

PENSAR O DOCUMENTÁRIO

VOLUME 3



ORGANIZAÇÃO

CRISTINA TEIXEIRA VIERA DE MELO

FERNANDO WELLER

LAÉCIO RICARDO DE AQUINO RODRIGUES

MANNUELA RAMOS DA COSTA



PENSAR O DOCUMENTÁRIO

VOL. 3

ORGANIZAÇÃO

CRISTINA TEIXEIRA VIERA DE MELO

FERNANDO WELLER

LAÉCIO RICARDO DE AQUINO RODRIGUES

MANNUELA RAMOS DA COSTA

SETEMBRO/2024

INCENTIVO



Secretaria
de Cultura



GOVERNO DE
**PER
NAM
BU**
CO
ESTADO DE MUDANÇA



Secretaria
de Cultura



Todos os direitos desta obra reservados aos organizadores

Cristina Teixeira Viera de Melo, 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, microfílmicos, 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 imagem incluídas em seus textos; a editora e os organizadores se eximindo de qualquer responsabilidade.

AUTORES (EM ORDEM ALFABÉTICA):

Adriana Tigre Lacerda Nilo, Ana Rosa Marques, Andriza Maria Teodolino de Andrade, Bruno Mesquisa Malta de Alencar, Caio Túlio Padula Lamas, Camilo Lourenço Soares, Catarina Amorim de Oliveira Andrade, Clarisse Maria Castro de Alvarenga, Daniel Velasco Leão, Denise Tavares, Fernando Weller, Francisco Alves dos Santos Junior, Gabriel Manes, Gabriela Lopes Saldanha, Graciela Guarani, Heverton da Silva Guedes, Jorgelene dos Santos Oliveira, Jyan Carlos Sales de França, Kamila Smikadi R. A. da Silva Xerente, Karla Holanda, Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues, Lucca Nicoleti Adrião, Marcela Borges Paterlini, Luís Felipe dos Santos, Márcio Elísio Carneiro Câmara, Morgana Gama de Lima, Pedro Felipe Moura de Araújo, Ruben Caixeta de Queiroz,

Arte da capa: .

Editor responsável: Marcelo Amado.

Publicado em setembro de 2024

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

<p>Pensar o documentário [livro eletrônico] : vol. 3 / organização Cristina Teixeira Vieira de Melo...[et al.]. -- 1.ed. --São José dos Pinhais, PR : Editora Estronho e Esquesito, 2024. PDF</p> <p>Vários autores. Outros organizadores: Fernando Weller, Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues, Mannuela Ramos da Costa.</p> <p>Bibliografia. ISBN 978-65-87071-70-1</p> <p>1. Documentário (Cinema) 2. Documentário (Cinema) - História e crítica 3. Documentário (Cinema) - Produção e direção I. Melo, Cristina Teixeira Vieira de. II. Weller, Fernando. III. Rodrigues, Laécio Ricardo de Aquino. IV. Costa, Mannuela Ramos da.</p> <p>24-221178 CDD-791.433</p>
--

Índices para catálogo sistemático:

1. Documentários : Cinema : História e crítica
791.433

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129





JED

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 6

PARTE 1

INVESTIGAÇÕES SOBRE O CINEMA INDÍGENA E SOBRE REPRESENTAÇÕES DOS POVOS ORIGINÁRIOS NO DOCUMENTÁRIO

Pé no chão, câmera na mão: pela autodeterminação dos povos, das artes e dos cinemas indígenas [*Ruben Caixeta de Queiroz*] 10

Na pisada do cinema feito pelas mulheres Guarani: a caminhada de Graciela Guarani [*Clarisse Maria Castro de Alvarenga*] 50

Cinema Guatá [*Graciela Guarani*] 67

Experiências cine-xamânicas: a relação de produções das cineastas indígenas com suas práticas espirituais [*Andriza Maria Teodolino de Andrade*] 72

Existirmos, a que será que se destina? Geografias viscerais e (re)encantamentos da natureza em documentários de e sobre indígenas [*Denise Tavares*] 103

Velhas raízes, novos tempos: cultura e tradição do povo Akwê-Xerente [*Adriana Tigre Lacerda Nilo e Kamilla Smikadi R. A. da Silva Xerente*] 127

A violência colonial no documentário Ex-Pajé [*Marcela Borges Paterlini*] 152

PARTE 2

REVISÕES HISTÓRICAS, ANÁLISES FÍLMICAS, A QUERELA DOS ARQUIVOS E OS USOS POLÍTICOS DO DOCUMENTÁRIO

África de viajantes: tensões entre o etnográfico e o autobiográfico no documentário *Notas para uma Oréstia africana* [*Morgana Gama de Lima e Francisco Alves dos Santos Junior*] 170

Do estigma da fome ao perigo de uma Nova Cuba – representações do Nordeste Brasileiro em documentários televisivos estadunidenses nos anos 1960 [*Fernando Weller*] 186

O documentário brasileiro como impulso fundamental para a identidade estética do cinema novo [*Camilo Lourenço Soares e Gabriel Manes*] 208

O Bem virá: esverdear retratos para esperar paisagens [*Heverton da Silva Guedes*] 237

Das ruas ao palácio: espaços e ecologias do golpe contra Dilma Rousseff no documentário [Daniel Velasco Leão] **254**

A face oculta da extrema direita: documentário ou propaganda? [Karla Holanda] **272**

Constelações fílmicas dos travelogues experimentais: o mundo abstrato [Lucca Nicoletti Adrião] **289**

Saúde e meio ambiente: contaminação de mercúrio e exploração garimpeira no documentário Amazônia, a nova Minamata [Jorgelene dos Santos Oliveira] **305**

Última parada para o ônibus 174 — uma análise comparada entre o pathos da ficção de Bruno Barreto e a impossibilidade do relato no documentário de José Padilha [Jyan Carlos Sales de França] **321**

PARTE 3

PRÁTICAS ENSAÍSTICAS, EXPRESSÕES SUBJETIVAS, NOVAS DERIVAS DO DOCUMENTÁRIO

Documentário e escritas de si: notas introdutórias [Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues] **338**

Das ruínas ao que me constrói [Ana Rosa Marques] **362**

O método da cena e a articulação do documentário como um tipo de ficção em *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho [Catarina Amorim de Oliveira Andrade e Bruno Mesquita Malta de Alencar] **379**

Os jovens e a máscara: Juízo e as faces descobertas no teatro da Justiça [Caio Túlio Padula Lamas] **394**

O efeito do filme ensaio no documentário presente na cultura digital [Gabriela Lopes Saldanha] **420**

O extraordinário numa estrutura ordinária: Trinh T. Minh-ha, o trabalho do fogo e o gesto crítico do filme-ensaio em *Remontagem* [Pedro Felipe Moura de Araújo] **440**

Documentário brasileiro contemporâneo - derivas ensaísticas em cena [Luís Fellipe dos Santos] **457**

A escuta opositora: sujeitos e corpos na oposição de encontros em documentários pernambucanos contemporâneos [Márcio Elísio Carneiro Câmara] **475**

APRESENTAÇÃO

O presente livro dá continuidade à série *Pensar o documentário*, iniciada em 2020 com a publicação do seu primeiro volume, e que pode ser compreendida como uma espécie de *contrapartida editorial* de outro projeto que nos orgulha, a *Jornada de Estudos do Documentário* (JED), evento que em novembro de 2023 chegou à sua quarta edição. Organizada por docentes do Departamento de Comunicação Social da UFPE, com o apoio do seu Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM-UFPE) e financiamento do *Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura* (Funcultura-PE), a JED é um congresso de perfil acadêmico e extensionista, de realização bienal e que acolhe pesquisadores/as voltados/as à investigação do documentário em suas múltiplas práticas.

Entretanto, se o livro é um desdobramento editorial da *Jornada*, entendemos que, para melhor apresentá-lo, é importante recapitular a temática que norteou as atividades do último congresso. Assim, atentos às dinâmicas no campo audiovisual e na sociedade brasileira, e em sintonia com uma premissa que tem norteado nossas ações (o estreitamento do vínculo entre pensamento e ação política, uma vez que nos encontramos em tempos de inquietação e de revanche conservadora), a IV edição da JED celebrou *o cinema produzido pelos/as cineastas indígenas, notadamente as produções documentárias*. Embora esta produção tenha encontrado acolhida em outros festivais e fóruns acadêmicos, acreditamos que se trata de uma cinematografia ainda desconhecida do grande público (bem como as pesquisas dedicadas à sua investigação). Assim, ao adotar tal eixo temático, nos posicionamos a favor do reconhecimento artístico e político dessa filmografia e na contramão

de um contexto ainda marcado pelo recrudescimento da violência contra os “povos originários”.

Filmes com temática indígena têm sido realizados no Brasil há décadas. Produções ficcionais e documentárias, quase sempre dirigidas por diretores/as brancos/as, portadoras de um olhar eurocêntrico no limite da suspeição. Centralidade que tem alimentado imaginários diversos e também estereótipos sobre os povos originários. Tal quadro, no entanto, passou a mudar a partir dos anos de 1980, quando teve início uma “virada” que possibilitou a apropriação da experiência da direção/expressão cinematográfica por indígenas (*via processos de criação compartilhada e/ou realizações autorais*). Tal prática, felizmente, tem se intensificado nos últimos 15 anos com a formação de novos coletivos audiovisuais em diferentes aldeias e a maior visibilidade dos/as cineastas e de suas obras. E, embora a complexidade da sua arte não comporte sínteses, creio que podemos destacar que, na filmografia produzida pelos povos originários, testemunhamos uma espécie de celebração identitária, cultural e política, acompanhada de um sopro de vitalidade estética. Munidos de câmeras, os/as diretores/as refutam os discursos da *colonialidade*, celebram suas cosmologias e nos ensinam que filmar a si e ao seu entorno *é também uma forma de se defender, de resistir e de existir pelas imagens*.

Em diálogo com a delimitação temática e provocados pela força disruptiva de tal cinematografia, parte considerável dos textos reunidos no livro ressaltam a potência dos documentários assinados por artistas e coletivos indígenas. Assim, são análises e reflexões que aprofundam questões introduzidas nas conferências e em algumas das mesas da IV JED, com novos desdobramentos. Mas também estão presentes na obra contribuições originais, desenvolvidas especialmente para este volume da série *Pensar o documentário*.

Em acréscimo, e uma vez que o recorte temático da *Jornada* não tem caráter obrigatório (ele visa apenas delimitar *um eixo de debates*), gostaríamos

de lembrar ao leitor que o livro abriga uma pluralidade de outros textos, com enfoques, bibliografias e abordagens que contemplam diferentes vertentes do campo do documentário. Contribuições que revisam e reelaboram parte de sua instigante história e/ou que investigam temas como: o seu flerte com as práticas experimentais; a questão sempre delicada e relevante da *retomada dos arquivos* (sobretudo imagéticos) por novas obras; sua apropriação política por setores da extrema direita; sua inclinação para o ensaísmo; e o seu diálogo no presente com as chamadas *escritas de si* (caracterizada pela enunciação articulada na primeira pessoa). Acreditamos que a qualidade dos textos fala por si, tornando desnecessária uma apresentação extensa.

No entanto, uma vez que nenhum desafio é superado sem parcerias e o engajamento de outros/as colegas, desejamos finalizar esta introdução com alguns agradecimentos importantes. Primeiramente, aos/às colaboradores/as do ebook, que de forma generosa concordaram em partilhar conosco seus esforços intelectuais. Em segundo lugar, aos/às estudantes e professores/as do Departamento de Comunicação Social da UFPE direta ou indiretamente envolvidos na realização da *Jornada* – para a execução do evento, contamos com o empenho generoso de alguns/mas pós-graduandos/as e graduandos/as da UFPE, notadamente do seu Bacharelado em Cinema e Audiovisual, que nos auxiliaram nos trabalhos de secretaria, de mediação e monitoria das mesas, sessões fílmicas e conferências. Queremos também expressar os nossos agradecimentos ao *Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura* (Funcultura-PE), pelo patrocínio da IV edição da JED, e à *Jaraguá Produções*, empresa responsável pela produção do evento.

Saudações fraternas,
Cristina Teixeira
Fernando Weller
Laécio Ricardo
Mannuela Costa

PARTE I

INVESTIGAÇÕES SOBRE O CINEMA INDÍGENA
E SOBRE REPRESENTAÇÕES DOS POVOS
ORIGINÁRIOS NO DOCUMENTÁRIO

PÉ NO CHÃO, CÂMERA NA MÃO: PELA AUTODETERMINAÇÃO DOS POVOS, DAS ARTES E DOS CINEMAS INDÍGENAS

RUBEN CAIXETA DE QUEIROZ¹

APRESENTAÇÃO²

Já há algum tempo venho pensando e escrevendo sobre o cinema indígena, particularmente sobre o cinema produzido pelo projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), que teve início há quase quarenta anos. Certamente, de lá para cá, muita coisa se transformou na metodologia de realização de oficinas e de filmes no âmbito do VNA, seja por razões colocadas por cada contexto etnográfico (no entorno de 40 povos indígenas diferentes), seja porque o projeto foi se transformando ao longo da sua trajetória e das suas diversas experiências³. Além disso, mais importante ainda lembrar, vários outros coletivos indígenas de cinema se organizaram de forma autônoma em relação ao VNA, criando narrativas e estéticas

1 Professor titular de antropologia da UFMG e pesquisador do CNPq. Fez mestrado em Antropologia Social pela UNICAMP (1991) e doutorado em Letras e Ciências Humanas pela Universidade Paris-Ouest Nanterre la Défense (1998). Co-fundador e co-organizador do Forumdoc.bh (Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte), evento que acontece anualmente desde 1997. Faz pesquisa junto aos Wai Wai (um povo Caribe guianense) desde 1994.

2 Gostaria de externar meus agradecimentos aos colegas do PPGCom da Universidade Federal de Pernambuco, da IV Jornada de Estudos do Documentário (JED), especialmente ao professor Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues. Este texto é uma retomada da palestra que proferi na IV JED, que ocorreu no Recife no período de 27 de novembro a 01 de dezembro de 2023. Por fim, gostaria de agradecer a Paula Berbert, que me sugeriu textos e obras audiovisuais sobre a arte indígena contemporânea, a Renata Otto, por ter lido preliminarmente o texto, feito comentários e sugestões.

3 Ao longo dessa trajetória, há uma quantidade grande de produção acadêmica (teses e dissertações) e artigos científicos ou jornalísticos sobre o VNA. Mais abaixo (nota 11), ainda neste trabalho, apresentamos algumas sugestões de leitura.

audiovisuais bastante diferenciadas e particulares. Por fim, cabe ressaltar, multiplicaram-se os registros, em quantidade e qualidade, alguns longos e destinados muitas vezes apenas à pesquisa ou à constituição de acervos, outros curtos e destinados às redes sociais, às vezes híbridos e relacionados a processos e itinerários artísticos, às vezes destinados a um público mais específico dos festivais de cinema, às vezes à própria comunidade indígena de origem.

O tema da devolução das imagens para as comunidades indígenas – imagens de acervo – e circulação de imagens entre os diferentes povos, se esteve na origem do VNA, aprofundou-se nos últimos anos e passou a ser, poderia dizer, a linha mestra do projeto. Isso pode ser verificado especialmente no filme “Yaõkwa: Imagem e Memória” (2020), de Rita Carelli e Vincent Carelli. A devolução (ou o “retorno para casa”) não é só das imagens pretéritas, mas é o retorno de uma relação e de uma militância política do fundador e principal diretor dos filmes Vídeos nas Aldeias, Vincent Carelli, como pode ser visto na trilogia emblemática composta por “Corumbiara” (2009), “Martírio” (2016) e “Adeus, Capitão” (2022). O que se espera doravante é que esse fabuloso acervo do VNA possa retornar para as aldeias, servir para a luta política e a afirmação cultural dos povos indígenas, e, por que não?, servir sobretudo para que os povos indígenas possam criar e multiplicar as suas próprias narrativas filmicas, sob seu controle, de forma autônoma.

Esse protagonismo indígena na produção audiovisual tem sido acompanhado de um maior engajamento dos indígenas nos cursos universitários (no audiovisual, e em outras disciplinas) e na sua participação no aparelho estatal – neste último caso, notadamente em 2023, com a criação do Ministério dos Povos Indígenas (MPI), a nomeação de uma ministra indígena (Sônia Guajajara) e de outra indígena (Joenia Wapichana) para a presidência da Fundação Nacional dos Povos Indígenas (Funai). Certamente, o contexto político do país a partir deste ano tem impulsionado as políticas de ações afirmativas e o incremento do

protagonismo indígena na criação artística e do audiovisual, ainda que os editais específicos e as políticas de financiamento para a área tenham sido bastante tímidos e insuficientes para dar vazão à enorme potência, digamos, de uma arte e de um cinema verdadeiramente indígena e independente no Brasil. É preciso ressaltar, um cinema indígena independente não quer dizer que ele seja totalmente feito a partir de sua origem e do seu interior; ao contrário, como uma arte narrativa (assim como qualquer outra arte), ele é feito através de hibridismos de linguagens, formas e conteúdos – capturando ou misturando os processos e sentidos da arte ocidental ao contexto e às narrativas indígenas.

Hoje, os cinemas indígenas são feitos por muitos coletivos, por muitas mãos e pelos próprios indígenas, ou em perspectiva colaborativa com os não-indígenas. Há muita diversidade, conforme já dito. Na apresentação da conferência, com o mesmo título do presente trabalho, durante a IV Jornada de Estudos do Documentário (JED), eu quis trazer como exemplo alguns filmes recentes feitos por indígenas que demonstrassem essa diversidade. Na falta de tempo suficiente, para mostrar alguns extratos dos filmes e comentá-los, escolhi apenas três: “A câmera é a flecha” (Coletivo Kuikuro, 2022), “Aguyjevete avaxi’i” (Kerexu Martim, 2023) e “Ibirapema” (Olinda Yawar Tupinambá, 2022)⁴.

“A câmera é a flecha”, vejam bem, não é a mesma coisa que “A câmera como a flecha”, e nem “A câmera e a flecha”. “A câmera é a flecha”, pelo menos para o cinema indígena. Mas poderia ser também, numa perspectiva indígena feminina cada vez mais presente, “A câmera é o cesto ou o cofo”. De toda forma, no cinema e nas artes indígenas a câmera é um instrumento de luta e de formação de alianças. Como diria o

⁴ Esses três filmes, juntamente com outros produzidos por cineastas ou coletivos indígenas de cinema, foram apresentados no contexto do *Forum.doc.2023*, numa mostra intitulada “Mostra a câmera é a flecha, a câmera é a cesta: cinemas krahô, tupinambá, kuikuro, kaiabi e guarani”, para a qual escrevemos um texto (em co-autoria com Cora Lima, Daniel Ribeiro e Junia Torres) denominado “Um sopro e uma luz pela autodeterminação dos povos e dos cinemas indígenas”, do qual extraímos os argumentos a seguir e cuja leitura pode ser acessada aqui: <https://www.forumdoc.org.br/ensaios/um-sopro-e-uma-luz-pela-autodeterminacao-dos-povos-e-dos-cinemas-indigenas>

xamã e filósofo indígena David Kopenawa, “A câmera é uma flecha” para atingir o coração do homem branco, já que ele não tem coração, ou tem, mas quase nunca é atingido pelo apelo indígena que denuncia o massacre e o genocídio contra seu povo desde 1500! O filme “A câmera é a flecha”, num modelo bem próximo a uma reportagem de televisão, tem por mérito sintetizar de maneira cristalina um programa do cinema indígena de uma forma geral e, particularmente, do cinema kuikuro⁵, qual seja, registrar e documentar a história, a língua, os rituais, as festas e os cantos, resgatar o conhecimento tradicional, valorizá-lo, mostrar dentro da comunidade indígena a sua própria imagem e, para fora, apontar a câmera (a flecha), denunciar e sensibilizar os brancos (não indígenas) sobre as mudanças climáticas e as catástrofes ambientais decorrentes do modo de vida deles: a floresta em chamas, os agrotóxicos que contaminam o solo e os rios, os fazendeiros que cercam e ameaçam invasão das terras indígenas! Inserida nas lutas dos povos indígenas por terra e territórios, a câmera torna-se um instrumento político, e não pode deixar de ser uma flecha para, ao menos, resistir ao prolongamento do colonialismo e adiar o fim do mundo.

Já no filme “Aguyjevete avaxi’i” – feito por uma jovem cineasta guarani, minimalista e atencioso aos gestos dos personagens, quase que um relato etnográfico que narra um modo de cultivar tradicional do povo guarani e a relação entre mãe e filha –, o espectador é convidado a pensar o cinema como semente plantada para brotar um modo de vida tradicional, numa terra arrasada pela monocultura do eucalipto (sem vida outra, sem espírito). Em contraste, nos é revelado que há uma variedade de milhos, alimentos dos humanos e dos seres divinos que possuem suas moradas no

5 O Coletivo de Cinema Kuikuro é o desdobramento da criação, em 2002, da Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu (AIKAX). A AIKAX foi criada em colaboração com os antropólogos Carlos Fausto e Bruna Franchetto, com o objetivo de documentar e preservar a língua, a cultura e a história kuikuro. Takumã Kuikuro foi formado no contexto das oficinas do Vídeo nas Aldeias (VNA) e, hoje, é um dos mais destacados cineastas indígenas, com projeção dentro e fora do país. Além disso, Takumã foi o idealizador de um dos primeiros festivais de cinema indígena dirigido por um indígena no país, isto é, o Festival de Cinema e Cultura Indígena (FeCCI), que teve a sua primeira edição em 2022, na cidade de Brasília. O FeCCI tem por objetivo ser um espaço próprio de visibilidade para o movimento audiovisual indígena – promover, por meio do cinema e das artes, o pensamento e o fortalecimento da cultura originária. Seu lema é “do ancestral ao presente, do futuro ao ancestral”.

mundo celestial: “o milho passa por rituais e bênçãos desde o plantio até a colheita, quando a aldeia se junta para festejar”, nos diz a sinopse desse filme.

Se os cinemas indígenas são múltiplos e, na maioria das vezes coletivo, às vezes também são autorais, sem deixar de ser ancestrais. O filme “Tbirapema”, de Olinda Tupinambá, é uma espécie de diálogo e atualização de uma memória coletiva, em diálogo e questionamento das artes não indígenas contemporâneas que se alimentam e canibalizam a filosofia indígena. Olinda se inspira nos trabalhos que buscam articular o audiovisual e a performance artística, e o seu trabalho é uma aguda demonstração de que as fronteiras entre as linguagens e as formas não são traçadas rigidamente na concepção indígena. Mais do que isso, o recurso audiovisual se coloca ali como uma continuidade da luta para reflorestar não só a mente, mas a própria terra, devastada pela colonização do homem branco. Se o trabalho de Olinda Tupinambá supõe um diálogo com as artes ocidentais – para isso é necessário caminhar rumo às cidades, galerias de arte e festivais de cinema, percorrer espaços de concreto e florestas domesticadas –, essa viagem, por sua vez, pressupõe um caminho de volta e de imersão na sua própria terra, na sua ancestralidade, na figura de Kaapora e outros personagens espirituais! Além disso, o cinema de Olinda, como o de outras realizadoras indígenas, é também uma afirmação da perspectiva de gênero, revelando pontos de vistas das mulheres e da relação que esse fazer tem com a terra. O cinema dela é uma flecha que aponta para a luta e a resistência indígena, mas também é “a cesta” que coleta sementes, alimentos, memórias, rituais, cotidiano, saberes, enfim, é conexão com a terra – de volta à terra, e ao mundo vivido!

Como já disse, esses três filmes são demonstrativos da exuberância e da diversidade dos cinemas indígenas no Brasil atual. Doravante gostaria de pontuar toda a sua riqueza a partir de alguns conceitos (ou temas) mais gerais que ressoam a partir de uma análise mais ampla dessa produção audiovisual, a começar do seu diálogo com a arte indígena contemporânea (AIC).

1. ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA (AIC)

Mais do que pensar o cinema a partir de um referencial teórico oriundo dos especialistas sobre o tema (estudos culturais, semiologia, comunicação ou do cinema *tout court*), procuro pensá-lo a partir da perspectiva dos próprios sujeitos indígenas que fazem arte e cinema. O que afinal de contas eles fazem quando dizem que fazem cinema? Antes de tudo, a resposta quase sempre é dada ou balanceada a partir de uma interpelação (de uma leitura, e, portanto, de uma ressignificação) da nossa própria ideia (ocidental) do que é cinema. Não cabe aqui tentar definir o que é cinema, mas, tanto para nós quanto para os indígenas, acho justo levar em conta duas premissas: 1) não há uma, mas várias, concepções e práticas incluídas na categoria cinema, portanto, já é dado no início deste ensaio que me refiro aos cinemas no plural, mesmo quando ele está na sua singularidade; 2) hoje em dia, com as opções tecnológicas de captação de imagem e som, por meio de câmeras leves e muitas vezes acopladas em aparelhos de celulares, cada vez mais os indígenas têm produzido e feito circular conteúdos audiovisuais que alargam ou borram as fronteiras do que se poderia chamar de cinema ou de comunicação (do ponto de vista técnico e conceitual).

Não há dúvida que o cinema é a arte (e a técnica) mais ocidental de todas as outras artes, sobretudo se a comparamos com algumas em específico: a arte verbal (onde se inclui o canto), a música, a pintura, o desenho, a performance e o teatro, a escultura, a tecelagem. Além disso, levemos em conta que arte e estética são duas palavras “torcidas” para pensarmos na “produção artística” indígena. Na falta de um termo melhor, sigamos falando, de acordo com o próprio campo do movimento artístico indígena de uma “Arte Indígena Contemporânea” (AIC). A seguir explícito melhor as principais ideias que estão por trás da AIC, para conectá-la aos Cinemas Indígenas (CIs). Antes disso, acho importante informar no corpo deste texto (e não em nota de rodapé) e ao leitor que não sou especialista

nos estudos das artes indígenas ou das artes de uma forma geral, mas apenas alguém que acompanha cinema indígena (assiste, escreve sobre e produz em parceria) desde o começo dos anos de 1990. Ao me atrever a falar da AIC no âmbito deste ensaio, me circunscrevo a evocar o que tem sido dito e escrito pelos próprios vanguardistas deste movimento artístico, em especial, Jaider Esbell, Denilson Baniwa e Naine Terena, tentando refletir o ponto de vista e a conceituação deles sobre o tema.

O cinema indígena pode ser compreendido no sentido “expandido” de cinema, seja porque ele está aberto (tal como o nosso) a novas tecnologias e novos canais de veiculação, seja porque ele é umbilicalmente ligado a uma comunidade (ele é imanente, e não transcendente) e a uma ontologia relacional ameríndia. De todas as artes, o cinema ou o registro audiovisual é aquele que mais explicitamente conecta mundos, no mundo indígena, incluindo o mundo dos humanos e dos não humanos, é o que mais convoca ou articula as outras artes: da pintura às danças e cantos. Em síntese, conforme melhor explicitado a seguir, os cinemas indígenas são dispositivos que conectam diversas artes e são vias de comunicação entre mundos intra e interespecíficos. E, no entanto, os primeiros escritos sobre “arte indígena” por não indígenas (antropólogos e estudiosos do tema) se ativeram a uma tentativa de qualificar esteticamente o que era dado no passado como apenas “artesanato” na sua função utilitária ou ritual – por isso mesmo muita tinta já foi derramada para enfatizar a beleza dos grafismos, das plumárias e adornos corporais indígenas e, nesta esteira, as chamadas coleções etnográficas dos museus se constituírem basicamente a partir deste tipo de objeto. Devemos à obra de Alfred Gell o alargamento do que seria uma obra de arte, a partir da arte não ocidental, trata-se de “Arte e Agência” de 1988 (edição em português de 2018). Dois pontos devemos ressaltar nesta “virada artística”, primeiro, que os objetos e artefatos devem ser vistos como pessoas e que são, pois, dotados de “agência”; segundo, pelo menos fora do mundo ocidental, a instrumentalidade de um objeto não o coloca fora da órbita que gira em

torno das artes ou das expressões estéticas — ver, para mais detalhes desta noção o texto “A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas” de Alfred Gell (2001). Aliás, Els Lagrou e Lúcia van Velthem (2018: 146), estudiosas da arte ameríndia, dizem que

As ontologias ameríndias são relacionais, que seguem a lógica da imanência em vez da lógica da transcendência. Esse foi um dos principais argumentos de Alfred Gell ([1998] 2018) contra a teoria da arte vigente na própria antropologia da arte, o de que, contrariamente ao que muitos pensam, a instrumentalidade de um artefato não o desvaloriza enquanto artefato artístico. A agência de uma armadilha, que captura a caça, o olhar, o pensamento, passa a ser o modelo para um modo diferente de pensar a arte, enquanto materialização de intenções, conhecimentos, ações e relações.

É exatamente esse alargamento de sentido de arte que permite, por um lado, a recomposição dos lugares da arte indígena nos museus, por outro lado, a participação mais ativa dos próprios indígenas na desconstrução do caráter colonial da museologia e, algo aparentemente paradoxal, na reivindicação de ocupação destes espaços pelos corpos-artefatos-pensamentos dos próprios indígenas. Os artistas indígenas contemporâneos têm denominado este movimento de uma arte indígena múltipla e contemporânea — uma arte política, estética e cosmológica. Mais do que isso, uma arte a partir da vida cotidiana, da experiência da vida em comunidade, da resistência em relação ao modo de vida ocidental por meio da introdução de uma estética (que é uma ontologia) indígena.

Antes de falar dos cinemas indígenas, peço permissão ao leitor para conceituar um pouco melhor o que seria uma arte indígena contemporânea.

2. ARTE E ARMADILHA

O conceito de arte como armadilha enfatiza que a relação entre quem vê e o que é visto depende de uma relação de sedução entre quem vê e o que é visto, não meramente de uma relação de contemplação. O multiartista Jaider Esbell escreveu um ensaio, denominando “A arte indígena contemporânea como armadilha para armadilhas”, no qual narra a sua trajetória para dizer que entrar num mundo da arte foi uma maneira de escapar de uma clausura da educação formal, da especialização, da redoma do mundo compartimentado ofertado pela cultura ocidental. Tornar-se um artista indígena foi para ele uma maneira de recusar este mundo e ao mesmo tempo atrai-lo para as referências de um pensamento indígena, mais especificamente, daqueles povos da Terra Indígena Raposa-Serra do Sol, em Roraima, de onde veio. Partindo da constatação de que os indígenas teriam sido sempre invisibilizados no campo da arte (e não só), por terem feito sempre, ao olhar do ocidental, objetos instrumentais, artesanato, uma antiarte, foi preciso demonstrar que o que ele e seus parentes faziam era “arte de verdade”, mas, eis o pulo do gato, um outro tipo de arte, daí a armadilha. Ou seja, era preciso entrar na sala (e na mente) do branco para fazê-lo admitir a arte indígena como arte (valor estético), mas sem deixar de fazer arte indígena:

Da prática artística como composto de atos mais elevados. Como conjunto ritualístico mais que mítico chegando à pajelagem. Como prática xamânica, curativa e psicomedicinal. Como um conector para fatos históricos e como um disparador de sinapses para mundos que existem, mas não são como os que a gente tem acesso. Um artista não se desenvolve com imposições. As imposições violentas podem ser muito perigosas para as mentes sensíveis de artistas. Por fim não vou deixar de lembrar que em tudo há armadilhas e que nós, os indígenas, precisamos de uma armadilha para identificar armadilhas e quem sabe esta não seja exatamente a AIC – Arte Indígena Contemporânea, feita e contextualizada por seus autores próprios (Esbell, 2022a).

3. CONTEMPORÂNEO ANCESTRAL

É o próprio Jaider Esbell que percebe a contradição do artista indígena, ao sair da aldeia para entrar na galeria ou no Museu de arte do homem ocidental, ele pode ser capturado pelo sistema artístico (seja na função, na forma ou no conteúdo) do colonizador. Por isso, o artista indígena deve estar o tempo todo atento para não esquecer a comunidade de origem, a terra indígena, os velhos e sábios de seu povo. O artista indígena é sempre um mediador entre mundos, tal como um xamã, capaz de sair de sua maloca (instalada no terreiro da aldeia ou nas cidades) e se transportar aos céus ou ir em direção aos centros de artes das cidades, mas sempre voltar para casa. A arte indígena é contemporânea, sem nunca ter figurado ao lado da arte ocidental, mas ela é ancestral na medida em que perpetua uma essência indígena anterior ao tempo presente, quiçá anterior ao tempo humano, ou melhor, anterior à instauração da divisão entre o tempo primordial e o tempo histórico, situa-se, paradoxalmente, no tempo atual e no tempo no qual não havia distinção entre humanos e não-humanos. A arte indígena é sempre mito-arte e sabedoria dos ancestrais. Por isso, de imediato, há uma torção da arte colonial, pois a arte indígena nunca é totalmente obra de uma só pessoa, é sempre de um coletivo de povo ou de pessoas. Ela é múltipla (multi-espécie, ou multinatural), coletiva, ancestral. Talvez venha daí a insistência de todo artista indígena em ouvir os conselhos e os saberes dos velhos (xamãs e pajés), antes de se porem a uma criação artística, a dar um nó na linha, a contar uma história dos antigos por meio de um filme... De acordo com Esbell, para falar de arte indígena, “um componente trans-tempo histórico e trans-geográfico é requerido. Falamos de ideia de país, mas a arte entre os indígenas hoje brasileiros vem desde antes de tudo isso” (Esbell, 2022b).

4. VIVÊNCIAS

“Um pé na aldeia, um pé no mundo”, esta é uma citação do fotógrafo e cineasta Edgar Kanaykō Xakriabá. Sair no mundo é levar, num pé, o que há de mais local e comunitário (a base), enquanto o outro é livre para circular e aprender a caminhar com a modernidade. Só assim pode-se e deve-se voltar para a aldeia, trazendo as novidades para alimentar e expandir a cultura local, sem medo de perder a tradição.

Talvez, nota-se, esteja aqui duas ideias que alimentam a AIC, quais sejam, que a criação artística está no tempo atual, ou seja, se faz no cruzamento de tradições técnicas e conceituais, mas também na vivência (na experiência prática), nas oficinas de criação nas quais os mais velhos (xamãs, líderes de aldeia, curadores e curadoras) têm sempre um papel de destaque. Ouvir e levar a sério os mestres não é uma retórica, é a essência da prática artística indígena.

5. ARTE É CORPO, CORPO É ARTE

Já foi muito dito sobre a centralidade do corpo na sociologia e na cosmologia indígena (Seeger, DaMatta e Viveiros de Castro, 1979; Viveiros de Castro, 1996). Isso se faz visível também na arte indígena. Todo artista indígena se joga de corpo e alma na sua ação, nunca está somente enredado na busca do belo ou do transcendental, mas de todos os sentidos na sua dimensão ampla e colegiada (ouvir, ver, sentir...), numa composição na qual o corpo (do artista e do espectador) é sempre mobilizado. Nesse sentido, um indígena pintado, com o lábio perfurado, enfeitado de penas, basta ver, oferece o seu corpo como matéria para a obra de arte (mas também para a guerra, se for o caso, ou para alcançar e dialogar com os espíritos).

O lugar da arte e da política indígena é, antes de tudo, sensorial e corporal⁶. Daí, não raro, os artistas indígenas serem ao mesmo tempo escultores, pintores, poetas, cantores, dançarinos, ou seja, aqui cabe-lhes adequadamente o título em inglês de *performer*.

6. A ARTE É POLÍTICA

Talvez essa seja a formulação mais evidente para a arte indígena: arte é política, sobretudo quando associada à luta pela defesa do território e dos direitos indígenas. Segundo Naine Terena (2022), o sistema de arte indígena tem por objetivo sustentar “verdades cosmológicas” vivas através dos cantos, danças, rituais, fotografias, esculturas, instalações, textos literários. Qualquer uma destas obras possui duas camadas: a primeira é aquela puramente estética por meio da sua composição de cores, traços, gestos, vozes, cantos; a segunda camada – que só está sendo observada hoje pelo público não-indígena – é a camada da resistência (de um mundo, um modo de ser, uma condição humana extensiva aos seres não-humanos, uma relação umbilical com a terra) depois de mais de 500 anos de invasão europeia. Toda arte indígena, nesse sentido, é política e almeja, primeiro, expressar ou dar fruição ao pensamento e às ações indígenas, segundo, dar a ver ou revelar como o colonizador usou e abusou dos povos originários das Américas, isto é a segunda camada. Denominamo-la de resistência ou de luta anticolonial, uma expressão artística-política que visa reindigenizar a sociedade como um todo. Por isso mesmo que Jaider Esbell (2022b)

⁶ Melhor dizendo, a vida indígena é estética pura, e não há uma arte separada da vida, ou na qual o corpo não seja o lugar de ação e reflexão, isto é, de significação ou *alteridade significativa* nos termos de Donna Haraway (2021 [2106]). Lagrou e Velthem (2018: 136-137) comentam a esse respeito: “As ontologias ameríndias são eminentemente estéticas. Pois, se a perspectiva está na forma que os corpos assumem, e as formas são altamente instáveis, podendo se transformar umas nas outras, a estética se torna a chave para viver essa ontologia transformacional, em que pessoas vivem o devir-pássaro, o devir-múltiplo, o devir-jiboia, e uma multiplicidade de outros devires no cotidiano e no ritual. Se a cura depende da possibilidade de olhar o mundo a partir de outra forma, da forma do duplo que tenta capturar seu predador, então toda terapia tem que ser estética. E é isso que as artes ameríndias nos ensinam a ver”.

disse que “não há como falar em arte indígena contemporânea sem falar dos indígenas, sem falar de direito à terra e à vida”⁷.

Apenas a título de exemplo, vejamos o caso da retomada e ressignificação do manto tupinambá por meio da artista, educadora, tecelã e moradora da aldeia Serra do Padeiro, localizada na Terra Indígena Tupinambá de Olivença, no sul do Estado da Bahia. Glicéria, mais conhecida como Célia Tupinambá (2022), conta no texto “Curar o mundo... Como um manto tupinambá voltou a viver no Brasil”, como o próprio título diz, a saga deste objeto de arte que saiu do Brasil há cerca de quinhentos anos, foi pilhado e levado para os museus europeus, desapareceu ou não foi mais fabricado no seu próprio país de origem, já que os povos que o teciam, os Tupinambá, também desapareceram, ou melhor, foram obrigados ao silêncio político e estético, por estratégia de sobrevivência, até a sua reemergência a partir do início do século XXI. Glicéria faz parte desta comunidade reemergente, que retoma um território e retoma o modo de fazer o manto tupinambá, depois de ver o original num museu europeu. Um novo manto é tecido pelas mãos de Glicéria, ressignificado, a partir do tradicional e original, depois de ouvida as gerações mais velhas de sua comunidade, de seguir suas próprias habilidades e intuições, enfim, depois de consultar os conselhos dos espíritos, os encantados. Este caso, no meu modo de ver, ilustra bem tudo o que já falamos até aqui acerca das principais motivações e implicações da arte indígena contemporânea, sobretudo da sua vocação estética-política, que é uma cosmopolítica, nas próprias palavras de Glicéria (2022):

Porque não é um manto isolado, não é um manto para a arte, não é simplesmente um manto para as pessoas dizerem que é um ato político. É um ato político, sim. O manto foi feito para um ato político, mas ele foi formado com essas energias, trazendo essas informações ancestrais.⁸

7 Para uma breve inserção no pensamento de Jaider Esbell, compreender sua posição sobre os desafios das artes e dos povos indígenas contemporâneos, ver o seu curta-metragem “Provocações” (2017).

8 Para mais detalhes, consultar o catálogo da exposição do projeto “Os artistas viajantes europeus e o caso dos mantos tupinambás nas cidades do Rio de Janeiro e Porto Seguro, *in* Tugny [et al.] (2021). Ver também o filme de Glicéria Tupinambá e Alexandre Mortagua (2023) sobre o manto tupinambá, intitulado “Quando o manto

7. A ARTE INDÍGENA NÃO É REPRESENTAÇÃO, MAS TRANSFORMAÇÃO

As antropólogas e estudiosas da arte ameríndia, Lagrou e Velthem (2018: 143), dizem que entre os povos indígenas:

a arte não possui finalidades meramente representativas, seu campo de atuação é mais amplo, pois inclui aspectos identitários, ações, emoções, sentidos de alcance relacional e não tanto conceitual. Permitem, ademais, a comunicação e a interação entre sujeitos diversificados, porque o valor atribuído às formas expressadas reside em seu poder de condensar, transmitir e renovar – por meio da criatividade – os processos de pensar e de ver o mundo e a sociedade.

Esta ideia da arte como um fenômeno expandido, para além do senso estético ocidental e representacional, encontra na transformação sua razão e o seu motor. Daí ser muito comum, durante a criação artística, o indígena fazê-la acompanhar de práticas rituais e do uso de substâncias que produzam e promovam estados de alteridade. No artigo de Matos e Belaunde (2014: 302), no qual as autoras analisam as falas e narrativas orais apresentadas pelos artistas indígenas durante a mostra “Mira! Artes visuais contemporâneas dos povos indígenas” (ocorrida em Belo Horizonte, em 2013, e em Brasília, em 2014), transcritas e editadas para o dossiê “!Mira!”⁹, lê-se que [eu traduzo]: “As cerimônias com ayahuasca ou yagé, tabaco, coca e outras plantas mestras do extenso legado indígena, são vivências onde o coletivo e o pessoal, o ancestral e o futuro se nutrem do alimento dos seres da floresta, dando vida aos artefatos, ao artista e ao espectador”.

fala e o que o manto diz”.

9 O dossiê “!Mira!” pode ser consultado no número especial da revista “Mundo Amazônico” (V. 5, 2014), incluindo artigos da maior parte dos artistas indígenas que se fizeram presentes na exposição. O acesso online (10/04/2022) pode ser visto aqui: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/imanimundo/issue/view/3943>

Na perspectiva do artista indígena, de uma forma geral, não há nunca a representação de um objeto ou de um evento na arte, pois o artefato e/ou a imagem de uma entidade são duplos com vida própria, isto é, com agência, que afeta, inclusive aqueles (os espectadores) que os veem ou com os quais estabelecem algum tipo de interação. Os artistas indígenas estão quase sempre engajados em atos de transformação, ao mesmo tempo em que almejam transformar o espectador de suas obras (não só em direção a uma outra visão de mundo, mas para um outro mundo). Por isso que Matos e Belaunde (2014: 298) dizem que as obras de arte ou os artefatos-imagens indígenas clamam não por um “entendimento comum de uma realidade compartilhada, mas para uma transformação dos sujeitos em comunicação”.

8. A ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA: DAS SUAS ORIGENS AOS DIAS DE HOJE

De acordo com os artistas indígenas contemporâneos, a arte indígena, conceituada pelos parâmetros que foram apresentados acima, existe desde sempre, muito embora não se fizesse presente na “galeria” da arte ocidental. Então quando começou propriamente o movimento de arte indígena e quando os estudiosos do assunto começaram a dar-lhe atenção?

No artigo aqui já citado, que é um balanço recente acerca dos estudos sobre as artes indígenas, as antropólogas Els Lagrou e Lúcia H. van Velthem (2018) assinalam o ano de 2013 como um marco na origem deste movimento, que se deu a partir da realização do “Mira! Artes visuais contemporâneas dos povos indígenas”. De fato, este evento significou uma oportunidade para a reunião de vários artistas indígenas da América Latina que, se já tinham alcançado visibilidade fora de suas comunidades, ainda lhes faltava espaço para trocar experiências e formular o embrião do que se tornaria a “arte indígena contemporânea”. Porém, creio que podemos voltar ao final do século XX, mais precisamente aos anos de

1998 e de 1999, para encontrar as sementes de um movimento artístico indígena coletivo e múltiplo, organizado a partir de suas próprias forças: estou me referindo ao I e II Festival de Dança Indígena, concebido pelo líder indígena Ailton Krenak, ocorrido no Parque Nacional da Serra do Cipó, em Minas Gerais. Digo isto porque este acontecimento serviu para a reunião de uma constelação de pessoas-artistas indígenas e não-indígenas, não só da dança, na sua dimensão múltipla e performática sobre a qual falei anteriormente, a partir da ideia de vivência e de transformação. Ailton Krenak disse (numa de suas centenas de entrevistas) que teve um sonho no qual os ancestrais reclamavam que os indígenas não lhes faziam mais festas, que estavam abandonando os seus rituais, então ele resolveu convidar diversos parentes para esta vivência de dança, cantos e pintura dos corpos, num evento que fosse, ao mesmo tempo, lugar de cura da terra e de ser curado, espaço de “convivência” e troca entre as “culturas tribais” e cultura moderna”.

