir como as pessoas praticantes de religiões afrobrasileiras sofreram historicamente com a interdição de seus cultos e a dúvida sobre a legitimidade de sua fé. Maria Aparecida tem consciência de sua posição de subalternização dentro dos processos sociais daquele período, contudo, o filme trata de revelar como há um gozo performático e performativo dessa posição que ela ocupa.

Aqui parece haver outra grande potência para pensar em políticas da diferença que não desejam uma inclusão social a qualquer custo. Maria Aparecida, mesmo sofrendo com a intolerância religiosa e as consequências da heteronormatividade/cisnormatividade, nos informa que é na resistência cultural e nas potencialidades corporais que poderemos construir uma perspectiva que glorifica as diferenças. Durante o processo de análise dos filmes, uma das reflexões que mais surgiam era se Jomard, na condição de homem e que goza de uma posição de privilégio intelectual, não estaria praticando um tipo de cinema exotificador, que explora identidades desviantes para construir o seu universo artístico. Quem me deu a resposta foi Maria Aparecida e ela apontou que não.

Maria constrói a própria maneira como ela deseja ser narrada no filme. Nenhuma das suas aparições são ingênuas. O filme é uma construção coletiva de quem dirige e de quem performa para a câmera. A hierarquia entre realizador e pessoa cinematografada é dissolvida na medida em que Maria Aparecida constrói a própria cena em que ela está inserida. Assim como JMB não se deixa biografar, Maria Aparecida, frase a frase, pinta a pinta, burla os mapas de significado que a audiência poderia inferir sobre ela. Judith Butler puxa um tamborete no boteco e toma um copo de rum em companhia de Jomard na medida em que as narrativas em torno de Maria Aparecida evidenciam como o gênero é construído por meio de paródias, através de processos ficcionais.

Ao performar uma corporificação inspirada em Carmem Miranda, Maria constrói para si um gênero que é reiterado por meio de uma cópia, uma pirataria de gênero que desloca as noções disso como um dado natural. Nas palavras da própria Butler, o gênero é “a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser”.

Nessa linha podemos imaginar que se Butler (2018), em *Problemas de gênero* toma como referencial as bichas negras do filme *Paris in burning* de Jennie Livingston para refletir sobre performatividade de gênero, JMB e Maria Aparecida fazem um bordejo parecido, no entanto, mais carnavalesado e mais afrobrasileiro. Ter consciência desse duplo processo é, então, uma etapa fundamental para deslocar o *queer* dos seus locais de criação “oficial”, aproveitando do seu melhor, intercambiando experiências e conhecimentos construídos desde aqui e passando por um processo de intensa e intermitente decolonização.

DESYRRÉ

A inclusão das reconfigurações da classificação de gêneros no universo da produção audiovisual tem trazido para as telas grupos sociais que não tinham grande visibilidade ou eram flagrados de forma unilateral, sempre num mesmo contexto a partir de um olhar altruísta ou folclórico sem problematizar de fato suas vidas. É o caso das travestis e das transexuais que paulatinamente foram ganhando voz como personagens e agora reivindicam espaços mais amplos para sua atuação.

No Festival de Cinema da Diversidade Sexual e de Gênero do Recife (Recifest), nos últimos anos, tem crescido visivelmente a presença de curtas que enfocam esses segmentos como é o caso de *Garotas da moda*, de Tuca Siqueira; *Retratos*, de Leo Tabosa, *Valléria Brasil*, de Almir Guilhermino; *Luciana*, de Chico Ludermitz, entre outros. Na edição de 2018, o grande vencedor foi o curta *Desyrrê*, uma realização coletiva sobre uma transexual feminina no Sertão do Pajeú. *Bichas*, de Marlon Parente, com relatos de seis pessoas sobre suas experiências, é outro documentário pernambucano de grande repercussão, e cuja trajetória foi totalmente impulsionada pela internet, evidenciando como hoje esse meio é um importante espaço para a circulação de filmes alternativos.

A movimentação das mulheres cis, lésbicas e trans no sentido de conquistar mais espaço na produção audiovisual também vem ganhando força e seus reflexos já podem ser sentidos quando mapeamos os filmes realizados recentemente.

Outro aspecto relevante a ser observado no audiovisual voltado para os temas LGBTQIA+ é o da preservação da memória das lutas e figuras, cujas atitudes e comportamentos precederam aos movimentos organizados e foram essenciais para pavimentar as conquistas que temos hoje.

Desyrrê é um trabalho coletivo. Desyrrê, a protagonista, é uma mulher trans, negra, vivendo na cidade de Triunfo, no interior de Pernambuco, lugar onde pode ser alta a probabilidade de sua população alimentar uma lógica conservadora no que diz respeito ao comportamento sexual de seus habitantes. E, sendo assim, como seria a vida de Desyrrê em Triunfo? O filme nos serve como uma introdução da resposta para essa pergunta. E desde sua abertura – com a voz em off da protagonista sobre um fundo preto avisando: “acostume!”, para aqueles que se espantam com seu hábito de pilotar sua moto de salto alto –, já entendemos de imediato que temos aqui um exemplo de determinação.

De uma pessoa que quebra regras constantemente para poder ser quem é. Sobre a equipe do filme, o que temos é um outro coletivo que desenvolveu aqui um trabalho ao final da oficina ministrada pelo realizador Marlon Meirelles, dentro do projeto Documentando (Eixo Audiovisual), incentivado pelo Funcultura/Governo de Pernambuco.