No ano de 2000, na cidade de Belo Horizonte, foi organizado o “Encontro Internacional de Etnomusicologia: Músicas Africanas e Indígenas no Brasil”, cujo objetivo fundamental consistia em descortinar a ausência e a invisibilidade das vozes indígenas e africanas que, embora cantando muito, quase não se faziam (e não se fazem) repercutir ao ouvido nacional. Sob a coordenação da professora Rosângela de Tugny, vários pesquisadores da música ou da antropologia participaram deste evento (como José Jorge de Carvalho, Samuel Araújo, Angela Lühning, Glaura Lucas, Rafael de Menezes Bastos, André Prous) a partir de uma proposta básica: nas vésperas da comemoração dos 500 anos de invasão ou conquista europeia do Brasil, como reinventar uma universidade (uma cidade, uma sociedade), até então autorrepresentada majoritariamente branca, a partir de uma perspectiva não diatônica, mas cromática (tanto em áudio quanto em visual, tanto de direito quanto de fato), mais plural e aberta? Vários artistas originários ou indígenas (músicos, cantores, dançarinos, donos e guias de rituais religiosos...) do Brasil e da África ou

de religiões e expressões de matriz africana (do candomblé ao reinado, passando pelos capoeiristas) se fizeram presentes nos espaços (auditórios e galerias) da universidade, cantando e se posicionando artística e politicamente na cena, lado a lado com os acadêmicos e estudiosos do tema. No livro organizado por nós (Tugny e Caixeta de Queiroz, 2006) apresentamos as narrativas e os discursos oriundos deste colóquio, no qual anexamos dois CDs de múltiplas vozes e sons, na tentativa de refletir sobre o fazer da etnomusicologia no Brasil, do ponto de vista conceitual e ético e, sobretudo, de alargar o sentido do que se entende normalmente por música, estendê-lo aos seus múltiplos campos: lúdico, sagrado, social, religioso, filosófico.

Desde o começo desse século, a arte indígena cresceu e se espalhou no país afora e fora daqui. Jaider Esbell, falecido em 2021, sem dúvida, foi um dos mais importantes articuladores e mentores desta arte. Em 2018, ele fazia uma síntese sobre a pungência do movimento, que incluía uma diversidade de manifestações e de artefatos/imagens: o livro “A queda da Céu”, de Davi Kopenawa e Bruce Albert, pareceu-lhe como uma “bíblia”; o coletivo Mahku (Movimento dos Artistas Huni Kuin) estava com uma exposição na Fundação Cartier pour l’art contemporain, em Paris; a indígena Makuxi Carmézia Emiliano participava do salão da Bienal de Arte Naïf do SESC Piracicaba-SP; em 2016, três artistas indígenas foram indicados para o Prêmio PIPA (Jaider Esbell, que venceu aquele certame em primeiro lugar; Arissana Pataxó, que ficou em segundo lugar; além da participação de Ibã Sales Huni Kuin, representando o coletivo Mahku) (Esbell, 2022b). O próprio Jaider Esbell foi o curador da exposição “Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea”, parte integrante da 34ª Bienal de São Paulo, evento ocorrido entre 4 de setembro e 28 de novembro de 2021. Esta exposição coletiva reuniu artistas de 18 povos indígenas (Baniwa, Guarani Mbya, Huni Kuin, Krenak, Karipuna, Lakota, Makuxi, Marubo, Pataxó, Patamona, Taurepang, Tapirapé, Tikmu’un-Maxakali, Tukano, Wapichana, Xakriabá, Xirixana e Yanomami), exibindo desenhos, pinturas, fotografias

e esculturas que se referem às transformações visuais do pensamento cosmológico e narrativo ameríndio. Por fim, aconteceu em abril de 2022 a exposição das obras de Jaider Esbell na Bienal de Veneza, na Itália, enfim, mais um evento que demonstrou a relevância e o acolhimento, ainda que tardio, da arte indígena no interior do sistema de arte ocidental.

Os cinemas indígenas, conforme tento mostrar a seguir, fazem parte deste movimento, qual seja, não dá mais para situar uma arte no singular e não dá mais para julgar ou apreciar a arte de uma forma geral apenas a partir do “gosto” ou de um valor ocidentalizado, sem levar em conta o corpo e o pensamento indígena que invadem a sala (ou a galeria) de arte do mundo citadino.

9. O CINEMA INDÍGENA: SOBRE SUAS ORIGENS AOS DIAS DE HOJE!

A década de 1980 é a referência para pensarmos, no Brasil, o período inicial do cinema indígena. Podemos delimitar duas fases neste movimento: a primeira de 1980 até final da década de 1990, quando ativistas do indigenismo (a maioria ligada ao Centro de Trabalho Indigenista, organização não-governamental baseada na cidade de São Paulo, que deu origem ao Projeto Vídeo nas Aldeias) saíram para as aldeias com as primeiras câmeras do sistema VHS no intuito de filmar e mostrar imediatamente para as comunidades filmadas as suas imagens, como objeto de reflexão e construção de identidades; a segunda fase é aquela, no final da década de 1990 e início do século XXI, na qual proliferaram-se as oficinas de formação de cineastas indígenas, e, assim, começam a aparecer as primeiras obras de autoria indígena, individual ou coletiva. Conforme já vimos, há hoje em dia no Brasil muitos coletivos de cinema indígena ou dedicados aos povos indígenas - a maioria nasceu sob a inspiração do Projeto Vídeo nas Aldeias (VNA).

Não cabe aqui rerepresentar a história desta ONG, sob o ponto de vista histórico ou metodológico, muito já se falou, e posso indicar a leitura de alguns textos de referência. Em primeiro lugar, o leitor pode consultar o próprio sítio da produtora¹⁰, no qual constam alguns artigos fundamentais, bem como a listagem de mais de uma centena de filmes rodados com mais de 40 povos indígenas no Brasil! Há ainda uma obra de síntese do VNA de consulta incontornável, que é o catálogo produzido no ano de 2016 sobre os 25 anos do projeto, organizado por Ana Araújo Carvalho e Vincent Carelli (2011)¹¹. Já tive a oportunidade em outros artigos de comentar ou fazer uma síntese da trajetória do VNA, das suas metodologias e estratégias de realização filmica (Caixeta de Queiroz 2004 e 2008). Aliás, alguns dos filmes assinados pelo próprio VNA são, eles mesmos, autorreflexivos por meio de reedições de sequências ou comentário em voz *over*: este é o caso, por exemplo, da trilogia composta pelos títulos “Corumbiara” (2009), “Martírio” (2016) e “Adeus, Capitão” (2022).

Por exemplo, logo no começo do filme “Corumbiara” (2009), o diretor Vincent Carelli comenta acerca do que teria sido o primeiro filme VNA, “A festa da moça” (1987):

Meu nome é Vincent, sou indigenista, e comecei a fazer documentários em 1986. Nesse ano eu estava justamente realizando a primeira experiência do Vídeo nas Aldeias, que naquela época consistia em filmar os índios e mostrar imediatamente. Esse jogo de espelhos ia gerando um entusiasmo e, com a possibilidade de se ver na telinha, os Nambiquara

10 www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php (acesso em 10/04/2022).

11 Cito aqui alguns trabalhos mais recentes, a título de uma atualização sobre esta produção: Felipe (2020); Araújo (2019); Lacerda (2018), Brasil (2013), Brasil (2016a), Brasil (2016b), Brasil e Belisário (2016). Além disso, recomendo os artigos publicados em dois dossiês de revistas: 1) o dossiê “Cinema indígena: passado, presente e futuro”, organizado por Amália Córdova, Renato Athias e Rodrigo Lacerda para a “Proa: revista de antropologia e arte”, n. 11, v. 1, 2021; 2) o dossiê “Interpretando a etnografia visual: imagens e a construção de significados antropológicos”, organizado por Carlos Pérez Reyna para a revista “Teoria e Cultura”, v. 15, n. 3, 2020. Por fim, não menos importante, indicaria os inúmeros artigos publicados nos catálogos do “Forumdoc. bh (Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte)”, a maioria agora reunida na coletânea “Cosmologias da imagem: Cinemas de realização indígena”, organizada por Daniel Ribeiro Duarte, Roberto Romero e Junia Torres, publicada pela Filmes de Quintal, Belo Horizonte, 2021.

começam a delirar, a gente com eles. E, de repente, sob a liderança do capitão Pedro Mamaindé, eles furaram o lábio de 30 jovens, numa cerimônia que eles tinham abandonado há 20 anos. Dessa experiência marcante nasceu “A festa da moça”, que foi o meu primeiro documentário no norte do Mato Grosso.

Num texto autorreflexivo, escrito em coautoria com a etnóloga Dominique Gallois, Vincent Carelli explicita as linhas conceituais e políticas daquela que chamei de a primeira fase do VNA:

Construir, através da mídia audiovisual, informações para o público leigo ou para o círculo restrito dos especialistas, representa certamente uma experiência valiosa para a reflexão antropológica. Mais interessante ainda é construí-las com e para os sujeitos da pesquisa: as comunidades indígenas. Retorno, *feed-back*, antropologia interativa ou compartilhada, como pregava Jean Rouch, são princípios muitas vezes declarados, mas raras vezes concretizados. O que as comunidades estudadas, fotografadas e filmadas esperam da interação que estabelecem com antropólogos não são, apenas, as fotos, os filmes editados ou as teses prontas. Entretanto, é essa forma mecânica de retorno que a maior parte dos etnólogos concebe e pratica. O projeto de vídeo do CTI [Centro de Trabalho Indigenista] se propõe inverter e enriquecer essa relação. Ao invés de simplesmente se apropriar da imagem desses povos para fins de pesquisa ou difusão em larga escala, esse projeto tem por objetivo promover a apropriação e manipulação de sua imagem pelos próprios índios. Essa experiência, essencial para as comunidades que a vivenciam, representa também um campo de pesquisa revelador dos processos de construção de identidades, de transformação e transmissão de conhecimentos, de formas novas de auto-representação (Gallois e Carelli, 1995: 67).

Na sua primeira fase, os produtos audiovisuais do VNA (boa parte do material rodado não chegava às ilhas de edição e permanecia bruto) vislumbrava dois tipos distintos de público: o primeiro, aquele dos próprios indígenas nas suas aldeias e para o qual a imagem funcionava como meio para uma reflexão política e identitária; o segundo era aquele da nossa própria sociedade, ao qual se destinava propriamente o filme editado,

de tal forma a aproximá-lo de nosso gosto estético relativo à linguagem cinematográfica ou televisiva. Não à toa, a maioria desses filmes foi concebida a partir de uma duração relativamente curta (não acima dos 52 minutos), de cortes rápidos e efeitos de montagem.

Já na segunda fase do VNA, a partir do final da década de 1990, por meio das oficinas de vídeo realizadas nas aldeias pelos profissionais do projeto, começam a aparecer de fato os primeiros cineastas indígenas. No seu texto “Crônica de uma oficina de vídeo”, Carelli (1998) nos propõe uma síntese descritiva do que teria sido a primeira oficina nacional de vídeo indígena, realizada no Parque do Xingu, em 1997, que contou com a participação de 27 alunos de treze etnias. A partir destas oficinas alguns dos nomes mais importantes do cinema indígena foram formados: Divino Tserewahú (Xavante), Wewito Piyãko e Isaak Pinhanta (Ashaninka), Zezinho Yube (Hunikui), Kamikia Kisêdjê (Kisêdjê), Takumã Kuikuro (Kuikuro), Patrícia Ferreira e Ariel Ortega (Guarani-Mbya). A organização dessas oficinas, que se tornou mais frequente com a chegada da cineasta Mari Correa no VNA, foi muito inspirada na metodologia desenvolvida pelos Ateliers Varan – uma escola francesa de documentário criada pelo etnólogo-cineasta Jean Rouch em 1981, que tinha como pedagogia o ensino do cinema através da prática (e não da teoria) e como instrumento de descolonização. Talvez, por isso mesmo, os filmes “de oficina” deste período, ainda que contassem com a operação de câmera dos próprios indígenas, fossem montados nos estúdios do VNA e sob a coordenação de um editor não-indígena. No final, a estética acabava sendo muito semelhante àquela do cinema ocidental, fato que foi observado por muitos documentaristas e estudiosos do tema naquela ocasião (conferir Caixeta de Queiroz, 2008). Colhemos desta segunda fase pelo menos três filmes marcantes de uma estética moderna (o sossego da câmera, a espera de que o tempo passe, os planos abertos, o filmar o “nada”): “No tempo das chuvas” (2000), “Shomõtsi” (2001), “Um dia na Aldeia” (2003).

Na entrada do século XXI, os cineastas e coletivos indígenas de cinema tornaram-se mais autônomos em relação aos projetos de organizações não-governamentais como o VNA e em relação à estética/ linguagem cinematográfica e documentária ocidental. São exemplos de destaque deste movimento a Associação Cultural dos Realizadores Indígenas (ASCURI), formada em 2008 por um grupo de jovens Guarani-Kaiowá e Terena do Mato Grosso do Sul, com o principal objetivo de discutir e propor alternativas ao modelo predominante de se pensar e fazer cinema na América Latina, buscando o caminho de fortalecimento do jeito de ser indígena por meio das ferramentas e das tecnologias da comunicação. A Ascuri trabalha numa relação de muita proximidade com rezadores tradicionais do povo Guarani-Nhanuderu e Terena, num esforço de conectar os jovens aos conhecimentos dos mais velhos. De forma explícita, a apropriação das ferramentas audiovisuais é uma estratégia para a luta em favor dos direitos indígenas, a gestão dos territórios e a conservação ambiental, além de ser uma ponte para comunicação com as entidades espirituais de cada povo.

Outro movimento de cinema indígena de destaque é o Mbyá-Guarani, também conhecido como Coletivo de Cinema Guarani, fundado em 2007 por Patrícia Ferreira Pará Yxapy, originária do VNA. Aqui a proposta é produzir filmes que tenham como conexão a comunidade na sua relação com a natureza e o cosmos. Os filmes partem sempre do interior da comunidade guarani, da sua luta pela terra, na perspectiva de desconstruir a imagem equivocada que o não-indígena tem sobre o indígena e, ao mesmo tempo, de divulgar o *nhanderekó*, que é traduzido como “nosso sistema”, “nosso jeito”, “nossa tradição”, “nosso modo de ser” (Pinheiro, 2020: 163). Os filmes dirigidos ou codirigidos por Patrícia Ferreira guardam esta pegada da comunidade, onde a escuta e o olhar estão focados na palavra-canto dos anciões, nos espíritos do seu povo, nas conversas com a sua mãe, enfim, uma *mise-en-scène* quase *auto-mise-en-scène* (ver nota infra): “Bicicletas de Nhanderu” (2011); “Desterro Guarani” (2011), “Tava, a casa de pedra” (2012).

Um outro cineasta indígena, que já realizou uma vintena de filmes, de uma forma bastante autônoma, é Alberto Alvares, da etnia Guarani Nhandeva. Diria que a sua caminhada de aprendiz de cineasta é a mais intimista, em relação a outros cineastas indígenas, acompanhada de uma formação universitária. Da sua filmografia, ressaltaria o longa-metragem no qual homenageia o grande líder espiritual Guarani, João da Silva Wera Mirim (da aldeia Sapukai/Angra dos Reis-RJ), falecido em 2016, qual seja, “O último sonho” (2019). Este xamã sempre ouvia e seguia a orientação de Nhanderu (a divindade verdadeira) e, assim, guiava o povo guarani na sua caminhada no território, por meio de sonhos e das belas palavras. Então, pode-se dizer que o dispositivo cinematográfico para Alberto Alvares funciona como um mediador para se comunicar com os anciões, para despertar a memória e reviver os sonhos, enfim, para ativar a relação entre os humanos e os espíritos que povoam o universo guarani. Não é à toa que, se muitos comparam a câmera de filmar a uma caneta de escrever ou a um pincel de pintar (ou a câmera a uma flecha, como vimos acima), Alvares a compara a um cachimbo, ao dizer que, depois de ouvir os conselhos de um ancião (Alcindo), passou a “usar a câmera como se fosse um *petyngua* (cachimbo), para me conectar espiritualmente com a sabedoria do silêncio” (Alvares, 2021: 94). Creio que a obra de Alvares, tal como aquela de vários outros cineastas indígenas, guarda esta sabedoria do interior, uma espécie de autoetnografia do sensível por meio do audiovisual:

Quando você filma o seu povo, fica mais fácil de direcionar as filmagens, você sabe de que ponto partir. Quando é outro povo, você fica meio perdido, não sabe até que ponto pode mostrar. Cada povo tem um sistema, uma regra de convivência e outra forma de ver o mundo onde vive. Porque o filme é igual a um cântico. Por exemplo, para você aprender a cantar em Guarani, tem que aprender a ouvir o som e o ritmo do canto. A mesma coisa com a câmera, você tem que aprender a guardar a sabedoria e tem que usar o equipamento como se fosse o segundo olho, ouvindo e respeitando o momento de cada entrevistado, assim aprendo com os mais velhos a cada momento na aldeia (Alvares, 2021: 34).

Outro coletivo de cinema indígena, que usa da câmera como instrumento aliado na defesa do território, é aquele formado por cineastas dos povos Guajajara, Ka'apor e Awá-Guajá, situados no Estado do Maranhão. Ali eles criaram um movimento de autoproteção e de proteção da floresta no interior das terras indígenas, cobiçadas pelos fazendeiros e madeireiros, denominado “Guardiões da Floresta”. O filme homônimo, dirigido por Jocy Guajajara e Milson Guajara (2018), documenta essa experiência de proteção territorial: armados com as câmeras, as flechas, as espingardas, os indígenas percorrem o seu território e observam o gado e os vaqueiros invasores, tentam se aproximar e estabelecer um diálogo ou uma advertência: “a proteção desta terra e da floresta é importante para nós, também para todo mundo”. Tudo é filmado em direto, sem o uso do comentário na edição final. Um dos cineastas que colaborou na realização de “Guardiões da floresta” (2018), Flay Guajajara, fez outra filmagem, de um encontro dele com um par de indígenas isolados no interior da Terra Indígena Araribóia, postando-a nas redes sociais com o seguinte comentário: “Esperamos que esse filme traga um resultado positivo e faça uma repercussão internacional com um olhar voltado para a questão de proteger um povo, uma floresta, uma nação, uma terra e uma história.”¹²

A lista é longa dos cineastas indígenas em ação de forma autônoma, isto é, a partir do interior da sua comunidade, construindo narrativas para o seu próprio público, mas também para o público de fora, movimento no qual a imagem vira “flecha” para atingir o coração e a mente do espectador forasteiro. Nesta lista, não poderia deixar de incluir também o cinema dos Maxakali-Tikmu'un, especialmente aquele realizado pelos multiartistas e/ou artistas Sueli e Isael Maxakali. No ano de 2009, ocorreu uma oficina de vídeo na TI Maxakali, ministrada pelo projeto VNA, que resultou na finalização de dois filmes: “Acordar o Dia – Æyõk

12 Este comentário foi citado no artigo sobre o filme “Guardiões da Floresta” (2018), em Caixeta de Queiroz (2021: 294), publicado em “Cosmologia da imagem: cinemas de realização indígena”. Nesta mesma coletânea, há um outro importante artigo de Otto (2021a), que também fala sobre um outro filme de realização indígena coletiva do povo Awá-Guajá no Maranhão - trata-se de “Virou Brasil”, de 2019.

Mõka òk Hãmtup” (aldeia Vila Nova do Pradinho, direção coletiva, 2009) e “Caçando Capivara – *Kuxakuk Xak*” (aldeia Vila Nova do Pradinho, direção coletiva, 2009). São dois filmes que abordam a vida cotidiana na aldeia, a partir de uma visão do interior da comunidade e sua relação com os vizinhos (fazendeiros) ou os moradores brancos das cidades na redondeza. No caso do “Caçando Capivara”, além da intenção de fazer reverberar a colonização (o entorno é tomado por pastagens de gado e pela carência de animais de caça), é mostrada ou encenada por meio dos cantos a relação entre os humanos e os ex-humanos, aqueles que se transformaram em outras seres-entidades, por exemplo, os animais.

Porém, antes mesmo da oficina citada acima, Isael e Sueli Maxakali já vinham participando de um circuito de formação acadêmica no meio citadino (no contexto do festival de cinema *Forumdoc.bh* e da Universidade Federal de Minas Gerais), por meio, inclusive, de oficinas de vídeo. Isso permitiu-lhes realizar, em 2007, “Tatakox”, um filme sobre um ritual homônimo de iniciação dos meninos, que significa espírito-lagarta. Ao comentar sobre este filme (Caixeta de Queiroz, 2008), cunhei o termo “filme-ritual” para dar conta da ideia de que, entre os Maxakali, a produção de um filme está associada diretamente à realização de um ritual, que, por sua vez convoca a realização de um novo filme. Como disse, o ritual torna-se mais expressivo porque está sendo filmado, e este processo-movimento, altera ou impulsiona a criatividade e a invenção da cultura maxakali. No filme-ritual “Tatakox” dá-se a ver ou a exprimir o espírito das crianças mortas, as mães chorando a dor do apartamento de seus filhos¹³. Neste filme, Isael inventa uma narrativa fílmica muito particular, ele comenta ao mesmo tempo que filma o ritual (um procedimento inédito na história do documentário), reforçando a dimensão do visível e os elementos da cultura tikmu’un por trás das imagens.

13 Neste texto (Caixeta de Queiroz, 2008: 121), descrevo que o ritual e o filme tratam da relação entre os filhos que morreram e se tornaram espíritos e aqueles que ficam momentaneamente reclusos na *kuxex* (casa de religião) para receber instruções sobre as maneiras de se tornar homem no mundo dos Maxakali.

Logo em seguida, o filme de Isael Maxakali (da aldeia Verde) foi visto de forma reiterada e intensa ou acalorada pelos moradores de várias outras comunidades maxakali. No ano de 2009, na aldeia Vila Nova (Pradinho), um grupo de pessoas, sob a liderança de Guigui Maxakali, decide fazer um outro ritual *tatakox*, e filmá-lo novamente, por julgar que o primeiro não tinha sido adequadamente realizado e/ou filmado. Finalmente, em 2015, a partir de uma outra versão do ritual *tatakox*, desta feita bem mais extensa e demorada, na aldeia Verde, foi montado por Isael Maxakali um outro documentário cujo título é “Kakxop pit hãmkoxuk xop te y mgãhã – Iniciação dos filhos dos espíritos da terra”. O que esta trilogia documentária nos informa e revela? Num artigo em coautoria (Caixeta de Queiroz e Otto, 2018: 91-92) tentamos responder esta questão por meio de outras indagações, por quê, o que e para quem se filma na série *Tatakox*?

Bem, é um exercício, antes de tudo, de filmar um ritual. Mas um ritual que tem suas partes alargadas ou encurtadas para que seja filmado e para que caiba num filme (montado). O efeito não deixa de ser o de criação de uma espécie de um filme-ritual. Porém, no próprio ritual, observamos efeitos ou atravessamentos que são da ordem da cosmologia ou da mitologia. E aí, a questão que foi colocada se modifica ligeiramente: não se trata de como filmar propriamente o ritual, mas o espírito e o invisível, ou de como filmar espírito?

Para nós, ocidentais, só podemos filmar corpos, matéria. No máximo podemos exprimir ou evocar o espírito, um todo que é inalcançável tanto pelo olho humano quanto pelo olho da câmera. Mas, e se a câmera indígena fosse outra coisa, uma câmera-espírito, câmera-olho, câmera-lagarta, o que aconteceria se a tomássemos emprestada para ver o que os Tikmu'un estão vendo? Possivelmente estão vendo *kokux* (imagens) que são os próprios espíritos ou os próprios corpos dos espíritos. Por isso mesmo, como dissemos a partir do comentário de Sueli Maxakali sobre as imagens (dos *yãmĩy* ou espíritos) que “pilham a aldeia e os humanos”, ela não vê corpos (humanos) que representam os espíritos (não humanos) no cinema de Isael (ou na série “Tataxok”), mas é tocada e afetada pela própria agência dos espíritos (primeiramente no ritual) e depois no filme,

ou quando vê o que o filme (a imagem espírito) enquadra e toma pelo olho da câmera. No visível, portanto, está presente ou incide a dimensão do invisível (para nós, registre-se, mas não para o próprio indígena, que não separa a dimensão do visível e do invisível dessa forma), isso que podemos dizer quando o campo é atravessado pelo fora-de-campo, quando a cosmologia invade o ritual ou revitaliza o ritual.

Essa dimensão cosmológica, se primeiramente atravessa o ritual, também perpassa o filme e deixa nele sua indelével marca (ainda que não visivelmente percebida): nesse sentido que podemos dizer que o campo se compõe com o fora de campo ou com o invisível.

Cunhamos o termo cosmocinepolítica para dar conta desta forma especial de conceber o cinema entre os Maxakali, entre os povos indígenas de uma forma geral, para dar conta desse fato que aqui a estética não é restrita e exclusiva a uma dimensão da vida humana, mas ela é antes de tudo uma forma política-cosmológica. O cinema indígena não é separado de sua ontologia, que é relacional e transformacional. Ora filmando apenas rituais, recuperando e reinventando narrativas míticas ou festas, ora filmando fatos da vida cotidiana, ora configurando um dispositivo para pensar o passado e o presente por meio da luta na defesa dos direitos e dos territórios, tudo acaba por, por meio do cinema, reinventar um mundo e a possibilidade da reindigenização da modernidade. O cinema indígena é uma fábrica de fabulação com os pés no chão, o desejo da resistência e a crença de que “outro mundo” é possível – outro mundo que já existiu ou que existe virtualmente, pois aqui o futuro é ancestral. Afinal de contas, não seria isso a terra sem mal dos Guarani, que para atingi-la é preciso pôr-se a caminhar e a ver o invisível ou a ver além dos muros ou das cercas dos capitalistas ou ruralistas modernos? Não se trata disso o belo filme dirigido coletivamente (por Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Carolina Canguçu e Roberto Romero), “*Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm: Essa Terra É Nossa!*” (2020)?

10. OS CINEMAS INDÍGENAS SE FAZEM COM A CÂMERA NA MÃO, E OS PÉS NO CHÃO, SIM, UM NA ALDEIA E O OUTRO NO MUNDO

Talvez a ideia de “demarcar a tela”, uma frase dita pela primeira vez por Ailton Krenak, se não me engano, seja a conexão mais explícita dos cinemas indígenas com a luta pela terra, do ponto de vista jurídico, mas também para fazer circular no imaginário ocidental uma mensagem-pensamento indígena, que se pretende, inclusive, diferente e alternativo à linguagem hegemônica ocidental, por fim, para reivindicar a participação e presença indígena de forma autoral nas artes contemporâneas. Esta ponte entre dois mundos, com muita frequência, passa pelo reconhecimento da necessidade de dominar a linguagem e a tecnologia (no caso do cinema) do mundo ocidental, sem esquecer a tradição. Daí ser muito recorrente, se julga que, para fazer um bom filme (adequado, justo, correto) do ponto de vista indígena, é preciso ouvir os pajés e os anciães, os líderes da comunidade, ouvi-los no momento da gravação das imagens, mas também da montagem. Partes ou cenas de um filme podem ficar de fora da edição final não por uma razão estética ou narrativa, mas exatamente porque parte do mundo indígena (de um ritual, por exemplo) deve ser mantida em segredo ou não ser visível para o mundo de fora ou, ainda, para uma parcela da própria comunidade de referência. Algumas filmagens inteiras podem ser feitas apenas para a circulação interna (e, para isso, é dispensado até mesmo o corte final da edição), outras são paralisadas ou alongadas no tempo por esbarrar em assuntos delicados e impróprios para a visibilidade mais extensiva, como é o caso do filme “Pi’õnhitsi, Mulheres Xavante sem nome” (2009), de Divino Tserewahú e Tiago Campos. Não basta fazer um filme para agradar a um público (indígena ou não), é preciso estar atento à estética e a ética da comunidade de origem, lá onde estão, afinal de contas, os guardiões da cultura e do território. Isso não é querer dizer que o objetivo de todo filme indígena seja “guardar a tradição”, mas talvez seja transformá-la e colocá-la em movimento por meio do cinema, e, assim, revigorá-la ao mesmo tempo que indigenizar o cinema e a modernidade.

11. O CINEMA INDÍGENA É UM PROCESSO, INACABADO

O que vem antes do filme (o ritual, a dança, a luta pelo território, a caça, a pesca, a fabricação de uma máscara) e o que lhe segue é sempre tão importante quanto o próprio filme. O que os “velhos” acharam do filme montado? Vamos ver depois da exibição em praça pública? E se eles não gostarem, vão ralhar conosco, vão pedir outra montagem, ou vão pedir outro filme? E assim, um ritual (e a mitologia que lhe dá base) ou uma cena da vida cotidiana são pontos de partida para se fazer um filme, ou o próprio filme é a ponte e o motivo que faltavam para se realizar um novo ritual. Vimos que, no caso do ritual *tatakox*, a sua primeira filmagem, foi o que desencadeou um segundo ritual, que, por sua vez também ensejou um segundo filme, e depois um terceiro – supostamente mais perfeito, mais completo, mais cuidadoso. Num artigo lapidar, Brasil e Belisário (2016: 602) nos revelam várias experiências destes filmes indígenas em processo e em constante reedições, numa ideia sugerida pelo cineasta xavante Divino Tserewahú de que, no lugar de ganhar um corte final, às vezes, é preciso “desmanchar” o que já foi feito, o filme,

refazê-lo, distendê-lo, alongar seus planos, abrir o filme a suas relações com o fora – sejam elas com a comunidade, os anciãos; sejam com os animais e potências espirituais da floresta, das caçadas e dos sonhos.

Divino Tserewahú nos disse também que, cada vez mais, se esforça em fazer as imagens de acordo com um “olhar indígena”, sempre múltiplo: “olhares dos anciãos, olhares das mulheres, tenho que aceitar tudo. Então eu junto. Por isso é que eu faço quatro trabalhos na montagem”. O que parece estar em jogo é precisamente seu caráter compartilhado, negociado, marcado por idas e vindas das imagens - constantemente feitas, desfeitas e refeitas, abertas e fendidas pelos processos compartilhados de sua gênese e de sua circulação.

12. CONTEMPORÂNEO, ANCESTRAL E MÚLTIPLO

Conectado com as questões e pessoas da comunidade de origem, o cinema indígena é ancestral. Exatamente por isso também, ele é particular e múltiplo. Particular porque deve ouvir as línguas, xamãs e anciãos de cada aldeia, múltiplo porque cada comunidade é diferente, diferença que se reverbera em cada filme, se realizado por um Xavante, um Guarani, um Maxakali, um Huni Kuin... Múltiplo e cosmológico, porque o filme indígena se dirige não apenas a um público externo (o dos espectadores de documentários e filmes etnográficos, por exemplo), mas, além da comunidade local, se dirige aos espíritos que habitam os cosmos, é uma conversa com eles, na tentativa de alcançar a terra sem males, ou recuperar parte do que já foi perdido ou destruído pelo colonizador, ou, ainda, de indigenizar a modernidade, o que implica em reflorestar e reencantar as artes e o cinema.

Na reflexão do cineasta Alberto Alvares (2021: 33),

A câmera é como se fosse um segundo olho, um segundo ouvido, ela não é apenas uma guardadora de imagem, ela é uma Guardiã da Memória. Através dela você vai ao encontro de sua história de vida, e a partir do momento que se filma, você também escuta, aprende, e revisita o passado, o presente, e até mesmo seu futuro¹⁴.

13. XAMANISMO E CINEMA

Muito já foi dito sobre a continuidade do mundo (com o cinema), numa espécie de exaltação do cinema à *la* Pierre Perrault, documentarista

14 No seu filme “Karai Há’egui Kunhã Karai’ete: Os verdadeiros líderes espirituais”(2014), Alberto Alvares insere o seguinte comentário: “Para nós, Guarani, são os nossos avós que fortalecem a nossa sabedoria e a nossa memória, desde antigamente até hoje. Para não esquecer a nossa verdadeira sabedoria. Por isso, ainda não esquecemos o modo de se viver e guardamos o modo de ser Guarani. Só assim, enxergamos o passado, vivemos o presente e olhamos adiante”.

canadense (Comolli, 2008). Poderíamos, por analogia, pensar numa continuidade do xamanismo (com o cinema indígena), quando correlacionamos a práxis cinematográfica indígena com a práxis xamânica, que tem por objetivo exercer uma diplomacia cósmica, isto é, estabelecer um nível de comunicação e relação com os seres espirituais que habitam o universo. Tanto o xamanismo quanto o cinema indígena são meios ou mediações para dar a ver ou sentir a presença do invisível, gesto que visa, em geral, promover a cura ou fazer guerra (ou a troca). Não é à toa que muitas vezes o “cinema nas florestas” foi visto como uma experiência similar ao consumo da ayahuasca, ambos são experiências visuais que permitem atravessar fronteiras e ver/ser visto pelo mundo do lado de lá (do universo celeste ou subaquático, das florestas, dos espíritos), promover encontros cósmicos, inatingíveis através da experiência do cotidiano e do “corpo nu”. Cada vez mais temos nas aldeias “cineastas indígenas”, pessoas específicas ocupando este papel, emparelhadas aos professores, curadores, xamãs, líderes, donos de aldeia, agentes de saúde. Dos cineastas indígenas espera-se a construção de narrativas audiovisuais capazes de despertar a curiosidade dos jovens nas aldeias, atingir a sensibilidade dos não indígenas nas cidades, conversar com os velhos e resgatar histórias, propiciar novos rituais, lutar pela terra, atravessar fronteiras e convocar os espíritos para uma conexão entre o tempo presente dos aldeões e o tempo dos ancestrais.

14. A COSMOCINEPOLÍTICA E O FILME-RITUAL

Conforme já disse acima, numa tentativa de compreender o cinema maxakali, noutras ocasiões (Caixeta de Queiroz, 2008; Caixeta de Queiroz e Otto, 2018), cunhamos os termos “filme-ritual” ou “cosmocinepolítica” para dar conta exatamente dessa práxis cinematográfica indígena atravessada pela sua socio-cosmologia, dito de outra forma, neste meio,

fazer um filme é um meio para se comunicar com os agentes de “fora”, sejam eles forasteiros ou espíritos, daí, um filme solicita um ritual, um ritual solicita um filme, que solicita outro ritual... e assim por diante. Porém, foram os trabalhos de Brasil (2013, 2016a, 2016b) e de Brasil e Belisário (2016) que traduziram essa práxis indígena numa linguagem mais apropriada e expandida ao campo discursivo propriamente do cinema, a partir dos conceitos de antecampo e extracampo, dois lugares onde se imbricariam uma fenomenologia e uma cosmologia:

o primeiro deles é o que temos chamado de antecampo, forma particular do extracampo, que se refere ao espaço atrás da câmera no qual se abrigam o diretor e sua equipe. Entendido como espaço “fora de quadro”, em um regime clássico de representação, o antecampo é heterogêneo, descontínuo em relação ao campo. Não raro, em filmes indígenas, aqueles que se abrigam ou que se ocultariam no antecampo — no caso, o diretor e sua equipe — se lançam em campo, posicionando-se internamente à cena.

O segundo espaço cinematográfico que merece nossa atenção é o extracampo (ou fora de campo), ou seja, aquilo que não está visível em cena, mas que nela incide (Brasil, 2016a: 128).

Ao reforçar a importância do extracampo no cinema indígena, os autores querem dar o devido valor à cosmologia que atravessa o campo, por meio de luzes ou sons, muitas vezes invisíveis ou imperceptíveis ao olhar leigo (do espectador de cinema comum, por exemplo) ou não preparado para ver a cosmocinepolítica indígena¹⁵.

15 Numa análise primorosa acerca de três filmes guarani, Otto (2021b:189) alarga a relação entre fenomenologia e cosmologia no cinema indígena, trazendo para a discussão o tema da relação entre história e mitologia: “Esperamos ter tornado um pouco menos imperceptível que a relação entre as ordens do campo e do antecampo está para o cinema indígena, assim como a relação entre a ordem da mitologia e da história para a ontologia indígena. Os termos são mutuamente inclusivos e tendem um ao outro num equilíbrio instável. Finalmente, que no cinema ou na ontologia indígenas, não há uma narrativa histórica sem uma narrativa mítica, e vice-versa.” Esta é uma reflexão semelhante ao que propomos (Caixeta de Queiroz e Otto, 2018), por analogia ao trabalho de Eduardo Viveiros de Castro (2002) sobre o parentesco ameríndio, ao nos referir a uma “atualização e contraefetuação do ritual e da cena filmada, do extracampo e do campo cinematográfico indígena.

Sobre o antecampo, há uma longa lista de produção de cinema indígena na qual se contabiliza o papel duplo do diretor, de gerir a realização do filme e da cena (frequentemente do ritual) filmada. Não raro, o cineasta tem que parar sua câmera ou passá-la para um terceiro para entrar no ritual (do qual faz parte), ou parar a cena para mostrar o filmado para os mais velhos, ajustar o foco (do ritual e do filme) em função dos conselhos ouvidos, retomar a filmagem ou esperar um futuro mais apropriado para fazer o (ou outro) filme, como são casos frequentes, por exemplo, dos cinemas de Divino Tserewahú e Alberto Alvares. Outras vezes, como é o caso do cinema de Isael Maxakali, no momento mesmo da filmagem, o antecampo atravessa o campo por meio da voz e do comentário sobre a imagem do campo, no momento mesmo da gravação, como que ajustando o foco por meio das palavras, dando mais peso ou mais tonalidade a um ou a outro aspecto da cena filmada, ou ainda, convocando narrativas de ordem cosmológica para alargar o sentido da experiência sensorial e visual.

Brasil (2016: 144), ao comentar um filme de Morzaniel Iramari Yanomami (“Curadores da terra-floresta”, 2013), lança mão de uma bela metáfora para traduzir esse jogo sutil entre a fenomenologia e a cosmologia, entre o sensível e o invisível no cinema indígena:

Entre o invisível e o visível, a relação é indicial e intensiva: nós não “vemos” imagens dos *xapiripë*, mas podemos notar sua ação sobre o corpo do xamã (como o vento que, ao atravessar a vela de um barco, se torna visível em sua invisibilidade e confere ao barco algo de seu poder).

O que, afinal, Morzaniel filma são imagens-espírito: na cosmologia yanomami, os xamãs não apenas veem os espíritos, mas são vistos por eles, para então verem por meio de seus olhos; imagens, portanto, que veem e que possibilitam ver. Tomado como dispositivo estritamente fenomenológico, o cinema não pode ver esses espíritos. Mas, tendo sua fenomenologia alargada, ou mesmo invertida pelos traços de uma cosmologia, trata-se menos de ver o invisível do que de ver por meio do invisível.

Pode-se ver que esta ontologia da imagem descortinada por Brasil é, de fato, acompanhada pelos cineastas indígenas, como pode ser lido neste texto de Edgar Kanaykō (2021: 46):

Podemos perceber que “ser visto” é se mostrar para o outro, se apresentar, fazer conhecer, sobretudo, criar relação. Ver o outro é capturar e ser capturado. Nesse sentido, o olho da câmera tem o poder de enxergar – a partir do ponto de vista do cineasta – e capturar aquilo que se está fora do campo da nossa visão enquanto humano.

15. COLETIVOS SÃO OS CINEMAS INDÍGENAS

Não basta dizer que o cinema indígena é múltiplo, afetado pelos modos de vida e pela cosmologia de cada povo, é preciso dizer que ele é produzido, na maioria das vezes, de forma coletiva, a partir de um repertório de filmes de outros indígenas, mas também dos filmes de não indígenas, a partir de oficinas de captação e edição dirigidas por formadores não indígenas¹⁶. Ou seja, é correto dizer que a maioria dos filmes indígenas é feita a partir de ações colaborativas, mistas, nas quais se mesclam saberes e técnicas diversas. Porém, o sentido maior na ideia de um cinema coletivo vem da diluição do conceito de autoria, qual seja, a maior parte dos realizadores indígenas se ampara dos saberes e dos conselhos dos sábios ou anciões da sua comunidade para escolher e planejar as narrativas adequadas ao projeto de filme. Um dos exemplos, dentre vários outros, é o trabalho de Edgar Kanaykō (2021: 44), aqui acima já referenciado:

16 Dizer que o cinema indígena é coletivo não significa cometer o equívoco de dizer que aqui não há nenhum tipo de autoria ou a marca do artista na sua obra, do ponto de vista de seu investimento e das suas próprias habilidades e trajetórias. Lagrou e Velthem (2018: 133) nos advertem sobre o risco de achar que tudo é coletivo nas sociedades indígenas, inclusive na esfera da produção artística: “A produção não possui o caráter de uma ‘obra coletiva’, enquanto somatório de obras individuais, porque cada pessoa é dona da sua própria produção. Nas aldeias e comunidades, os saberes se manifestam por meio de habilidades e variações pessoais, o que permite a rápida e precisa identificação de determinado indivíduo criador”.

Em algumas de minhas produções audiovisuais, a participação e colaboração do pajé Vicente – uma referência para o povo Xakriabá – se destaca. Ele funciona nos meus filmes como um co-diretor ou um co-roteirista. Sua participação se faz necessária, pois nem tudo pode ser dito ou mostrado nos meus filmes.

16. DA *MISE-EN-SCÈNE* À *AUTO-MISE-EN-SCÈNE*

Se uma parte considerável da produção do cinema documentário no ocidente sempre esteve engajada em desvelar uma realidade oculta pela observação/visão direta (não mediada pela câmera), isto é, o tipo de documentário com função jornalística ou como produção de conhecimento, pode-se dizer que toda uma outra parte se esforça para criar uma relação dialógica entre quem filma e quem é filmado, ou, ainda, para criar as condições necessárias para acolher no filme a *mise-en-scène* das pessoas filmadas, isto é, sua *auto-mise-en-scène*¹⁷. Nesta última prática cinematográfica, vale dizer que o roteiro prévio deve ser total ou parcialmente descartado, o que importa aqui é uma busca de equilíbrio entre o olhar situado atrás da câmera e aquele que está na sua frente – nestes dois polos, ora mais pendente para um lado e ora para o outro, se situa propriamente o filme. Jean-Louis Comolli (2008: 85) nos lembra que, quer queria ou não, a *auto-mise-en-scène* sempre se manifesta, por exemplo, no olhar de quem é filmado em direção à câmera e ao olhar de quem filma.

Ela é mais ou menos manifesta. Em geral, o gesto do cineasta acaba, conscientemente ou não, por impedi-la, mascarar-la, apagá-la, anulá-la.

17 Este conceito é muito relevante na cinematografia documentária, e foi primeiro formulado por Claudine de France (1982), conforme citado por Jean-Louis Comolli (2008: 330). Ele define “as diversas maneiras pelas quais o processo observado se apresenta por si mesmo ao cineasta no espaço e no tempo. Trata-se de uma *mise-en-scène* própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que as envolvem, ao longo das atividades corporais, materiais e rituais”.

Outras vezes, mais raras, o gesto da *mise-en-scène* acaba por se apagar para dar lugar à *auto-mise-en-scène* do personagem. Trata-se de uma retirada estética. De uma dança a dois. A *mise-en-scène* mais decidida (aquela que supostamente vem do cineasta) cede lugar ao outro, favorece seu desenvolvimento, dá-lhe tempo e campo para se definir, se manifestar. Filmar torna-se, assim, uma conjugação, uma relação na qual se trata de se entrelaçar ao outro – até na forma.

No caso dos cinemas indígenas, penso, a *auto-mise-en-scène* é sempre explicitada e tornada evidente, inclusive com a convocação dos seres espirituais que coabitam o universo e a cena filmada. Por isso que, poderia arriscar a dizer, a maioria dos filmes indígenas é uma espécie de autoetnografia, ou, uma cosmocinepolítica. Não à toa, sobretudo nos filmes sobre rituais, os xamãs estão sempre presentes, ao lado do cineasta indígena, definindo o que deve ser encenado ou mostrado, o que deve ser cortado (e, portanto, não mostrado), dito numa linguagem da análise fílmica, eles são atores importantes na definição da composição entre campo e extracampo, são codiretores responsáveis pela *mise-en-scène* e por modular a relação entre o visível e o invisível, isto é, por elucidar, esfumçar ou ofuscar os elementos do campo visual.

17. SEM TERRA NÃO TEM CINEMA,

foi o que disse Isael Maxakali. Não tem nem arte indígena, disse também Jaider Esbell: “Não há como falar em arte indígena contemporânea sem falar dos indígenas, sem falar de direito à terra e à vida”. Neste sentido que a câmera e o cinema indígena funcionam como uma arma, empunhada muitas vezes numa mão, enquanto a outra carrega um maracá, dispositivos para enfrentar a fúria do homem branco, para defender direitos e os territórios ancestrais. Este é sentido da dupla militância, política e estética, tão bem descrita por Edgar Kanaykô (2021: 57) para descrever

a cosmologia da imagem no universo do movimento indígena: “Desta forma que vejo o audiovisual como mais uma arma de luta e resistência: tanto a câmera quanto o canto, a dança, o maracá, a borduna, o arco e flecha são instrumentos/armas de luta e de guerra, capazes de capturar o outro, visível e invisível”.

18. O CINEMA EXPANDIDO INDÍGENA

Enfim, o cinema indígena é múltiplo e extensivo a uma estética que habita a vida cotidiana e as outras artes. Por isso mesmo, boa parte dos indígenas que se enveredaram para o campo da arte (pintura, gravura, escultura, música...) passaram a usar também a linguagem audiovisual como recurso para divulgar sua própria obra e o universo indígena em geral. Além disso, hoje, mais do que os rótulos de “cineastas ou videastas ou artistas”, os indígenas artistas múltiplos têm preferido o título de “comunicadores indígenas”, produtores de formas e conteúdos diversos para serem veiculados não só na televisão, nas galerias de arte ou nos festivais de cinema, mas também nas redes sociais: são pílulas audiovisuais que funcionam como flechas para “atingir” o coração do homem branco! Um maracá numa mão, uma câmera na outra, são exemplos destes artistas indígenas de múltiplas vocações e sabedorias!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVARES, Alberto. 2021. "Da aldeia ao cinema: o encontro da imagem com a História". In DUARTE, Daniel Ribeiro; ROMERO, Roberto; TORRES, Junia. *Cosmologias da imagem: cinemas de realização indígena*, Belo Horizonte: Filmes de Quintal, p. 31-38.
- ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller; CARVALHO, Ernesto Ignacio; CARELLI, Vincent (org.). 2011. *Vídeo nas aldeias 25 anos (1986-2011)*. Olinda/PE, Vídeo nas Aldeias.
- ARAÚJO, Juliano José de. 2019. *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias*. Bragança Paulista-SP: Editora Urutau/Margem da Palavra.
- BRASIL, André. 2013. "Mise-en-abyme da cultura: a exposição do 'antecampo' em *Pĩõnhitsi e Mokoï Tekoá Petei Jeguatá*. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v. 40, p. 245-267.
- BRASIL, André. 2016a. "Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica". *Novos Estudos Cebrap*, n. 3, p. 125-146.
- BRASIL, André. 2016b. "Rever, retorcer, reverter e retomar as imagens: comunidades de cinema e cosmopolítica", *Galáxia*, n. 33, p. 77-93.
- BRASIL, André; BELISÁRIO, Bernard. 2016. "Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas". *Sociologia e Antropologia*, v. 6, n. 3, p. 601-634.
- BRASIL, André; GONÇALVES, Marco Antônio T.; GINSBURG, Faye. "Cinemas e mídias indígenas: construir pontes, recusá-las. Entrevista com Fayee Ginsburg." *Sociologia & Antropologia*, v. 6, n. 3, 559-579.
- CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. 2004. "Política, estética e ética no Projeto Vídeo nas Aldeias". *Catálogo da mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar Indígena*. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=20> Acesso em 10/04/2022.
- CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. 2008. "Cineastas indígenas e pensamento selvagem". *Devires: revista de cinema e humanidades*, v. 5, p. 98-125.
- CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. 2021. "Guardiões da floresta: CÂMERAS EM AÇÃO". In DUARTE, Daniel Ribeiro; ROMERO, Roberto; TORRES, Junia. *Cosmologias da imagem: cinemas de realização indígena*, Belo Horizonte: Filmes de Quintal.
- CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben; TUGNY, Rosângela P. (Orgs.). 2006. *Músicas Africanas e Indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- CAIXETA DE QUEIROZ; OTTO, Renata. 2018. "Cosmocinepolítica tikmu'un-maxakali: ensaio sobre a invenção de uma cultura e de um cinema indígena". *GIS – Gesto, Imagem e Som* (Dossiê "Olhares cruzados"), v. 3, p. 63-105.
- CARELLI, Vincent. 1998. "Crônica de uma oficina de vídeo". Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=24> Acesso em 10/04/2022.
- COMOLLI, Jean-Louis. 2008. "Pela continuação do mundo (com o cinema): Prefácio à edição brasileira". In *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*, Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- COMOLLI, Jean-Louis. 2008. "Carta de Marselha: sobre a auto-mise-en-scène". In *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*, Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- ESBELL, Jaidier. 2022a. "A arte indígena contemporânea como armadilha para armadilhas". Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/07/09/a-arte-indigena-contemporanea-como-armadilha-para-armadilhas/> Acesso em 10/04/2022.

- ESBELL, Jaider. 2022b. “Arte indígena contemporânea e o grande mundo”. Disponível em: <https://www.select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo/> Acesso em 10/04/2022.
- FELIPE, Marcos Aurélio. 2020. *Ensaaios sobre cinema indígena no Brasil & outros espelhos pós-coloniais*. Porto Alegre, Sulina.
- FRANCE, Claudine de. 1982. *Cinéma et Anthropologie*. Paris : Maison des sciences de l’homme.
- GELL, Alfred. [1998] 2018. *Arte e Agência: uma teoria antropológica*. São Paulo: Ubu Editora.
- GELL, Alfred. 2001. “A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas”. *Arte & Ensaaios*, Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, n. 8, p. 174-191.
- GALLOIS, Dominique; CARELLI, Vincent. 1995. “Vídeo e diálogo cultural: experiência do Projeto Vídeo nas Aldeias”. *Horizontes Antropológicos*, n. 2, p. 61-72.
- HARAWAY, Donna. 2021. *O manifesto das espécies companheiras – cachorros, pessoas, e alteridade significativa*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- KANAYKÕ, Edgar. 2021. “A cosmologia da imagem”. In DUARTE, Daniel Ribeiro; ROMERO, Roberto; TORRES, Junia. *Cosmologias da imagem: cinemas de realização indígena*, Belo Horizonte: Filmes de Quintal. p. 41-58.
- LACERDA, Rodrigo. 2018. “O plano, o contraplano e o ‘plano sem plano’: imagens ocidentais e Mbya Guarani de São Miguel. *Iluminuras*, v. 19, n. 46, p. 135-168.
- LAGROU, Els; VELTHEM, Lucia Hussak van. 2018. “As artes indígenas: olhares cruzados”, *BIB*, n. 87, v. 3, p. 133-156.
- MATOS, Beatriz; BELAUNDE, Luisa Elvira. 2014. “Arte y transformación: experiencias e imágenes de los artistas de la Exposición ¡Miral!”. *Mundo Amazónico*, v. 5, p. 297-308.
- OTTO, Renata. 2021a. “Virou Brasil”. In DUARTE, Daniel Ribeiro; ROMERO, Roberto; TORRES, Junia. *Cosmologias da imagem: cinemas de realização indígena*, Belo Horizonte: Filmes de Quintal. p. 299-306.
- OTTO, Renata. 2021b. “Um tríptico Guarani: exemplos de um cinema indígena”. In DUARTE, Daniel Ribeiro; ROMERO, Roberto; TORRES, Junia. *Cosmologias da imagem: cinemas de realização indígena*, Belo Horizonte: Filmes de Quintal. p. 181-189.
- PINHEIRO, Sophia. 2020. “Fazer filmes e fazer-se no cinema indígena de mulheres indígenas com Patricia Ferreira Pará Yxapy”. *Revista Teoria e Cultura*, v. 15, p. 161-176.
- SEEGER, Anthony; DaMATTA, Roberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1979. “A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras”. *Boletim do Museu Nacional, Série Antropologia*, n. 32, p. 2-19.
- TERENA, Naine. 2022. “Naine Terena: 2019 Summit Speaker Art Educator”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HEJ2CeOJYE4&t=1s> Acesso em 10/04/2022.
- TUPINAMBÁ, Glicéria. 2022. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/curar-o-mundo-sobre-como-um-manto-tupinamba-voltou-a-viver-no-brasil> Acesso em 10/04/2022.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1996. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. *Mana*, v. 2, n. 2.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2002. “Atualização e contraefetuação do virtual”. In *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naif. p. 401-455.

FILMES CITADOS

- A FESTA da moça. 1987 (18 min). Direção: Vincent Carelli.
- ACORDAR o dia - *Áyök Mōka òk Hāmtup*. 2009 (32 min). Direção coletiva: Maxakali.
- ADEUS, Capitão. 2022 (175 min). Direção: Vincent Carelli e Tita.
- AGUYJEVETE avaxi'i. 2023. Direção: Kerexu Martim.
- BICICLETAS de Nhanderu. 2011 (48 min). Direção: Patrícia Ferreira e Ariel Ortega.
- CAÇANDO Capivara – *Kuxakuk Xak*. 2009 (57 min). Direção coletiva: Maxakali.
- CORUMBIARA. 2009 (117 min). Direção: Vincent Carelli.
- CURADORES da terra-floresta. 2014 (60 min). Direção: Morzaniel Iramari Yanomami.
- DESTERRO Guarani. 2011 (38 min). Direção: Patrícia Ferreira e Ariel Ortega.
- KAKXOP pit hāmkoxuk xop te y mgãhã – Iniciação dos filhos dos espíritos da terra. 2015 (40 min). Direção: Isael Maxakali.
- KARAI Háegui Kunhã Karaiète: Os verdadeiros líderes espirituais. 2014 (77 min). Direção: Alberto Alvares.
- IBIRAPEMA. 2022. Direção: Olinda Yawar Tupinambá.
- MARTÍRIO. 2016 (162 min). Direção: Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho e Tatiana Almeida.
- MOKOI Tekoá Petei Jeguatá – Duas aldeias, uma caminhada. 2008 (63 min). Direção: Ariel Ortega, Germano Beñitez e Jorge Ramos Morinico.
- NUHU Yãg Mũ Yõg Hãm: Essa terra é nossa! 2020 (70 min). Direção: Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Carolina Canguçu e Roberto Romero.
- O CINEMA é a flecha. 2022. Direção: Coletivo Kuikuro.
- O ÚLTIMO Sonho. 2019 (61 min). Direção: Alberto Alvares.
- PI'ÔNHITSI, Mulheres xavante sem nome. 2009 (56 min). Direção: Divino Tserewahú e Tiago Campos.
- SHOMÔTSI. 2001 (42 min). Direção: Wewito Piyáko.
- TATAKOX. 2007 (23 min). Direção: Isael Maxakali.
- TATAKOX Vila Nova. 2009 (22 min). Direção coletiva: Maxakali.
- TAVA, a casa de Pedra. 2012 (78 min). Direção: Patrícia Ferreira e Ariel Ortega.
- UM DIA na aldeia. 2003 (40 min). Direção coletiva: Waimiri-Atroari
- VIROU Brasil. 2019 (81 min). Direção coletiva: Awá-Guajá.
- YAÖKWA: Imagem e Memória (20 min). 2020. Direção: Rita Carelli e Vincent Carelli.
- ZAWXIPERKWER Kaa – Guardiões da floresta. 2019 (50 min). Direção: Jocy Guajajara e Milson Guajajara.

NA PISADA DO CINEMA FEITO PELAS MULHERES GUARANI: A CAMINHADA DE GRACIELA GUARANI¹

CLARISSE MARIA CASTRO DE ALVARENGA²

Como nos conta Sandra Benites (2023), a partir das narrativas que ela escutou de sua avó, para os Guarani, antes de existir o ser humano, existia o mundo. Nesse tempo só havia escuridão no céu e na terra. O mundo era oco. Até que Nhanderu, que é um ser espírito, criou uma figura masculina parecida com ele para vir morar na Terra. Quando veio habitar a Terra, Nhanderu se deparou com Nhandesy, que é uma figura feminina e é o próprio chão. Como Nhandesy era muito bela, Nhanderu se encantou por ela.

Por meio desse relato, percebemos que, para os Guarani, o feminino está ligado à terra, ao chão, ao corpo (Nhandesy), assim como o masculino está ligado ao espírito, ao céu (Nhanderu). É por isso que Sandra vai dizer que “O corpo é o próprio chão de todos nós” (Benites, 2023, p. 9) e vai nos lembrar de uma fala de sua avó: “Nós, mulheres, somos as mesmas, somos um corpo só” (Benites, 2023, p. 6).

1 Este trabalho foi elaborado para ser apresentado como conferência de abertura da IV Jornada de Estudos do Documentário (JED), realizada de 27 de novembro e 1º de dezembro de 2023, na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). A proposta era que minha fala dialogasse com o trabalho da cineasta Graciela Guarani com quem dividi a mesa. Gostaria de agradecer aos professores Laecio Ricardo de Aquino Rodrigues, Mannuela Ramos da Costa e Fernando Weller pelo convite e pelo acolhimento em Recife, e à Graciela Guarani pela partilha e interlocução.

2 É cineasta, pesquisadora e professora na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde coordena o Laboratório e Arquivo de Imagem e Som (LAIS) e o Laboratório de Práticas Audiovisuais (LAPA). Entre os filmes que dirigiu estão os longas-metragens *Ô, de casa!* e *Homem-peixe*. É autora do livro *Da cena do contato ao inacabamento da história* (Edufba, 2017). Sua pesquisa envolve processos de criação realizados por coletivos e cineastas ameríndios e do campo.

Talvez seja por isso que, por meio das imagens realizadas pelas mulheres Guarani podemos entrar em contato com os corpos dessas mulheres, escutar o que esses corpos têm para dizer aos nossos corpos, e perceber a relação constitutiva deles com os territórios aos quais estão vinculados. Podemos imaginar que espaços-corpos são esses que garantem determinadas formas de vida e identificar como eles se apresentam nos dias de hoje. É importante notar que não há um isolamento entre o corpo e o espaço. Como disse Tereza Amarilia Kaiowá, da aldeia Guayviry, liderança Guarani que participa do filme *Yvy Pite* [Coração da terra] (2023)³, do cineasta Guarani Alberto Alvares em parceria com José Cury, antes da chegada dos invasores não existia linha (fronteira) e tudo era colado: corpos e territórios.

Talvez o cinema indígena feito pelas mulheres indígenas e, em especial, as mulheres Guarani, nos permita mesmo que circunstancialmente retornar às dimensões grandiosas de Nhandesy e assim estabelecer determinadas relações com espaços que nos são muito importantes, num momento em que vivemos uma crise climática decorrente da maneira como estamos vivendo alienados dos vínculos com o espaço e com o território. Não que esses filmes venham a nos salvar, mas é importante perceber que eles oferecem caminhos para perceber, para sentir, para pensar e imaginar outras formas de vida, outras formas de viver juntos não-romantizadas e atentas às novas possibilidades de vida e de relação com o espaço.

A artista e curadora Naine Terena escreveu no *Catálogo da Amotara – Mostra Olhares das Mulheres indígenas* sobre a participação histórica das mulheres indígenas no audiovisual, no cinema. Sabemos que as mulheres indígenas foram filmadas desde o cinema silencioso, mas a maneira como esses corpos se apresentam no cinema vem se modificando ao longo do tempo. É inegável que as mulheres indígenas deixaram de ser apenas objeto do olhar, o que as objetifica, e se tornaram sujeitos do olhar, o que permite também que elas sejam vistas de outra maneira.

³ Cf site do filme: <<https://yvypyte.com.br/>>

A presença do corpo feminino no audiovisual tem longa data. Porém, esse corpo é representado a partir da objetificação do ‘ser’ mulher indígena, inspirado quase sempre na criação de estereótipos a partir da visão romantizada delas. A contribuição que a mídia de massa, as produções cinematográficas e demais produtos comunicacionais, que se colocam a falar da mulher indígena, trazem ao público em geral, em sua maioria, exotiza e erotiza a figura dessas mulheres. A forte imagem de Iracema, por exemplo, torna as personagens indígenas a corporificação das belezas que se aproximam da perfeição física de um mundo pautado na beleza de corpos magros com alguns contornos que trazem ao imaginário a ideia da indígena padrão, além da confusão entre a docilidade e a submissão. Tais construções históricas promoveram narrativas errôneas e perigosas que desconsideram as diversidades e objetificam o corpo da mulher indígena, como sendo artefato de prazer e desejo de um Brasil colonizado. Nessa perspectiva, vemos então a livre ação da posse, do domínio desses corpos e o avanço sobre eles (Terena, 2021, p. 35).

Para exemplificar isso que Naine diz, temos que uma das primeiras aproximações aos povos indígenas que foi filmada no país, o filme *Ao Redor do Brasil*, de Major Tomaz Reis, apresenta a ação de “trajar” os povos indígenas efetuada pelos militares da comissão Rondon.

Essa ação está relacionada com uma concepção “ultrajante”, de acordo com Célia Xakriabá (2018). Vestir com roupa é impor uma aparência e uma determinada representação, que não leva em conta os corpos e tampouco a relação desses corpos com os territórios e com suas histórias. Os corpos são uma via de acesso fundamental no vínculo das mulheres com o espaço (território) e, também, com a memória e com a história. De modo geral, para as mulheres indígenas o corpo é parte do território, assim como as narrativas, as falas. O corpo pintado com jenipapo, além de fazer parte do território, está trajado com história. Isso é o que Célia chama de *trajes-história* (2018). Ao invés da concepção ultrajante de vestir as mulheres, Célia nos apresenta uma outra a da *trajes-história*, que pretende afirmar no presente o vínculo dos corpos femininos com o território e suas histórias.

Toda essa figuração – histórica e atual – relacionada à colonização nas Américas produz uma reação vinda das mulheres indígenas e o cinema de Graciela Guarani é um exemplo disso. O fato de as mulheres indígenas terem se tornado cineastas – além de terem ingressado em instituições políticas e de ensino – possibilitou que suas práticas, seus fazeres, saberes e suas vozes ganhassem visibilidade e fossem escutadas e, além disso, tem proporcionado para elas mesmas e para nós uma outra via de acesso aos seus próprios corpos, territórios, culturas e histórias por meio do cinema (Alvarenga, 2019).

O gesto de retorno das mulheres ao corpo e ao território não é coincidente e não permite a conclusão de um processo de busca, mas certamente constitui uma tentativa de fazer uso do cinema para reintroduzir a relação delas próprias com o corpo, com o território, com a história e delas umas com as outras, aspectos que estão sempre em ameaça diante do contato e da colonização ainda em curso. De alguma forma, o que está em jogo são as formas como será possível que elas criem, estejam em contato, portem suas *trajes-histórias*. Acredito que talvez uma pergunta interessante de ser feita é: como por meio do cinema as mulheres podem criar *trajes-histórias* com seus corpos-espacos, ao invés de serem *trajadas* com roupas ou representações. O que é criar *trajes-histórias* com corpos-espacos no cinema?

As mulheres indígenas têm nos mostrado isso com seus cinemas e com suas falas. Basta escutar. Cito o texto *Um cinema que é flecha certa: olhares sobre o visível e o invisível no cinema pluridiverso das mulheres indígenas* escrito por Graciela Guarani, Joana Brandão, Olinda Muniz Wanderley, Patrícia Ferreira Yxapy, Sophia Pinheiro, Thais Brito

A oralidade que nos acompanha há milênios sempre nos ajudou a não nos apegarmos a nomenclaturas que, ao passo do tempo e da história, divergem entre si. Nós somos corpos originários pensantes e acompanhamos a dinamicidade do tempo e da história, ressignificamos muita coisa, subvertemos tantas outras que nos atravessam, inclusive e principalmente

questões que nos atingem de forma negativa. Uma destas poderosas artimanhas que negociamos e estamos cada vez mais absorvendo e somando para as nossas práticas é o audiovisual, o cinema (Guarani et ali, 2021, p. 20).

No cinema ameríndio feito pelas mulheres indígenas, um filme é um artefato como um colar de missanga, como uma cesta, como um pote de barro, como um resguardo, como uma pintura corporal, como um canto, como um alimento. E é um artefato que é usado para fazer um corpo, para transformá-lo. Assim, a imagem passa a ser uma espécie de pele que agrega todos os sentidos e que constitui essas mulheres e seus territórios, não como corpos exóticos, românticos ou idealizados, mas como corpos que pensam por meio dos sentidos e que se relacionam com as forças da natureza, da floresta e da cidade, em meio ao seu cotidiano.

OS PASSOS DE GRACIELA GUARANI

Essa dimensão do corpo-território trajado com trajes-histórias é algo que pode ser observado em todos os filmes realizados por Graciela. Vivendo hoje em Pernambuco, junto aos Pankararu, Graciela realiza uma série de curtas-metragens que envolvem tanto sua territorialidade de origem, entre os Guarani Kaiowá, dos quais descende, como também o território Pankararu onde vive com sua família.

Em *Mãos de barro*, ela acompanha com a câmera nas mãos e ao rés-do-chão, o trabalho minucioso das louceiras Pankararu da Aldeia Tapéra. Sua câmera descreve as artes de fazer com o barro e, também, escuta atentamente as palavras das mulheres mais velhas sobre a relação que estabelecem com essas práticas. O filme é um testemunho sobre essa atividade que faz parte da cultura e marca a vida das mulheres Pankararu.

Além do tempo passado, *Tempo circular* mostra o entrecruzamento entre as temporalidades do passado, do presente e do futuro nas situações cotidianas e nos rituais Pankararu. A circularidade do tempo indígena é contrastada com a temporalidade linear não-indígena. O filme aponta para a maneira como se dá um entrelaçamento entre as diversas temporalidades no comum e no por vir.

Fora de Pernambuco, deslocando-se para o território Guarani, em *Mensageiro do futuro*, ela filma na Reserva indígena de Dourados (MS), com as lideranças, sobre o futuro da relação dos Guarani com um território que está ameaçado pelos interesses dos fazendeiros de soja. A ameaça ao território é mostrada como uma ameaça aos corpos e ao modo de vida Guarani.

Nesses filmes, o que interessa não são apenas as elaborações intelectuais de Graciela ou dos participantes sobre os territórios. O que está em jogo são corpos inteiros que falam, como se os corpos, os territórios e as palavras se transformassem em falas-imagens. Isso só é possível porque os corpos são corpos vivos e que percebem sua relação constitutiva com a terra, despertos aos sentidos e à utilidade do entorno, dos elementos naturais (dos alimentos, do fogo, das águas, das plantas e do barro) e dos elementos culturais (a tinta, o desenho, a câmera) que não são separados, mas matérias conectadas.

Na série *Nhemonguetá Kunhã Mbaraete*, na videocarta realizada por Graciela nas Conversas de Número 2, ela diz: “Eu não sou um corpo desconexo no mundo. Meu corpo tem história, marcas, sentimentos, pensamentos e poderes que muitas vezes até eu desconheço”. Essa conexão entre o corpo dela e os corpos e os objetos que a circundam está sempre presente em cena como se ela tocasse os objetos e como se os objetos a afetassem: as louças, as roupas para lavar, os alimentos que cozinha, os desenhos da filha, a presença do companheiro.

Por isso a importância de pensarmos a atuação das mulheres indígenas com o cinema não como um avanço ou como um desenvolvimento, que

sabemos ser aquilo que tem levado à destruição da natureza e da vida, mas como um retorno no sentido de que essas mulheres retomam relações com o território (com os seres humanos e não-humanos que o habitam), questões passadas, ancestrais, quando ligam a câmera para filmar. Elas refazem suas relações com seus parentes, principalmente com as mulheres de suas famílias (com as mães, avós e com as filhas), e, também, reestabelecem uma nova relação com o território e com o corpo por meio de seus trabalhos.

Esse é um retorno ao futuro (Alvarenga, 2019) como vemos no filme *Meu ser*, em que vemos Tiniá, filha de Graciela, experimentando relações entre seu corpo e uma miríade de possibilidades de relação com espaços diversos.

Gostaria de enfatizar que o gesto de retorno ao corpo, ao espaço e às narrativas, entre elas o cinema, às trajes-histórias é um movimento de transformação. Não um retorno a um passado estático. É um retorno que requer sentir e repensar a relação com o espaço e com os outros seres humanos e não-humanos, algo que as mulheres Guarani e Graciela tem nos inspirado a fazer.

COMUNIDADE DE MULHERES GUARANI⁴

Na língua Guarani, como explica Sandra Benites (2020), *Nhemongueta* é uma palavra usada para nomear um “encontro de conversa”. Por meio dessa conversa, que transcorre nas aldeias, busca-se caminhos que são percebidos pelos interlocutores ao longo da troca de palavras. Nesse sentido, há um cuidado com a forma como se faz o uso da linguagem, sendo a escolha das palavras e a escolha do modo como se dirige as palavras ao outro essenciais para garantir que não ocorra desequilíbrios entre os envolvidos e para que

⁴ Publiquei uma primeira análise da série *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* no Catálogo do Forumdoc.BH de 2020.

os caminhos se abram, impedindo que as doenças cheguem até os corpos. *Nhemongueta* é, portanto, uma troca de palavras que protege os corpos, impedindo o adoecimento. A expressão *Kunhã Mbaraete* é a designação que identifica “mulheres guerreiras”. Ou seja, *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* é conversa entre mulheres guerreiras.

No contexto de adoecimento coletivo, identificado na pandemia da covid-19, as conversas se tornam ainda mais importantes, pois impediram que as doenças avançassem sobre as mulheres na solidão do isolamento, produzindo o que Sandra Benites chama de “piração” ao experimentar o isolamento social na cidade e, portanto, agravado pelo isolamento da aldeia e dos parentes. “[...] nós Guarani sempre estamos em *nhemongueta*, encontro de conversa, para que não se chegue a explodir. Hoje eu entendo o que é doença para muitos *djurua* [não-indígenas]. *Mba’è hasy, mba’asy*, coisa que dói ou doença, aparece no corpo quando já está no último estágio (Benites, 2020, p. 1).

*Nhemongueta Kunhã Mbaraete*⁵ foi exatamente o nome que as cineastas Guarani Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e a artista visual Sophia Pinheiro escolheram para um conjunto de cartas audiovisuais trocadas entre elas durante os primeiros meses de isolamento. A despeito de viverem no Brasil em lugares muito distantes uns dos outros e de estarem em isolamento, elas criaram, com a troca de cartas, outro espaço aberto em que os territórios onde vivem são aproximados em função da proximidade que a fala de uma com a outra sugere.

Michele Kaiowá vive no Centro-Oeste do Brasil, na Aldeia Panambi-zinho em Dourados (MS). Graciela Guarani nasceu na Aldeia Jaguapiru próxima da aldeia de Michele, mas vive atualmente, como já foi dito, no interior de Pernambuco, no território Pankararu. Patrícia vive no extremo Sul do país, próximo à fronteira com a Argentina, na Aldeia Koenju, em

⁵ Exibimos a Conversa No 2 da série *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* na abertura da *IV Jornada de Estudos do Documentário* (JED).

São Miguel das Missões. Sophia estava em um sítio onde vive sua mãe em Goiás quando das gravações, apesar de viver em São Paulo.

Os corpos das cineastas são parte desses territórios, seus saberes estão relacionados à terra em função da sua ligação com Nhandesy (terra). A maneira como elas se relacionam com o território se dá por uma percepção que envolve todos os sentidos que compõem seus corpos. O que elas trocam umas com as outras – e conosco – não são apenas observações visuais do território. São percepções em que todos os sentidos reunidos em seus corpos estão acionados. A maneira como cada uma delas percebe seu território e suas transformações são decisivas para compreender como elas se relacionam com aquilo que está fora das aldeias. Nesse sentido, é do ponto de vista de mulheres guerreiras situadas em seus territórios e ligadas à terra que elas pensam o momento em que viviam (a pandemia da covid-19) numa relação com a história e, também, com suas vidas.

Desses lugares foram realizadas quatro séries de cartas, compostas por quatro cartas cada uma delas, totalizando 16 trabalhos, sendo que a correspondência é disposta seguindo sempre a mesma ordem entre as remetentes, variando o seu endereçamento. Não apenas esta, mas as demais conversas são constituídas por imagens realizadas por celular nas quais muitas vezes elas próprias se colocam em cena, com a colaboração de parentes. A narração em *voz over* sobre as imagens é um recurso importante porque sublinha a fala, a escolha das palavras permite que elas tragam para as cartas suas sabedorias e, finalmente, torna esse trabalho de fato uma conversação de cada uma consigo mesma e com as demais por meio da imagem que ocupa o lugar da fala. Em *Nhemonguetá Kunhã Mbaraete* escutamos e vemos falas tornadas imagens ou falas-imagens.

No endereçamento entre elas, que é explicitado em cada vídeo-carta como se elas estivessem de fato escrevendo uma carta uma para a outra, percebe-se o tom de cuidado, que faz com que a fala seja usada para enunciar e, ao mesmo tempo, para a escuta e a interação. Certamente, o modo

como a linguagem é usada no endereçamento e, também, no acolhimento e escuta faz com que se crie um espaço para a circulação de uma narrativa livre marcada pelo afeto que surge dos corpos e se materializa em falas-imagens.

Além das falas surgirem dos corpos, vale notar que cada um desses corpos está sempre aberto e em conexão com o fora, sejam as figuras da ancestralidade, os filhos, os maridos, os parentes, os amigos. E, para completar, o próprio ato de realizar as gravações é também uma forma de conectá-las ao fora ou de conectá-las umas às outras. “O corpo é a relação com o outro e é fundamental para a construção da sabedoria”, explica Sandra (2018).

A primeira carta de *Conversas n. 2* é realizada por Michele. Ela está totalmente voltada para o aprendizado da feitura da tinta de urucum, ensinada por sua avó. Ela cata o urucum, separa suas sementes da casca, faz a fogueira e acompanha a avó durante um extenso período, ajudando-a no preparo da tinta, que permanece no fogo. Assim, ela consegue aprender como se faz a tinta vermelha que será usada para pintar seu rosto. Ela conta que quando sente o cheiro de urucum dá vontade de estar no meio da reza. “Ainda bem que ela me ensinou. Ainda bem que eu aprendi com ela. Ela é filha caçula de Nhanderu do pai Chiquito. A única sobrevivente”. Na narrativa de Michele, em suas falas-imagens, o território, o urucum, o ritual da reza, a avó e o seu próprio corpo estão sendo produzidos e reafirmados nessas relações.

Após Michele, é a vez de Graciela: ela inicia o filme colocando em cena sua gravidez e sua relação com a filha Tiniá. Depois ela se apresenta realizando uma série de atividades domésticas, como arrumar a casa, lavar roupas, cozinhar. Em um momento em que ela prepara a massa de um biscoito ela diz: “Estar nesses lugares talvez não seja de todo ruim. Pelo contrário, são nesses momentos que muitas vezes me lembro muito da minha mãe”. Daí em diante, Graciela apresenta sua mãe escrevendo um texto no computador e ao final retorna para imagens de sua filha. É nesse jogo intergeracional que ela se encontra e se reconhece como mulher indígena.

Em seguida, na próxima carta, Patrícia coloca-se a filmar as formigas que comprometeram as plantações na roça. Ela pede a Nhanderu que dê sabedoria para que ela possa replantar e não desistir da plantação. Na medida em que tenta compreender o que aconteceu com a plantação, ela diz que se acelerarmos as coisas não teremos tempo para refletir sobre o que estamos fazendo e indica que mais importante do que pensar sobre a covid-19 é refletir sobre como estamos vivendo. Ao mostrar uma casa de barro sendo construída, ela fala:

A delicadeza de usar as mãos para manusear o barro e botar nessa casa e a todos e tudo ao nosso redor, temos que ter essa delicadeza a cada instante. Temos que dar passo com delicadeza, dar passo com reflexão. Todos os dias temos que refletir nossos atos. E praticar que tenhamos a paciência e sabedoria de ficar, de ter de tocar a terra úmida como a gente costuma colocar nessas casinhas e fixando nas paredes como na nossa vida. E que sejamos fortes, resistentes e resilientes como o barro que está nessa casinha.

Sophia está em Goiás para onde foi para atravessar o isolamento ao lado da mãe. Ela começa sua carta cozinhando um prato com folhas de taioba. Mostra espigas de milho que foram trazidas por sua mãe da roça onde passou a infância em Itapuranga. Desfolhando a espiga de milho passa às fotografias de família. Manuseando as fotografias, como se estivesse revisitando a história da família com as mãos, ela, em seguida, irá até uma cachoeira tomar um banho encerrando esse conjunto de cartas com uma imagem de água corrente da mesma maneira como Michele havia começado a primeira carta ao gravar um rio na aldeia Panambizinho.

CINEMA DAS MULHERES AMERÍNDIAS

Sueli Maxakali é uma mulher forte que se tornou cineasta e conta com uma trajetória extensa. Juntamente com Isael Maxakali, ela produziu

fotografias, desenhos, cantos e filmes. Recentemente realizaram juntos o filme *Yãmiyhex, as mulheres-espírito*⁶ (2019), que aborda a relação do povo Maxakali com as mulheres-espírito.

O longa-metragem entrelaça perspectivas que permitem enxergar os complexos – e nem sempre facilmente compreensíveis – vínculos entre o xamanismo feminino, que permite que as mulheres estabeleçam interações com seres de outras espécies, e o cinema. Durante a narrativa, são mostrados diversos momentos em que toda a aldeia se envolve na relação com o espírito do feminino, desde os preparativos do ritual até o instante em que as mulheres-espírito se despedem da aldeia. Todos esses momentos são igualmente importantes para a percepção sobre como as mulheres Maxakali alinhavam experiências heterogêneas, algumas delas mínimas e quase imperceptíveis e outras amplas e expansivas. Ao aprenderem a lidar com esse intrincado jogo de relações – que envolve o cotidiano, a alimentação, o corpo, o território, o ritual e o espírito do feminino – é que elas se tornam mulheres fortes, como explica a pesquisadora Claudia Magnani em sua tese de doutorado intitulada *Ûn Kàòk - Mulheres Fortes: uma etnografia das práticas e saberes extra-ordinários das mulheres tikmũ' ùn - maxakali* (2018).

O povo Maxakali e o povo Pataxó são parentes e guardam uma história de resiliência em comum. Ao perceberem a sua força como mulheres e como Pataxó, Vanuzia Bonfim e Caamini Braz, ambas do Coletivo Pataxó de Cinema de Barra Velha, realizaram *Força das mulheres Pataxó da Aldeia Mãe* (2019).

O filme foi rodado na aldeia mãe, como é conhecida a aldeia Barra Velha, situada no extremo Sul da Bahia. Foram um dos primeiros povos a ter contato com os invasores, os colonizadores portugueses. Se ali começa a história oficial daquilo que conhecemos como Brasil, neste lugar se inicia também a história da resistência, encarnada no canto entoado por Maria

⁶ Esse trabalho foi exibido em diversos festivais e obteve prêmios, entre eles o de melhor filme na mostra “Olhos Livres” da Mostra de Cinema de Tiradentes, em 2020.

Coruja sobre a imagem que nos coloca de frente para o mar, logo após a cena da fogueira no início do documentário: “os primeiros brasileiros são os índios”, canta ela, com uma voz que parece reverberar do outro lado do oceano. É como se a partir dali estivéssemos olhando a história de um outro ponto de vista – reverso –, de quem sempre esteve ligado à terra do lado de cá. O filme dá a ver a cosmopercepção das mulheres, seus modos de ser, conviver, seus encontros intergeracionais, suas práticas cotidianas, seus saberes rituais, sua força espiritual e seus ciclos de vida.

Força das Mulheres alterna os modos de ser mulher na aldeia com a atuação delas fora do território, nos momentos em que saem em luta pela defesa da terra, dos seus corpos e da sua arte. A equipe participa ativamente da insurgência das mulheres no povoado turístico de Caraíva, na Bahia, vizinho da aldeia, para manifestar insubmissão frente ao fato de elas terem sido impedidas de vender seus artefatos (colares, pulseiras feitos de semente e utensílios de madeira) no povoado, importante fonte de renda para a comunidade. Elas se posicionam sobre o ocorrido, chamando a atenção de turistas e comerciantes locais para o preconceito e o racismo que enfrentam no contato com os não-índigenas numa terra que, como bem lembram, é delas. As indígenas mostram que o racismo e o preconceito são históricos e permanecem atuais.

Outro documentário importante realizado na Bahia, na aldeia Caramuru, é *Mulheres que alimentam* (2018), da cineasta Tupinambá Olinda Yawar Wanderley, que atua também como curadora de diversos festivais de cinema. Durante as filmagens, Olinda interage com as anciãs da aldeia Pataxó Hã hã hã, mostrando suas práticas de cultivo de sementes. O filme é animado pela relação de intimidade da cineasta com as mulheres que ela escolhe filmar. Em alguns momentos, Olinda entra em cena e fica evidente a importância de ter uma mulher indígena do outro lado da câmera para que as mulheres mais velhas de fato se expressem. Além desse, Olinda realizou também os filmes *Kaapora, o chamado das matas* (2020) e *Equilíbrio* (2020).

Essas e outras produções indígenas apontam para a criação de um espaço em que as mulheres indígenas possam estar juntas, se ouvirem e trocarem suas experiências que não envolvem apenas o apagamento e o silenciamento, mas também a força da voz, da escuta e de suas visualidades em seu vínculo com a terra.

Atualmente, a cineasta Graciela Guarani é uma das cineastas que tem transitado em diferentes contextos do audiovisual brasileiro, não se restringindo ao espaço que é destinado ao chamado “cinema indígena” nos festivais de cinema e nas plataformas de streaming. Os trabalhos mais recentes de Graciela como a série global *Falas da Terra* (2021) e também outros como a série *Cidades invisíveis* (2021) envolvem diferentes questões, pois não são trabalhos voltados para o registro e troca de situações vivenciadas nas aldeias, mas marcam e apresentam os desafios da presença de um corpo de mulher ameríndia em produções não-indígenas e ligadas às grandes empresas da comunicação corporativa.

Nesse novo terreno ocupado por Graciela ela tem se dedicado a ampliar o público com o qual dialoga sobre as questões indígenas e, também, a mostrar a importância da presença das mulheres indígenas em ambientes que não são esperados e preparados para recebê-las. Trata-se de uma nova experiência e que vem quebrar com os compartimentos que a sociedade cria para encaixar as pessoas e os corpos sobre as quais os marcadores da raça e do gênero incidem.

TECENDO REDES COM AS MULHERES AMERÍNDIAS

Um ponto fundamental para que existam cineastas ameríndias é a disponibilidade de processos formativos nos lugares em que vivem, geralmente nas próprias aldeias. Uma das primeiras cineastas que emerge no quadro do Vídeo nas Aldeias (VNA), iniciativa de formação de realizadores

indígenas em curso no Brasil desde 1986, é Natuyu Ikpeng, que participa do filme *Das crianças Ikpeng para o mundo* (2001). Trata-se de um filme em que os Ikpeng apresentam sua aldeia para o mundo, do ponto de vista das crianças, mostrando os seus espaços, seus tempos, suas relações, suas brincadeiras. Ao final, Natuyu e outros realizadores pedem para que as crianças indígenas ao redor do planeta também se apresentem, sugerindo um movimento de diálogo.

Ainda no âmbito do VNA, foi realizado o filme *Ayani por Ayani* (2010), de Ayani Huni Kuin. O trabalho é fruto de uma oficina ministrada por Ana Carvalho, Carolina Canguçu e Louise Botkay, no Centro de Memória São Joaquim, no Acre, para o povo Huni Kuin. A ideia inicial era registrar o processo de tecelagem das mulheres desta aldeia. Durante as filmagens, porém, Ayani resolve acompanhar a sua avó, que também se chama Ayani, procurando com a câmera aprender um leque variado de práticas cotidianas. A avó está disposta a ensinar; e a neta, totalmente voltada para utilizar o cinema para observá-la e escutá-la.

Percebendo a importância da aproximação entre as mulheres ameríndias e o cinema, a diretora Mari Corrêa criou o Instituto Catitu com o objetivo de se dedicar integralmente à elaboração de uma outra maneira de fazer cinema com as mulheres indígenas, em princípio, sobretudo, no Parque Nacional do Xingu, no Mato Grosso. Um pouco desse processo pode ser conhecido por meio do filme *Formação audiovisual das mulheres indígenas* (2011), assinado por Mari Corrêa e Raquel Diniz.

No contexto das oficinas de formação oferecidas pelo Instituto Catitu no Xingu, foi realizado, entre outros, o filme ficcional *A história da cotia e do macaco* (2011), de Wisiô Kawaiwete e Coletivo das Cineastas Xinguanas. O filme começa com Wisiô na rede, tecendo o fio de algodão e contando para os netos a história que veremos a seguir. Nesta história, que conta com a participação de Natuyu Ikpeng e tem como protagonista a também cineasta Kujãesage Kawaiwete, a atriz mantém uma relação extraconjugal com um macaco. Trata-se de uma narrativa tradicional do povo Kayabi, em

que a figura da mulher é associada à transgressão. A decisão de encená-la vincula o próprio ato de filmar ao ato de transgressão.

Recentemente, via Instituto Catitu, Mari realiza o projeto de criação de uma rede envolvendo as cineastas ameríndias no Brasil: a Rede Katahirine⁷. A iniciativa de criar a rede não apenas dá visibilidade para o trabalho das mulheres indígenas com o cinema, mas também as fortalece e permite que novas figuras se interessem por fazer parte desse movimento. Por meio da rede, que aproxima as mulheres indígenas, seus corpos e seus espaços, é possível além de conhecer a atuação das mulheres indígenas com o cinema, tomar contato com suas trajetórias-histórias.

⁷ Disponível em <<https://katahirine.org.br/>>

REFERÊNCIAS

- ALVARENGA, Clarisse. *Corpos de mulheres guerreiras e suas falas imagens em Nhemongueta Kunhã Mbaraete*. In: ITALIANO, Carla; VALE, Glaura Cardoso e TORRES, Junia (org.). **Catálogo do Forum.doc.BH**. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2020, p. 217-220.
- ALVARENGA, Clarisse. *O caminho do retorno: o cinema feito pelas cineastas ameríndias*. In: HOLLANDA, Karla (org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2019, p. 175-190.
- BENITES, Sandra. *O Nosso corpo é o nosso chão*. In: **Cadernos Selvagem**. Dantes Editora, Biosfera, 2023. Disponível em: <<https://selvagemciclo.com.br/cadernos/>> Último acesso em 8 de março de 2024.
- BENITES, Sandra. *Piracão*. In: **Corpos que falam**. Disponível em: <<https://corposquefalam.weebly.com/escritas/piracao-sandra-benites-ppgasmnufjrj>>. Último acesso em 20 de outubro de 2020.
- BENITES, Sandra. *Viver na língua Guarani Nhandewa (mulher falando)*. **Dissertação de Mestrado em Antropologia Social**. Museu Nacional, UFRJ, 2018.
- CORREA XAKRIABÁ, Célia Nunes. *O Barro, o Genipapo e o Giz no fazer epistemológico de Autoria Xakriabá: reativação da memória por uma educação territorializada*. 2018. **Dissertação (Mestrado Profissional em Sustentabilidade junto a Povos e Terras Tradicionais (MESPT))**. Centro de Desenvolvimento Sustentável, Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável, Universidade de Brasília, Brasília, 2018.
- GUARANI, Graciela et ali. *Um cinema que é flecha certa: olhares sobre o visível e o invisível no cinema pluridiverso das mulheres indígenas*. In: TAVARES, Joana Brandão (org.) **Catálogo da Mostra Amotara – Olhares das Mulheres Indígenas**. Bahia: Pau Brasil, 2021, p. 19-30.
- MAGNANI, Cláudia. *Ũn Kaók - mulheres fortes: uma etnografia das práticas e saberes extra-ordinários das mulheres tikmũũn – maxakali*. Belo Horizonte, 2018. **Tese - (Doutorado)** - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação.
- TERENA, Naine. *Hashtag me processa! (#meprocessa)* In: TAVARES, Joana Brandão (org.) **Catálogo da Mostra Amotara – Olhares das Mulheres Indígenas**. Bahia: Pau Brasil, 2021, p. 35-40.