Verifica-se que a objetividade estética do segundo é o que há de mais honesto para retratar a primeira. Acompanhar o cotidiano de Desyrrê na casa humilde, preparando o café da manhã, ou no trajeto para a faculdade de ônibus, ou trabalhando na cozinha de um restaurante sem glamourizar

nada disso é o que nos aproxima da protagonista. E se consideramos que a identificação é a ferramenta mais eficaz para desconstruir preconceitos, *Desyrrê*, o filme, acerta em cheio na estratégia de apresentação da nossa personagem que também tem respeito pela Igreja Católica.

Como ela própria conta, ir à Igreja, que começou como um refúgio para se sentir protegida em função do preconceito que sofria desde a juventude, acabou sendo também o lugar que a despertou para a sexualidade com um outro homem.

Na vida, *Desyrrê* conta que a figura de seu pai – também contrariando expectativas preconceituosas – foi a que entendia a condição do filho que se sentia filha. Em depoimento, a personagem diz claramente, e séria, que a mãe e os irmãos são homofóbicos. Entre um depoimento e outro, temos o que podemos chamar de performances de *Desyrrê*. Não artística, mas da personalidade, de estilo de vida que ela criou para si; com isto passando pela simples e legítima vaidade de ser uma mulher. Estes são os momentos de respiro que a narrativa do filme nos oferece – dentro de uma vida dura –, e que também nos aproxima de um outro lado de *Desyrrê*.

O da alegria e o do regozijo dela ser quem é, e se sentir quem é. Seja quando desfila ‘montada’ e no salto por uma trilha pedregosa e bucólica, enquanto a câmera a acompanha de perto; seja no encerramento do filme, quando ela dança na noite, devidamente vestida para uma festa, e tendo ao fundo o famoso açude João Barbosa Sitônio. É como se *Desyrrê* fosse parte integrante da paisagem. Como se *Desyrrê* fosse Triunfo, e Triunfo fosse *Desyrrê*. O que significa, em outras palavras, algo para que o Oásis do Sertão se sinta orgulhoso de si próprio.

CONCLUSÃO

Esses trabalhos podem não trazer exatamente propostas estéticas inovadoras ou transgressoras, mas são fundamentais para consolidar uma produção audiovisual feita por quem protagoniza essas questões. E essa consolidação permite avanços que já podem ser observados em filmes que ousam na experimentação.

A quebra de paradigmas e a paródia também já são vistas em filmes produzidos por mulheres, como é o caso de *Irma, era uma vez no sertão*, de Camilla Lapa e Lorena Arouche, no qual uma estranha forasteira perverte

todos os clichês de filmes de mocinho e bandido. Outro aspecto relevante a ser observado no audiovisual voltado para os temas LGBTQIA+ é o da preservação da memória das lutas e figuras, cujas atitudes e comportamentos precederam aos movimentos organizados e foram essenciais para pavimentar as conquistas que temos hoje. Filmes como esses registram pessoas que já eram *queers* antes de o termo virar moda e que assumiram seus papéis, a despeito do preconceito ou discriminação os quais pudessem sofrer.

A porta aberta pela chave do cinema *queer* nos permite ver ainda uma leva de filmes feitos em Pernambuco que se voltam para a intimidade das relações homoeróticas, desprovidos de um olhar preconceituoso. Esses trabalhos permitem encarar práticas e trocas sexuais que antes seriam consideradas desviantes e “fora” do normal, apenas como mais uma possibilidade de encontro entre pessoas, sejam elas de sexos diferentes ou do mesmo sexo.

REFERÊNCIAS

- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. recurso digital .
- CALIFIA, Patrick. **Public sex**: The culture of radical sex. Cleis Press, 2000. Não paginado.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema Queer em Pernambuco**. Revista Continente, 2019. Disponível em <https://revistacontinente.com.br/edicoes/218/cinema-queer-em-pernambuco> Acesso em 30 janeiro 2022.
- HALBERSTAM, Jack. **In a Queer Time and Place**. Nova York: New York University Press, 2005.
- JAGOSE, Annamarie. **Queer Theory**. An introduction. Nova York: New York University Press, 1996.
- LOURO, Guacira Lopes. **Os estudos feministas, os estudos gays e lésbicos e a teoria queer**. Labrys, estudos feministas. n. 6, agosto/dezembro 2004.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus Editora, 2012.
- RASCAROLI, Laura. **How the essay film thinks**. Oxford University Press, 2017.
- SÁEZ, Javier. **El contexto sociopolítico de surgimento de la teoría queer**. In: CÓRDOBA, David et al. (Orgs.). *Teoría Queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Barcelona, Egales, 2007, pp. 67-76.





Pensar o documentário, volume 2, é uma coletânea de artigos que abordam questões teóricas, históricas e metodológicas no campo dos estudos do Cinema Documentário. Os textos aqui reunidos são resultantes da III Jornada de Estudos do Documentário (JED), ocorrida em novembro de 2021 e promovida pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), através do seu Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCom) e do Bacharelado em Cinema e Audiovisual. Nesta publicação com 24 artigos, divididos em duas partes, o leitor poderá acessar uma parte importante das comunicações apresentadas na III JED. Na primeira seção de artigos, reunimos um conjunto de textos que procuram refletir sobre as práticas documentais em coletivos audiovisuais, em ações de cinema-educação, em projetos formativos ou processos criativos em filmes documentais. A segunda parte reúne artigos com um recorte mais teórico, histórico e analítico, em estudos heterogêneos que revisam a herança do documentário clássico e moderno, mas que também apontam novas possibilidades para este campo no presente.