CINEMA GUATÁ

GRACIELA GUARANI¹

Falar, ou melhor, escrever sobre o que é o cinema para mim, como uma mulher originária, é existência política, social e cultural, e que apesar de dizer aqui em primeira pessoa, também parto de uma fala (escrita) que reflete muito de uma vivência coletiva, e que, independentemente do quão ressaltamos nossas trajetórias individuais, a partir do momento que se nasce com pertencimento originário, acabamos carregando esta potente bagagem. Nosso cinema, é resiliência, é luta por existir e re(existir) nos vários espaços através da potência de nossas imagens.

Mas antes de tudo, como uma boa ancestral originária que sou, começo relatando do processo histórico que a minha oralidade traz. Ao lançar o meu corpo originário para esta trajetória, da comunicação, audiovisual e enfim Cinema, preciso pontuar questões de impulso, de rebeldia, e que nos leva até este momento, momento de oportunizar a minha fala (escrita) livremente em qualquer espaço que eu estiver.

Sou Guarani Kaiowá, Paí, Aché com ascendência diaspórica negra por parte de minha vó materna, a senhora Maria de Lurdes. Nasci e me criei na segunda maior Reserva Indígena do País, em termos populacionais, entretanto, uma das menores do país em questão territorial, são aproximadamente 20

1 Produtora Cultural, Diretora e roteirista e curadora, nascida e crescida na aldeia Jaguapiru, pertencente aos povos Guarani e Kaiowá de MS, atualmente reside no T.I Pankararu-PE. Em seu currículo assina a direção, roteiro e fotografia em mais de dez obras audiovisuais, dentre elas se destaca na direção e fotografia no longa documental premiado internacionalmente “My Blood is Red”, 2019 (Needs Must Film). Autora no especial da rede Globo “Falas da Terra”, 2021. Codireção e direção na segunda temporada da série “Cidade Invisível” (NETFLIX), 2023. Assina como chefe de roteiro no projeto de Gamer animação intitulado “Entre as Estrelas” (SPLIT). Roteirista e diretora na série antológica “Histórias Impossíveis (2023) – TV GLOBO.

mil indígenas, divididos em três povos, Guarani, Guarani-Kaiowá e Terena, na Reserva Indígena Francisco Orta Barbosa, ou simplesmente na Reserva Indígena de Dourados, que fica no estado de Mato Grosso do Sul. A reserva conta com uma área de 3.500 hectares de extensão territorial. Ao longo da minha criação, sempre fui cercada pela opressão que o estado mantinha e ainda mantém nesta região, principalmente em relação ao estruturante racismo que há. Com tudo, digo também que não há somente lamentações e questões negativas deste lugar, independentemente da inercia das esferas governamentais, neste lugar há muita gente boa, batalhadora, e com muita vontade de viver.

Sempre gostei de me envolver nas questões da comunidade, embalada por minha vó Paterna, a senhora Petrona, que me carregava para as caminhadas dela pela comunidade. E isso me despertou desde muito cedo uma vontade de estar nos lugares, de se envolver com questões sociais, com o passar dos anos, nosso lugar, nosso chão ficava cada vez mais apertado e conflituoso, apesar de na época não entender muito como as estruturas opressoras da sociedade e estados funcionavam, era atravessada constantemente por muitas questões, e tinha muitas indagações sobre os contextos que me eram apresentados. Ciente de que desde sempre não era considerada privilegiada aos olhos desta sociedade, então passei a engolir para não ser engolida, ou seja, aos poucos fui compreendendo as táticas e artimanhas do Karaí (homem branco).

Contudo, passei uns anos nesta observação sentida e resiliente, até de fato encontrar ferramentas que pudesse me auxiliar em tudo o que viria a seguir, na minha releitura de mundos, enfrentamentos e conexões com eles, foi onde me apropriei da comunicação, do audiovisual, do cinema.

Quando pontuo a questão de rebeldia, citada mais acima, coloco em xeque um termo que até então não gosto muito, mas é como a maioria das pessoas entendem, “tradicionalidade”, quando cito isso, movimento todas as concepções que possam existir dentro de um povo indígena que

tem suas próprias leituras sobre o que é novo, ou o que é do outro. Apesar do estranhamento inicial por vários motivos, rompi este estranhamento e com a ousadia de me conectar com práticas estranhas a minha cultura até então, foi um processo que demandou tempo e muitas vezes estreitamentos tensos, mas, no final, a rebeldia passou a ser uma aliada, nos processos de conexão com a comunidade.

Esta experiência é para dizer que apesar do uso e apropriação do audiovisual por nós, corpos originários, sempre tivemos a noção da temporalidade e dinâmica desta prática, pois, assim como tudo que nos permeia está em constante trânsito, também não é diferente em nossas culturas, ela própria se movimenta, uma vez que sabemos que as nossas culturas são dinâmicas. O uso, e a prática desta ferramenta, tornou-se uma grande aliada das nossas oralidades, e mais do que nunca um instrumento que amplifica nossas vozes, que a todo momento ecoa pelo direito de existir.

Quando penso nos mais de 15 anos de resistência que percorri até aqui, para poder relatar a minha experiência de cineasta neste texto e outras ações neste meio, penso como sou forte e segura do meu pertencimento, pois atravessar universos de estranhamentos e contextos violentos não foi nenhum pouco fácil, aliás, ainda não é nada fácil permanecer nestes lugares, porém sinto que foi muito necessário e cada vez mais é. Ter diversidade étnica – racial em todos os níveis da sociedade – é muito necessário e cada vez mais urgente. O Brasil está longe de ser um lugar pacífico e seguro para nossas diversidades culturais, vivemos em tempos nebulosos, onde a ignorância, intolerância, violência e racismo cada vez mais se acentuam em torno de nossos corpos originários, e tudo isso nos faz levantar e ir de encontro destas imposições, melhor dizendo mazelas coloniais históricas, é onde eu me encontro com o meu cinema, mais do que uma forma de sobrevivência é também ver esta arte como subsistência, como trabalho e de todo um processo que inclui nossas intelectualidades, também é muito sobre querer ser um estalo de alerta para todos os seres viventes, sobre tudo

o que nos permeia a vida e toda nossa passagem por este mundo, isso se reflete muito em nossas narrativas.

A todo momento apontamos narrativas para que a sociedade acesse também o seu passado, o laço ancestral, sim, eu acredito muito que todos tenham esta memória, só se esqueceram de acessá-la, o ser humano não nasceu em meio ao cimento, ao concreto, em algum momento, seus ancestrais pisaram na terra descalços, respiraram sem poluição e beberam água limpa sem contaminação. Tudo isso são questões pertinentes em nossas narrativas, tentar levar luz à sociedade e a toda esta estrutura de progresso, que para sermos um país desenvolvido, evoluído, temos que cuidar de toda forma de vida, pois nossas humanidades não pode se restringir somente a pessoas, o ser humano não pode se render somente ao seu papel de predador, pois ainda temos muitas vidas que querem permanecer, não se trata somente de meros recursos naturais, trata-se de vidas que nos sustentam, e temos que estar atentos, pois esta manutenção não é infinita, uma hora ela se vai de vez, e estas formas de vida podem morrer.

Assim vejo e sinto o cinema, um cinema que pode ser de possibilidades, de rupturas de normas e estruturas, um cinema pensante e pulsante, com vida. Não sei se este meu jeito de fazer cinema condiz com o que se traduz por cinema neste país, porém tenho a convicção que esta percepção não é isolada, nem a única, pois cada vez mais vem surgindo narrativas diversas, plurais, dispostas a ocupar as telas, mais do que querer aqui colocá-las em caixas, setorizando e ninchando-as, gosto de pensar que são narrativas necessárias.

Hoje o meu Guatá (caminhar) continua, assim como meus ancestrais que mantinham toda uma relação com este Guatá, mais do que somente um caminhar, eram vivências, trocas, partilhas de visões das temporalidades dos saberes milenares Guarani. Meu Guatá se amplificou para outros horizontes, caminhando sempre com éticas de coexistir nestes tempos e contextos, me fez ressignificar muitas coisas, transitar nos mais variados contextos e

povos. É desafiador, entrar em espaços especificamente ocupados por gente branca, pois deixa marcas que muitas vezes não são agradáveis. Sabia desde o começo que não ia ser fácil tentar permanecer no cinema e ainda não é, e não é querer pontuar aqui nossas fragilidades como forma de vitimismo, longe disso, mas se trata de falar (escrever) a verdade, que o racismo existe no cinema, assim como na vida para com nós cineastas originários, ele chega como ausência de políticas, ausência de diálogo, ausência de estrutura, está em seu cerne de produção como um todo.

Eu não faço cinema por hobby, ou por ego, mas faço cinema autoral sim, e na maioria das vezes, na força e vontade de projetar visões de mundos e narrativas a partir de minha ótica e vivência, ou seja, também não sou condicionada a tratar somente sobre meu pertencimento, mas também de como me coloco, e de como estes universos se projetam para min, das imagens que contam histórias, umas vezes felizes, outras tristes, mas todas verdadeiras. Também tenho vontades neste cinema, vontade de me projetar para possibilidades de criação que me permita levar qualquer experimentação de linguagem para minhas narrativas.

O cinema, para mim hoje, é reivindicar meu lugar na construção deste país, assim como os vários companheiros de corpos originários, demarcar e ocupar com nossa presença e existência política. O cinema que almejo hoje é naturalizar nosso trânsito de forma digna perante a sociedade brasileira, levar através da imagem uma possibilidade de letramento e educação que o Brasil até hoje não possui sobre as narrativas originárias e sobre o direito à liberdade de se criar, dinamizar o espaço que desejamos.

EXPERIÊNCIAS CINE-XAMÂNICAS: A RELAÇÃO DE PRODUÇÕES DAS CINEASTAS INDÍGENAS COM SUAS PRÁTICAS ESPIRITUAIS

ANDRIZA MARIA TEODOLINO DE ANDRADE¹

AS RELAÇÕES CINE-XAMÂNICAS MAXAKALI E MBYA-GUARANI

As cineastas indígenas Sueli Maxakali, pertencente à etnia Maxakali, e Patrícia Ferreira (Pará Yxapy), da etnia Mbya-Guarani, são duas diretoras que possuem obras referenciais dentro do cinema indígena e apresentam uma importante trajetória. Patrícia iniciou sua carreira a partir das oficinas de formação do projeto “Vídeo nas Aldeias” e Sueli começou na realização audiovisual por meio do seu trabalho como fotógrafa. Hoje é uma das principais cineastas indígena do país, sendo uma multiartista, doutora em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), curadora de exposições, pintora, artesã, escritora, entre outros talentos. É diretora de *Yãmihex* (2019) junto com seu marido e parceiro de trabalho, Isael Maxakali; dirigiu o longa *Nũhũ yãg mũ yõg hãm: essa terra é nossa!* (2020), em parceria com Isael, Carolina Canguçu e Roberto Romero; e mais recentemente dirigiu sozinha a obra *Encontro de Pajés* (2021)². A cineasta possui diversos filmes anteriores realizados com Isael, além de um trabalho reconhecido como fotógrafa.

1 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais, mestra em Comunicação pela Universidade Federal de Ouro Preto; graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal de Viçosa. Possui experiência com produção de imagens e documentário; é pesquisadora de cinema indígena desde o mestrado, trabalhando mais diretamente com a população Maxakali desde 2015; e-mail: andrizaandrade@gmail.com

2 Filme disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ZmlmM0pJ6Qo>. Acesso em 04/12/2023.

Seguindo caminho semelhante ao de Sueli, Patrícia também iniciou sua carreira de cineasta realizando trabalhos em parceria com seu marido, Ariel Ortega, sendo um dos trabalhos mais conhecidos do casal o filme *Bicicletas de Nhanderu* (2010)³. Patrícia realizou sozinha o filme *Pará Reté* (obra em processo), *Teko Haxy – Ser Imperfeita* (2018)⁴, obra produzida em parceria com Sophia Pinheiro, e durante a pandemia, desenvolveu o projeto *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* (2020), traduzido como “Conversas entre Mulheres Guerreiras”, que foi financiado pelo Instituto Moreira Salles e dirigido por ela e outras duas cineastas indígenas, Graciela Guarani e Michele Kaiowá, e pela artista Sophia Pinheiro⁵. A análise se dará nas obras *Yãmiyhex* e *Pará Reté*, os outros filmes aparecem como pano de fundo para corroborar com as hipóteses aqui apresentadas. É importante ressaltar como a trajetória de ambas de cruzam no sentido de realizarem trabalhos com autoria coletiva e, aos poucos, foram assumindo individualmente essa autoria.⁶

Os filmes de Sueli e Patrícia trazem muito fortemente as relações xamânicas de suas respectivas etnias, cada uma com as especificidades de suas culturas. Nesse sentido, pretendemos pensar como a realização audiovisual desenvolve uma importante relação entre as práticas fílmicas e a espiritualidade das cineastas. A partir dessas relações, abordarei alguns dos trabalhos que trazem marcas substanciais entre xamanismo, espiritualidade e cinema, com o objetivo central de compreender como a produção cinematográfica feminina atua em seus universos xamânicos.

Para pensar nessas relações entre cinema e xamanismo, um importante conceito desenvolvido pelo professor e pesquisador André Brasil se faz válido, pois, por meio dele, podemos detectar aspectos dessas relações

3 Filme disponível em <https://vimeo.com/460834929>. Acesso em 04/12/2023.

4 Filme disponível em https://www.youtube.com/watch?v=mpyRbE_fF8E. Acesso em 04/12/2023.

5 O projeto se constituiu em uma troca de vídeo-cartas entre as diretoras, já que estávamos vivendo um momento de isolamento social devido a pandemia de Covid-19. Todo o conteúdo está disponível na página do Instituto Moreira Salles: <https://ims.com.br/convida/michele-kaiowa-graciela-guarani-patricia-ferreira-para-yxapy-sophia-pinheiro/>. Acesso em 13/09/2023.

6 Os filmes que não foram disponibilizados neste texto são os que ainda não foram cedidos de forma online.

cine-xamânicas. No artigo *Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica*, Brasil pergunta: “o que acontece quando a máquina fenomenológica do cinema se encontra com a máquina xamânica dos povos ameríndios?” (Brasil, 2016, p. 127). Para tentar responder a essa pergunta, o pesquisador apresenta os conceitos de antecampo e extracampo, em que o antecampo é uma “(...) forma particular do extracampo, que se refere ao espaço atrás da câmera no qual se abrigam o diretor e sua equipe. Entendido como espaço ‘fora de quadro’, em um regime clássico de representação, o antecampo é heterogêneo, descontínuo em relação ao campo” (Brasil, 2016, p. 128). Já o extracampo é o que aparece fora de campo, “(...) ou seja, aquilo que não está visível em cena, mas que nela incide” (*Ibid*).

Essa conceituação se torna fundamental para pensar as obras das cineastas e suas relações xamânicas, pois percebe-se, em ambos os trabalhos, uma forte relação entre o que se mostra em cena e o que permanece oculto, assim como as marcas sobre o que não vemos nos quadros, mas que está presente. Nesse sentido, pretendemos desvelar relações cine-xamânicas que inter-relacionam o campo visível e não-visível do cinema e, assim, descobrir a importância dessas produções realizadas por mulheres dentro de suas culturas. Em *Yāmiyhex* (2019), por exemplo, Sueli revela que os pajés não permitem que seja traduzido para o português o canto de um *Yāmiy* (povos-espíritos), o que evidencia como essas obras estão conectadas com as orientações xamânicas dos pajés, revelando marcas de negociações que ocorrem na esfera do antecampo. Há sempre um limiar entre o visível e o não-visível, que a câmera acompanha de forma a fazer parte do ritual, deixando o que é oculto permanecer oculto e o que pode ser mostrado, aparecer. “O tato permite que a câmera, ela também discreta, acompanhe os eventos com cuidado, de modo a não desfazer a teia invisível que os conecta, de modo a não iluminar aquilo que deve permanecer à sombra e não adentrar lugares que devem permanecer em segredo” (Brasil, Maxakali, Maxakali, Tugny, 2019, p. 97).

Semelhante ao que acontece no trabalho da cineasta Sueli Maxakali, algumas produções de Patrícia abordam essa relação entre campo, antecampo e extracampo que evidenciam relações cine-xamânicas. Apesar de Pará Yxapy, diferentemente de Sueli, nunca haver realizado filmes sobre os rituais da sua etnia, suas obras trazem um xamanismo mais fluido, cotidiano, uma forma de xamanismo mais reflexivo. Em um de seus filmes mais conhecidos, *Bicicletas de Nhanderu* (2010), dirigido em parceria com Ariel Ortega, os cineastas apresentam parte da visão xamânica e da espiritualidade Mbya-Guarani. Sobre a obra, André Brasil identifica também as dimensões do extracampo: “(...) uma mítica (ou, quem sabe, cosmológica) e outra cultural ou geopolítica. No filme, o extracampo não está fora mas dentro, ele é, como se diz, intrínseco e coextensivo ao campo; vez ou outra, faz-se notar por meio de seus respingos, por meio de suas lascas (...)” (Brasil, 2012, p. 103-104) e isso “(...) alinhava-se também ao cotidiano, através das palavras ditas com vagar e atenção pelos Guarani” (*Ibid*).

Por diferentes caminhos, os filmes de Sueli e Patrícia trazem, em comum, uma forma de ver o cinema como uma espécie de ritual. Sueli apresenta de forma mais evidente suas cosmologias e cosmovisões ao trazer de modo mais direto a relação do xamanismo feminino Maxakali ou o papel das mulheres dentro dos rituais. Encontra-se, assim, dentro do trabalho das cineastas, Patrícia Ferreira e Sueli Maxakali, várias marcas que unem suas cosmovisões às suas produções audiovisuais, tendo em vista, contudo, uma relação com o xamanismo que se difere em cada etnia: Sueli, por exemplo, exerce seu trabalho como cineasta tendo alguns espaços ritualísticos interditados à sua visão (para as mulheres *Tikmũ’ũn* – como o povo Maxakali se autodenomina –, é proibido o acesso à casa dos cantos e algumas coisas que acontecem nos rituais são segretos para elas); já no universo da etnia Mbya-Guarani, à qual Patrícia pertence, o mesmo não acontece. Afinal, pretendemos refletir aqui em como esse antecampo feminino, indígena, que perfura o dispositivo de filmagem e performa a própria imagem, dá a ver um universo cultural, social e estético permeado de espiritualidade.

OS CAMINHOS XAMÂNICOS DAS CINEASTAS

Os povos indígenas possuem uma relação intrínseca com a natureza e que se mistura aos seus universos xamânicos. Essa relação com os espíritos da natureza, também pode ser encontrada nas relações entre doença e cura, na importância da preservação das matas para que os espíritos possam ali viver, na relação de irmandade com os rios, montanhas, sol, lua, cosmos. Vemos, assim, que parte da cosmovisão indígena não distingue humanos e natureza. A importância da natureza se materializa por meio dos rituais realizados por cada etnia e de forma imaterial por meio de suas espiritualidades. Presença que encontramos nas obras das cineastas Sueli e Patrícia e mostra como a relação entre filmar, ritualizar e produzir imagens, para eles, é indissociável. Não há no universo indígena uma distinção entre humano, cultura e natureza, o que nos leva a acreditar que o cinema passa a assumir um papel que não está dissociado de seus processos espirituais, xamânicos e, conseqüentemente, de seus produtos culturais. Parece que o cinema se integrou às suas cosmologias e cosmovisões, tendo em vista, inclusive, a relação entre xamanismo e cinema e o papel dos xamãs nessas produções. Para Eduardo Viveiros de Castro, “se o ‘multiculturalismo’ ocidental é o relativismo como política pública, o perspectivismo xamânico ameríndio é o multinaturalismo como política cósmica. O xamanismo é um modo de agir que implica um modo de conhecer, ou, antes, um certo ideal de conhecimento” (Viveiros de Castro, 2013, p. 358). Assim, o fazer cine-xamânico se torna mais uma forma de conhecimento. É relevante trazer essa conceituação, pois nas obras de Sueli e Patrícia são recorrentes diversas falas sobre a importância de um território preservado para que aconteçam seus rituais, para que suas formas de vida sejam preservadas e de como o mundo adoce ao negligenciar o meio ambiente.

Para Clarisse Alvarenga, “(...) a agência das mulheres como realizadoras propõe questões ao cinema por meio de seus corpos, territórios, saberes,

modos de fazer, dizer e ver” (Alvarenga, 2019, p.176). Analisando a relação entre o cinema realizado pelas cineastas indígenas e como essas produções podem ser ainda uma forma de retorno aos seus territórios, Clarisse afirma que “o gesto de retorno das mulheres não é coincidente e não permite a conclusão de um processo de busca, mas certamente constitui uma tentativa de fazer uso do cinema para reintroduzir a relação delas próprias com o território e delas umas com as outras (...)” (*Ibid*, p. 180). Expandindo o conceito de território para além do que as pessoas não-indígenas concebem, entende-se território, no contexto indígena, como uma extensão de seus corpos, saberes, experiências intrinsecamente relacionadas às suas cosmovisões de mundo e como os próprios filmes passam, eles próprios, a integrar esse território. Inserem-se, como linguagem, nesse corpo dinâmico, a um só tempo, técnico e natural. Essas produções transformam suas relações também como mulheres, em que “(...) há tentativas de associar novamente o corpo ao território e o direcionamento do olhar para as práticas e saberes femininos (...)” (*Ibid*, p. 189). Essas relações produzem, ainda, conforme a autora, outras formas de conhecimento.

É preciso lembrar que não se trata de tentar estabelecer uma aproximação ao território distante ou ao outro, como fez o cinema ao se aproximar dos povos indígenas, mas tentativas de reaprender a restabelecer uma ligação com o território e com o conhecimento tradicional das mulheres por meio do cinema, algo que se torna imprescindível nos dias de hoje para a sobrevivência das mulheres indígenas, de seus povos e territórios. No entanto, encontrar o caminho do retorno é inevitavelmente uma experiência singular e requer a produção de um novo conhecimento (Alvarenga, 2019, p. 189).

Essa relação entre território e formas de produção de conhecimento, retorno desses saberes ancestrais está intrinsecamente relacionado às suas relações com a natureza. O que vemos nas obras das cineastas Patrícia e Sueli é que suas espiritualidades formam um tecido que perpassam suas vidas e

obras, não havendo uma separação/distinção do universo cotidiano para um momento ritual, o que nos possibilita desconstruirmos “(...) a separação entre os domínios do ‘ritual’ e do ‘cotidiano’”, como afirma Magnani (2018, p. 188), que também aparece em suas relações fluidas com a natureza. As formas de se relacionarem com os espíritos, natureza, ritual/cotidiano e como tudo isso se manifesta em suas espiritualidades de forma intrínseca indicam diversos caminhos dentro do cinema realizado por elas.

Em 2019, Sueli Maxakali lança a obra *Yãmiyhex* (2019), realizada em parceria com Isael Maxakali. Apesar de ser um filme dirigido com um homem, a produção acontece em torno do ritual dos povos-espíritos-femininos e, assim, a voz e o olhar da cineasta se destacam. Trata-se, portanto, de uma construção narrativa centrada no universo feminino, tendo como partida um ritual feito por e para mulheres. Essa obra também se destaca no contexto deste projeto, pois Patrícia executa a função de cinegrafista realizando uma parceria inédita entre as duas cineastas. Assim, tanto a obra *Yãmiyhex* (2019) quanto os trabalhos de Patrícia em filmes como *Bicicletas de Nhanderu* (2010), *Pará Reté* (obra em processo) e o projeto *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* (2020) trazem marcas substanciais que mostram o encontro entre cinema, xamanismo e espiritualidade.

Em um vídeo produzido pelo Instituto Itaú Cultural com cineastas indígenas, Patrícia relata que sua inspiração para começar a filmar foi que na sua cultura há coisas para mulheres e coisas para homens e que faltava o olhar feminino. Ela conta também que a obra *Pará Reté* traz como personagens principais sua mãe e sua filha, pois queria mostrar as diferenças geracionais entre as mulheres Mbya-Guarani e assim, mostrando o cotidiano fala sobre sua religiosidade. Em uma fala marcante, a cineasta afirma que o intuito é envolver a mulher na espiritualidade nos filmes que faz⁷. Na mesma série gravada pelo mesmo instituto, Sueli e Isael reforçam a importância da preservação e conquista de seus territórios para a realização de seus rituais.

7 Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bEf931cDX7s>. Acesso em 21/11/2023.

Sueli reforça a importância dos *Yãmiy* (povos-espíritos) para sua cultura, para os processos de cura e da natureza para que seus rituais aconteçam. A cineasta afirma que os filmes ajudam no processo de acabar com o preconceito contra os povos indígenas⁸. Vemos como de diferentes formas as cineastas trazem a relação território e realização ritualística e xamânica e como isso aparece nos filmes.

Em *Pará Reté*, Patrícia traz a espiritualidade guarani construída em seu cotidiano, ao conversar com sua mãe em torno da fogueira ou em uma conversa em casa tomando um mate; assim, a cineasta discorre sobre seu papel como cineasta, como mulher indígena, sua forma de ver o mundo. Em um caminho semelhante ao de Sueli, Patrícia também realiza com o cinema uma forma ritualística, como sinaliza Clarisse Alvarenga, para quem a obra *Pará Reté*:

(...) apresenta-se como uma espécie de ritual de iniciação realizado por meio da experiência do cinema. Para Yxapy nos introduz em seu processo de iniciação num conhecimento que ela acessa pelo olhar, pela escuta, pela presença, pelo vínculo com as pessoas que filma e também agora pela câmera que ela tem em mãos. (...) Tão importante quanto aquilo que acontece é a espera por aquilo que acontecerá, aquilo que está por vir e é no silêncio que reside essa espera. (...) Ao lançar um olhar para sua mãe, para sua filha e para a avó, é como se Para Yxapy se interrogasse sobre seu papel, como está dando prosseguimento, atualizando, dando andamento para sua cultura, para os conhecimentos ancestrais das mulheres Mbya Guarani (Alvarenga, 2019, p. 186).

Esse silêncio que destaca a autora é onde também mora a espiritualidade guarani. O silêncio é uma forma de meditação e observação do mundo, algo que acontece de forma semelhante na passagem inicial de *Bicicletas de Nhanderu* (2010). Em um momento do filme *Pará Reté*, Patrícia se volta para seu papel de cineasta e pergunta à mãe o que ela mostraria se fosse

⁸ Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UEsh1xo-III&t=527s>. Acesso em 28/11/2023.

cineasta trazendo marcas do antecampo. Mas, também, percebemos como o extracampo se faz presente dentro do campo.

É um filme de dentro para fora, no sentido do cotidiano – o particular – que leva ao maior – o coletivo. Em *Pará Reté*, o *jeguatá* está ali, o território, a terra, a espiritualidade, o *nhadereko*, os mitos. Estão todos ali, mas no nível do mais cotidiano e do mais doméstico, no dia a dia dessas mulheres. É o extracampo que invade o campo de maneira muito sensível, e não por se tratar de uma atribuição supostamente feminina, mas por mostrar sutilmente como toda a cosmovisão de mundo Mbyá se dá na vida, no comum, borrando as fronteiras entre o público e o privado, a história e a memória, o íntimo e o êxtimo, o pessoal e o político (Pinheiro, 2017, p. 154).

Há um trecho de *Pará Reté* que mostra como o cinema desempenha uma forma de reflexão sobre a espiritualidade Mbya-Guarani. O cinema aparece aqui como um dispositivo que suscita essa meditação sobre a própria cultura e a espiritualidade das mulheres:

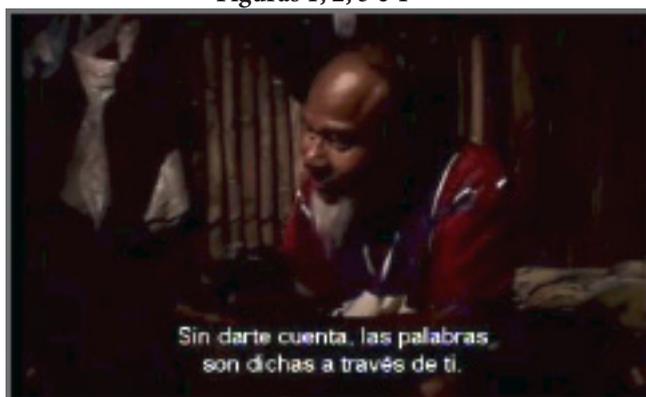
Patri pergunta: “*Tenho a impressão que as mulheres são mais espiritualizadas. Por que será?*”. Elsa responde: “Na maioria das vezes é assim. Sempre vejo as mulheres entrando mais na casa de reza. Não sei porque acontece assim. Talvez porque nós mulheres convivemos mais com nossas filhas e elas nos acompanham”. O diálogo continua com a pergunta de Patri: “*Como você quer que sua vida seja quando você for bem velhinha?*” Elsa responde: “Eu queria viver na casa de reza. Para meditar para Nhanderu” (Pinheiro, 2017, p. 160).

Pensando o modo de filmar das cineastas, com a câmera na mão, e em como esse dispositivo desenvolve mais uma forma delas se relacionarem com o mundo (tanto fora da aldeia, como dentro de suas comunidades), trazendo suas visadas de mundo cotidiano intrínseco às suas espiritualidades, as cineastas promovem uma experiência cine-xamânica, uma espécie

de caminho do retorno defendido por Clarisse Alvarenga. A câmera pode ser vista também como uma extensão de seus corpos e de seus territórios. Para Sophia Pinheiro, “há realmente um acoplamento corpóreo em que o próprio corpo é um instrumento de filmagem, pois ele desempenha um papel semelhante ao do tripé e torna-se uma extensão da câmera através do olho” (Pinheiro, 2017, p. 114).

Em *Bicicletas de Nhanderu* (2010), a obra é construída a partir da queda de um raio que partiu uma árvore e que, a partir desse evento, gera diversas reflexões nos membros da aldeia. Ao se aproximarem da árvore um homem pergunta ao outro: “Será que matou o espírito dela?” Uma das crianças fala que os brancos desmataram tanto que os passarinhos foram viver em outro mundo. Um dos pajés da aldeia conta que seus corpos são como bicicletas que servem para que os deuses transmitam ensinamentos ao seu povo. Em outro momento, várias crianças colhem frutas e levam para uma anciã benzer. Na última sequência da obra, essa mesma anciã benze as pessoas. Ariel é o último a receber a bênção com a câmera na mão. Notamos como a câmera se torna ali também um dispositivo xamânico e como as mulheres Mbya-Guarani exercem um papel central na espiritualidade da etnia, pois essa senhora é importante tanto para realizar o benzimento dos frutos, como na celebração que acontece no final do filme em que as pessoas estão celebrando a construção da casa de reza feita na aldeia.

Figuras 1, 2, 3 e 4





Fotogramas de *Bicicletas de Nhanderú* (2010): em diferentes momentos o filme traz em sua narrativa a relação Mbya-Guarani com seus deuses e espíritos.

Teko Haxy – Ser Imperfeita (2018) traz semelhantes reflexões de Patrícia que aparecem em outras obras. Em uma cena na beira do lago na fronteira entre Brasil e Argentina reflete como em *Pará Reté* sobre como seus ancestrais transitavam por esses diferentes territórios sem precisar apresentar diversos documentos exigidos pelas polícias dos dois países e como isso dificulta as visitas aos parentes. A questão territorial, mais uma vez, permeia sua obra. Em uma de suas reflexões no filme, a cineasta fazendo uma analogia ao nome do filme, afirma que ser perfeito é não ter maldade e pergunta sobre o que realmente vale lutar. Ao apresentar ao público processos de doença que vive desde a sua infância, já que a sua vida, e também dos povos indígenas do país, é uma luta constante.

Em *Nhemongueta Kunhã Mbaraete – Conversa entre Mulheres Guerreiras* (2020), Patrícia recorre, novamente, a uma narrativa de caráter mais íntimo (uma troca de vídeo-cartas) para abordar temas gerais como espiritualidade e relação com os deuses e com a natureza. As falas de Patrícia nos colocam em contato direto com a relação de seu povo entre espíritos, cura, enfermidade e natureza. O projeto resulta em quatro vídeo-cartas trocadas entre as cineastas. No primeiro, em uma vídeo-carta destinada à Michele Kaiowá, Patrícia reflete sobre a pandemia, e afirma que o momento vivido pelo mundo foi causado pela falta de cuidado com a natureza, o que gerou um desequilíbrio. Ela afirma que o momento era de ouvir os mais velhos que falam sobre o que está por vir e que é necessário meditar e rezar para *Nhanderú* para que resistam mais uma vez, já que diversas doenças trazidas pelo homem branco causaram muitas mortes aos povos indígenas. Assim, ela acredita que o mundo está doente porque quase não existe mais humanidade nas pessoas.

No segundo filme, em uma carta destinada à Graciela Guarani, Patrícia inicia a obra se arrumando ao nascer do dia e conta ao espectador que sua mãe lhe dizia para se levantar todos os dias e se arrumar para *Nhamandú*, sua mãe lhe dizia: “Filha, levanta e se arruma que *Nhamandú* tá vindo”, e

repassa esse ensinamento para sua filha. Patrícia afirma que é necessário dar passos com reflexão. No terceiro filme, o vídeo-carta é endereçada à Sophia Pinheiro e Patrícia fala sobre o filme *Bicicletas de Nhanderú*, em que reflete que, assim que o nosso corpo necessita de manutenção para funcionar, as bicicletas também precisam. Em torno do fogo ela reflete sobre os ensinamentos que sua mãe lhe passa. A última carta é destinada a todas as outras três cineastas e Patrícia fala sobre a pandemia que, para ela, é como se estivessem vivendo novamente os primeiros contatos com povos não-indígenas. Em uma espécie de ritual à beira do fogo, ela corta seu cabelo bem curto. Essa vídeo-carta tem muitas cenas em torno do fogo o que é um elemento muito recorrente em suas obras. Todos os outros filmes aqui analisados trazem cenas em torno do fogo e os diálogos são sempre reflexivos, quase meditativos. É recorrente que Patrícia fale sobre a meditar, refletir, sonhos, traz falas de sua mãe, conta histórias e tudo isso é uma forma de conexão espiritual. Falas reflexivas carregadas de espiritualidade que traz sua relação com seus deuses e ensinamentos de sua mãe, ensinamentos que nos apresentam a ancestralidade feminina e que são transmitidos para sua filha.

Vemos nas diferentes obras da cineasta como o extracampo está presente. Em muitas dessas cenas em torno do fogo em momentos meditativos conseguimos ser transportados ao universo xamânico Mbya-Guarani. É possível sentir a espiritualidade feminina, como essas mulheres constroem teias de saberes que são transmitidos umas às outras e, por mais que essas mulheres não estejam presentes em cena, acessar seu universo. É um invisível que se torna presente por meio das reflexões da cineasta.

Figuras 5, 6, 7, 8, 9, 10 e 11







Figura 5: fotograma da cena em torno do fogo em *Bicicletas de Nhanderú* (2010). Figura 6: fotograma da cena em torno do fogo em *Teko Haxy* (2018). Figuras 7, 8, 9, 10 e 11: fotogramas do fogo em diferentes momentos em *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* (2020). A figura 7 é da primeiro vídeo-carta; a figura 8 da segunda vídeo-carta; figura 9 da terceira e as figuras 10 e 11 são da última vídeo-carta.

Como dito anteriormente, a obra *Yãmiyhex* (2019) é uma narrativa construída em torno do ritual dos povos-espíritos-feminino. A sequência inicial traz uma ficção constituída pelos próprios membros da aldeia e que narra a história mitológica de como surgiram as *yãmiyhex*. No mito contado, as mulheres ficaram bravas porque os homens caçaram e não compartilharam com elas. Uma mulher Maxakali pega uma cobra e come escondida do marido que descobre e a mata. Suas parentes decidem então vingar sua morte matando esse homem. Após matá-lo, as mulheres vão ao rio se banharem e, enquanto estavam na água, uma menina que ficou na beira do rio é levada por *Kotkuphi* (povos-espírito-mandioca). Foi por meio dessa menina que o povo Maxakali deu continuidade, pois as mulheres que estavam na água se transformaram em jiboia. O mito mostra a força ancestral feminina. A ficção é uma estratégia narrativa que chama atenção, pois é a primeira vez que utilizam de uma criação ficcional como performance cultural e que mostra uma certa complexificação narrativa das obras.

Figura 12



Fotograma de *Yãmiyhex* (2019): mulheres encenam à beira do rio o mito do surgimento dos povos-espíritos-feminino. Elas estão com os vedados o que nos mostra como as mulheres não precisam lançar seu olhar para ver.

A partir daí somos apresentados a um ritual em que as mulheres estão sempre mobilizadas e são os elementos centrais da narrativa. Elas estão sempre prontas para seus encontros com os *Yãmiy*, pois isso faz parte de seu cotidiano. Ao longo da obra vemos como Sueli está sempre posicionada com sua câmera, pois sabe o que vai acontecer e, assim, não deixa de registrar os momentos marcantes do ritual. As mulheres sabem quando as coisas acontecem, pois sua espiritualidade não está deslocada de seu cotidiano e sua interdição à casa de religião não as limita em suas relações xamânicas. A presença fundamental das mulheres fica clara a partir da mobilização das indígenas da aldeia para que o ritual aconteça, o preparo da comida para alimentar os espíritos, a costura dos vestidos para as mulheres-espírito, a forma como organizam e deixam pendurados os vestidos para suas *yãmiyhex*. Pelo vestido que enviam às suas *yãmiyhex*, as mulheres reconhecem a sua mulher-espírito e cuidam dela, a alimentam. Em um trecho, Dona Delcida conta quantas *yãmiyhex* ela possui, que estas foram deixadas por sua mãe e sua avó, o que nos mostra como os rituais são passados entre gerações de mulheres Maxakali e que sabe os cantos das suas *yãmiyhex* que são bem

antigos. Essa fala nos mostra como o acontecimento ritualístico é passado entre gerações e a importância dos cantos na cultura Maxakali.

Vale abrir um parêntese aqui para contar que os Maxakali são também conhecidos como o povo do canto e que os cantos exercem nesses filmes-rituais uma espécie de roteiro, já que pelo canto a cineasta sabe o que acontecer, qual espírito irá chegar etc., e, assim, ela já se posiciona para realizar seus registros. Em um outro trecho, as mulheres pegam os vestidos que foram enviados para suas *yāmiyhex* para dançar com elas. Por meio desse cuidado mútuo entre as mulheres e seus *yāmiy*, temos contato com o xamanismo feminino e a necessidade das mulheres para a ocorrência dos rituais.

(...) se invertemos a perspectiva do olhar, ao passo que as mulheres não podem ver o que está acontecendo no *kuxex*, quem está dentro do *kuxek* também não vê o que se passa do lado de fora da casa ritual. E, muitas vezes, os maiores (e, inclusive, mais visíveis) momentos de interação ritual acontecem no pátio e além dele, quando os *yāmiyxop* e as mulheres se encontram em danças e brincadeiras, ou brigando, enquanto os homens cantam, permanecem, conversam dentro do *kuxex*, sem poder ver abertamente, ou interagir diretamente, com eles (Magnani, 2018, p. 282).

Figura 13



Fotograma de *Yāmiyhex* (2019): mulheres penduram seus vestidos para suas *yāmiyhex*, ritual transmitido entre as gerações de mulheres Maxakali.

Entre chegadas e partidas dos *Yāmiy* e entre entradas e saídas da *kuxex*, “a câmera é então o olhar feminino que está atento a estes filhos visitantes, estes filhos-imagens-cantos que chegam, se alimentam, dançam, brigam e se despedem retornando a um lugar onde esta mirada não deve alcançar” (Brasil, Maxakali, Maxakali, Tugny, 2019, p. 94-95). As mulheres possuem sabedoria e conhecimentos xamânicos e, assim “(...) não precisam olhar diretamente para ver, e não precisam ser avisadas explicitamente ou verbalmente, para saber” (Magnani, 2018, p. 294). O cinema nos mostra mais uma forma de seu domínio xamânico que aciona outros tipos de visão.

Acompanhando essas passagens, articulando suas câmeras a esta câmera-kuxex, o cinema, máquina fenomenológica (que filma o visível), torna-se também máquina cosmológica (a filmar o trânsito do visível ao invisível). Mostra-se assim contemporânea, atual e presente, a transformação das mulheres ancestrais: filma-se o que é visível para que a imagem prossiga, longe dos olhos, em direção ao invisível (Brasil, Maxakali, Maxakali, Tugny, 2019, p. 95).

Essas dinâmicas aparecem nos filmes analisados quando, por exemplo, Sueli acompanha as mulheres que vão ao rio pescar para levar os peixes à *yāmiyhex*, situação na qual a cineasta afirma ser difícil atravessar, com equipamentos de filmagem, tantas cercas colocadas pelos brancos. Essa cena acontece, após uma sequência lindíssima em que as *yāmiyhex*⁹ jogam cinzas nas mulheres para que elas tenham sorte na pescaria e Sueli fala: “Difícil passar embaixo da cerca filmando”. Em diálogo com uma indígena, Sueli afirma que somente ela está filmando o ritual à noite, pois os outros cineastas foram dormir, o que nos mostra claramente como o cinema incide no ritual. Em outro momento, ela afirma que é difícil filmar o *Yāmiy* que saiu da *kuxex* porque ele corre muito. E ainda: durante o ritual da andorinha-espírito, Sueli, enquanto filma, interfere na prática ritualística (“pega

⁹ A palavra *yāmiyhex* iniciada com letra minúscula é para diferenciar quando não nos referimos ao filme e sim aos povos-espíritos-femininos.

aquela ali que está seca!”, “Aquela está seca! Pega a tábua daquela que está seca!”, grita). Todos esses exemplos indicam atravessamentos que rompem a cena filmada, isto é, como o antecampo ou extracampo se introduzem na imagem para constituir a realidade da performance fílmica: “A película que separa o filme do ritual – que separa aquele que filma daquele que prepara e atua no ritual –, se desfaz, permitindo que o primeiro adentre o segundo, seja para participar de seu curso, seja para dirigi-lo, na companhia dos pajés” (Brasil, Maxakali, Maxakali, Tugny, 2019, p. 102).

Na cena em que as mulheres se preparam para receber as cinzas das *yãmiyhex*, Sueli afirma que o pajé não deixou traduzir o canto daquele *yãmiy*. Ao falar sobre o preparo das mulheres para essa parte do ritual, a cineasta fala que é importante essa proteção com os cobertores, pois as mulheres grávidas e as crianças não iniciadas na vida ritualística não vejam os espíritos. Em uma fala marcante, Sueli fala: “elas já são imagem, espíritos”, o que nos coloca frente a uma intrínseca relação, talvez até indissociável, entre imagem e espírito.

Figuras 14, 15, 16 e 17





Na página anterior, fotogramas de *Yāmiyhex* (2019): na primeira imagem vemos a fila de mulheres se formando e se cobrem com cobertores para receberem as bênçãos de *yāmiyhex*; na segunda imagem as mulheres-espíritos jogam, de dentro da *kuxex*, cinzas nas mulheres da aldeia; na terceira imagem as *yāmiyhex* dançam no pátio da aldeia com os vestidos enviados pelas mulheres; na quarta imagem as mulheres recebem de volta os vestidos enviados para suas *yāmiyhex* e dançam no pátio.

Em *Nūhū yāg mū yōg hām: essa terra é nossa!* (2020), é uma obra em que a questão territorial é a narrativa central. Andando por diversos territórios da região do Vale do Mucuri, um grupo traz à atualidade memórias de um território ancestral, por onde seus antepassados viveram. É interessante como eles vão reconstruindo esses espaços por meio dos cantos e em todo trecho trazem a importância dos seus *yāmiy*. Logo em uma das primeiras cenas, Isael traz uma fala semelhante a que ocorre em *Bicicletas de Nhanderú* (2010), em que diz que quando os brancos desmataram não sabiam que as árvores são encantadas e que possuem espíritos dentro delas. Espírito, natureza e, conseqüentemente, território seguem conectados. Andando por lugares onde algumas pessoas foram assassinadas por pessoas não indígenas, evocam seus espíritos, lembram espaços onde já existiram aldeias, onde havia *Kuxex*, onde viviam seus *yāmiy*. Em outro trecho, em voz over, escutamos: “Saudades das árvores compridas”. E Isael explica que seus *yāmiyxop* (povos-espíritos) são muito fortes e ensinaram aos Tikmũ’ũn os cantos e as histórias de seus antepassados que passaram por essas terras. É uma narrativa de denúncia da violência sofrida, mas que vem carregada de espiritualidade, da força espiritual Maxakali, onde ressaltam que os verdadeiros donos da terra não são eles e sim os *yāmiy*, e o verdadeiro valor da terra é para cuidar e cultivar suas relações com os *yāmiyxop*.

Figuras 18 e 19



Fotogramas de *Nūhū yāg mū yōg hām: essa terra é nossa!* (2020): Trecho do filme em que os Maxakali relembram os lugares onde são seus territórios ancestrais e reforçam como essa não terra não pertence apenas aos Tikmū'ūn, mas também ao Yāmiyxop (povos-espíritos) e, por isso, a terra é tão importante para eles.

Em outro trecho, Sueli se refere à terra como sua parente, pois foi por meio dela que os Maxakali surgiram. Vemos pela fala da cineasta que a terra é uma entidade viva, uma relação parental. Em outro trecho, Isael afirma: “Já os Tikmū'ūn são filhos da terra. Surgiram da terra.” Enquanto transitam por esses territórios, o espectador vê a hostilidade com que os Maxakali são tratados.

Em uma sequência, dona Delcida (mãe de Isael) atravessa a ponte, onde dois homens estão parados e um deles fala: “Essa velha é cega?”, e em seguida ri. O que eles não sabem que ela não precisa dos olhos para enxergar. César Guimarães afirma que Delcida sendo “nômade e vidente, ela vê o que os brancos nunca viram e jamais verão” (Guimarães, 2020, p. 158). Aqui, percebemos mais uma vez como a relação extracampo incide na cena: assim como em alguns filmes de Patrícia Ferreira, sentimos seus deuses e espíritos presentes na cena, pois eles caminham com os Mbya-Guarani e com os Maxakali. Os cantos presentes em quase toda narrativa, materializa a força espiritual desse povo. Outra semelhança entre as obras das cineastas é a reflexão sobre território. Enquanto atravessa a ponte, uma placa informa que ali é uma divisa entre os estados de Minas Gerais e Bahia e Sueli conta que os Tikmũ’ũn andavam por esses diferentes territórios, onde para eles não haviam divisões territoriais, reflexão parecida que Patrícia faz em relação à fronteira entre Brasil e Argentina.

Figuras 20 e 21





Fotogramas de *Nūhū yāg mū yōg hām: essa terra é nossa!* (2020): em uma das cenas finais, os pajés refletem sobre como os *yāmiyxop* cantam a verdade desse lugar, o que nos coloca diante de uma intrínseca relação entre os espíritos e território. Falando sobre a importância dos cantos nessa entre visível e invisível, eles afirmam: “Antes eu ouvia os cantos, mas agora eu vi!”

Em *Yāy tu Nūnāhā Payexop – Encontro de Pajés* (2020), Sueli, assim como Patrícia em *Nhemongueta Kunhā Mbaraete – Conversa entre Mulheres Guerreiras* (2020), reflete sobre a pandemia e sobre a importância da conexão espiritual com seus espíritos para os processos de cura. Em uma das primeiras cenas, a cineasta mostra a construção de uma guarita no novo território ocupado pelos Maxakali durante a pandemia para que pessoas de fora não entrem na aldeia para trazer a doença e, em seguida, um grupo de homens canta pedindo aos seu *yāmiy* que protejam a aldeia. Em seguida, estão erguendo uma tenda na aldeia e um homem fala: “Sueli já tá filmando aí”, o que mostra uma interferência do cinema nos acontecimentos da aldeia.

Começam, então, alguns rituais na Aldeia Nova e Isael fala que gostaria de falar com seus parentes Tikmū’ūn sobre a doença causada pelo vírus Covid-19 que está matando muitas pessoas. Essa fala de Isael é importante para mostrar como o cinema faz um movimento para fora da aldeia, ao ser exibido para outras pessoas, mas também para dentro da cultura Maxakali, entre eles. Em outra referência sobre a importância do território para eles, Isael fala que antes tinham lugares onde podiam se esconder e fugir dos

brancos e das doenças, mas hoje eles não têm para onde ir. Sueli faz perguntas à Isael sobre outras doenças que foram trazidas pelos brancos, como o sarampo, que matou muitos indígenas. Aqui, vemos mais uma vez, uma forma recorrente nas obras da cineasta de informar ou elucidar o espectador ao perguntar sobre histórias por ela conhecida. A obra reforça a importante relação do povo Tikmũ'ũn com seus *yãmiy* para cura e a necessidade de um território amplo e preservado para viverem em equilíbrio com o meio ambiente e cultivar seus espíritos. Aqui, como defende Alvarenga (2019), vemos a importância do território na relação com os conhecimentos tradicionais e mediado por uma mulher que pertence e à etnia e que utiliza do cinema para restabelecer esses conhecimentos dentro de um novo território. Ailton Krenak, ao escrever sobre seus parentes Tikmũ'ũn resume bem essa relação ancestral entre os Maxakali, seus territórios e suas conexões espirituais com os espíritos da natureza.

Os parentes Tikmu'um, também conhecidos por Maxakali, que estão aqui no Vale do Mucuri, vizinhos do Rio Doce, falam lindamente desta terra da qual foram excluídos. Diferente de outros povos nativos daqui, que tiveram uma ou outra reserva instituída pelo governo, os Maxakali passaram os séculos XVII, XVIII e XIX sem lugar para descansar a cabeça. Pois agora decidiram ocupar um antigo território de suas narrativas, e esse povo é capaz de reconstruir toda a fauna e a flora desse lugar onde quase não existem mais bichos e plantas. Em meio ao deserto de pasto em que a região foi transformada durante o século XX, conseguem ver a floresta e invocar o nome de todos os insetos, os répteis, os pássaros, os animais peçonhentos, as plantas e os fungos que existiam ali e apontar o lugar de cada um na paisagem. Qualquer estudioso ficaria admirado com esse inventário e com a maneira que eles são capazes de restituir a essa terra a presença de seres que já foram extintos: os Maxakali estão ali representando todo esse gradiente de vida. Em meio a uma mentalidade fazendeira, conseguem enxergar um território cheio de espíritos e falar com o mundo invisível. Um povo como esse, mesmo quando expropriado de tudo e sem ter nem chão para pisar, ainda consegue recriar um lugar para ser habitado (Krenak, 2022, p. 34-36).

Figuras 22, 23 e 24



Na página anterior, fotogramas de *Yây tu Nūnāhā Payexop – Encontro de Pajés* (2020). Na primeira imagem, a construção da guarita, mostra como os Maxakali pensaram em estratégias para se defenderem da Covid-19. Enquanto pensam na proteção territorial, também evocam a proteção espiritual, os homens cantam: “os *yāmiy* vão na escuridão espantando coisas ruins.” Após a construção da guarita e realizarem os cantos, um dos homens fala: “pronto, agora a doença não vai entrar!” Na terceira imagem, vemos mulheres e homens Tikmũ’ūn cantando para *Môgmôka* (gavião-espírito) pedindo proteção contra o coronavírus.

É importante analisar e refletir sobre as estratégias narrativas e os modos de relação que as cineastas utilizam em seus processos criativos de filmagem. Sueli, por exemplo, assume a maior parte da narração do filme *Yāmiyhex* (2019), usando o recurso voz *over* e entrevistas com as mulheres da aldeia. Nestas conversas, a cineasta parte de um suposto lugar de desconhecimento em relação àquilo que pergunta, como se assumisse a alteridade não-indígena de possíveis espectadores. Patrícia também recorre a modulações conversacionais, diálogos, em sua obra *Pará Reté* ao interpelar sua mãe sobre questões que ela conhece, tanto em conversas em torno do fogo, como enquanto viaja com sua mãe e sua filha para Argentina, Patrícia faz perguntas à mãe, cujas respostas são sabidas. Desse modo, Patrícia-cineasta se encontra com a mulher Mbya-Guarani que reside em si, em sua ancestralidade. Exerce, assim, sua função de diretora, de querer tornar pública sua história e apresentar uma narrativa (a um só tempo, íntima e coletiva) que nos mostra esse deslocamento entre cineasta e mulher indígena.

As cineastas possuem formas diferentes de expressar suas espiritualidades nos filmes. Sueli traz diretamente o acontecimento ritualístico, Patrícia traz as marcas da espiritualidade guarani em conversas que realiza com mulheres da sua família, em momentos meditativos, refletindo sobre alguns acontecimentos. Mas percebemos também como de diferentes formas elas apresentam o xamanismo ameríndio, mas que se encontram. Isso fica claro nas obras que as cineastas realizaram durante a pandemia, quando refletem sobre as doenças trazidas pelos brancos, como essas doenças impactaram os

povos indígenas e a luta e resistência foram fundamentais para não serem dizimados, mas trazem, principalmente, como a força de suas conexões espirituais são fundamentais para a cura e para a proteção. Trazem assim, em suas narrativas, a importância dos seus territórios, da natureza, de seus espíritos e deuses para seguirem fortes e vivendo suas culturas.

CONCLUSÃO

O cinema realizado por Sueli e Patrícia, por mais que traga diferentes marcas de suas relações espirituais e, as diferentes vivências de cada etnia, nos mostra muitos pontos de encontro em suas produções. O cinema-xamanismo delas encontra diversos pontos de interseções com suas vidas. Sueli e Patrícia são cineastas e professoras em suas aldeias e exercem, assim, uma espécie de exemplo de mulheres e lideranças dentro de seus territórios. O cinema leva essa influência também para fora dele. O encontro das duas em *Yãmiyhex* (2019) também se apresenta como um caminho do retorno, um encontro ancestral, pois Sueli é filha de mãe Maxakali e pai Guarani. Patrícia e Sueli encontram dentro de suas obras mais uma forma de exercerem suas espiritualidades, relações xamânicas e ancestrais formando, assim, um cine-xamanismo. Vemos ao longo deste texto, como que por caminhos e formas de trabalhar diferentes, assim como se difere o xamanismo Mbya-Guarani e Maxakali, existem pontos de encontros nas formas se relacionarem com seus territórios, na importância que elas dão à natureza, na forma como trazem de modo recorrente suas vivências espirituais.

Há, desse modo, uma questão de intermedialidade, ou de ressignificação semântica entre meios, que confere diferentes feições à ritualística mediada pela experiência cinematográfica. Sendo capaz de circular, sendo feito também com este fim, percebe-se, nos filmes analisados, todo um jogo de adaptações e ajustes interculturais que apontam para aspectos como: preservação e exclusividade de saberes ancestrais; construção de identidade

a partir de exterioridades; adensamento das relações entre o eu indígena e o outro, branco; entre o eu, indígena mulher e o outro indígena homem.

Nesse sentido, vemos outro ponto de interseção entre os trabalhos das cineastas. Ambas começaram a trabalhar com seus maridos e, aos poucos, as diretoras foram ganhando a autoria de seus trabalhos cinematográficos. Assim, mais um ponto em que esse trabalho das cineastas indígenas se destaca é no processo de registro histórico único e a importância da autorrepresentação feminina. Nessa perspectiva, Sophia Pinheiro questiona que “assim como não é ‘o branco’ que representa a/o indígena, não é o homem indígena que representa a mulher indígena, mas é ela que se faz agora protagonista de sua autoimagem e história” (Pinheiro, 2017, p. 56). Essa é uma questão importante, pois assim como acontece no universo audiovisual em que a maioria dos profissionais que ocupa os cargos principais é do sexo masculino, no cinema indígena, temos mais homens do que mulheres que se destacam. Sueli e Patrícia são consideradas algumas das diretoras mais conhecidas.

Vemos, por meio desse olhar feminino, um cinema que performa sua cultura carregada de espiritualidade. A câmera e a realização audiovisual são quase uma extensão dos universos xamânicos Mbya-Guarani e Maxakali. Nas obras de Sueli são recorrentes as orientações recebidas pelos pajés, por vezes até direcionando como a cena deve ser filmada. Há processos nos quais a câmera, como dispositivo de revelação, não pode acessar, mas que conseguimos acessar de outra forma como na presença dos cantos ou sabendo que algum espírito irá chegar ou está indo embora, por mais que não os vejamos. Nas obras de Patrícia, acessamos uma orientação vinda de suas divindades: é recorrente que ela traga em suas meditações e reflexões uma oração para *Nhamandú* ou *Nhanderú*, nas orientações de sua mãe para que não perca suas conexões espirituais, nas recomendações para cultuar seus deuses. Assim, por muitos momentos, por mais que a câmera desvele essas formas cine-xamânicas das cineastas, conseguimos acessar essa espiritualidade mesmo sem ver. São negociações entre os membros da aldeia, dos pajés e até espirituais que nos orientam em direção à uma outra forma do fazer xamânico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVARENGA, Clarisse Maria Castro de. *O caminho do retorno: o cinema feito pelas cineastas ameríndias*. In: HOLANDA, Karla (Org.). *Mulheres de cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019, p. 175-190.
- BRASIL, André. *Bicicletas de Nhanderu: lascas do extracampo*. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 98-117, jan/jun 2012.
- BRASIL, André. *Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica*. *Novos estud.*, CEBRAP, São Paulo, v. 35.03, p. 125-146, nov. 2016.
- BRASIL, André; MAXAKALI, Isael, MAXAKALI, Sueli; TUGNY, Rosângela Pereira de. *Fragmentos de um cinema-jiboia tikmũ'ün*. *Forumdoc.BH.2019* [Catálogo], p. 91-112, 2019.
- GUIMARÃES, César. *O canto é a verdade dos lugares*. In: *Catálogo do 24º forumdoc.bh – Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2020.
- KRENAK, Ailton. *Futuro Ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- MAGNANI, Claudia. *Ũn Kaók-Mulheres Fortes: uma etnografia das práticas e saberes extra-ordinários das mulheres tikmũ'ün-maxakali*. 2018. 387f.. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.
- PINHEIRO, Sophia Ferreira. *A imagem como arma: a trajetória da cineasta Patrícia Ferreira Pará Yxapy*. 2017. 284f.. Dissertação (Mestrado em Antropologia Visual) – Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. 5 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FILMOGRAFIA

- Yãmiyhex (2019) de Sueli Maxakali e Isael Maxakali
- Nñhũ yãg mũ yõg hãm: essa terra é nossa! (2020) de Sueli Maxakali, Isael Maxakali, Carolina Canguçu e Roberto Romero
- Encontro de Pajés (2021) de Sueli Maxakali
- Bicicletas de Nhanderu (2010) de Patrícia Ferreira e Ariel Ortega
- Pará Reté (obra em processo)
- Teko Haxy – Ser Imperfeita (2018) de Patrícia Ferreira e Sophia Pinheiro
- Nhemongueta Kunhã Mbaraete (2020) de Patrícia Ferreira, Sophia Pinheiro, Graciela Guarani e Michele Guarani-Kaiowá.

EXISTIRMOS, A QUE SERÁ QUE SE DESTINA? GEOGRAFIAS VISCERAIS E (RE)ENCANTAMENTOS DA NATUREZA EM DOCUMENTÁRIOS DE E SOBRE INDÍGENAS¹

DENISE TAVARES²

Não é possível, em pleno século XXI, quando a viabilidade da vida humana na Terra e a existência do próprio planeta como o conhecemos se confirmam em crise profunda, ao ponto da extinção, homens e mulheres deste tempo histórico não desconfiarem de que algo está profundamente errado no modo como vivenciam suas culturas, éticas e valores. Mais do que desconfiarem, cineastas da América Latina – este território que abriga um violento e contínuo genocídio dos povos originários até hoje – têm intensificado uma produção de obras que, mesmo ainda minoritárias, são capazes de projetar uma nova sensibilidade em constituição. Esta, ainda híbrida, mesclada, indecisa em suas percepções, reafirma-se em multifacetados tons, configurando um processo que tem antecedentes potentes, um presente amplo e diverso, e sonha-se um futuro avivado pelos movimentos atuais de agir contra a naturalização dos soterramentos de tantos povos e seus modos de se relacionar com a Terra, com a vida.

1 Este texto integra pesquisa financiada pela FAPERJ – Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Edital APQ1).

2 Professora do Programa de Pós-Graduação e do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutora em Integração Latino-americana (PROLAM/USP) e Mestre em Múltiplos Meios (Unicamp). Pesquisa o documentário e é colíder do Grupo de Pesquisa Multis (Núcleo de Pesquisas e Experimentações do Audiovisual e Multimídia). E-mail: denisetavares51@gmail.com.

No caso do Brasil, projetos “como o *Vídeo nas aldeias*³, iniciado por Vincent Carelli, e o *Instituto Catitu*⁴, desenvolvido por Mari Corrêa, ajudaram a desenvolver essa produção que permite a divulgação das perspectivas ameríndias via cinema” (Seligmann-Silva, 2022, p. 20), contribuindo, decisivamente, para a consolidação dessa nova sensibilidade em relação à história, às identidades da espécie. Trata-se de uma filmografia que tensiona esquecimentos e naturalizações garantidas por um processo civilizatório que, entre outros artificios, seccionou o humano da natureza. Isto é, transformou a natureza em “objeto” a ser explorado, a servir às necessidades humanas, a ser manipulado conforme avaliações pautadas por uma ideologia que se consolidou na lógica da sobrevivência classificada como confortável e de alta qualidade. No entanto, essa visão distorcida cobra seu preço de forma indistinta. Cabe à arte como um todo, e ao cinema aqui focado, somar-se aos esforços contra tantos apagamentos engendrados, entre outros horrores, pelo dispositivo colonial que positivou a lógica violenta da modernidade.

Nesse contexto apresentado tão brevemente, os estudos do documentário, por quem o reconhece como potente expressão cultural, ganha outras possibilidades de discussão e reflexão. Não se trata, obviamente, de gestar negações de filmes e obras, mas de avançar em cotejos que permitam re-visitatar memórias e geografias viscerais que alargam as chances dessa nova sensibilidade – ora sonhada como não destruidora da vida. Por este horizonte, destacamos aqui os documentários *Paisaje y memoria – la geografía simbólica de los Yumanos de Baja California* (28 min, cor, México, 2014), dirigido por Everardo Garduño e Vanessa Jean Ruíz, e *Urihi haromatipë – curadores da terra-floresta* (60 min, cor, Brasil, 2014), dirigido por Morzaniel

3 Criado em 1986 por Vincent Carelli, antropólogo e cineasta, como uma das atividades da ONG Centro de Trabalho, o projeto Vídeo nas Aldeias (VNA) tem como objetivo apoiar as lutas dos povos indígenas, tanto para fortalecer suas identidades e cultura, como seus territórios, compartilhando formação e recursos audiovisuais. Informações disponíveis em <http://www.videonasaldeias.org.br> (acesso em 9/2/2023).

4 O Instituto Catitu – Audiovisual em Cena, tem como proposta incentivar o protagonismo indígena por meio de formação multimídia, produção de filmes e criando centros de documentação. Foi fundado em 2009 pela cineasta Mari Corrêa que, desde 1992, iniciou seu trabalho audiovisual com os povos indígenas. Informações disponíveis em <https://institutocatitu.org.br> (acesso em 9/2/2023)

Iramari Yanomami. Realizados no mesmo ano, os filmes são resultantes de parceria com universidades, sendo o mexicano com o Museu UABC e o brasileiro com a Federal de Minas Gerais (UFMG). Os dois filmes têm a perspectiva do registro como eixo estruturante da narrativa e entrelaçam memória e futuro a partir das cosmologias e sensibilidades que focam.

No entanto, os processos de realização são distintos já que o mexicano é sobre os povos indígenas, enquanto o brasileiro integra um significativo panteão de obras realizadas por indígenas. A distinção emula uma poética desenhada pelo embaraçamento de olhares sobre o real que não anula as singularidades das autorias. Uma poética que bebe nos acessos possíveis a códigos, éticas e narrativas estabelecidas tanto por aqueles e aquelas que nunca se perderam da sua própria cultura ancestral – caso dos realizadores indígenas – como por quem se deixa embaralhar por uma cosmologia e cosmogonia que se apresenta por instrumentos fabulados pelo desenvolvimento técnico dessa cultura ocidental tão capaz de assassinios e destruição, mas também, dialeticamente, aberta à vida. Afinal, como tem nos ensinado, generosamente, Davi Kopenawa: “Ainda que os brancos atuais da Europa tenham se esquecido disso, os espíritos que vivem em sua terra são as imagens de seus ancestrais, mortos há muito tempo. São as imagens dos primeiros forasteiros de língua de fantasma que os xamãs chamam de napënapëri” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 401).

Sob esse arco, iniciamos o texto localizando o percurso da pesquisa que nos levou às questões e conceitos que sustentam nosso olhar sobre os dois filmes destacados. O percurso tem como ponto de partida uma abordagem que relaciona o debate decolonial à filmografia constituída de produções sobre e pelos povos originários, tendo como chave analítica a ampliação do conceito, conforme proposta de Maldonado-Torres (2023), além de, brevemente, estabelecer pontes com o Bem Viver (Acosta, 2016). Em seguida, focamos nos dois filmes indicados, que serão observados separadamente, pois a proposta não é a de comparação entre ambos e sim

de analisar duas obras que, por trilhas distintas (quase sempre, a despeito de proximidades, obviamente), expressam estéticamente e narrativamente a constituição dessa nova sensibilidade, espinha dorsal das discussões e apontamentos que apresentamos aqui. Vale mencionar que as análises se dão em cruzamento à luta pelo território, conforme propõe Raúl Zibechi (2022), e às estratégias expressivas das resistências dos povos originários latino-americanos, como aponta Silvia Rivera Cusicanqui (2010) e Ailton Krenak (2019; 2022), dentre outros.

DOCUMENTÁRIO, DECOLONIALIDADE E MEIO AMBIENTE: ALGUMAS QUESTÕES

Mesmo quem discorde das reflexões e propostas de Patricio Guzmán sobre documentário, é difícil não afirmar, com ele, que para a realização de um filme documental é necessário ter “um ponto de vista para se encontrar um sentido para a realidade, ou seja, é preciso ter uma opinião, uma apreciação, um juízo sobre um tema para poder descobrir quais são as palavras, os enquadramentos, a luz adequada para filmar ou gravar essa realidade” (Guzmán, 2017, p. 15). Tal posição se sustenta por um diagnóstico de que a vida social, hoje, é caótica, e assumir um ponto de vista é um caminho muito potente na perspectiva de se anular esse caos. Além disso, ainda conforme Guzmán, se distanciar desse lugar caótico, criando um território que afasta o realizador do tema focado, colabora para que a observação (do tema) não subjugu o cineasta, a despeito desse movimento constituir um paradoxo já que é praticamente impossível não estar muito envolvido com a temática escolhida para a realização do filme.

Essas e outras considerações sobre os métodos da realização documental, vindas de um dos cineastas que é considerado um dos grandes diretores da América Latina, com reconhecimento no amplo circuito das cinematografias mais significativas do ocidente, confirmam um processo

reflexivo de relação com o real que soterra quaisquer discursos que ainda se valem de a ilusória ideia do gênero ser um reflexo do real. No entanto, também merece ser destacado, que o ponto de vista a que Guzmán se refere, por se originar de obras realizadas no espectro de uma militância política muito marcada por uma determinada leitura ideológica da realidade, é friccionado no decorrer do tempo. Em especial quando se busca revisar os caminhos de realização estabelecidos por uma historiografia (do cinema) que hoje é muito questionada por ser tão restritiva em termos de gênero, de raça, etnia, cultura e outras marcações das identidades consideradas subjugadas ao longo da história.

Trata-se, portanto, de um momento histórico aberto a fabulações que se tecem a partir de cruzamentos nem sempre claros em suas percepções imediatas. Isso porque, o tempo da gestação está muito vinculado a movimentos que ocorrem no campo e no extracampo dos estudos do documentário (para ficarmos em um recorte mais delimitado). Em outras palavras, se nos estudos do documentário vive-se uma espécie de moto-contínuo em termos de revisões de paradigmas e conceitos (o que consideramos extremamente positivo), também social e culturalmente experencia-se os impactos e modificações que as lutas e enfrentamento das crises civilizatórias trazem. É nessa encruzilhada que reverbera, com muita força e rala linearidade, propostas de representação desse real desenhado por, sobre e sob os projetos e vivências que envolvem outra relação com o mundo natural na América Latina, que chamamos aqui de constituição de uma nova sensibilidade. Esta seria articulada por veios que nem sempre se percebem próximos, mas que são atravessados por um fator comum, incontestável: o processo colonial.

Reconhecer esse ponto de intersecção tem significado participar de um debate que ganhou novo fôlego a partir da problematização do conceito de decolonialidade. Nesse sentido, é relevante acompanhar as argumentações de Maldonado-Torres (2023) quanto às diferenças que existem entre colonialidade, descolonialização e decolonialidade. Para o autor, a colonialidade

demarca a violência que é intrínseca aos processos de invasão do Novo Mundo e uma marca definidora do período estabelecido pelos europeus como modernidade. Já descolonização envolve as lutas e estratégias das colônias pela independência política desses países que as subjugaram, enquanto a decolonialidade se apresenta “como uma luta viva no meio de visões e maneiras competitivas de experienciar o tempo, o espaço e outras coordenadas básicas de subjetividade e sociabilidade humana” (2023, p. 29).

Em outras palavras, para Maldonado-Torres, o pensamento e a teoria decolonial confrontam criticamente não só o processo colonial, como explicitam a necessidade de reflexão profunda sobre “o enredamento de marcadores de civilização com ideias que postulam outros povos como primitivos e selvagens, e sobre as formas nas quais a modernidade ocidental sempre pressupõe definições e distinções coloniais dessa natureza” (2023, p. 30). Por esse caminho, e recuperando diversos autores decoloniais⁵, além de Franz Fanon (2004) e Césaire (2000), o autor propõe dez teses que podem sustentar uma arquitetura conceitual capaz de contribuir para o avanço da decolonialidade. Uma síntese que consideramos suficiente para as pretensões desse texto, é que dentre as chaves analíticas que o autor discute, está o diagnóstico da decolonialidade envolver um giro epistêmico capaz de reposicionar o colonizado como um ser que cria, que questiona, que pensa, que teoriza e propõe outra estética, configurando uma estratégica mudança social.

No entanto, tal mudança, ainda conforme o autor, só pode ser possível se realizada coletivamente. “A atitude decolonial envolve renúncia aos sistemas de valores que permitem que a resposta que busca desqualificar o condenado como uma anomalia funcione. Mas um condenado sozinho não pode ir muito longe” (p. 50), argumenta, ressaltando, assim, que a decolonialidade é um projeto em construção a ser realizado. Assumir essa

⁵ Explicitamente, ele cita: “Lander, 2000; Maldonado-Torres, 2007; Mignolo, 2000; Quijano, 1991, 2000; Wynter, 2003” (2003, p. 32).

proposta e/ou argumentações implica múltiplas aberturas já que o projeto colonialidade/modernidade atravessa a organização do saber – o que Maldonado-Torres também destaca. Neste sentido, tensionar o processo civilizatório que apartou o humano da natureza significa, desde o início, revisitar outras culturas e povos que não vivenciam essa secção, o que leva, diretamente, aos povos originários.

É o que têm feito diversos movimentos que incorporaram as teorias e ações do Bem Viver como princípio da existência, assumindo a pretensão de “conhecer as civilizações detentoras de tradições organizativas anteriores à aparição do Estado moderno e que representam culturas que sobreviveram e sobrevivem à expansão colonizadora da civilização ocidental” (Acosta, 2016, p. 84-85). Sem excluir o que considera contribuições de vida comunitária não indígena que também encontraram formas de sobreviver às dominações, o Bem Viver, na leitura do autor, ressalta que, no contexto atual, o protagonismo é dos povos indígenas, pois “mesmo tendo sido invisibilizados, marginalizados ou abertamente combatidos, seus valores, experiências e práticas atravessaram toda a Conquista, a Colônia e a República. E continuam presentes, com força renovada” (Acosta, 2016, p. 73), como é possível constatar pelo crescimento das obras expressivas e artísticas realizadas por e sobre indígenas.

O cenário, desenhado aqui com significativo otimismo, não impede de lembrar, com Raúl Zibechi, que “o massacre é a genealogia que diferencia nossa história e a europeia” (2022, p. 28). Um massacre com requinte da crueldade física que se estende desde a colônia até os dias atuais, funcionando para manter imóveis aqueles que são os atingidos. Por isso mesmo, vale ainda ecoar Zibechi, que reforça: “A pior coisa que podemos fazer é não olhar a realidade de frente, agir como se a guerra não existisse porque ainda não nos atacaram, porque ainda sobrevivemos. O massacre é contra todos e todas” (2022, p. 30). Para ele, há dois imperativos que devem mobilizar as reflexões e projetos de resistência por toda a América Latina

hoje: o reconhecimento que a guerra sempre foi pela posse dos territórios, e que qualquer possibilidade de vitória só se dará pela aceitação da heterogeneidade estrutural desse continente, o que confronta, integralmente, a visão ortodoxa das esquerdas que circundam uma saída única em termos de organização política, econômica, social e cultural.

Reconhecer esses dois postulados significa redimensionar tanto a importância da luta pela terra nas ex-colônias, quanto tracejar com vigor as diferenças dos povos originários, soterrando generalidades étnicas tais como o tratamento unitário estabelecido pelo termo “indígenas”. E, desdobrar esse olhar implica valorizar as produções que se articulam muito mais à tradição antropológica/etnográfica, do que à sociológica, no esforço empreendido de impedir que o massacre, que continua, soterre as memórias e a cultura dessa diversidade de povos. É por esse ângulo que nos aproximamos de *Paisaje y memoria – la geografía simbólica de los Yumanos de Baja California* (México, 2014), documentário de 28 minutos, dirigido por Everardo Garduño e Vanessa Jean Ruíz e *Urihi haromatipë – curadores da terra-floresta* (60 min, cor, Brasil, 2014), dirigido por Morzaniel Iramari Yanomami, como citamos na Introdução desse texto.

TERRITÓRIOS IMBRICADOS AO SENTIDO DA EXISTÊNCIA

Sem grandes ambições formais, o documentário de Garduño e Ruíz estabelece um corpo a corpo com as narrativas dos e das protagonistas que elege, entrelaçando a memória afetiva às visualidades que se apresentam como rastros e/ou espectros, em função dos locais lembrados estarem quase todos erodidos, seja pela ação humana, seja pelo tempo. Concebido como uma travessia pela região da Baixa Califórnia⁶, o filme se constitui a partir

⁶ Esse estado mexicano faz fronteira, ao norte, com o estado estadunidense Califórnia, ao leste com o estado mexicano de Sonora e com o Mar de Cortez, ao sul com o estado mexicano de Baixa Califórnia Sul e a oeste com o Oceano Pacífico. O Baixa Califórnia foi criado oficialmente em 16 de janeiro de 1952, com cerca de

dos testemunhos orais de homens e mulheres considerados anciões por suas etnias. Trata-se de um registro documental onde a câmera acompanha cada narrativa, deslocando a centralidade da memória para os espaços descritos, onde os elementos geográficos e geológicos, narrados miticamente, podem ser percebidos como viscerais à sobrevivência não só da pessoa que lembra, mas também de uma ampla e diversa história coletiva.

Paisaje y memoria, por esse caminho, constrói uma cartografia sensível onde a relação com a natureza se expõe totalmente integrada à existência, pois não há qualquer secção entre o que ocorre com a paisagem e o humano. Essa integração é uma das discussões fundamentais que atravessam o Bem Viver, que convoca o abandono ao paradigma antropocêntrico dominante em que “os seres humanos se veem como superiores a todos os demais seres e elementos que compõem a Terra, como os únicos que possuem consciência, valores e moral” (Solón, 2019, p. 121). A escolha de uma narrativa que emana essa posição - ou seja, cunha testemunhos impondo um ritmo lento de fluidez das imagens que surgem, quase sempre, envolvidas em uma trilha musical épica, o que colabora para estender o tempo de tela dos planos que fixam a paisagem - avulta o elo com a história oral recuperada. Trata-se de uma percepção que se inicia desde a primeira fala, de Inocencia Gonzáles (Figura 1), da etnia Cucapá, que vai contar como seu povo viu quando um vento forte, há muito tempo, cortou a montanha das águias, justificando, deste modo, a identificação desse elemento geológico, apresentado pouco antes, como imagem emblemática que inicia a produção.

70 mil Km². Atualmente, sua população é oficialmente de 3.122 milhões, sendo que no período pré-invasão espanhola, este território era ocupado por povos nômades, com população estimada de 50 mil habitantes, que tinham profundos conhecimentos sobre meio ambiente.

Figura 1



Inocencia González: um dos poucos testemunhos realizados em cenário interno. (Fonte: *print* do filme)

A sequência protagonizada por González inclui imagens de cobertura, o que confere um tom didático ao filme, pois elas ilustram a narrativa oral a partir de símbolos identificáveis por quem vive no espaço urbano. Por exemplo, quando a anciã se refere a seu povo, a tela mostra uma mulher e algumas crianças brincando em um espaço aberto do que pode ser um vilarejo; e quando González vai contar como surgiu o rio Colorado, uma imagem com legenda precede a narrativa mítica. Nessa lógica de edição, o filme mantém a anciã em seu território de memórias, dificultando perfurações emocionais que ampliariam a empatia do espectador, pois o tom da voz e o ritmo são quase monocórdicos. Entretanto, a naturalidade da lembrança originada em uma face tão forte e claramente marcada pelo tempo, garante uma altivez que preenche a tela e prende totalmente a atenção.

É esse estado de envolvimento que permite ao espectador compreender que o que importa aqui é a ênfase dada ao parentesco de González com as montanhas, bem como seus argumentos quanto à criação dos elementos que compõem a geografia local. Afinal, são esses vínculos que configuram a identidade dela e do seu povo, um dos poucos que não foi doutrinado

por religiões europeias, o que colaborou para a manutenção da sua língua e cultura. No entanto, logo após essa primeira sequência centrada na anciã, a estratégia de edição é rompida com a introdução de uma sequência de filme de arquivo, gravado em outra bitola e em p&b, que mostra uma farta pescaria. A quebra da forma narrativa rearticula os objetivos do filme, no sentido de também denunciar a devastação ambiental causada pela extração predatória que resultou no fim da lagoa e da pesca, impactando, diretamente, a sobrevivência dos Cucupá. O movimento, outra vez evoca os propósitos do Bem Viver e da luta decolonial, que, como vimos, reconhece a permanência de opressões diversas – em especial, as étnicas, as raciais e as de gênero – além de espelhar outra forma de articular o conhecimento e o sentido da existência.

Como lembra Ballestrin (2013), desde a década de 1990 o grupo Modernidade/Colonialidade atualizou o pensamento crítico (marxista) na América Latina, propondo releituras históricas do processo colonial. Neste percurso, recupera as discussões de Aníbal Quijano sobre a colonialidade do poder. Para o autor, o processo de modernidade estabeleceu uma padronização mundial do modo de se produzir conhecimento, o que foi vital para a expansão e consolidação do capitalismo. Por isso mesmo, é preciso compreender e assumir que

A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial de poder capitalista. Se funda na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do dito padrão de poder e opera em cada um dos planos, âmbitos e dimensões materiais e subjetivas, da existência social cotidiana e da escala social. Origina-se e mundializa-se a partir da América (Quijano, 2019, p. 342).

Sob essa perspectiva, é possível ressaltar que a narrativa fílmica continua valendo-se de escolhas que fabulam um processo crítico irônico ao inserir imagens-cacos que funcionam como evocações próximas aos clichês

acionados por postais turísticos ou filmetes de propaganda que objetivam estimular turismos locais. Não bastasse, insere lembretes objetivos da presença civilizatória do invasor: por exemplo, um grande pneu em primeiro plano perdido em meio à paisagem árida, ou a imagem à contraluz do guia imóvel Cucapá, Martín Rodríguez, remando em uma canoa sobre a terra seca (Figura 2). É ele que, em seguida, costura os valores culturais dos Cucapá ao território, em uma percepção sistêmica dos aniquilamentos entrelaçados entre o humano e a paisagem: antes, as crianças aprendiam e gostavam de caçar com arco e flecha e esse conhecimento, agora, está se perdendo, a despeito de sua prática ir além da sobrevivência, pois a flecha voando atravessava não só os espaços, mas o próprio tempo.

Figura 2



O azul do céu, atrás das montanhas Prieto, ressaltam a imagem à contra-luz do guia imóvel. Em cada montanha ou outro elemento dessa geografia visceral, habita uma narrativa mítica. (Fonte: *print* do filme)

Como coloca Cusicanqui, a visão da história nas culturas indígenas não é linear, nem teleológica, o que exclui termos como “pós” ou “pré”. Trata-se de uma percepção que se move em ciclos e/ou espirais, onde voltar a um ponto já narrado não é problema, ao contrário, retorna-se a ele cons-

tantemente. “O mundo indígena não concebe a história de forma linear, e o passado-futuro está contido no presente: regressão ou progressão, repetição ou superação do passado estão em jogo em cada conjuntura e dependem mais das nossas ações do que das nossas palavras” (2010, p. 54). Essa relação com o tempo nos filmes realizados sobre indígenas, leva, quase sempre, a uma abordagem cuja proposta é recuperar a memória dessas culturas, a que resgata como compreendem a existência. Em outras palavras, o modo primeiro de como a vida se formou está imbricado em uma narração onde o homem é parte ativa, e não só observador dos acontecimentos que dão origem às geografias e geologias atuais. São narrativas que configuram uma história muito distante da ideia de evolução constituída pela ciência, sem censura aos imbricamentos entre os mundos dos vivos e dos não-vivos.

Em *Paisaje y memoria*, a constituição dos rios e morros focados expõe fortemente essa visceralidade, inclusive para as criações humanas expressivas, como o canto e as representações que os brancos identificam como petrogrifos (escrita nas pedras), que abundam nessa região. O monte Uikual, por exemplo, inspirou o pai de Adelaida Albañez a criar seus cantos. Nestes, vislumbra-se outra paisagem, quando o monte era coberto de ervas que curavam e era capaz de produzir alimentos como pinhão. A fertilidade garantia a sobrevivência deste povo, tanto quanto o morro Ubinat, que ficava a seu lado. Em ambos havia lebres, coelhos e veados, além de outros animais e mel, que garantiam a alimentação de todos, narra Albañez. Segundo ela, seu pai sempre enfatizava ter criado os cantos para que ninguém esquecesse o quanto as montanhas foram essenciais para a vida. E assim ela segue seu testemunho, destacando outros sons como os da chuva, do trovão e das águas que correm, todos eles vinculados às simbologias da morte e vida, como um barulho forte ao morrer um ancião ou o aviso da chegada de um forasteiro.

Figura 3



O filme entrelaça as imagens da paisagem e da memória (Fonte: print do filme)

A manutenção dessas memórias contrasta com as evidências do contato com a cultura dos não-indígenas. José Ochurte, que pertence ao povo *Kiliwas*, usa jaqueta *jeans* índigo e chapéu popularizado mundialmente pelos filmes dos faroestes do cinema dos Estados Unidos (e assumidos no Brasil pelo universo sertanejo, especialmente o ligado ao agronegócio). A indumentária não o impede de resguardar os laços com sua história quando narra, se movimentando pelo espaço e olhando para a câmera, como se formou o Morro Cayado e toda a paisagem que o circunda. Na mitologia de seu povo, ali havia águas profundas, o que é confirmado pela ciência⁷, e essa junção dos elementos naturais é estimulada pelos enquadramentos que mantêm uma profundidade suficiente para não se perder esses contrastes (Figura 4), a despeito de um relativo tratamento frágil de pós-produção da imagem que o documentário apresenta.

⁷ No entanto, na visão científica seria impossível saber disso sem os instrumentos desenvolvidos hoje pela tecnologia, já que nesse período pré-histórico a espécie humana não existia, pois se trata de milhões de anos atrás.

Figura 4



Como na paisagem, não há separação dos elementos naturais nos relatos orais. (Fonte: *print* do vídeo).

Esse embaralhar do tempo, território e sentido da existência também emula fortemente de *Urihi haromatipë – curadores da terra-floresta*, que é dirigido por Morzaniel Iramari Yanomami, primeiro realizador de seu povo, cujo cotidiano também é vivenciado sem separações entre o mundo físico (toda a natureza, incluindo a espécie humana) e o espiritual, sendo ambos atravessados pela dimensão onírica da realidade. Tal imbricamento está presente no filme do cineasta Yanomami, que tem como eixo narrativo registrar o encontro de xamãs convocado por Davi Kopenawa (corpo e voz da resistência do seu povo), que se mobilizou ao ouvir os trovões que o avisaram estar a Terra doente. A reunião ocorreu em Roraima onde os xamãs, vindos das mais diversas regiões, vão tratar com a ajuda do alimento dos espíritos - o pó alucinógeno *yãkoana a* - os males causados pelas cidades e pelas doenças dos brancos à Terra-floresta. A proposta, portanto, é registrar a cerimônia desde sua preparação, um processo que dá luz aos costumes e festas desse povo que considera o xamanismo vital para quaisquer curas.

Quando inalamos o pó *yākoana a*, não distinguimos mais claramente os humanos que nos rodeiam. Ficam com uma aparência inquietante, fedendo a fumaça, e sua barulheira torna-se assustadora. No momento em que o poder do *yākoana a* cresce dentro de nós, nos sentimos muito agitados e é impossível ficar deitado na rede. Apenas a floresta parece agradável e só nos sentimos bem se ficarmos à sua escuta. Isso acontece porque os *xapiri pë* só querem ser ouvidos no silêncio dos humanos. Detestam nossa barbárie e fogem assim que a ouvem (Kopenawa *apud* Albert, 2023, p. 132).

Portanto, é a terra devastada, ameaçada por uma desapareção total em função do processo predatório de expropriação, o mote para a realização desse filme que não equilibra temporalmente o que poderíamos chamar de suas duas partes: a preparação do ritual – que dura, em tela, dez minutos – e o próprio ritual – que consome 50 minutos da narrativa. Por outro lado, a intensidade destes 10 minutos iniciais avulta as marcas culturais que impeliram a realização da obra, articulando a narrativa em breves sequências. A primeira, apresenta o local e o envolvimento da comunidade, iniciando com um *take* que mostra o grande terreiro vazio sob uma trilha de vozes indistintas captadas ao longe. Em seguida, chegam os xamãs em um pequeno avião. Eles descem e, em fila, se dirigem para onde está a comunidade. Ali são recebidos com abraços emocionados (Figura 5): as vozes, agora, revelam seus corpos e preenchem o espaço dispersivamente, sem qualquer preocupação com uma composição cênica, e o terreiro, antes vazio, ganha novo sentido, pulsando afeto e vida.

Nesse espaço, homens, mulheres e crianças se alimentam de uma bebida comum, provavelmente originada da mandioca. As pessoas são captadas em planos próximos e closes que reforçam as singularidades, em uma sequência que deve ser percebida pela imagem, já que as vozes estão em língua nativa, sem qualquer tradução (Figura 6). O que emana deste momento é a alegria do encontro e a similaridade da vida em família, da comunidade, criando pontes objetivas com as culturas ocidentais e eliminando a imagem frágil e em frangalhos que os noticiários costumam enfatizar quando registram acontecimentos relacionados aos povos indígenas.

Figura 5



O encontro emocionado dos xamãs assim que chegam à aldeia.
(Fonte: *print* do filme)

Figura 6



As tomadas enfatizam as relações afetivas e harmônicas antes do ritual.
(Fonte: *print* do filme)

Após o encontro, as sequências seguintes que compõem a preparação do ritual são narradas, quase todas, por Davi Kopenawa Yanomami. Editada cuidadosamente, com uma continuidade que segue a fala detalhada e didática desse líder espiritual, a narrativa acompanha a ida dos xamãs à floresta, onde estão as raízes para preparar o *yãkoana a*. Trata-se de um momento da obra em que não há identificações, nem hierarquias: o objetivo comum é privilegiado, bem como a generosidade de compartilhar o processo com o espectador, fabulando um passo a passo que se aproxima muito do cuidado etnográfico. Não há, deste modo, como não perceber o sentido de comunidade, de coletivo, que o documentário enfatiza. Uma postura que dialoga com as discussões aventadas por Maldonado-Torres, conforme vimos há pouco. Tanto é assim, que a média distância da tomada desdramatiza os aspectos singulares de cada etapa, confirmando a integração natural com os elementos que a floresta oferece para a sobrevivência do planeta, ser humano incluído. Além disso, a maceração realizada solitariamente (Figura 7), bem como outras tomadas desta sequência, reforçam a elaboração de um processo realizado em sintonia à criação documentária. Afinal, assim como as relações tecidas pelo ordenamento das imagens e do real em função da narrativa quando se trata de uma obra ficcional, o documentário também

finge compor com uma matéria e uma ordem do mundo que lhe preexistem: a evolução, a transformação seriam fenômenos necessários, e não o resultado de um artifício. E a narrativa, portanto, a própria linha dramática, não seria o resultado de uma “escrita”, mas de um simples registro (Amiel, 2007, p. 46).

Essa diferença substantiva da obra do cineasta Yanomami, isto é, o esforço criativo a despeito da intencionalidade do registro, aprofunda-se, paradoxalmente, nas gravações do ritual em si, pois nessa fase há um evidente rompimento com a lógica documental constituída ao longo de uma produção majoritariamente ocidental e, assim, configurada por essa cultura e olhar. Aqui, as contribuições individuais de cada xamã são demarcadas no

tempo e espaço que ocupam, alterando significativamente o ritmo narrativo. O corpo e seus movimentos tornam-se sagrados para a câmera, enquanto as vozes e os cantos ecoam fortemente na diegese. O procedimento beira à exaustão, aparentemente interminável nas suas repetições quanto ao processo do movimento, pois cada um se levanta e vai até o centro do terreiro, entoando cantos. No entanto, pela ênfase ao singular, já que cada xamã realiza o ritual à sua maneira, a câmera cria uma expectativa que impede o desvio do olhar, mantendo a força de cada sequência.

Figura 7



O enquadramento não exclui o local da preparação e a legenda enfatiza o processo coletivo: “eles”, mesmo a imagem sendo de apenas uma pessoa. (Fonte: *print* do filme).

Esses corpos com pinturas e adereços representam as múltiplas relações com os elementos da floresta, tanto quanto as vozes entoadas como evocações (Figura 8) abrigam as referências fundamentais à vida da comunidade Watoriki. Foi esta quem recebeu os xamãs e com eles vivenciou o ritual em um cenário que, na maior parte do tempo, foi enquadrado na

parte externa do terreiro. No entanto, nos momentos finais o plano abre, mostrando as mulheres, crianças e outros jovens que estão deitados em redes, tendo todos ficados ao fundo do semicírculo, abrigados sob a área coberta. Ou seja, eles também participavam dos acontecimentos, mas em outra posição, mais distantes das manifestações dos xamãs.

Figura 8



Cada xamã realiza um ritual único com seu corpo e cantos.

(Fonte: *print do filme*).

Enfim, o que deve ser observado, seguindo a câmera e a montagem, é o quanto a narrativa realizada por esse diretor indígena é capaz de expressar a manutenção do vínculo entre o humano e o mundo natural, relação que foi tão drasticamente rompida pela cultura ocidental, como já referenciamos aqui, mas que se mantém forte nas culturas originárias, pois se trata de um processo que educa a existência e dá sentido à vida. Uma lembrança de Ailton Krenak⁸, sobre um acontecimento da sua infância, dá a dimensão

⁸ Ailton Alves Lacerda Krenak, mais conhecido como Ailton Krenak, é um líder indígena, ambientalista, filósofo, poeta, escritor brasileiro da etnia indígena Krenak (ou Crenaque). Crítico do capitalismo e do eurocentrismo é uma das vozes mais contundentes da resistência indígena, denunciando sempre o genocídio indígena. Foi eleito em 2023 Imortal da Academia Brasileira de Letras.

do quanto a vida imersa e integrada ao mundo natural é formadora, mesmo quando o cotidiano já não ocorre nas mesmas condições das origens, em função do contato com a cultura branca:

Quando eu tinha oito ou nove anos de idade, estava no quintal, lugar de que gosto muito, e lá estava uma linda égua selvagem que meu irmão tinha ganhado. Ela comia milho enquanto eu limpava o quintal com um rastelo. Enquanto a égua roía os sabugos, passei o rastelo perto dela e, sem querer, a assustei. Ela me deu um coice bem dado, que acertou meu estômago e me fez voar uns três metros. Perdi o fôlego, mas logo me recuperei. E ali, de uma maneira totalmente atemporal, como se fosse um raio, tive uma aula sobre limite e, ao mesmo tempo, compreendi que podemos agir no mundo. Foi uma revelação que me veio como um mantra: ‘sim, nós podemos muito, mas nem tudo.’ Um aprendizado que recebi em fricção com a natureza. Essa liberdade que tive na infância de viver uma conexão com tudo aquilo que percebemos como natureza me deu o entendimento de que eu também sou parte dela (Krenak, 2022, pp. 101-102).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A existência das produções de e sobre indígenas agora em circulação mais ampla, com possibilidades reais de chegar ao público (há muitas disponíveis no YouTube), integra uma longa luta de visibilidade destes povos para uma sociedade que quase sempre os conhecem nas formas estereotipadas do ensino formal básico e/ou pelos noticiários de televisão. Trata-se de uma contribuição fundamental no processo de reconhecimento da importância da criação de uma “nova sensibilidade” em relação aos povos originários, que continuam sendo massacrados, roubados em seus direitos, assassinados impunemente (na quase totalidade das vezes). Essa mudança de sensibilidade implica em reconhecimento pleno da integridade sociocultural dos povos originários, em especial sua contribuição pautada na não cisão em relação à natureza, posição essencial à luta contra a destruição do meio ambiente.

Por isso mesmo, ampliar as vozes e presenças desses povos que tanto têm lutado para continuar a existir, me levou a essa apropriação de um verso da canção do compositor brasileiro Caetano Veloso – *Existirmos, a que será que se destina?*⁹ –, pois esta interrogação é intrínseca a um percurso da cultura ocidental, que se perguntou tantas vezes sobre esse “sentido da existência” e, sem ou com respostas, não se negou a fraturar o próprio viver. Um “descolamento” da existência que também está intimamente vinculado à perda da importância do território: “Diria que sem território não somos nada, não conseguimos nos ancorar como sujeitos coletivos e nos desmanchamos no ar, como diria Marx” (Zibechi, 2022, p. 18).

Assim, ao oferecerem territórios “encarnados”, que explicitam o humano como parte natural da natureza (ou meio-ambiente), esses filmes se alinham ou mesmo se integram (conscientes ou não) aos tantos movimentos e discussões que podem ser lidos como em sintonia ao processo de decolonização. No entanto, sempre vale referenciar com Ballestrin que “o processo de decolonização não deve ser confundido com a rejeição da criação humana realizada pelo Norte global e associado com aquilo que seria genuinamente criado no Sul, no que pese práticas, experiências, pensamentos, conceitos e teorias” (2013, p. 108). Em outras palavras, e neste sentido o papel político de o Bem Viver é relevante, o que esses documentários realizados por indígenas e sobre indígenas trazem para o momento atual da América Latina (especialmente), é a possibilidade de, finalmente, os povos não-indígenas conhecerem e conviverem com essas etnias, em um processo de respeito e aprendizados. O que nos remete, outra vez, às palavras de Krenak:

Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande em relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover (Krenak, 2019, p. 26).

9 Verso da canção *Cajuína*, de Caetano Veloso.

Sob esse horizonte, a proposta é de não deixar de reconhecer que outra profunda contribuição dos povos originários está diretamente relacionada à linguagem documentária, já que o processo de criação está vinculado à visão e percepção do mundo. Neste sentido, a relação sensível que mantêm com os territórios que habitam, fissa uma lógica de apropriação predatória, de dominação, o que se reflete, esteticamente, em outro tempo narrativo, nos enquadramentos amplos, na continuidade imagética e plástica que imprime outra perspectiva à interação com as obras. Por último, a própria fabulação do dispositivo está impregnada por importância singular em termos de argumentos e protagonismos. Resta saber, o quanto o processo de transculturação vai atravessar essas produções, algo que só a ampliação destas, no tempo e na “quantidade”, talvez nos aponte.

De todo modo, apesar de não ser o usual, ousou acabar esse texto não com minhas palavras, mas com as de Antônio Bispo dos Santos, com quem aprende-se sempre.

Até hoje, tivemos um processo de colonialismo presente e bem articulado, que usou a política com todas as suas nuances. Agora, entretanto, está acontecendo algo interessante. Os seres estão começando a falar em autogestão. Estamos em um momento muito especial. Falamos de cosmologia em vez de falar de teoria ou ideologia. Falamos de território, em vez de falar de fábrica. Falamos de aldeia, quilombo e terreiro, em vez de espaço de trabalho. O mundo do trabalho não é mais o mundo em debate, não está mais impondo a pauta, está sendo substituído pelo mundo do saber, pelo mundo do viver (Santos, 2023, p. 52).

BIBLIOGRAFIA

- ACOSTA, Alberto. **O Bem Viver** – uma oportunidade para imaginar outros mundo. São Paulo: Autonomia Literária, Elefante, 2016.
- ALBERT, Bruce. A Floresta Poliglota. In ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. **O Espírito da Floresta**. São Paulo: Cia das Letras, 2023, pp 119-136.
- AMIEL, Vincent. **Estética da Montagem**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2007.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o Giro Decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, nº11. Brasília, maio - agosto de 2013, pp. 89-117.
- CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010
- GUZMÁN, Patricio. **Filmar o que não se vê**. Um modo de fazer documentário. São Paulo: Edições SESC, 2017.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu** – Palavras de um xamã yanomami. 10ª reimpressão. São Paulo: Cia das Letras, 2015.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Cia das Letras, 2019.
- KRENAK, Ailton. **Futuro Ancestral**. São Paulo: Cia das Letras, 2022.
- MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas questões básicas. In Bernardino-Costa, Joaze; Maldonado-Torres, Nelson; Grosfoguel, Ramón (Orgs). **Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2023. pp 27-53.
- QUIJANO, Aníbal. **Ensayos en torno a la colonialidad del poder**. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2019.
- SANTOS, Antônio Bispo. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/Piseagrama, 2022.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A virada testemunhal e decolonial do saber histórico**. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2022.
- SOLÓN, Pablo. Direitos da Mãe Terra. In SÓLON, Pablo (Org). **Alternativas Sistêmicas**. São Paulo: Elefante, 2019.
- ZIBECHI, Raúl. **Territórios em Rebeldia**. São Paulo: Elefante, 2022.

FILMOGRAFIA

- Paisaje y memoria – la geografía simbólica de los Yumanos de Baja California* (28 min, cor, México, 2014). Direção: Everardo Garduño e Vanessa Jean Ruíz.
- Urihi haromatipë – curadores da terra-floresta* (60 min, cor, Brasil, 2014). Direção de por Morzaniel Iramari Yanomami.

VELHAS RAÍZES, NOVOS TEMPOS: CULTURA E TRADIÇÃO DO POVO AKWÊ-XERENTE

ADRIANA TIGRE LACERDA NILO¹
KAMILA SMIKADI R. A. DA SILVA XERENTE²

Velhas Raízes, Novos Tempos: Cultura e Tradição do povo Akwê-Xerente é um vídeo documentário de curta duração (18^h:59^m) que aborda o modo pelo qual mudanças vem ocorrendo na vivência da cultura, da tradição e dos costumes do povo Xerente, no estado do Tocantins³, mediante o acesso e o uso de novas tecnologias de comunicação.

Narrado pela indígena autora da documentação, Kamilla Smikadi Xerente, este vídeo documentário apresenta entrevistas e narrativas nas quais o passado e o presente confrontam-se nas reflexões sobre o modo de viver indígena e as formas de vivenciar as suas tradições.

1 Professora Associada IV, do Curso de Jornalismo, da Universidade Federal do Tocantins (UFT). Graduação em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP-1986); especialização em Comunicação para Educação (FAFIRE/CECOSNE-1989); Mestrado em Linguística (UFPE-1994); Doutorado em Linguística (IEL/UNICAMP-2008) e especialização em indigenismo (História e Cultura Indígenas (UNILA/CIMI-2018). Fez o Pós-doutoramento (PPGCOM/UFJF -2017) com pesquisa sobre a cobertura da temática Indígena na TVE-TO e a relação desta televisão pública com os seguintes Conselhos: Conselho Indigenista Missionário (CIMI), Projeto-Conselho de políticas públicas indígenas estaduais (CONPIT) e Conselho curador (TVE-TO). Formou-se em Serviço Social (UNOPAR-2022) com trabalho de pesquisa de conclusão de curso sobre controle social e participação indígena nos conselhos estaduais de políticas públicas do TO. Email:adrianatln@uft.edu.br

2 Graduação em Jornalismo (2021) pela Universidade Federal do Tocantins (UFT), onde também foi estagiária no Programa do InojaJor. É indígena do povo Akwê-Xerente e para fazer o seu trabalho de conclusão de curso (TCC) escolheu realizar um vídeo documentário sobre as mudanças na cultura e nas tradições do seu povo diante das novas tecnologias, por entender que esta linguagem audiovisual é a mais apropriada ao público alvo formado por indígenas jovens e anciãos. Estes guardiões da memória comunicam-se pela oralidade na língua nativa. A partir dessas vozes, esta reflexão pretende ecoar dentro e fora das aldeias Xerente para a geração atual e às futuras gerações. Email: Kamilla.xerente@uft.edu.br

3 O Tocantins, estado da região norte do Brasil, é um dos integrantes do território da Amazônia Legal.

Assim, o vídeo documentário produzido na língua materna Akwẽ-Xerente registra um pouco da história de vida e visão de mundo de quatro personagens Akwẽ-Xerente; dois jovens e dois idosos. Os anciãos, guardiões da memória, narram como era e como está sendo a vida dos Xerente nos tempos atuais. Já os jovens, tanto com base na convivência com os anciãos, quanto na experiência de interação fora da aldeia, avaliam as consequências, sejam benéficas ou não, da incorporação das novas tecnologias de comunicação, que se fazem presentes nos diversos contextos, configurando as mudanças de hábitos e de comportamento da nova geração.

Trata-se de uma reflexão sobre a ampliação gradativa de fontes de informação, além do conhecimento ancestral, tradicionalmente transmitido entre as gerações e, conseqüentemente, da adoção de novas formas de vivenciar as tradições indígenas. O povo Xerente vem vivenciando duas culturas; a cultura do não-indígena e a cultura ancestral.

Isto implica em dizer, por exemplo, que se as festas dos não-indígenas continuarem acontecendo com frequência, daqui a alguns anos, os jovens Akwẽ-Xerente não vão mais praticar cantos, danças, esportes entre outros que fazem parte da tradição e dos costumes Xerente. Sendo assim, quando se tornarem anciões não terão condições suficientes de repassar as tradições indígenas aos seus descendentes.

Por esta razão, pretendemos colaborar promovendo essa discussão nas escolas indígenas de ensino fundamental, para que crianças e jovens reflitam sobre o valor da sua cultura. Isto contribui a que as gerações futuras não se esqueçam dos costumes, hábitos e rituais do seu povo.

De modo similar, à comunidade acadêmica, na qual os indígenas inserem-se cada vez e mais, na condição de estudante e/ou docente, é importantíssimo ressaltar o seu papel institucional de preservar a diversidade cultural dos povos tradicionais nas atividades de ensino, pesquisa e extensão.

CONFIGURAÇÃO DO TERRITÓRIO DO POVO AKWĒ-XERENTE

Segundo o site Instituto Socioambiental (ISA), o território Xerente é composto pelas Terras Indígenas Xerente e Funil. Localiza-se no cerrado do Estado do Tocantins, ao leste do rio Tocantins, 70 km ao norte da capital (Palmas), no município de Tocantínia, no Tocantins.

De acordo com os dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), Censo de 2022⁴, a população indígena brasileira soma 1.693.535 pessoas, o que representa 0,83% do número total de brasileiros, sendo 44,48% desta população concentrada no Norte, 31,22% no Nordeste, ou seja, juntas as duas regiões correspondem a 75,71% da população indígena, ficando o restante distribuídos nos demais estados do país. Ao todo são 305 etnias indígenas, com 154 línguas⁵ diferentes.

Com base nos dados fornecidos pelo Polo Base de Tocantínia, TO, atualmente somos quatro mil e quatro (4.004) indígenas do povo Xerente. E estamos distribuídos em cento e uma (101) aldeias ao total.

Existe uma área demarcada entre os rios Tocantins e Rio Sono. Segundo Silva (2018), o povo Xerente tem seu território demarcado em definitivo desde o ano de 1991. É uma terra que totaliza 183.245,902 hectares e divide-se em duas áreas indígenas que tiveram suas demarcações em épocas diferentes e com processos demarcatórios diversos.

De acordo com Dropa e Albuquerque (2016), a constituição de 1988 trouxe mais que o reconhecimento de direito a demarcação:

A Constituição Federal de 1988 trouxe não somente reconhecimento de direito à demarcação de território indígena, mas também a tutela do patrimônio cultural destes povos. Neste sentido, encontram-se salvaguardados o

4 Do total de 630.041 domicílios com pelo menos um morador indígena, 137.256 (21,79%) localizam-se em terras indígenas, enquanto 492.785 (78,21%) encontram-se fora desses territórios. Disponível in: <https://censo2022.ibge.gov.br/>. Acessado: 30/04/2024.

5 Cf dados do Instituto Socio Ambiental (ISA) e do curso: **Línguas Vivas: uma introdução aos conhecimentos das línguas dos povos originários no Brasil** (Reunião anual da SBPC; 12 a 24/07/20)

respeito à sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições. Os indígenas são elevados ao status de nação constitucionalmente protegida, bem como suas diferenças e sua diversidade cultural (Dropa, Albuquerque 2016, p. 33).

É sabido que os antepassados Xerente lutaram até conseguirem que os direitos indígenas fossem reconhecidos. Daí a importância da preservar esta reserva, continuando com as lutas para proteger e garantir os direitos que, na maioria das vezes, são violados.

Os indígenas anciãos preservam muito as nossas terras, matas, nossa cultura, tradição e costumes como nosso maior tesouro porque eles carregam as experiências dos momentos de batalhas que sofreram para nós estarmos mais tranquilos hoje em dia.

ETHOS DA CULTURA E SUAS TRADIÇÕES

O povo Xerente mantém e preserva muito a própria cultura, suas cerimônias tradicionais, como as de casamentos e o *kupré* (ritual funerário) entre outros. *Dasipê* (festa cultural), cânticos, danças e momentos de pinturas são importantes para este povo e acontecem com frequência nas aldeias.

O *Dasĩpe* é o mais conhecido ritual pela sociedade envolvente e mais importante para os Xerente, que acontece frequentemente entre os meses de julho e agosto, no qual as crianças recebem seus nomes na língua *Akwẽ* (Oliveira Júnior, 2018).

Quando acontece o *Dasipê*, também acontece a união de várias aldeias de indígenas com não-indígenas, que chegam para festejar conjuntamente. Muitos vêm com a família, já outros trazem amigos ou então alunos.

Segundo a anciã *Isabel Wakrtidi* (2021), somos chamados e conhecidos como *Akwẽ* desde antigamente, e esse nome significa “gente de verdade” e hoje somos conhecidos como Xerente, nome atribuído pelo não-indígena.

Como ela mesmo desabafa, dizendo que o não-indígena nos ensinou muitas coisas que não são nossas, e que tem certas coisas que não podiam ser aprendidas porque a maioria de nós não tem costume.

Ela questiona, por exemplo, por que o “homem branco” nos ensinou ir ao hospital, sendo que antes não tinha isso. Ninguém precisava da medicina ocidental, pois se valia da tradicional indígena. Mas que hoje, está se tornando obrigatório. Ela comenta que às vezes se sente desolada nos hospitais por não saber se expressar bem em português e também pelo fato de que lá ninguém, nem o médico, sabe compreender a sua língua.

E essa é a realidade de muitos indígenas, porque tem aqueles que sabem falar um pouco mais a língua portuguesa e também têm aqueles que não compreendem e não falam muito bem e, por esse fato, a comunicação com o não-indígena se torna difícil na maioria das vezes.

Os anciãos que também são considerados “bibliotecas vivas” e “guardiões da memória” prezam muito a cultura Xerente e estão sempre batalhando para manter a ancestralidade cultural viva. Esses momentos não podem jamais deixar de acontecer porque temos que preservar e cultivar sempre os nossos costumes para que estes não sejam esquecidos.

Nós anciãos somos os responsáveis no momento de ensinar as coisas boas que temos como a nossa língua Akwê, como as nossas pinturas, nossos cânticos, nossas danças, discursos, nossos artesanatos, a forma de chamar os outros se muitas outras coisas, temos que ensinar tudo isso para os nossos filhos e netos para depois eles saberem ensinar aos filhos e netos deles (Valdeciano *Kasumrã*-2021).

Em todas as aldeias temos um ancião ou uma anciã que carrega consigo uma grande bagagem de conhecimento e também a responsabilidade de manter e repassar sabedoria aos mais jovens. Segundo a afirmação da minha avó e, também, anciã da aldeia Zé Brito, Isabel *Wakrtidi* (2021), a nossa cultura, a nossa tradição e os nossos costumes não existem de agora,

nada foi inventado. Tudo que está sendo praticado ainda hoje, por todos nós, existe há muito tempo e somos todos responsáveis por mantê-los vivos.

Pela época vivida e pelos próprios conhecimentos, os anciãos: Valdeciano *Kasumrã* e Severino *Damsõihâ* afirmam que desde a conquista das terras, da reserva indígena, os Xerente exploram seu território através da caça, pesca e da coleta da agricultura complementar.

O território sempre foi a condição básica da subsistência do povo Xerente. A fonte de renda dos mais velhos e daqueles que não possuem estudos e trabalho fixo vem através das vendas de artesanatos feitos com materiais retirados da natureza, como por exemplo: bordunas, arcos, flechas, colares, bolsas etc.

A natureza está sempre presente em nossas vidas, nos oferecendo tudo que precisamos e necessitamos, por isso ela sempre é lembrada com respeito e admiração. Os mais velhos falam que antigamente não havia nada de alimento industrializado nas aldeias. Tudo era extraído de roças e matas para o consumo, o arroz era plantado ali mesmo dentro da nossa reserva. A maioria das famílias possuía suas próprias roças para o seu próprio sustento.

Segundo Helena *Krukwanê* e Rosilda *Hirêki* (2011), a comida era o pescado, a carne de caça, o beiju de mandioca, milho de batata doce, inhame e oiti, “pussá”, cajuzinho etc. Além disso, buscavam os frutos do cerrado, que complementavam a alimentação, tais como; pequi, buriti, bacaba e mangaba.

Além dos costumes tradicionais e culinários deixados pelos antepassados, a identidade também é marcada na pele através da pintura corporal, cujo grafismo é diverso conforme cada clã. Nesse sentido, a preocupação dos indígenas mais velhos quanto à manutenção desse costume é visível.

Segundo depoimento do ancião Raimundo *Sõpre* (2011), os anciãos do povo Akwê-Xerente estão preocupados com a desorganização dos clãs e o desrespeito entre eles. As pinturas e os clãs são muito importantes para os indígenas, pois é através dela que se mostra as origens e a identidade do povo.

Nas pinturas corporais, os Akwê-Xerente trazem traços próprios que são utilizados para diferenciar os clãs entre si. (Oliveira Júnior, 2018). São seis tipos de clãs: *wahirê*, *krozaké*, *krêpréhi*, *kbazi*, *kritó* e *kuzâ*, que se diferenciam um do outro. É uma forma de organização, como se fosse um sobrenome. Por isso que os clãs são muito importantes para nós indígenas.

Mercado, farmácia e hospital não faziam falta. Muitos indígenas nem sabiam o que era isso porque, segundo os anciãos, o nosso “mercado” e hospital já estavam em nosso meio, nas nossas terras. Então tudo de que precisávamos, encontrávamos nela. Tudo era natural e saudável, por isso também era raro algum de nós adoecer e, se isso acontecesse, tínhamos pajés que são considerados os médicos.

Eles faziam as receitas de medicamentos caseiros e alguém ia lá ao mato retirar; seja raiz, casca ou folhas, para fazer o remédio e hoje já não temos mais esse hábito com frequência.

LÍNGUA AKWÊ-XERENTE

O censo de 2010 realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) apontou que 274 línguas indígenas são faladas⁶ por 305 etnias diferentes no Brasil. Na Amazônia, concentra-se o maior número de falantes: são mais de 53 línguas (Braggio, 2002) faladas por etnias distintas. Especificamente, o estado do Amazonas é detentor da maior diversidade de línguas indígenas do Brasil: são acima de 50 línguas faladas por cerca de 150.000 índios, divididos em 64 povos, distribuídos nos 72 municípios do Estado.

Desde a Antiguidade, o homem já desejava expressar seus sentimentos, pensamentos e emoções. A fim de conseguir realizar tal feito é que ele desenvolveu a linguagem. A partir de então, ele pôde interagir com o outro,

⁶ Embora dados recentes apontem 120 a menos, ou seja, cerca de 154 línguas. Cf nota de rodapé nº 5.

externando os seus anseios, desejos e pensamentos, inicialmente através da fala e, mais tarde, por meio da escrita (Barros, Pereira, Andrade, 2016).

Cada povo, tanto indígena quanto não-indígena, tem sua forma expressar. Nós, povos indígenas, nos expressamos por várias maneiras, através das pinturas, danças, cantos e linguagem própria.

A nossa língua materna é a Akwê-Xerente, a primeira usada para nos comunicarmos. As nossas primeiras palavras são produzidas em Akwê, porque aprendemos com os nossos pais e com a comunidade a assim integrar desde a família à comunidade.

A linguagem como expressão do pensamento, parte do pressuposto de que a “natureza da linguagem é racional, porque os homens pensam conforme as mesmas leis e que a linguagem expressa esse pensamento” (Cardoso, 1999, p. 16 *apud* Barros, Pereira, Andrade, 2016, p. 106)

Segundo Travaglia (1997 *apud* Barros, Pereira e Andrade, 2016), a língua pode ser vista por diferentes perspectivas:

[...] na segunda concepção é vista como um código e seu objetivo é transmitir uma mensagem. Nela, a linguagem é um meio de comunicação, sem interação e com privilégio do ensino da gramática. Na terceira concepção, a linguagem é compreendida como uma forma de interação humana, em que os falantes da língua ou interlocutores interagem como sujeitos “que ocupam lugares sociais e falam” (Travaglia, 1997, p. 23 *apud* Barros, Pereira, Andrade, 2016, p 106).

Esta última perspectiva possibilitou ao indivíduo conhecer a língua sob uma visão mais ampla, relacionada aos aspectos históricos, sociais e culturais. Desse modo, é possível depreendermos que língua, cultura e identidade, apresentam conceitos que são históricos e socialmente inter-relacionados, pois é através da língua que a cultura é difundida, que por sua vez, é responsável pelo processo de identificação do sujeito. (Barros, Pereira, Andrade, 2016).

A nossa língua Akwẽ-Xerente é uma de nossas identidades que preservamos com grande importância, porque é ela que nos torna especiais e faz parte da nossa cultura Xerente. Ela é repassada de geração a geração porque nada é tão importante que termos o nosso próprio idioma para a nossa comunicação, por esse fato o nosso povo Xerente e principalmente os nossos anciãos se preocupam muito com a nossa língua materna.

A língua portuguesa também faz parte da nossa comunicação, mas na condição de nossa segunda língua e isso nos faz sermos bilíngues. Segundo a afirmação de Simas (2016), comunidades bilíngues: falam língua portuguesa e língua indígena. Ressalta-se que a proficiência dos falantes desse tipo de comunidade é variada, uns dominam mais a língua indígena e outros dominam mais a língua portuguesa (Simas, 2016, p. 141).

Atualmente, a maioria dos indígenas sabe falar a língua portuguesa, mas também existem aqueles que não sabem falar e não compreendem muito bem e muitos indígenas sofrem com isso quando saem de suas aldeias para a cidade.

Assim percebe-se que a língua faz parte da cultura, então está sujeita a mudanças e, por ser um traço cultural, pode deixar de existir no decorrer dos anos, principalmente frente ao contato e à colonização linguística que se operou por séculos no Brasil. (Simas, 2016)

Há indígenas que sabem falar a língua portuguesa, mas não falam a língua Akwe. Esses casos acontecem quando nascem fora do seu habitat e os pais ou responsáveis não se comunicam e não ensinam a língua materna.

Mas o correto mesmo é que os indígenas saibam falar as duas línguas; a língua indígena e a língua portuguesa, porque, de uma certa maneira, sempre dependemos das duas para a nossa comunicação dentro e fora da aldeia.

EXPERIÊNCIA DE VIDA SEM A TECNOLOGIA

Sou fruto da mistura de sociedades, indígena e não-indígena. Faço parte de uma família mestiça. Tenho sangue mestiço porque meu pai é um não-indígena e a minha mãe é indígena. Segundo relatos de minha mãe, eu nasci e passei a maior parte da minha infância na aldeia.

Antigamente, a gente não tinha energia. Não existiam postes e nem fios dentro da aldeia. A gente usava muito pouco do estilo de vida do homem branco. Tudo que tínhamos era retirado da nossa terra, (Isabel Warkrtidi, 2021).

E me lembro do que vivi nessa época, sem tecnologia e sem energia na aldeia. Tudo era diferente, me lembro que a nossa casa era feita de palha e não tinha água encanada, TV, geladeira e nem nada do que temos hoje.

Não só a gente, como também toda a comunidade, usava a iluminação da candeia, à base de gasolina e pavio feito de algodão. Na época de inverno, nas noites frias, a maioria das famílias fazia uma fogueira em frente às casas para se aquecer e conversar até dar sono; e eu e minha família éramos uma delas. Assim passávamos as noites, com uma fogueira e com a luz da candeia que iluminava a casa até o amanhecer.

A minha diversão junto com meus irmãos era brincar no terreiro de casa com brinquedos feitos por nós mesmos. Fazíamos bichinhos, carrinhos, casinhas e bonequinhos com materiais retirados da própria natureza como palhas, madeiras, palitos e frutinhas. Também brincávamos no rio, quando a nossa mãe ia lavar roupa a gente a acompanhava para ficar brincando de “pega-pega”, uma brincadeira comum na nossa época e, também, para pescar piaba, um tipo de peixe pequeno.

Ao estudar os modos de brincar, num recorte diacrônico, pesquisas mostram que as brincadeiras constituem uma fase importante no desenvolvimento da personalidade humana, pois trabalham a coordenação motora, desenvolvem a oralidade, a criatividade, a postura física e a psicológica (Tebaldi, Tescarolho, Bergamo, 2000, p. 14).

Considerando essa linha de pensamento, entendemos que ambiente natural e simples do cenário das brincadeiras nas aldeias, percebemos que as crianças indígenas da época da minha infância tinham outra maneira de pensar e agir. Comparando com as crianças de hoje, elas se desenvolviam de uma forma mais livre e criativa. As brincadeiras daquela época não se comparam com as de hoje que, na maioria das vezes, é predominantemente à base de tecnologia. Antigamente, as nossas brincadeiras eram ao ar livre, sem computador, tablet e smartphone.

A sintonia entre as crianças e as tecnologias tem provocado mudanças dentro das famílias. A tecnologia isola a criança, podendo até alterar o seu comportamento (Tebaldi, Tescarolho, Bergamo, 2000).

Atualmente, as novas gerações praticamente não querem saber de brincar em grupo, fora da tela de um aparelho tecnológico, como nós brincávamos na infância. Isso porque estão, cada vez mais, dependentes da tecnologia e deixando de compartilhar momentos com amigos e até mesmo com a família.

A INCORPORAÇÃO DAS NOVAS TECNOLOGIAS NO MEIO INDÍGENA

Mesmo em meio a tantas novidades trazidas pelos não-indígenas, percebe – se que o nosso povo Akwê-Xerente e principalmente os nossos anciãos amam a nossa cultura e por esse fato vejo que eles só estão tendo cuidado com as crianças e nós jovens que seremos os responsáveis pela preservação da nossa cultura e tradição, responsáveis também por repassá-las para as próximas gerações.

Com as mudanças provocadas pelo tempo e pelos processos de modernização social, os povos indígenas, através das tecnologias de comunicação e informação, puderam redimensionar e ressignificar suas formas de interação, comunicação, informação e seus modos de viver, indianizando esses elementos centrais do mundo moderno (Shalins, 1997 *apud* Oliveira Júnior, 2018, p. 16).

Assim, os indígenas tendem a evitar que não nos deixemos levar para um mundo que não é nosso, o “mundo do homem branco” através das novas tecnologias que se incorporam em nosso meio cada vez mais.

Minha avó Isabel *Wartidi* Xerente, que participou do meu trabalho jornalístico, contribuindo com seu conhecimento e vivência, nos relata que antigamente, quando precisavam, as mulheres e homens Xerente andavam a pé até a cidade. Ninguém dependia de carro e o alimento comprado era carregado nas costas, dentro de um cofo, objeto pessoal que também era usado para carregar crianças.

Na sua avaliação, a nova geração de jovens não consegue mais viver longe dos costumes e dos meios tecnológicos proporcionados pelos não-indígenas. Em outras palavras, ela conta que antigamente tudo se resolvia dentro da aldeia, fosse qual fosse a situação; doença, machucado, partos etc.

Ela nos relata ainda na entrevista que, antigamente, as mulheres grávidas não faziam acompanhamento algum de médico e que o parto acontecia em casa, na aldeia mesmo e que a parteira era a mulher mais experiente do local. E comenta que naquele tempo nunca aconteceu coisa ruim ainda durante o processo de parto.

Afirma que onde ela convivia não era diferente, que ela mesma fazia o parto das mulheres e testemunha que já trouxe muitas crianças saudáveis ao mundo, que hoje já são homens e mulheres e que uma delas sou eu, que vim ao mundo através de suas mãos. Em um diálogo comum, os anciãos e as anciãs, como a minha avó, costumam sempre desabafar e dizer o que realmente sentem a respeito dos novos costumes e novo modo de viver. A maioria deles, como a minha própria avó Isabel, se mostra insatisfeita com o mundo de hoje, e com os costumes que nós jovens temos adquirido.

Ela questiona sobre muitas coisas e uma delas é por que os não-indígenas nos ensinaram a ir ao hospital, pois não havia essa necessidade antes quando não dependíamos da medicina da sociedade envolvente. Ela afirma que hoje muitos de nós sofremos com isso, porque tudo agora é na cidade,

comida, vestimentas, conhecimento, saúde e parto e a maioria ainda não sabe se comunicar muito bem em português.

De uma certa forma, nós jovens temos que concordar com os anciãos porque hoje não conseguimos mais viver sem o contato direto com a sociedade envolvente e tudo que queremos é conquistar cada vez mais um espaço para nós em meio a eles, como na educação, formação, conhecimentos etc.

Em entrevista feita para o G1 Tocantins em 2015, o ex-cacique Valci Sinã da aldeia Salto Kripré afirma que o povo Xerente, concilia valores diferentes. “Hoje estamos entre duas culturas: primeiro, a minha cultura e segundo, a cultura não-indígena. Conhecimento tradicional e não tradicional. Conhecimentos que vem de fora, costume dizer. Então hoje o povo Xerente está equilibrado entre as duas coisas.”

Os 250 anos de contato do povo Xerente com não indígenas não afetaram sua identidade. Hoje a luta se resume à preservação da cultura, que agora sofre outro tipo de ameaça: as rápidas e intensas transformações sociais. A moto é o meio de transporte mais utilizado. A rede de energia elétrica distribuída em todas as casas e antenas parabólicas há muito tempo não são mais novidade. Entre as casas de tijolos, há quem ainda prefira as tradicionais de adobe, fabricados pelos próprios Xerente. A maioria conta com fossa e banheiro individual. Aparelhos de celular estão presentes em todas as ocasiões, mesmo durante os rituais da tradição do povo. A antena com internet os integrou ao mundo definitivamente (G1-TOCANTINS, 2015).

Mesmo com a mistura de cultura dos não-indígenas ainda mantemos as tradições, graças aos anciãos que vêm sempre mostrando para a nova geração, e população em geral, a riqueza da nossa cultura. E hoje, graças a eles os *Xerente* são um dos poucos povos que, ainda hoje, praticam esportes tradicionais, cânticos, danças e rituais.

Nós, jovens, somos os que mais usamos as novas tecnologias para fazer registros, gravações etc. Acredito que isso seja uma forma de preservar um pouco da nossa cultura e tradição. Segundo Oliveira Júnior (2018), usamos bastante os aparelhos tecnológicos no *dasipê* (festa cultural):

É durante o Dasípe que se observa o uso constante de aparelhos tecnológicos, como celulares, como forma de registro e comunicação por imagens. Em síntese, os indígenas utilizam tecnologias de comunicação e informação para o registro e realização de determinadas ações no ritual de nomeação, mas que só foi introduzida no presente século XXI (Oliveira Júnior, 2018, p. 33).

Os não-indígenas estão presentes em nosso meio há mais de cinco séculos e com isso o contato com eles e com a tradição deles se torna inevitável, até porque são nossos “vizinhos” e fazem parte da nossa vivência, em razão do que incorporamos o estilo de vida da sociedade envolvente.

Segundo *Wakedi Brito* (2017), o surgimento das tecnologias fez mudanças mais rápidas nos mais jovens das aldeias. Também está acontecendo em outras etnias, com os outros parentes indígenas. Ela acredita que a partir dos anos 90 até o ano 2000 começaram a chegar as primeiras manifestações de tecnologias.

Foi grande projeto proposto pelo governador José Wilson Siqueira Campos, implantado na Terra Indígena Xerente, denominada PIN Xerente. As tecnologias invadiram o cotidiano do povo Akwẽ, como música em CDs, enfim, os aparelhos de todos os tipos, até nos dias atuais.

Brito (2017), ainda afirma que os indígenas começaram a usar o rádio mais ou menos a partir de 1970 para se comunicarem entre aldeias, sobre preservação de seu território. Servia para mandar notícias, como invasão de territórios, queimadas e notícias com os outros parentes. Essa ferramenta veio trazida nas aldeias pelo SPI – Serviço de Proteção ao Índio. Tinha só cinco postos indígenas com rádio de comunicação. Precisava de combustível para funcionar.

Quem se responsabilizava era o chefe da FUNAI, não-indígena ou indígena. A comunicação, dizem que era feita na língua materna para os demais conhecerem melhor a notícia repassada. A energia elétrica chegou às aldeias na década de 90. Só a rede, sem a instalação nas casas, nem nas

comunidades, porque a maioria das pessoas não tinha condição financeira para instalar energia (Brito, 2017).

O surgimento dos novos meios de comunicação transformou o âmbito social em vários aspectos, influenciando o cotidiano dos indivíduos, e ampliou os contextos interativos que inicialmente se limitavam à relação presencial, ou seja, interação face a face (Anjos; Fraga; Nilo, 2010, p. 1).

(...) Os nativos ainda preservam a tradição oral através da narrativa com seus mitos e lendas, entretanto, dividem o tempo designado a esta e outras atividades com o usufruto dos meios de comunicação de massa, constituindo, desta forma, o que Thompson (2008) denomina a nova ancoragem da tradição. Na atual conjuntura o ato de assistir televisão é comum, de maneira que todos já tiveram ou têm contato com esse veículo (Anjos; Fraga; Nilo, 2010, p. 5).

Os nossos anciãos relatam que antigamente, na infância e juventude deles não existia quase nada que existe hoje. Não tinha energia nas aldeias, não havia eletrodomésticos e nenhum aparelho eletrônico, assim estavam bem distantes da tecnologia e isso não fazia falta, não havia festas que não fossem da cultura nossa. As roupas de algodão eram mínimas, só eram usadas para cobrir a parte de baixo do corpo.

MUDANÇA DE HÁBITO DOS JOVENS XERENTE

Talvez pelo avanço tecnológico e pelo contato que aumenta cada vez mais com os não-indígenas, os costumes foram se modificando e houve mudanças de costumes em relação ao modo de viver, atingindo o comportamento e hábitos culturais que fazem parte da nossa cultura e tradição.

As crianças neste panorama representam a camada mais propensa a assimilar estes costumes futuramente, visto que o contato com a sociedade não-indígena é crescente. Os adultos dividem-se entre mais ou menos

interessados, dependendo de seu grau de contato com a sociedade envolvente (Anjos; Fraga; Nilo, 2010, p. 8).

Por este fato, com o contato da sociedade envolvente a maioria dos jovens de hoje prefere sair de suas aldeias em busca de conhecimento e formação para poder se profissionalizar e trabalhar mantendo seu próprio sustento. Para os anciãos, devido às suas convicções tradicionais, o conceito de imagem é entendido enfaticamente pelo valor simbólico e representativo de sua identidade (Anjos; Fraga; Nilo, 2010).

[...] percebemos a mudança de hábitos no que diz respeito a uma disponibilidade menor dos mais jovens para ouvir as lendas, contos e mitos narrados pelos chamados “guardiões da memória”. Constatamos, assim, que parte do dilema da geração mais nova está, inicialmente, na decisão de como mensurar que valores tradicionais da cultura devem ser mantidos na forma da tradição hermenêutica, transmitido de geração em geração, e quais começam a ser adquiridos de outra forma, através do acesso aos recursos tecnológicos e à mídia (Anjos; Fraga; Nilo, 2010, p. 8).

E é nesse sentido que os entrevistados, Janaina e Edilberto falaram no documentário. Ambos ressaltam a importância da nossa cultura e tradição e mesmo com o acesso aos recursos tecnológicos devemos buscar um meio de repassar os valores tradicionais para as próximas gerações. Acredito que se todos nós jovens tivermos a iniciativa de usar a tecnologia e a mídia para transmitir os valores culturais do nosso povo como, por exemplo, a nossa cultura e a tradição estarão sempre vivas.

Anjos, Fraga e Nilo (2010), ressaltam que nós indígenas podemos ter conhecimento de outros temas também além da nossa cultura:

[...] Em decorrência disso, outro fenômeno apresenta-se, notadamente para este segmento, que é a possibilidade de obter conhecimentos, de modo geral, que não advém tão somente dos seus ancestrais, mas de variadas fontes de informação, relativas a outros contextos interativos. Ou seja, os índios podem ter conhecimento, tanto acerca da cultura indígena

quanto de outro tema, por outras fontes de informação, distendidas no tempo e no espaço, além das fontes vivenciadas presencialmente (Anjos; Fraga; Nilo, 2010, p. 11).

Conforme a dissertação de mestrado de Julia Isabelle da Silva, por razões sobretudo econômicas, alguns índios têm optado por viver na cidade, especificamente no município de Tocantínia. Espaço de constante fluxo migratório de índios Xerente, o município que, em períodos históricos anteriores ao contato, fazia parte do “território xerente”, hoje é palco de conflitos entre indígenas e não-indígenas (Silva, 2014, p.11).

Ainda de acordo com a Silva (2014), nesse sentido, o contato massivo com a sociedade não-indígena e, conseqüentemente, com a língua portuguesa, é algo que pode ser observado não somente pela introdução de novas tecnologias nas aldeias (internet, rádio, televisão), como também pela crescente necessidade de comunicar-se em português. Seja para receber atendimento na área da saúde, para conseguir um emprego fora da aldeia, a relação com o não-índio tem motivado o uso do português em cada vez mais situações de interação social.

Acredito que a juventude Akwẽ-Xerente esteja trazendo novos modos de viver para a vida atual para dentro das aldeias por motivo de necessidade, até porque hoje é muito difícil viver sem a presença do não-indígena em nosso meio.

Olhando em volta, percebemos que praticamente quase tudo que temos em nosso meio, sejam objetos, bens materiais, vestimentas, são dos não indígenas. Para se ter uma noção, até mesmo a nossa língua materna está sendo modificada pelos jovens Xerente devido ao contato com a sociedade envolvente.

Segundo apontam os estudos de Braggio (2005; 2009; 2011; 2012), existe um conflito entre as gerações mais jovens e as gerações mais velhas, as quais afirmam não conseguirem compreender o que a outra fala. Assim,

enquanto os mais velhos reclamam que os jovens não estão falando mais o “verdadeiro xerente”, os mais jovens afirmam não entender o que os mais velhos estão dizendo (Braggio, 2012 *apud* Silva, 2014).

De fato, a maioria de nós, jovens, não compreende muito bem algumas palavras que os anciãos falam, até a pronúncia é um pouco complicada. Isso se deve pelas modificações que ocorreram com o tempo. Assim, a nova geração foi deixando de falar algumas palavras corretamente e com isso foi reduzindo as letras das palavras como por exemplo: wahikrda, falamos wahikda; bakrtarê, falamos tarê; krêpturê e falamos turê. E assim por diante.

Por isso que os anciãos e nossos avós falam que nós não estamos mais falando a verdadeira língua Akwê, o “verdadeiro Xerente” como foi dito por Braggio. E realmente, por muitas vezes, ocorre de a gente não entender muito bem o que eles falam assim como também eles não entenderem o que falamos.

Silva (2014) acredita que o “verdadeiro xerente” quer dizer que nós, jovens, não estamos mais falando a verdadeira língua indígena, como falei anteriormente, ao longo dos anos, muita coisa foi se modificando, se readaptando e com isso a nossa língua materna teve interferências da língua portuguesa (Silva, 2014).

No centro desse cenário de conflitos estão os jovens, uma geração que vivencia em suas relações cotidianas não só a necessidade crescente de falar o português, seja no ambiente escolar, nos jogos de futebol ou nas festas que frequentam na cidade, como também o desejo de sentir-se parte dessa sociedade. O acesso cada vez mais facilitado ao conjunto de valores e ideologias da sociedade não-indígena, aliado às pressões econômicas que, cada vez mais, conduzem os indígenas a uma lógica mercadológica e capitalista, colocam as gerações mais jovens em uma situação onde é preciso conciliar a todo momento aquilo que é interno da comunidade e que remete à valores e normas de conduta indígena como a valorização das tradições, da língua e de sua identidade étnica como Xerente, com aquilo que, embora seja externo ao grupo, se faz cada dia mais presente em suas realidades (Silva, 2014, p. 13).

Realmente o contato com a sociedade envolvente e a incorporação das novas tecnologias, de certa forma, interferiu nos nossos costumes e modo de nos expressarmos e falarmos. E hoje em dia até misturamos a nossa língua com a língua portuguesa.

Para Braggio (2012), as gerações mais jovens representam um fator-chave para o futuro da língua e cultura xerente, na medida em que, além de se constituírem a maioria em termos numéricos na comunidade, são eles os responsáveis pela passagem da língua para as próximas gerações (Braggio, 2012 *apud* Silva, 2014).

Nós, jovens, somos os futuros anciões do nosso povo, seremos bibliotecas vivas para os nossos filhos e netos. Então, por esse e outros fatores temos que ter cuidado com as nossas decisões e repensar sempre quem iremos ser e como queremos que as futuras gerações sejam.

CONCEITO NORTEADOR PARA O VÍDEO-DOCUMENTÁRIO

O formato escolhido para esse projeto é o documentário, que tem diversas definições. Segundo Candeias (2003), o documentário televisivo ou cinematográfico, sendo norteado igualmente pelo tratamento narrativo da realidade, não está submetido a critérios de atualidades ou de noticiabilidade.

A independência do documentário em relação à actualidade dos temas abordados, reflete-se diretamente em tempos de investigação e de produção mais dilatados, implicando maior rigor no tratamento narrativo e maior cuidado quanto aos aspectos visuais (Candeias, 2006, p. 17).

De modo geral, um documentário pode assumir qualquer definição, pois nele pode se enquadrar qualquer narrativa produzida por processos audiovisuais ou cinematográficos, e podendo abordar variados temas como históricos, natureza, viagens, animais, políticos e etnográficos, como nesse

caso do documentário em que é abordada a cultura do povo Akwê-Xerente, envolvendo um processo histórico e atual do tema.

Odin (1984) define o documentário como processo operativo que constrói um modo de leitura, estabelecendo uma diferenciação bastante operacional entre a narrativa documentária, que narra propriamente, a narrativa documentária que expõe, a narrativa que mostra de um modo mais participante, a que mostra de um modo mais pessoal ou ainda a narrativa documentária que possui estrutura poética (Odin, 1984).

De acordo com a definição de Odin (1984), o presente documentário que aborda a cultura do meu povo traz a característica do modo pessoal e participativo que expõe o modo de viver dos personagens.

PROCEDIMENTOS TÉCNICOS E PERCURSO DA PRODUÇÃO

Para a execução deste trabalho busquei fazer primeiramente um levantamento de dados, procurei autores que norteiam e fazem pesquisa sobre o nosso povo Xerente, sobre os nossos hábitos e costumes e a incorporação das tecnologias que cresce cada vez mais em nosso meio. Foi indispensável a contextualização da cultura do nosso povo Xerente.

Segundo Oliveira (1997), a escolha do método e técnica utilizada depende do objetivo da pesquisa, dos recursos financeiros disponíveis, da equipe e elementos do campo de investigação.

Algumas referências da revisão de literatura de pesquisas relacionadas ao tema:

Povo Akwê Xerente, Vida Cultura Identidade (2011), produzidos por alguns professores e membros da comunidade e organizado por Silvia *Thêkla Wewering*.

Silva (2018), que fala das lutas do povo indígena entre eles o povo Akwê-Xerente para conquistar as terras e demais outros autores.

O passo seguinte foi a escolha dos protagonistas que tinha que dar voz ao documentário, então a partir daí foram escolhidos dois jovens e dois anciãos parentes. Uma dupla de parentes escolhida foi da minha aldeia Zé Brito; a minha avó Isabel *Wakrtidi* Xerente, que também é a cacique da aldeia, e a minha prima Janaina Smikidi Xerente, estudante do ensino fundamental, para fazerem as entrevistas. Após isso conversei com outro ancião Valdeciano *Kasumrã* Xerente que também é meu avô distante, que mora na aldeia Saltinho e seu neto historiador e professor Edilberto *Waikairo* Xerente.

Expliquei a todos qual era meu objetivo, o que eu queria trazer ao meu documentário e partir daí queria as explicações, depoimentos e ponto de vista de cada um em relação ao tema a ser abordado. O ancião Valdeciano e a anciã Isabel falam do passado deles e do seu ponto de vista em relação à tecnologia presente em nosso meio, correlacionando o tempo passado com o presente. Representado a juventude Xerente à jovem Janaina e o Edilberto falam dos novos costumes e hábitos próprios e de outros jovens, e do futuro que esperam.

A proposta é compreender as diferenças existentes entre as opiniões e comportamentos sociais de cada dupla de entrevistado, levando em conta as mudanças no decorrer dos tempos até hoje. Após as escolhas dos entrevistados, demos início ao roteiro de gravações que guiou na montagem do trabalho. O local, a ordem e as perguntas foram programadas em duas partes, de acordo com as duas aldeias distintas e por diferença de idade, perguntas diferentes para os anciãos e para os jovens.

No primeiro dia de gravação seguimos da minha (Kamilla) residência de Tocantínia, TO, para a aldeia Zé Brito – *Hêspohurê*, lugar ao qual pertenceo para entrevistar a minha avó Isabel *Wakrtidi* e a minha prima Janaina *Smikidi*. As gravações foram feitas pela parte da manhã no terreiro da casa da minha avó e fiz as entrevistas sentada em frente a cada uma delas,

com a luz natural do dia. E no segundo dia seguimos a estrada novamente para a aldeia Salto – *Kripré* para gravar as duas entrevistas com o ancião Valdeciano *Kasumrã* e o seu neto Edilberto Waikairo. As entrevistas com eles foram da mesma forma que as duas primeiras, feitas no terreiro da casa do Sr. Valdeciano, debaixo de um pé de manga.

Tanto no primeiro, quanto no segundo dia de gravação, o jornalista Jorge Dias, técnico responsável pelas imagens, usou o seu drone para fazer as imagens panorâmicas das duas aldeias e os demais equipamentos como a câmera, tripé foram usados do laboratório de telejornalismo da UFT.

Após isso, devido a opção em fazer as entrevistas na língua materna Akwê Xerente, tive que selecionar as partes que iriam ser utilizadas nos *off's* e nas *sonoras* e fazer a transcrição de todas as entrevistas gravadas. Em seguida, marcamos dois dias para iniciar a edição no laboratório de telejornalismo da UFT e, depois mais três para finalizá-la.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cultura e tradição do meu povo Akwê-Xerente vem desde a nossa existência e ambas foram repassadas de geração a geração, para assim continuar a existir na vida das próximas gerações.

Cada um de nós tem o dever de preservar a nossa cultura porque é o que temos de mais valioso. Os anciãos que são considerados por nós de “bibliotecas vivas” e “guardiões da memória” têm a responsabilidade de dar ensinamentos e sabedoria aos mais jovens para assim estes darem continuidade de praticar as nossas tradições.

Com o passar dos anos, a nossa vivência nas aldeias foi se modificando devido ao contato com a sociedade envolvente e à incorporação das novas tecnologias em nosso meio e isso nos traz pontos positivos e, também, negativos.

As mudanças no modo de viver foi um conceito central que este documentário: *Velhas Raízes, Novos tempos: Cultura e Tradição do Povo Akwê-Xerente* abordou a cultura, a tradição, os costumes e os hábitos do nosso povo no mundo tecnológico.

Trouxe também, a partir de entrevistas, a vivência do passado por meio do depoimento dos anciãos e a vivência atual dos jovens Xerente, juntamente com a incorporação gradativa de novas tecnologias em nosso meio.

Os quatro entrevistados, sendo dois anciãos e dois jovens, falam do modo de viver deles, da incorporação das novas tecnologias e do contato que temos dos não-indígenas, trazendo conclusões individuais, ainda que socialmente compartilhadas, a respeito das consequências que isso traz para o nosso meio e para as próximas gerações.

Durante as entrevistas os anciãos reforçam a importância da nossa cultura e o quanto a nossa vivência mudou dos tempos deles para cá. Eles ressaltam que o contato com a sociedade envolvente trouxe novos costumes principalmente com o uso das tecnologias, e também eles fazem um desabafo de preocupação que muitos de nós estamos deixando de praticar os nossos costumes para seguir os do não-indígenas, ressaltando que isso não é muito bom para nós e para o futuro do nosso povo.

Já os jovens falam sobre como está sendo a vivência atual com os não-indígenas e o uso dos meios tecnológicos. Também fazem uma reflexão sobre a importância da cultura, da presença e dos ensinamentos dos anciãos para todos nós e apresentam suposições de como será o nosso futuro, sem os nossos anciãos, se não seguirmos os conselhos e ensinamentos deles.

Por fim, tanto os anciãos quanto os jovens deixam uma mensagem a todos os Akwê-Xerente para que possamos valorizar mais a nossa cultura, para que não deixemos de praticar nossos costumes, para lutarmos e protegermos as nossas terras e para que nos esforcemos, sempre, para entender o valor dos dois conhecimentos em prol da defesa da nossa cultura Akwê-Xerente.

De fato, avaliamos ter cumprido o propósito do vídeo documentário de contribuir com a cultura Xerente, proporcionando a reflexão sobre as novas configurações das vivências das tradições do povo mais populoso do estado do Tocantins, mediante à influência do uso crescente dos recursos tecnológicos e da internet nos contextos de interação nas aldeias e nos demais espaços de estudo e trabalho, nos quais os jovens interagem, cada vez mais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBURQUE, Francisco Edviges; CALDAS, Raimunda Benedita Cristina; ARAÚJO Marlene de Assis; ALMEIDA, Severina Alves de. **Ensino de línguas numa perspectiva intercultural**. DROPA, Romualdo Flávio; ALBUQUERQUE, Francisco Edviges: **A cultura e a língua indígena na constituição federal de 1988**.
- ANJOS, Ana Carolina Costa dos; FRAGA, Camila Komatsuzaki; NILO, Adriana Tigre Lacerda. **A Cultura Xerente e a Influência da Mídia no Redimensionamento dos Contextos Interativos na Aldeia Porteira no Tocantins**. XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste – Goiânia – GO. 2010. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/centrooeste2010/resumos/R21-0049-1.pdf>. Acesso em: 22 de jun. 2021.
- BARROS, Leicijane da Silva; PEREIRA, Uagne Coelho; ANDRADE, Karylleila dos Santos; SIMAS, Hellen Cristina Picanço. **CRENÇAS NA ESCOLA: Reflexões acerca de Aspectos Sociolinguísticos que Influenciam no Aprendizado da Fala e da Escrita**. Campinas (SP): Pontes Editores. 2016.
- BRAGGIO, Sílvia Lúcia B. **Políticas e Direitos Linguísticos dos Povos Indígenas Brasileiros**. SBPC-2002.
- BRITO, Wakedi da mata. **A chegada da tecnologia da educação do povo Xerente**. Disponível em <http://repositorio.bc.ufg.br/bitstream/ri/17547/5/Artigo%20-%20Wakedi%20da%20Mata%20Brito%20-%202017.pdf>. Acesso: 29 de nov. 2020.
- CANDEIAS, Victor. **Introdução Guião para Documentário**. Edições Universitárias Lusófonas. Lisboa, 2003.
- G1 To. **Conheça a história dos Xerente, um dos povos participantes dos JMPI**, 21 de set. 2015. Disponível em <http://g1.globo.com/to/tocantins/noticia/2015/09/conheca-historia-dos-xerente-um-dos-povos-participantes-dos-jmi.html>> Acesso: 28 de Nov. de 2020.
- IBGE, Senso 2010: **Características Gerais dos Indígenas: Resultados do Universo**. Disponível em: http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/caracteristicas_gerais_indigenas/default_caracteristicas_gerais_indige.nas.shtm. Acesso em: 18 de set. 2021
- ODIN, Roger. **Filme documentário, leitura documentarizante**. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v.39, n. 37, p. 10, 2012. Disponível em: <WWW.revistas.usp.br/significacao/article/view/71238>. Acesso em: 19 de set. 2021.
- OLIVEIRA JÚNIOR, Elvio Juanito Marques de. **@Kwê-Xerente: A Ressignificação das Tradições Culturais e o Protagonismo Indígenas de Tocantínia - TO no Facebook**. 2018. 130 f. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós Graduação em Comunicação e Sociedade), Universidade Federal do Tocantins, Palmas, 2018. Disponível em: <<http://repositorio.uft.edu.br/handle/11612/1147>>. Acesso em: 18 de set. 2021.
- Pib.Socioambiental. **Povos indígenas no Brasil**, agosto de 1999. Disponível em <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Xerente>> Acesso: 28 de nov. 2020.
- SILVA, Cleuber Alves. **E os índios corriam por aí – Das lutas pela terra e de um povo indígenano norte de Goiás (1900-1971)**. Revista Brasileira de História & Ciências Sociais –RBHCS, Vol. 10, n. 20, p.158 – 159, Jul/ dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/rbhcs/article/view/10793/pdf>. Acesso em: 29 de nov. 2020.
- SILVA, Julia Izabelle da. **Entre Conflitos e Resistências: Usos e Atitudes Linguísticas de Jovens indígenas Akwê-Xerente**. Goiânia–GO.2014. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/6206/5/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Julia%20Izabelle%20da%20Silva%20-%202014.pdf>>. Acesso em: 05 de jul. 2021.
- TEBALDI, Andreia; TESCAROLLO, Andreia; BERGAMO, Marília. **Brincando na Rua – O resgate da infância que não foi perdida**. 1ª Ed. Campinas (SP). 2000.
- WEWERING, Sílvia Thékla (org). **Povo Akwe Xerente: Vida Cultura Identidade**. 2011. (no prelo).

A VIOLÊNCIA COLONIAL NO DOCUMENTÁRIO *EX-PAJÉ*

MARCELA PATERLINI¹

INTRODUÇÃO

Um pajé da tribo indígena Paiter Suruí, em Rondônia, se converte à religião evangélica e tenta romper com os saberes ancestrais que moldaram seu modo de existência até o primeiro contato com o homem branco, em 1969. O afastamento do pajé de seus vínculos com os povos originários se dá a partir de sua relação com um pastor que condena as práticas xamânicas e trabalha para converter o povo indígena. Esse é o mote para o filme documentário *Ex-Pajé* (Brasil, 2018), de Luiz Bolognesi, e este trabalho busca analisar o discurso contido nessa obra para elaborar uma discussão sobre a imposição da religião cristã e a de uma temporalidade moderna/ocidental em conflito com os saberes dos povos originários e sua existência.

Nossa análise é baseada na teoria-método de Análise do Discurso, compreendendo o processo de formação do discurso audioverbovisual do documentário segundo as proposições de Michel Foucault. Os discursos “se apresentam sempre como um sistema de relações entre objetos, tipos enunciativos, conceitos e estratégias” (Brandão, 1993, p. 32) e a análise volta-se então para a descrição desses tipos enunciativos, que para Foucault possuem características relativas ao referencial, a relação do enunciado com

¹ Graduada em Jornalismo pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (PPGCom - UFOP), com bolsa UFOP, e integrante do Grupo de Pesquisa “Quintais: cultura da mídia, arte e política” (CNPq/UFOP). E-mail: marcelapaterlini@gmail.com. <http://lattes.cnpq.br/1022972856792264>

o sujeito, a um domínio/campo e a condição material. Para nosso trabalho compreendemos que existe um conflito entre dois domínios: a expressão dos saberes ancestrais do povo indígena retratados no documentário e o discurso moderno/ocidental que se manifesta nas tentativas de colonização desse povo. Com isso, elaboramos uma reflexão teórica acerca da teoria decolonial para discutir como esses conflitos estão tensionados no documentário através de imagens e enunciados.

Partimos do princípio de que a colonialidade não se encerra na concepção histórica do colonialismo, pois “a lógica e os legados do colonialismo podem continuar existindo mesmo depois do fim da colonização formal e da conquista da independência econômica e política” (Maldonado-Torres, 2019, p. 28). Como indica Maldonado-Torres (2019), a permanência dos conflitos epistemológicos advindos do colonialismo pode ser observada nas operações da colonialidade nos domínios do “saber, poder e ser” e através da manutenção desses campos, a colonialidade impõe parâmetros de existência que estabelecem a forma como os sujeitos interagem e experimentam o mundo.

Interessa-nos também pensar sobre este filme como a evidência de uma temporalidade marcada pelo dissenso entre os direitos dos povos indígenas no Brasil. Desde o período histórico da colonização, a violência marca as disputas pela posse, ocupação e exploração das terras indígenas no Brasil e consideramos que as tensões retratadas em *Ex-Pajé* revelam a atualidade da relação entre violência epistemológica e os interesses de apropriação desses territórios.

ESTRATÉGIAS COLONIAIS

Na cultura indígena, o pajé possui o poder de cura e media o contato dos espíritos da floresta com sua comunidade, exercendo um papel fundamental na ligação dos povos indígenas com os saberes ancestrais. O caráter pretensamente universal das formas de “saber” apreendidas a partir da imposição de um sistema de conhecimento científico moderno/ocidental subjuga outras formas de vida e busca homogeneizar outras formas de percepção do mundo e, com isso, os saberes que não são apreendidos e analisados pelo crivo de procedimentos metodológicos e objetivos do “saber” científico, não são validados e, frequentemente, “demonizados” (Santos, 2008; Maldonado-Torres, 2019). No documentário, o personagem protagonista Perpera, o ex-pajé, diz que “Antes se consultava o pajé, hoje só tomam aspirina” e este relato, somado a outros fatores indicados no filme, revela a presença da colonialidade do saber, que reverbera na forma como os indígenas da tribo retratada se relacionam entre si, com sua cultura e com o espaço que ocupam.

Através desses e outros registros, o documentário registra a transformação existencial dos indígenas Paiter Suruí e como a imposição de valores ocidentais/modernos interferem em sua vida cotidiana. A partir da lógica colonial, a dimensão do “ser” está vinculada a uma visão de mundo determinada por uma concepção de um tempo linear que limita a experimentação social e subjetiva do espaço e tempo (Maldonado-Torres, 2019). Em outras palavras, a colonialidade estabelece a dominação controlando as formas de temporalidade, definindo a compreensão social de uma única “realidade” possível. Segundo o filósofo Jacques Rancière (2014), existem três procedimentos fundamentais para a regulação da temporalidade ocidental: a divisão do tempo, a convergência imaginária desses tempos e a divergência entre o tempo pessoal e o tempo do mundo.

O calendário, os cronogramas midiáticos, o passado, presente e futuro na historiografia, são exemplos de como a divisão temporal dita o ritmo de vida nas sociedades colonizadas. A convergência seria, então, a adequação dos sistemas sociais e dos sujeitos a essa divisão, mas Rancière ressalta que, na verdade, essa idealização de um “consenso” significa “o monopólio das formas de descrição do perceptível, do imaginável, do factível” (Rancière, 2014, p. 114-115). A divergência, por sua vez, implica a ruptura com as divisões e ritmos de uma temporalidade dominante, indicando que a emancipação dos sujeitos se dá através de um processo subjetivo que reavalia as manobras de coerção do tempo (Rancière, 2014). A capacidade de viver uma outra temporalidade, mesmo dentro do sistema dominante, é resultado da capacidade de rompimento com o “tecido sensorial da dominação” (Rancière, 2014, p. 219), e em modos de inserir “tempos diversos nos mesmo tempos” (Rancière, 2014, p. 219).

Sendo assim, mobilizamos algumas cenas do documentário que revelam o contraste entre a lógica temporal moderna/ocidental e a temporalidade indígena, refletida na comunicação e nos modos de vida dos Paiter Suruí. Nas cenas da aldeia, a paisagem visual e sonora revela o predomínio da natureza e o modo como os indígenas se relacionam com ela; na beira do rio, Perpera fala sobre sua amizade com o espírito que ali habita e como esse espírito oferecia peixes a ele quando era o xamã. Em contrapartida, quando Perpera está na cidade, as cenas em plano aberto revelam lugares que contrastam com a naturalidade da floresta; as paredes brancas, a música do ambiente, a luz artificial, os produtos enfileirados em prateleiras, tensionam a nossa percepção sobre um modo de vida homogeneizado e ditado pelo capital.

No artigo “A monetarização da vida social dos Paiter Suruí” (2014) os pesquisadores Nathália Silva e José Neto discutem, a partir de um estudo de caso, as transformações dessa comunidade causadas pela intensificação da relação com grupos não indígenas. O estudo em questão parte de pressupostos modernos/ocidentais para avaliar questões relativas ao sistema econômico

adotado pelos Paiter Suruí e, como buscamos adotar uma perspectiva decolonial acerca das tensões que emergem do contato com os não indígenas, não estamos de acordo com todas as afirmações de Silva e Neto. No entanto, o artigo nos ajuda a compreender alguns contextos e as relações estabelecidas a partir de transformações sociais que estão presentes em nosso objeto, como no caso do intenso fluxo de migrantes para a região de Rondônia nos anos 70.

O deslocamento de migrantes, incentivados pela construção de rodovias e pelo Programa Integrado de Colonização (PIC), instaurou uma nova configuração social e territorial, pois o crescimento populacional fora de controle incidiu na invasão e ocupação de terras indígenas, principalmente para a exploração de madeira (Silva; Neto, 2014). Se antes desse contato os Paiter Suruí se organizavam em duas grandes aldeias, Silva e Neto indicam que, depois do movimento migratório descrito, eles começaram a se dispersar pelo território a fim de assegurar sua posse, mas também pelo benefício econômico: “Os indígenas perceberam que, ocupando os espaços ainda não explorados, tornavam maiores os benefícios monetários individuais recebidos em decorrência da extração de madeira, por meio de acordos assimétricos entre suruí e madeireiros” (Silva; Neto, 2014, p. 8).

Ou seja, além da desestabilização social, marcada pela desagregação da comunidade Paiter Suruí, o contato com sujeitos não indígenas também insere uma transformação na relação dos indígenas com a natureza, que passa a ser precificada. Assim como as cenas da vivência de Perpera na cidade, onde não há espírito que ofereça alguma coisa em troca de amizade, o artigo revela que, para sobreviver no mundo capitalista, os Paiter Suruí precisam ceder à racionalidade que estrutura tal sistema.

Essas estruturas, edificadas a partir de valores ocidentais, fundamentam um modo de vida que visa estabelecer o poder de alguns grupos sociais por meio da subalternidade de outros. Segundo Walter Mignolo (2019), a ideia de um tempo linear inaugura a definição de diferenciações que sustentam a prevalência do pensamento ocidental/moderno, pois

A maneira de conceber a história que foi subsumida no ‘tempo’ entra na cena para localizar as sociedades em uma linha imaginária cronológica que vai da naturalidade à cultura, da barbárie à civilização, seguindo um destino progressivo até um ponto de legado que é o horizonte proposto pelo relato secular da modernidade (Mignolo, 2019, p. 82, tradução nossa).

Nesse sentido, Boaventura de Sousa Santos (2007) afirma que a racionalidade moderna/ocidental reflete o “pensamento abissal” que visibiliza e invisibiliza formas de existência de modo a distingui-las. “As distinções invisíveis são estabelecidas por meio de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o ‘deste lado da linha’ e o ‘do outro lado da linha’” (Santos, 2007, p. 72), com isso, estar “do outro lado”, significa não existir, não ser parte da realidade produzida e dominada pela racionalidade ocidental. As formas de ser “do outro lado” são consideradas irrelevantes e não compreendidas. Sendo assim,

Tudo aquilo que é produzido como inexistente é excluído de forma radical porque permanece exterior ao universo que a própria concepção de inclusão considera como o “outro”. A característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade da co-presença dos dois lados da linha. O universo “deste lado da linha” só prevalece na medida em que esgota o campo da realidade relevante: para além da linha há apenas inexistência, invisibilidade e ausência não-dialética (Santos, 2007, p. 72).

No século 16, a cartografia dos territórios colonizados mantinha um papel relevante na ordenação dessas distinções ao conferir ao “Mundo Novo” um estado de natureza que possibilitou a afirmação da sociedade civil moderna (Mignolo, 2019; Santos, 2007). Para Maldonado-Torres (2019), o momento histórico da “descoberta” do território das Américas foi um acontecimento que marcou a “catástrofe metafísica” vinculada a uma transformação epistemológica, ontológica e ética, que possibilitou a instauração da modernidade/colonialidade (Maldonado-Torres, 2019).

Em outras palavras, o contrato social que marca a civilidade do homem moderno é historicamente interpretado como um progresso, a ruptura com um passado “primitivo”, sendo um modo de diferenciação que o posiciona hierarquicamente acima dos que estão “do outro lado”, em estado de natureza (Santos, 2007). Novamente, é a partir de uma temporalidade linear/moderna que esses valores se estabelecem,

o presente que vai sendo criado do outro lado da linha é tornado invisível ao ser reconceitualizado como o passado irreversível deste lado da linha. O contato hegemônico converte simultaneidade em não-contemporaneidade, inventando passados para dar lugar a um futuro único e homogêneo (Santos, 2007, p. 74).

Assim como Maldonado-Torres (2019) indica que a teoria decolonial observa a ciências modernas como um meio de dominação do campo do saber, Santos (2007) propõe que a abissalidade do pensamento pode ser observada no poder conferido a ciência para ditar a validade do conhecimento, excluindo outras formas de saber, pois “do outro lado não há conhecimento real; existem crenças, opiniões, magia, idolatria, entendimentos intuitivos ou subjetivos...” (2007, p. 73). Santos (2007) também observa que, no campo do Direito moderno, os princípios da legalidade e ilegalidade são aplicados de modo a instituir uma distinção universal, mas que a aplicação desse Direito é negada ao que existe “do outro lado” da linha, “na sua constituição moderna, o colonial representa não o legal ou o ilegal, mas o sem lei” (Santos, 2007, p. 74).

A diferenciação como manifestação da racionalidade moderna/ocidental na ciência e no Direito, permite, portanto, que apropriação e violência sejam direcionadas ao “outro lado”; e em nossa análise discursiva do documentário podemos observar essas duas dimensões da colonialidade. A apropriação refere-se à “incorporação, cooptação e assimilação, enquanto a violência implica destruição física, material, cultural e humana” (Santos, 2007, p. 79),

e, com o exemplo da pesquisa de Silva e Neto (2014), podemos avaliar que a apropriação do território dos Paiter Suruí incide diretamente sobre a violência dirigida a essa comunidade.

Com essas considerações, podemos perceber como a concepção de uma temporalidade ocidental é uma estratégia colonial que reverbera a construção das estruturas sociais e transformações na cultura. A manutenção do “poder” nessas instâncias está vinculada a racionalização do Outro como passível de dominação e como uma ameaça, pois “a humanidade moderna não se concebe sem uma subumanidade moderna. A negação de uma parte da humanidade é sacrificial, na medida em que constitui a condição para que a outra parte da humanidade se afirme como universal” (Santos, 2007, p. 76). Tal racionalidade, que visa eliminar, explorar e sujeitar os corpos e mentes ao modelo concebido por seu colonizador resulta na desumanização de alguns corpos, na construção de uma noção social binária, na delimitação de fronteiras e na negação de direitos (Maldonado-Torres, 2019).

Os conflitos gerados pela colonização das terras indígenas são manifestados em diferentes campos e queremos analisar como o documentário *Ex-Pajé* revela a ação da violência colonial através da imposição da religião cristã e pela estratégia de apagamento dos saberes indígenas.

RELIGIÃO CRISTÃ E VIOLÊNCIA

No início do filme, quando perguntado se gostaria de voltar a ser pajé, Perpera responde que não é possível: “Depois que o pastor disse que ‘pajé é coisa do diabo, ninguém mais falou comigo, viraram o rosto para mim. Só voltaram a falar comigo depois que eu fui para a igreja” (14’41”). Este relato é um dos indícios do alinhamento do documentário com a discussão de Santos (2007) sobre a prática da apropriação/violência,

No domínio do conhecimento, a apropriação vai desde o uso de habitantes locais como guias e de mitos e cerimônias locais como instrumentos de conversão até a pilhagem de conhecimentos indígenas sobre a biodiversidade, ao passo que a violência é exercida mediante a proibição do uso das línguas próprias em espaços públicos, a adoção forçada de nomes cristãos, a conversão e a destruição de símbolos e lugares de culto e a prática de todo tipo de discriminação cultural e racial (Santos, 2007, p. 79).

O conceito de etnocídio é mobilizado pela narrativa em uma citação do antropólogo Pierre Clastres que abre o documentário: “O etnocídio não é a destruição física dos homens, mas a destruição de seus modos de vida e pensamento. Enquanto o genocídio assassina os povos em seu corpo, o etnocídio os mata em seu espírito”. Ou seja, o etnocídio como uma estratégia colonial de extermínio incide nos campos do saber, ser e poder dos sujeitos colonizados.

Em *Discurso de ódio* (2021), a filósofa Judith Butler se baseia na teoria de ação linguística do filósofo J. L. Austin e no conceito de “interpelação”, de Louis Althusser, para argumentar sobre o caráter constitutivo da linguagem e o seu poder de viabilizar a performance da violência. Segundo Butler, somos formados a partir da linguagem, “começamos a existir em virtude dessa dependência fundamental do chamamento do Outro” (Butler, 2021, p. 18), e ressalta que a linguagem que sustenta a existência também pode feri-la e ameaçá-la (Butler, 2021).

Observamos que durante todo o filme a língua falada é majoritariamente a língua dos Paiter Suruí, o português só é usado quando os indígenas entram em contato com pessoas que não pertencem a sua tribo, como nas cenas filmadas na igreja evangélica e na cidade, ou na cena em que uma mulher leva remédios para os indígenas. A presença dessa mulher confirma a percepção de Perpera sobre a substituição dos saberes do pagé pelo medicamento e indica como a linguagem se impõe como fator de transformação e apagamento da cultura dos Paiter Suruí. Reafirmando importância da conservação da língua indígena, o Instituto do Patrimônio Histórico e

artístico Nacional (Iphan) abriu uma consulta pública para inserir língua Suruí no Inventário Nacional de Diversidade Linguística (INDL), reconhecendo que “por via da oralidade e da comunicação a língua Paiter Suruí vai manter todo esse saber ancestral”, como afirmou Segundo Roger Vieira, diretor do Departamento de Patrimônio Imaterial do Iphan, em entrevista ao G1 (Zuim; Subtil, 2022).

Butler (2021) também mobiliza o pensamento da escritora Toni Morrison para argumentar sobre o caráter essencialmente opressivo da linguagem, pois “a linguagem permanece viva quando se recusa a ‘conter’ ou a ‘capturar’ os acontecimentos e vidas que descreve. Mas, quando busca efetuar essa captura, a linguagem não só perde sua vitalidade, mas também adquire sua própria força violenta” (Butler, 2021, p. 23). Analisando essa discussão sob a luz da teoria decolonial, podemos dizer que as dicotomias criadas na modernidade nos violentam porque busca capturar a existência do Ouro de modo a circunscrevê-la sob o domínio do colonizador e “matam” a nossa imaginação sobre a possibilidade de outras temporalidades.

A crença monoteísta que vigora nas sociedades ocidentais/modernas fez parte da “catástrofe metafísica”, que, como vimos, colabora para justificar a desumanização dos sujeitos pela via da diferença. Maldonado-Torres (2019) identifica que a religião foi usada como o argumento para qualificar essa diferença, pois os não cristãos, os povos que não eram citados nos escritos bíblicos, não estariam sob uma mesma “Cadeia de Seres”, sendo assim, “a principal diferenciação entre sujeitos será menos uma questão de crença e mais de essência nessa nova ordem mundial” (Maldonado-Torres, 2019, p. 37).

No caso de *Ex-Pajé*, observamos que, além do apagamento dos saberes e modos de vida da comunidade indígena retratada, existe uma forte imposição de uma linguagem relativa à religião cristã. A manifestação dessa linguagem ocorre não apenas através dos escritos bíblicos, ou da oração, nas vestimentas e no espaço da igreja. Quando está no culto evangélico, por

exemplo, Perpera usa roupas formais, calça e camisa compridas, gravata e sapato social, indicando um contraste estético entre os adornos tradicionais e a informalidade usadas pela comunidade. Já a estrutura do local é composta por cadeiras ordenadas e um quadro usado para as lições cristãs, ou seja, é organizada de modo a disciplinar e hierarquizar os frequentadores, a vigilância também é presente nas cenas que retratam a igreja, pois vemos o pastor, um homem idoso e branco, observando os indígenas. É curioso notar que, quando Perpera frequenta esse espaço, está sempre olhando para o lado de fora, olhando para a vegetação e para os animais com o interesse que não demonstra ter pelo culto evangélico.

Como vimos, a “catástrofe metafísica”, tal qual a argumentação de Boaventura Santos sobre o pensamento abissal, envolve a alteração do significado de humanidade através da negação da alteridade. Nesse sentido, a busca de tentar “capturar” a essência humana a partir de valores cristãos é uma violência por meio da linguagem, que incide na inferiorização e rejeição dos corpos colonizados. Segundo Maldonado-Torres (2019), a inferiorização desses corpos direciona e perpetua a violência a partir de um “paradigma de guerra”. A desumanização, o apagamento da subjetividade do Outro, colabora para que a sua manipulação, exploração e eliminação sejam possíveis,

Essa catástrofe metafísica, ligada à civilização ocidental e à guerra, que leva a naturalização do combate, explica porque as condições coloniais na modernidade se assemelham a zonas de guerra perpétuas, onde a extrema e constante violência em baixo nível são continuamente direcionadas às populações colonizadas e àqueles que são identificados como seus descendentes (Maldonado-Torres, 2008). Também explica porque a diferença subontológica toma a forma de um dualismo maniqueísta por meio do qual o colonizador é identificado como bom e o colonizado como mal (Maldonado-Torres, 2019, p. 38).

Considerando o recorte do filme, violência é indicada não só pela presença da igreja dentro das terras indígenas, mas também pelo conflito com os madeireiros, como nas cenas em que os Paiter Suruí transitam armados pela floresta e discutem sobre a melhor forma de combater a extração ilegal, ou quando um dos indígenas divulga fotos da extração ilegal de madeira na plataforma do Facebook. Essas cenas marcam a presença de problema social dentro de um contexto político em que os interesses econômicos sobre as terras indígenas ganham força em detrimento da conservação dos Direitos Indígenas.

É difícil enumerar os eventos que exemplificam a violência das estratégias de grupos que visam a apropriação do território de povos indígenas de diversas regiões do Brasil. No campo político, a proposta de implementação do “marco temporal”, levada ao Supremo Tribunal Federal em 2021, limita a reivindicação de terras somente às comunidades indígenas que as ocupavam na data da promulgação da Constituição, em outubro de 1988 (Carneiro; Scofield; Pires, 2021). A iniciativa de caracterizar o direito ao território a partir do “marco temporal” tem relação com o interesse econômico de exploração dessas áreas por madeireiros e agropecuários e compromete os modos de vida das populações indígenas. O primeiro contato do povo Paiter Suruí com o homem branco foi em 1969, ou seja, a proposta de definição de uma data como marco para o critério das demarcações ignora a complexidade da discussão sobre as comunidades foram expulsas e violentadas em de seus territórios muito antes de 1988.

Em *Ex-Pajé* há uma cena que indica como os Paiter Suruí observam sua relação com os não indígenas. Perpera pergunta a uma criança: “Você sabe como nós, Suruí, vivemos?” (25’10”) e ela responde: “Com medo?” (25’19”), mas a pergunta era relativa à cultura da comunidade. A criança não entende a intenção da pergunta, mas o sentimento de medo que ela expressa em sua resposta é um indício de que os conflitos e as violências se perpetuam entre as gerações, o medo como um modo de vida reflete a

ameaça constante. Perpera então conta para a criança que, quando era pajé, uma grande bola de fogo caiu do céu e que esse acontecimento indicava o primeiro contato com o homem branco e o início de uma guerra: “Eles atacaram a aldeia e mataram muitos de nós. Nosso povo ficou sem direção, não sabíamos aonde ir” (26’01”).

SABERES ANCESTRAIS

Além do medo do homem branco, a conversa de Perpera com a criança também demonstra o medo dos animais selvagens que habitam os entornos da aldeia. Perpera diz que usa a luz do fogo para afastar a ameaça das cobras, “Tenha sempre a luz do fogo acesa com você” (26’53”), aconselha o ex-pajé. Essa cena marca o prenúncio narrativo de um acontecimento que, no documentário, revela com maior intensidade o conflito do ex-pajé no rompimento com seus saberes ancestrais. O acontecimento em questão é o risco de morte de uma mulher Paiter Suruí por causa da mordida de uma cobra que a envenenou. Queremos ressaltar como esse acontecimento é usado na narrativa para revelar alguns dos rituais do povo Paiter Suruí e evidenciar o que pretende ser apagado com a estratégia colonial de conversão ao cristianismo.

Além do atendimento médico, os Paiter Suruí recorrem aos saberes ancestrais para recuperar a saúde da mulher. Mesmo sendo retratado como “ex-pajé”, Perpera usa seus saberes de xamã para indicar que a família da vítima do envenenamento deve seguir uma dieta com restrições para auxiliar na recuperação. Segundo Perpera, “foram os espíritos dos nossos inimigos que mandaram a cobra e nós não chamamos nossos espíritos para protegê-la. Ela corre perigo” (54’5”) e outras medidas são indicadas por membros da comunidade como matar a cobra para aliviar a dor (“se não tivéssemos matado a dor permaneceria nela”, aos 45’51”), mas a dieta coletiva é essencial:

“Enquanto ficarmos sem comer ela tem chance. Se consumirmos algo ela pode morrer” (55’30”), indica Perpera.

Uma cena que registra que o conflito do ex-pajé com a imposição da religião cristã também é percebida por outros membros da comunidade. Dois homens conversam e as imagens do documentário mostram a tela do celular com fotos da cobra morta, um dos homens propõe que levem Perpera ao hospital, pois “ele sabe chamar os espíritos antigos” (56’11”), mas o outro diz: “O pastor não vai gostar” (56’23”). Nas cenas seguintes, Perpera vai ao hospital, e continua prescrevendo a restrição da dieta: “Sobrinhos, já que vocês me chamaram, precisam seguir a nossa tradição. Melhor não consumir nada dos brancos agora” (58’05”), a família da mulher envenenada deve consumir somente carne de macaco e cará “para enfrentar o espírito dos inimigos” (58’10”). Em seguida, ouvimos o canto de Perpera em sua língua enquanto ele aparece no hospital, ao lado da mulher enferma.

Apesar de não ingerir os alimentos dos brancos, a comunidade ainda utiliza os aparelhos celulares, o carro e a máquina de lavar. Ao longo do documentário, várias cenas registram a presença de objetos tecnológicos e evidenciam o contraste e transformação dos modos de vida indígena. Após ir ao hospital, Perpera é mostrado cantando na beira do rio, imagens em plano fechado indicam a presença das plantas e animais ao seu redor. Para nós, essas imagens sugerem a conexão entre a ancestralidade dos povos indígenas e a natureza, pois, apesar da interferência de outras temporalidades, o território em disputa representa para eles algo além do interesse econômico dos madeireiros e agropecuaristas.

Em seguida, o ex-pajé ensina uma criança a usar uma flecha, ele mira em um cupinzeiro, mas Perpera adverte: “Não brinque com isso. Antigamente a Wasahpoga era gente, por isso não gosta que passem perto dela”. E conta que, na história passada dos Paiter Suruí uma mulher que foi morta se transformou no espírito Wasahpoga e, como vingança, habita o cupinzeiro: “Só um grande guerreiro paiter pode enfrentar esse espírito” (60’05”), diz Perpera.

Como a mulher ainda está no hospital, Perpera busca outras formas de combater o espírito do inimigo e ajudar a curá-la. Pede que um de seus sobrinhos busque na floresta o material para que confeccionem uma flauta de cura. Para Perpera, “Ela é forte. Ela chama os espíritos da floresta para proteger a aldeia” (60’08”). As cenas seguintes são acompanhadas pelo som da flauta e vemos um homem, um guerreiro Paiter Suruí, destruindo o cupinzeiro e declarando fim ao inimigo. No hospital a mulher enferma acorda e volta para a aldeia.

Por fim, apesar de todo o conflito narrativo indicar que o trabalho de Perpera como pajé salvou a mulher baseado em seus saberes ancestrais, a última cena mostra Perpera novamente na igreja.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da teoria decolonial argumentamos como *Ex-Pajé* (2018) é uma obra que evidencia o conflito entre os modos de saber e ser das comunidades indígenas e a racionalidade ocidental/moderna que se infiltra através das relações de poder indicadas pela presença da religião cristã. Com isso, buscamos elaborar como essa imposição de uma temporalidade de caráter colonial se relaciona com a violência e expropriação territorial que visa beneficiar o interesse econômico e político na exploração de recursos da região. Utilizamos a análise do discurso pois esta é uma teoria-método disciplina que enseja uma análise crítica da sociedade a partir de seus enunciados. Segundo Brandão, a análise do discurso inclui a premissa da contradição, fundamental para as interações sociais, com isso a análise do discurso,

busca não eliminar essas contradições, mas, ao contrário, fazê-las aflorar na materialidade linguística do discurso, aprendê-las nas formas de organização discursiva, possibilitando captar as relações de antagonismo, de aliança, de dissimulação, de absorção que se processam entre diferentes (Brandão, 1993, p. 103).

Desde o processo de colonização, o etnocídio é acionado pela imposição da moral cristã e usado como estratégia de apropriação de terras indígenas, pois invisibilizar ou dizimar a cultura desses povos colabora para privá-los de seus direitos. Sendo assim, buscamos evidenciar como a obra é um importante registro da resistência do povo Paiter Suruí ao reivindicar as imagens que retratam o cotidiano e os saberes relativos à ancestralidade dessa comunidade. Mesmo que convivam com as tecnologias, os costumes e estruturas econômicas e políticas da modernidade, a relação com uma outra temporalidade ainda é presente nos modos de ser da comunidade retratada no documentário. Consideramos, portanto, que a expressão dessas outras experiências é capaz de romper com estruturas de poder engendradas pelo projeto colonial, pois a ruptura com o saber dominante marca a presença da divergência desses povos como meio de emancipação (Rancière, 2014).

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com financiamento da Fundação Universidade Federal de Ouro Preto e com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes) – Código de Financiamento 001.

REFERÊNCIAS

- BRANDÃO, Maria Helena Nagamine. **Capítulo 1: Análise do Discurso**. In: BRANDÃO, Maria Helena Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993.
- BUTLER, Judith. **Introdução: sobre a vulnerabilidade linguística**. In: BUTLER, Judith. *Discurso de ódio: uma política do performativo*. São Paulo: Editora Unesp, 2021, p. 11-75.
- CARNEIRO, Beatriz; SCOFIELD, Laura; PIRES, Yolanda. **Com o “Marco Temporal”, povos indígenas podem perder os meios para sua sobrevivência**. Agência Pública 23 ago. 2021. Disponível em: <https://apublica.org/2021/08/com-o-marco-temporal-povos-indigenas-podem-perder-os-meios-para-sua-sobrevivencia/>. Acesso em: 20 dez. 2023.
- MALDONADO-TORRES, Nelson. **Análítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas**. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GOSFOGUEL, Ramón. *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, p. 27-54.
- MBEMBE, Achille. **A ideia de um mundo sem fronteiras**. In: Revista Serrote, n. 31, edição de março. São Paulo, Rio de Janeiro: IMS, 2019.
- MIGNOLO, Walter. **La descolonialidad en general: el tiempo y la diferencia colonial**. In: MIGNOLO, Walter. *El vuelco de la razón: la diferencia colonial y pensamiento fronterizo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2019, p. 79-122.
- RANCIÈRE, Jacques. **Em que tempos vivemos?** In: Revista Serrote, n. 16, edição de março. São Paulo, Rio de Janeiro: IMS, 2014.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes**. In: Novos estudos – CEBRAP, n.79, 2007, p. 71-94. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002007000300004> [acesso em 15 de dez. 2023]
- SILVA, Nathália Thaís Cosmo da; FERREIRA NETO, José Ambrósio. **A monetarização da vida social dos Paiter Suruí**. In: Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 9, n. 1, jan.-abr. 2014, p. 163-181. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/WqZDFMpJ6PSM-phnTP43ps6v> [acesso em 15 de dez. 2023]
- ZUIM, Larissa; SUBTIL, Mayara. **Entenda como a língua do povo Paiter Suruí pode virar Patrimônio Cultural**. Portal de notícias G1. 3 jun. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/ro/rondonia/noticia/2022/06/03/entenda-como-a-lingua-do-povo-paiter-suru-i-pode- virar-patrimonio-cultural.ghtml>. Acesso em: 20 dez. 2023.

FILMOGRAFIA

Ex-Pagé (2018), de Luiz Bolognesi

PARTE II

REVISÕES HISTÓRICAS, ANÁLISES FÍLMICAS, A
QUERELA DOS ARQUIVOS E OS USOS POLÍTICOS
DO DOCUMENTÁRIO

ÁFRICA DE VIAJANTES: TENSÕES ENTRE O ETNOGRÁFICO E O AUTOBIOGRÁFICO NO DOCUMENTÁRIO *NOTAS PARA UMA ORÉSTIA AFRICANA*

MORGANA GAMA DE LIMA¹
FRANCISCO ALVES DOS SANTOS²

INTRODUÇÃO

“África não é uma nação, é um continente.” A frase dita por um estudante etíope em resposta ao cineasta italiano Pier Paolo Pasolini, em *Notas Para uma Oréstia Africana* (*Appunti per un’Orestide africana*, 1970), mas que também parece fazer eco a uma série de produções documentais feitas por cineastas estrangeiros para quem o signo “África” corresponde a um bloco homogêneo e indistinto de territórios situados no sul global. Frase que não apenas denuncia o imaginário construído e reforçado pelos meios de comunicação de massa, mas que do mesmo modo, chama atenção do diretor, e por extensão dos espectadores, para a necessidade de considerar a diversidade cultural, étnica e política do continente ao construir discursos sobre ele.

Apesar do impacto de ouvir essa frase, não é sobre essa voz que tratamos neste artigo, mas sim a voz do viajante. A voz que predomina e atravessa toda a narrativa: a voz do próprio Pasolini. Considerando os diversos elementos que compõem a narrativa documental, a presente comunicação se

1 Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (UFBA/CNPq) e pesquisadora associada do Laboratório de Análise Fílmica (LAF/Póscom).

2 Pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFBA/CNPq) e pesquisador do Grupo de Estudos em Experiência Estética: Comunicação e Artes (GEECA/UFRB).

propõe a analisar o modo como a narração se constitui ao longo do filme, especialmente, quanto ao uso do que denominamos de “voz da encenação” (Rêgo; Lima, 2022), como recurso retórico capaz de enfatizar, esconder ou contrapor determinados aspectos do sensível apresentados pelos registros audiovisuais. Para tanto, o uso da voz também será considerado à luz das abordagens construídas pelo cineasta, entre o etnográfico e o autobiográfico, e o modo pelo qual o intercâmbio e tensão entre essas duas abordagens afeta representações sobre África no cinema.

Antes de abordar tais aspectos no filme, começemos tratando brevemente sobre o contexto de sua realização, notadamente a forma como a África, em toda a sua diversidade, se tornou objeto do olhar documental, mesmo após a descolonização. Por motivos diversos, cineastas, de várias partes do mundo, viajaram ao continente para a realização de documentários. Basta um rápido levantamento para lembrar de nomes como Werner Herzog, com os filmes *Fata Morgana* (1971) e *Wodaabe, os pastores do sol* (1989); Chris Marker, com registros do carnaval de Guiné-Bissau, em *Sem sol* (1982); Trinh T. Minh-ha, com imagens do cotidiano de uma comunidade sèrer no interior do Senegal em *Remontagem* (1982), e Abbas Kiarostami, com sua passagem por Uganda em *ABC África* (2001). Sem dúvida, um extrato parcial de um conjunto heterogêneo de filmes, mas que frequentemente traz em comum a tendência em borrar as fronteiras entre o etnográfico e o autobiográfico, uma vez que os registros audiovisuais são apresentados em narrativas pautadas nas impressões e conjecturas do “eu” que filma sobre o espaço do “outro” e na forma como tal sujeito se relaciona com esse espaço de alteridade.

Embora muitas dessas produções tenham “um senso de engajamento político sobre um continente e seus costumes”, ainda “carregam o problema da condescendência no olhar” (Bamba, 2009, p. 99); logo, mais do que constatar a presença dessa tensão, busca-se delinear as fronteiras de cada abordagem e avaliar em que medida a aproximação entre elas na narrativa

documental pode favorecer a constituição de paradoxos e contradições. Nesse contexto, o documentário que destacamos é *Notas para uma Oréstia Africana* (1970), do diretor italiano Pier Paolo Pasolini.

NOTAS PRECEDENTES

Desde a década de 1920, diversos países africanos serviram de cenário para produções documentais, em sua boa parte destinadas a investigações de cunho antropológico e etnográfico, a exemplo de filmes feitos pela Companhia de André Gide, em turnê pelo Congo, e os documentários etnográficos do francês Marcel Griaule. Nesse contexto, era comum que a voz fosse utilizada no documentário para descrever, de forma técnica e científica, as locações e atividades cotidianas relacionadas às pessoas filmadas. Um modelo adotado sob o pretexto de ampliar o conhecimento de culturas externas à Europa, mas que perpetuavam ainda mais representações coloniais da África e dos africanos.

Tal modelo só começaria a mudar com filmes como *Afrique 50* (René Vautier, 1950), em que a voz é utilizada para denunciar a exploração industrial e a repressão sofrida pelos habitantes de uma pequena vila na Costa do Marfim. Posteriormente, outro marco importante se daria com Jean Rouch e produções como *Eu, um negro* (1959), que tende a divergir parcialmente dos limites etnográficos, dando corpo à ideia de “etnoficção”, na qual os próprios africanos são convidados a narrar e criar histórias a partir das situações filmadas, inserindo outras perspectivas ao material capturado.

Apesar de tais mudanças iniciadas por cineastas europeus, o desconforto do olhar estrangeiro sobre a África persiste, porque mesmo quando imbuído de “boas intenções” é comumente revestido de um discurso sobre África, um “africanismo da antropologia e da etnologia” (Bamba, 2009, p. 97). A esse fenômeno da “mitologia exportada” (Richards, 2006), a qualidade

invasiva dos filmes contemporâneos em relação às culturas africanas não se restringe aos filmes comerciais, mas pode ser notada em projetos autorais experimentais de cineastas da Europa. Filmar em territórios que anteriormente foram colônias implica no risco de reproduzir padrões estéticos e cognitivos baseados em uma geografia imaginada (Said, 2007). Richards menciona que nem sempre a presença estrangeira é prejudicial à construção de representações – uma vez que possibilita abrir horizontes para mediações transculturais –, no entanto, a intrusão cultural parece se tornar mais visível quando não intencional:

[...] a questão do cinema neo-imperialista não se limita às relações entre antigos senhores e escravos, um antigo poder que regressa com um projeto cinematográfico neocolonial. Os filmes baseados em viagens podem reafirmar mitos latentes da supremacia europeia sem referência aberta a qualquer presença colonial específica³ (Richards, 2006, p. 55, tradução nossa).

PASOLINI E SUAS NOTAS

Pasolini, que também foi poeta, romancista e tradutor, ao longo da sua carreira de cineasta realizou tanto filmes ficcionais quanto documentais e, antes de *Notas para uma Oréstia Africana*, já havia realizado dois documentários: *Locações na Palestina* (1965) e *Notas para um filme sobre a Índia* (1968), produções que se aproximam pelo interesse do cineasta em filmar as mudanças em curso nos países ora denominados de “Terceiro Mundo”. Em uma análise crítica sobre o filme, Kim Michaelis (1996), afirma que muitos trabalhos de Pasolini, no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, vão se ocupar, a partir de uma busca no Terceiro Mundo, em

³ Do original: [...] the question of neo-imperialism filmmaking is not limited to relationships between former masters and slaves, a former power returning with a neo-colonial cinematic project. Travel-based films can reassert latent myths of European supremacy without overt reference to any particular colonial presence.

encontrar uma alternativa para o presente neocapitalista, como se a região fosse um mundo pré-histórico, à parte do capitalismo e, portanto, capaz de expressar a pré-história inerente à mitologia grega. Quanto ao interesse em abordar essas questões, Eduardo Grüner (2015), no ensaio *Pier Paolo Pasolini: a tragédia do real*, também escreve:

O pensamento e a práxis estética de Pasolini se conectam com uma versão - como sempre, no caso dele - muito heterodoxa do marxismo, uma versão também muito idiossincrática de certo terceiro-mundismo, anticolonialismo, certa interpretação que inclusive parecia estar criticando *avant la lettre*, antes dos próprios fatos, determinadas versões do que culminou com o que se chama de teoria pós-colonial (Grüner, 2015, p. 240).

Ainda em relação ao contexto de produção, o filme *Notas [...]* é assim intitulado porque fazia parte de uma trilogia do próprio Pasolini – completada pelos filmes anteriores *Édipo Rei* (1967) e *Medeia* (1969) –, que tem como inspiração o conjunto de textos épicos da Oréstia (ou Orestéia), de Ésquilo, obra traduzida por Pasolini do grego para o italiano⁴. Tal trilogia apontava o interesse do cineasta em usar o passado mítico da cultura greco-romana como um meio de realizar mediações culturais e apresentar uma leitura de acontecimentos do presente (Cardoso, 2010), a exemplo do processo de descolonização nos países africanos.

Enquanto o texto de Ésquilo se dedica à descrição de um ciclo de mortes para ilustrar o surgimento da justiça humana e a criação do primeiro tribunal democrático da História, o documentário de Pasolini adota como ponto de partida uma leitura do texto mítico para planejar uma espécie de transposição da tragédia grega para o contexto africano. Na perspectiva do cineasta, este era o “palco ideal” para a encenação de uma tragédia, uma vez que a opressão vivenciada no passado colonial e as próprias lutas de

4 Referência da tradução (Nazario, 2007, p. 284): ESCHILO, *Orestíade*. Tradução de Pier Paolo Pasolini. Organização do Istituto Nazionale del Dramma Antico per le Rappresentazioni Classiche nel Teatro Greco di Siracusa: 19 maio-5jun. 1960, 173 p. Turim: Einaudi, 1960; [Com uma “Carta do tradutor”], 1988. [Do grego para o italiano].

independência apontavam para uma justiça vindoura – ora idealizada pela ascensão de governos democráticos nos países recém-independentes do continente. Assim, a narrativa da tragédia grega de Orestes serviria como uma grande metáfora para dar significado aos acontecimentos recentes, situados naquele tempo e espaço, bem como para apresentar as pessoas encontradas na jornada do cineasta:

Appunti per un'Orestiade africana (1970), de Pasolini, é um filme metafórico, inspirado na lenda grega de Orestes, no qual Pasolini vê a história africana pós-colonial através das lentes da mitologia. O seu retrato do nascimento da África “moderna” é uma tentativa de narrar a passagem do passado para o presente e de salvar a “pré-história” através do seu sonho de unificação do Estado racional e democrático e do estado irracional e primordial do ser (Michaelis, 1996, p. 79, tradução nossa).⁵

A encenação épica idealizada por Pasolini, na prática, não se concretizou, restando apenas um “filme de notas” cuja abordagem acaba evidenciando o distanciamento do cineasta e de suas ideias diante do material filmado:

Pasolini encarou o seu filme não como um documentário no sentido estrito, nem como uma narrativa convencional, entendida como a tentativa de restituir com a devida fidelidade – filológica ou cénica – a tragédia grega. Em vez disso, ele descreveu o gênero dos “appunti” – as “notas” ou anotações para um filme futuro – como pertencendo a um “estilo sem estilo”, algo que possui uma linguagem própria e responde apenas às suas leis. Também designou mesmo o estilo desse filme em particular como sendo “composto e espúrio”, o que explica em larga medida a sua dupla natureza: por um lado, extremamente rígido nas suas suposições e premissas, que remetem para uma imagem metafórica e redentora da África; por outro, fortemente enraizado na indeterminação e experimentação (Duarte, 2014, p. 319).

⁵ Do original: *Pasolini's Appunti per un'Orestiade africana* (1970) is a metaphorical film, inspired by the Greek legend of Orestes, in which Pasolini views post-colonial African history through the lens of mythology. His portrait of the birth of “modern” Africa is an attempt to narrate the passage from past to present and to salvage “prehistory” through his dream of the unification of the rational, democratic state and the irrational, primal slate of being.

NOTAS SOBRE UM FILME QUE (NUNCA) FOI FEITO

Notas preliminares de um filme nunca feito. Essa é a razão pela qual Laura Rascaroli (2009) considera o documentário de Pasolini como um *notebook film*, um filme rascunho que, como um diário, traz a estrutura retórica de “um monólogo consigo mesmo, um gesto privado de auto-endereçamento” (2009, p. 146), que, ao funcionar como mais uma etapa no processo de pensamento criativo, mantém em sua versão final a espontaneidade geralmente não encontrada em produções finalizadas. Ao mirar a filmografia de Pasolini, a pesquisadora constata uma recorrência de “filmes de notas” entre as produções não-ficcionais do cineasta – todas elas *travelogues* (filmes de viagem) – uma tendência que também pode ser encontrada em suas obras literárias, a exemplo de *Petrolio*, romance que reúne 133 notas entre artigos de jornal, revistas e cartas (Rascaroli, 2009, p. 150).

O que chama a atenção nos filmes de nota é que o seu caráter não diz respeito somente ao seu aspecto ensaístico, mas sobretudo reflexivo, no sentido de como essa construção narrativa incita a uma reflexão sobre a forma como o sujeito que filma se relaciona com o espectador. Como já teria indicado Bill Nichols, no “modo reflexivo” do documentário “acompanhamos o relacionamento do cineasta conosco, falando não só do mundo histórico como também dos problemas e questões de representação” (Nichols, 2012, p. 162). Com base nessa definição, mesmo quando um documentário apresenta registros de interação do cineasta com atores sociais, o objetivo é provocar uma reflexão a respeito disso, sobretudo pelo uso do comentário (*voz over*).

Por outro lado, quando se trata de um documentário reflexivo feito em primeira pessoa há uma aproximação com o que Nichols denomina de “modo performático”, que são produções marcadas por um tom autobiográfico que se afastam do relato objetivo para dar lugar ao relato baseado na experiência subjetiva e da memória. Aqui, o uso da *voz over* também costuma ser uma estratégia recorrente, porém com o intuito de corrigir a

abordagem baseada em “nós falamos sobre eles para nós” para “nós falamos sobre nós para vocês” (Nichols, 2012, p. 172). Contudo considerando a tensão entre o etnográfico e autobiográfico, a narrativa pasoliniana mistura esses dois posicionamentos não superando totalmente a primeira abordagem (“sobre eles para nós”), e ao utilizar um épico grego⁶ como referencial de representação da cena local, cria uma barreira para se relacionar com “eles”, e nem se ajusta à segunda abordagem (“sobre nós para vocês”), pois a relação de alteridade do cineasta com o local e com os atores sociais permanece durante todo o processo.

A encenação épica idealizada por Pasolini, na prática, não se concretizou, restando apenas as “notas”. Por outro lado, é justamente a permanência desse “filme de notas” (Rascaroli, 2009) que acaba evidenciando o distanciamento das ideias do cineasta diante dos registros locais e, até mesmo, das pessoas filmadas, resultando na permanência de uma relação de alteridade entre sujeitos fortemente marcada por uma narrativa pautada em projeções individuais do cineasta. Tal distanciamento fica explícito logo nos minutos iniciais do filme, quando Pasolini ao filmar a vitrine de uma loja, captura o próprio reflexo segurando a câmera. Uma imagem que, sem dúvida, sintetiza e antecipa simbolicamente a tensão de retratar o outro projetando a si mesmo e que vai atravessar o todo filme, sobretudo, através do recurso da voz.

O registro continua com uma descrição dos objetos da vitrine – livros que servem de indício para comentar as contradições internas vivenciadas nos países africanos pós-independência – e segue sem oferecer qualquer descrição acerca das pessoas que aparecem nas imagens, mesmo quando

⁶ Segundo Bruno Duarte (2014, p. 320-321), de forma resumida, a *Oresteia* conta um ciclo de assassinato e vingança: Orestes assassina sua mãe (Clitemnestra), para vingar a morte de seu pai (Agamenon), o qual sacrificara a própria filha (Ifigênia). Após a morte da mãe, Orestes é perseguido e atormentado pelas Erínias (também chamadas de Fúrias), deusas do mundo subterrâneo que exigem o sacrifício dos que são culpados de crimes de sangue na família. Por fim, Orestes enfrenta o tribunal de Atenas (Areópago) e é absolvido pela deusa Atena, presidente do Tribunal, e as Erínias se transformam em Eumênides, divindades benevolentes e guardiãs da justiça. É a partir dos personagens dessa narrativa que remete à pré-história ocidental que Pasolini lança o seu olhar para a “África” moderna.

elas parecem interagir diretamente com um olhar de curiosidade ou até mesmo fugindo da situação de filmagem. Ao invés disso, o cineasta se utiliza da própria voz (voz *over*) para fabular sobre como aquelas pessoas poderiam servir à sua encenação: Pasolini nos apresenta possíveis atores para seu filme. Sobreposta por uma série de imagens de sujeitos, a voz nos conta: “Este poderia ser um Agamenon. Este também. O velho Agamenon que volta cansado da guerra de Tróia. Outra variante para um Agamenon mais fabuloso e mítico. Este é um Massai. Este poderia ser Pilades, o amigo fiel, íntegro, leal de Orestes e que sempre o acompanha”. Fugindo de uma descrição das pessoas que filma, o que permite o vínculo com as imagens filmadas é a “voz da encenação”, é assumir que aquelas pessoas poderiam encenar as personagens míticas atribuídas a elas.

Outra evidência do distanciamento do cineasta, pode ser notada na sequência em que o diretor questiona estudantes africanos da Universidade de Roma acerca da viabilidade da adaptação de uma tragédia grega para o contexto africano e um deles responde: “Formalmente a ideia pode se dar, em minha opinião, mas resultará um pouco fantasiosa”. Um estudante de origem etíope chama a atenção do diretor ao dizer que a “África não é uma nação é um continente”. Pasolini diz que sabe disso, mas que quer ouvir dele em qual década deve-se ambientar a história e em qual país. O estudante, que não tem o seu nome creditado, diz que não visitou todo o continente: “A África vai desde o Mediterrâneo até o outro extremo, e desde o oceano Atlântico ao oceano Índico. Portanto, ‘África’ não diz nada”.

Ao analisar o uso da voz no documentário de Pasolini sob a perspectiva desses “modos”, percebe-se que, enquanto o modo reflexivo se articula à abordagem etnográfica, porque apresenta uma reflexão sobre a possibilidade de interpretar acontecimentos no Terceiro Mundo a partir do mito da Orestéia; o modo performático se articula à abordagem autobiográfica, na medida em que o cineasta compartilha com o interlocutor suas escolhas de como deseja encenar aquela tragédia, sem uma relação necessária com as

imagens e pessoas filmadas. Uma abordagem que, em princípio, não resultaria em um problema, exceto pelo fato de aqueles lugares e pessoas, dadas as circunstâncias sócio-políticas das recém formadas nações africanas, não terem o direito de expressão própria, tornando-se então meros objetos do ato “nós falamos de nós para vocês”.

Em seus registros, o filme explora imagens e personagens que serviriam para o roteiro mítico de *Êsquilo*. A voz *over* de Pasolini explica essa intenção pelas árvores (que poderiam simbolizar as Fúrias) e a possível visão de Cassandra da morte de Agamenon através de imagens de arquivos da guerra de Biafra (Nigéria) – um dos raros momentos do filme em que a voz de Pasolini é interrompida para mostrar cenas silenciosas da guerra civil nigeriana (1967-1970) em uma sequência de tiroteios, massacres, cadáveres. Imagens que, pelo comentário que lhes antecede, poderiam ser da “Tróia conquistada”. Seria realmente possível lidar com a brutalidade dessas imagens comparando-as com uma cidade grega conquistada? É aqui que a fabulação, fruto da subjetividade do próprio artista, parece colapsar com o real trágico daqueles arquivos. A relação com essas imagens só muda à medida que é introduzida a melodia de um saxofone – cuja performance em estúdio é mostrada de forma paralela às imagens – sublinhando os registros como uma espécie de lamento musical (Gross, 2012, p. 168). O número musical que segue, uma performance de jazz gravada em um estúdio de Roma, tem a participação do saxofonista argentino Gato Barbieri e de dois cantores afro-americanos (Yvonne Murray e Archie Savage) que encenam o projeto idealizado de associar o signo africano ao diaspórico.

NOTAS DE UMA AUTOBIOGRAFIA PERFORMÁTICA

Em contraste com a autoridade pré-estabelecida pela própria persona de Pasolini – que aparece em corpo e voz no documentário – os sujeitos

filmados são pessoas anônimas cuja imagem e encenação diante da câmera se presta, tão somente, para dar vida à tragédia grega narrada pelo cineasta. Apesar do suposto consentimento dessas pessoas em participarem das gravações, a ausência de informações sobre elas faz eco justamente ao que o cineasta senegalês Ousmane Sembène afirmou para Jean Rouch no clássico debate registrado por Alberto Cervoni (1982): “O que eu não gosto na etnografia, desculpe-me, é que não basta dizer que um homem que você vê está caminhando, você tem que saber de onde ele vem, para onde ele vai...”

Dito de outro modo, o etnográfico do filme se caracteriza por uma presença de ausências. No campo da imagem, as pessoas estão presentes, mas não há informações sobre elas como sujeitos da história narrada. Ao invés disso, o que se percebe é uma sobreposição do autobiográfico sobre o etnográfico em uma narrativa na qual a experiência individual – a leitura de Pasolini sobre a *Oresteia* e seus planos de filmagem em um país africano – se impõe aos registros de uma coletividade. Uma narrativa em que o autobiográfico não implica necessariamente em um questionamento de si, tornando ainda mais complexa a discussão entre esse documentário de “notas” e as relações de alteridade.

Assim como em uma série de documentários etnográficos, *Notas para uma Oréstia Africana* conta com aquilo que a pesquisadora Claudine de France chama de *comentário*, definido como: “um enunciado oral ou escrito que exprime uma reflexão qualquer sobre um real que ele coloca em cena através de sua *evocação direta*, equivalente da imagem, ou *indireta*, a partir do suporte cênico que a imagem oferece desse mesmo real” (France, 1995 apud Freire, 2015, p. 27, grifos nossos). Logo, o comentário que aqui denominamos como “voz narrativa”, não só exprime uma reflexão a partir de um real evocado, mas exerce um papel central na constituição de significados no documentário, pois ao invés de fornecer informações sobre os registros, direciona um determinado olhar sobre eles (Coelho, 2014). Assim, mais do que uma evocação indireta que utiliza a imagem como suporte cênico, se

trata de uma evocação que transcende o real. Uma transcendência que se dá tanto pelo viés da narrativa mítica de Ésquilo – que, por si só, já conduz a reflexões em torno da noção de justiça e democracia – quanto pelas próprias fabulações do cineasta e seus mitos sobre a África.

Ao observar, portanto, o aspecto evocativo dessa voz narrativa, percebe-se o direcionamento do olhar em direção a, pelo menos, duas vertentes: 1) uma reflexão sobre o épico grego e suas possíveis formas de adaptação em um cenário de pós-independência africana e 2) uma reflexão de Pasolini sobre si mesmo a partir de suas escolhas artísticas (marcado com o uso verbal da primeira pessoa). Diante desse segundo aspecto, não parece exagero inferirmos que o filme de Pasolini pode ser pensado na chave da autobiografia.

Uma das características do documentário autobiográfico é a exposição dos rituais cotidianos e de cenas da intimidade, normalmente recheada de revelações, surpresas e confissões. Um outro ponto importante que deve ser notado, e que nos interessa de maneira particular, é que o sujeito com a câmera transforma-se em personagem de seu próprio filme, independente do grau de profundidade dramática da obra, como é possível perceber no documentário aqui analisado. Isso fica bastante notório logo no começo do filme, em que Pasolini explica não apenas o que pretende fazer, mas deixa evidente aos espectadores que o documentário é uma visão pessoal sobre a realidade filmada. Esse gesto autobiográfico no documentário (Alves Junior, 2017) se dá justamente a partir do momento em que o cineasta utiliza a voz narrativa como estratégia de autorreflexão sobre o processo de feitura do filme, em uma espécie de performance bastante comum nas escritas diaristas.

A tensão entre a etnografia e a autobiografia reside, nos parece, justamente aí, uma vez que ambas, a representação do outro e representação de si, se preocupam, cada uma ao seu modo, em observar o mundo ao seu redor. Entretanto, como são escritas que partem de preocupações discursivas diferentes em relação aos sujeitos retratados, também marcam pontos de distanciamentos, como nos lembra Catherine Russel (1999, p. xv, tradução nossa):

A produção de filmes diários e o uso de material autobiográfico são meios extremamente eficazes e amplamente utilizados para ‘politizar o pessoal’ e, de muitas maneiras, a micropolítica da vida cotidiana tornou-se o terreno no qual a subjetividade se inscreve. E, no entanto, a autobiografia em filme e vídeo raramente é uma fonte de verdade e autenticidade, mas uma dispersão de representação, subjetividade, experiência e história cultural⁷.

O contraditório aqui é que o autobiográfico não está associado a uma politização do pessoal, antes serve de estratégia/pretexto para que o cineasta realize diferentes projeções sobre os sujeitos e locais filmados (Uganda e Tanzânia). Como se a modalidade “filme de notas” fosse uma forma de escamotear/esconder a abordagem etnográfica que se constitui desde o projeto inicial de adaptação de um mito da cultura ocidental como forma de compreensão de uma conjuntura geopolítica complexa como a dos países africanos.

Por essa razão, o comentário mais do que oferecer informações sobre os registros, pode estabelecer uma relação dialética com os registros audiovisuais, em que a voz narrativa enfatiza, esconde ou contrapõe determinados aspectos do sensível apresentados no filme. Embora a intersecção entre arte e antropologia seja uma marca dessa e de outras produções, é preciso reconhecer limitações quando essa “evocação do real” pelo comentário tende a “encobrir o mostrado pela imagem” (Coelho, 2014, p. 56). Algo que se torna ainda mais problemático quando se utiliza de uma narrativa mítica ocidental para encobrir registros de sujeitos africanos, já historicamente marcados pelo uso abusivo de suas imagens.

7 Do original: *Diary filmmaking and the use of autobiographical material are extremely effective and widely used means of “politicizing the personal,” and in many ways, the micropolitics of everyday life have become the terrain across which subjectivity is inscribed. And yet autobiography in film and video is rarely a source of truth and authenticity, but a dispersal of representation, subjectivity, experience, and cultural history.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi possível perceber, *Notas para uma Oréstia Africana* tensiona as relações entre a narrativa autobiográfica e a chamada etnografia, entendidas aqui como discursos que se ocupam com a escrita de si e do outro e que tendem a caracterizar documentários realizados por cineastas estrangeiros em países do continente africano. Ao passear por essa “África de viajantes”, a presença da abordagem etnográfica parece apontar um retorno aos dilemas de retratar o outro sem objetificá-lo e a escolha por uma abordagem autobiográfica, a entrada em um novo labirinto no qual o outro permanece sob ameaça de objetificação diante das sombras geradas pelas projeções de um eu que tem voz e narra.

Entre as diversas formas e maneiras de narrar a experiência documental, Pasolini opta justamente pelo limiar entre a fabulação e a invenção, entre o que diz respeito a sua impressão sobre a vida do outro e sobre aquilo que deveria, ou poderia, ser a vida do outro, tomando a possível encenação de uma tragédia grega como representação do que ele crê ser uma imagem possível, e porque não ideal da África – que ele entende ser uma só nação, fato, que como vimos, demonstra um desconhecimento da diversidade do continente.

Ao utilizar a voz *over* como estruturante e determinante em sua busca por encontrar personagens para o seu filme, e ao mesmo tempo como um comentário sobre a própria feitura da obra, o diretor explicita seu procedimento de aproximação com a alteridade, independente do julgamento que fazemos sobre esse avizinhamiento.

BIBLIOGRAFIA

- ALVES JUNIOR, Francisco. **Tudo sobre meu pai: rastros de filiação nos documentários Rocha que voa, Person e Histórias Cruzadas.** Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom), da UFBA. Salvador, 2017.
- BAMBA, Mahomed. **Jean Rouch: cineasta africanista?.** *Devires* (UFMG), v. v.6, p. 92-107, jan-jun 2009.
- CERVONI, Albert. **Une confrontation historique en 1965 entre Jean Rouch et Sembène Ousmane: ‘Tu nous regardes comme des insectes’.** In: *CinémAction: Jean Rouch, un griot gaulois.* Paris: L’Harmattan, 1982. p. 77-78. Disponível em: [derives.tv/tu-nous-regardes-comme-des](https://www.derives.tv/tu-nous-regardes-comme-des) [acesso em 19 jul. 2023].
- CARDOSO, João Sousa. **Notas para uma Orésteia africana.** In: *Buala/Afroscreen*, 4 set. 2010. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/afroscreen/notas-para-uma-oresteia-africana>. [acesso em 18 out. 2020].
- 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.
- DUARTE, Bruno C. **O coro trágico de Pasolini.** *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 16, p. 317-337, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/rsdxT3jnXmGTQ9Hf5vyXkvg/> [acesso em 18 jul. 2023].
- FREIRE, Marcius. **A escuta do comentário no filme antropológico.** In: MAIA, Guilherme; SERAFIM, José Francisco (org.). *Ouvir o documentário: vozes, músicas, ruídos.* Salvador. Edufba, 2015.
- GROSS, Bernhard. **Reconciliation and Stark Incompatibility: Pasolini’s ‘Africa’ and Greek Tragedy.** In: DI BLASI, Luca; GRAGNOLATI, Manuele; HOLZHEY, Christoph FE (orgs.). *The Scandal of Self-contradiction: Pasolini’s Multistable Subjectivities, Geographies, Traditions.* Vienna: Series Cultural Inquiry, 2012. pp. 167-186
- GRÜNER, Eduardo. **Pier Paolo Pasolini: a tragédia do real.** In: YOEL, Gerardo (org.). *Pensar o cinema - imagem, ética e filosofia.* São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- MICHAELIS, Kim. **A critical analysis of Pier Paolo Pasolini’s African Oresteia.** *Literator*, v. 17, n. 2, p. 79-90, 1996. Disponível em: <https://literator.org.za/index.php/literator/article/view/604> [acesso em 25 fev. 2024]
- NAZARIO, Luiz. **Todos os corpos de Pasolini.** São Paulo: Perspectiva, 2007.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Campinas: Papirus, 2012.
- RASCAROLI, Laura. **The notebook film: Pier Paolo Pasolini and the film that cannot be made.** In: *The personal camera: subjective cinema and the essay film.* Londres: Wallflower Press, 2009. pp. 146-169
- RÊGO, Francisco Gabriel; LIMA, Morgana Gama de. **A voz narrativa em Terra sem Pão: entre o conhecimento e a encenação.** In: WELLER, Fernando; RICARDO, Laécio; COSTA, Mannuela. *Pensar o documentário: Vol 2.* São José dos Pinhais, PR: Estronho, 2022. pp. 333-348
- RICHARDS, Keith. **Export mythology: primitivism and paternalism in Pasolini, Hopper and Herzog.** In: DENNISON, Stephanie; LIM, Song Hwee. *Remapping World Cinema: identity, culture and politics in film.* Londres: Wallflower Press, 2006. p. 55-64.
- RUSSELL, Catherine. **Experimental ethnography: the work of film in the age of video.** Londres: Duke University Press, 1999.

FILMOGRAFIA

Fata Morgana (Alemanha, 1971), de Werner Herzog

Sem sol (França, 1982), de Chris Marker

Remontagem (EUA, 1982), de Trinh T. Minh-ha

ABC África (Irã, 2001), de Abbas Kiarostami

Notas para uma Oréstia africana (Itália, 1970), de Pier Paolo Pasolini

Afrique 50 (França, 1950), de René Vautier

Eu, um negro (França, 1959), de Jean Rouch

Édipo Rei (Itália, 1967), de Pier Paolo Pasolini

Medeia (Itália, 1969), de Pier Paolo Pasolini

Locações na Palestina (Itália, 1965), de Pier Paolo Pasolini

Notas para um filme sobre a Índia (Itália, 1968), de Pier Paolo Pasolini

DO ESTIGMA DA FOME AO PERIGO DE UMA NOVA CUBA: REPRESENTAÇÕES DO NORDESTE BRASILEIRO EM DOCUMENTÁRIOS TELEVISIVOS ESTADUNIDENSES NOS ANOS 1960

FERNANDO WELLER¹

O presente texto representa um primeiro esforço de sistematização de um acervo de filmes reunidos nos Arquivos Nacionais dos EUA (NARA) entre 2012-2023. Trata-se de uma pesquisa que nasceu a partir de uma demanda audiovisual e que, agora, terminados os ciclos da produção, toma a forma de um projeto acadêmico para os próximos anos. Esta comunicação tem, portanto, um caráter mais panorâmico, de apresentação deste acervo e de proposições metodológicas.

A LÓGICA DA FORMAÇÃO DO ACERVO

Em 2012, através de um financiamento do Funcultura-PE, o Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura, estive nos Arquivos Nacionais dos EUA (NARA) para uma pesquisa de imagens em torno do Nordeste brasileiro dos anos 1960. A pesquisa fez parte de uma das etapas para a realização do filme *Em Nome da América*, lançado em 2017, cuja temática era a presença de jovens voluntários do *Peace Corps*, agência criada por John Kennedy, em 1961, que teve atuação destacada na região Nordeste, em um contexto da Guerra Fria. No ano seguinte ao encerramento deste filme, me vi diante do material bruto que compunha as sobras do arquivo que reuni. Trata-se

¹ Cineasta e professor do Departamento de Comunicação Social da UFPE, onde atua principalmente no bacharelado em Cinema e Audiovisual.

de um acervo de imagens produzidas por canais de TV e agências norte-americanas, guardadas em diferentes coleções institucionais no NARA.

Parte desse material superou o recorte temático do meu primeiro filme. No mesmo ano, apresentei um novo projeto ao Funcultura para uma série televisiva com 8 episódios de 50 minutos chamada “*A Nova Cuba – O Nordeste brasileiro em dois tempos*”², desenvolvendo aspectos da história política na região no anos 1960, e abordando, de forma mais detida, temas como as Ligas Camponesas, o Movimento de Cultura Popular no Recife (MCP), o método Paulo Freire, a Teologia da Libertação e o papel de Dom Helder Câmara, a Sudene de Celso Furtado, a Aliança para o Progresso, o golpe militar em 64, entre outros tópicos.

Neste segundo projeto, dessa vez, uma pesquisadora de imagens nos EUA reuniu um novo lote de filmes, muitos documentários e alguns materiais brutos de registros audiovisuais por agências norte-americanas. Pela extensão do projeto, grande parte do material foi incluída na montagem final. Há uma contradição no uso destes arquivos que se dá em torno da necessidade de recorrer a uma coleção no exterior para compor um quadro visual e sonoro de uma região do Brasil nos anos 1960. Trata-se de um acervo que enxerga o Brasil, mas que fala, sobretudo, sobre os americanos e as tensões políticas da época. Tomamos emprestado este olhar estrangeiro, marcado pelo interesse temático em cenas da miséria e da fome e que enxerga as manifestações políticas locais como caóticas e desordeiras, inspiradas pela influência crescente do comunismo. Esse arquivo enxerga também a ostentação e ignorância das elites locais, o medievalismo das relações no campo e contrapõe a esses quadros a modernização de cunho liberal proposta pelas agências norte-americanas, uma miragem que se esfacelou, logo em seguida, com o golpe militar de 64.

² Série co-dirigida com o jornalista Wilfred Gadêlha, com produção da Jaraguá Produções, filmada entre 2019 e 2022. A série se encontra finalizada, com previsão de veiculação no ano de 2024.



Figuras 1 e 2: Cartazes do filme *Em Nome da América* (2017) e da série *A nova Cuba* (2024)

Compõe, ainda, esse olhar estrangeiro o interesse pelas paisagens naturais e uma leitura determinista das mazelas sociais a partir do caráter inóspito do Sertão, marcado pela seca e fome, em contraponto às enchentes e doenças tropicais do litoral e capital. São imagens de carcaças de animais nas estradas, retirantes com trouxas caminhando sob o sol da caatinga, imagens de favelas de palafitas, crianças subnutridas com a barriga inchada e animais revirando montes de lixo. Todo um imaginário que conhecemos no Brasil sobre o Nordeste é revisitado nestes filmes.

Um primeiro olhar sobre o acervo reunido indica a presença variada de imagens do Recife e de cidades do interior de Pernambuco, tanto em cores, quanto preto e branco. E aqui cabe a primeira reflexão, ou autorreflexão, em torno da nomeação deste arquivo e do projeto audiovisual que o motivou. Embora outras regiões do Nordeste apareçam nos filmes, as imagens são majoritariamente do Estado de Pernambuco. Esta é uma das armadilhas, a qual eu aderi de forma consciente, em torno da representação norte-americana sobre a região: a de priorizar Pernambuco e, conseqüentemente, o Recife, como uma espécie de capital do Nordeste.

Compreendo a ênfase em Pernambuco, no passado, a partir de dois aspectos. O primeiro, demográfico: o Recife nos anos 1960 era a terceira capital mais populosa do Brasil, o que naturalmente concentrava as atenções de agências internacionais na cidade. O outro, essencialmente político: Pernambuco era o Estado no qual surgiram as Ligas Camponesas e onde um governo de nomeação socialista, o de Miguel Arraes, promovia reformas nas relações de trabalho no campo e na cidade, algo que alarmava e assombrava as mesmas agências internacionais.

Segundo Joseph Page, o Recife do começo dos anos 1960 abrigava o segundo maior escritório do mundo da USAID, a agência americana para o desenvolvimento e, junto com um corpo diplomático, técnico e burocrático numeroso na cidade, havia também agentes infiltrados da CIA (PAGE, 1972). Estes, atuavam organizando os sindicatos rurais coordenados pela Igreja Católica, que faziam um contraponto às Ligas Camponesas de Francisco Julião. Esse contexto anti-comunista se refletia na imprensa local e internacional e atraía a visita de personalidades políticas. Como exemplo, os irmãos Edward e Robert Kennedy visitaram nos primeiros anos da década de 1960 o Recife e uma viagem do presidente John Kennedy, cancelada em última hora ao Brasil, também previa uma passagem por Pernambuco e uma visita ao Engenho Galiléia, berço das Ligas, no município de Vitória de Santo Antão (SANTIAGO, 2016).

Na coleção de filmes disponíveis no Arquivo Nacional produzidos pelo IPÊS/IBAD³ encontramos o documentário “*O Nordeste – problema número um*”. Destacamos a presença de imagens que também compõem o acervo do NARA neste filme brasileiro, o que evidencia a circulação dos conteúdos audiovisuais entre as agências americanas e os institutos no país e, sobretudo, a semelhança do discurso acerca da região. Tal discurso pode ser sintetizado na seguinte proposição: é preciso modernizar as relações sociais e econômicas no Nordeste, cujo atraso significa um grave risco à democracia brasileira e

3 Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES), fundado em 29 de novembro de 1961 e Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD), organização fundada em maio de 1959. Ambas atuaram para desestabilização do governo João Goulart, com financiamento norte-americano, através de propaganda anti-comunista e financiamento de campanhas eleitorais, inclusive, no Nordeste.

um estímulo à influência comunista. Esse atraso, no entanto, é diagnosticado, em parte, pela insensibilidade das elites locais (a saber, a elite usineira) e a impotência dos governos diante das mazelas naturais na região, sobretudo a seca. Pernambuco concentrava em seu território todas essas contradições e, portanto, é o Estado mais presente no conjunto das imagens.

O acervo reunido no NARA, então, compõe um conjunto de discursos sobre o perigo de uma Nova Cuba, ou seja, algo que Pernambuco poderia vir a ser ou inspirar, no imaginário das elites locais, da mídia e das agências governamentais. Ao discurso anti-comunista, soma-se, ainda, um discurso particular sobre a região, que tem em autores como Gilberto Freyre, uma referência incontornável. Freyre, inclusive, é citado com frequência em montagens que espelham imagens das lavouras de cana no Nordeste, em cenas que remetem à escravidão, aos casarios dos engenhos, onde vivem as elites na Zona da Mata pernambucana. O filme *Brazil: The Rude Awakening* (1962), realizado no calor dos acontecimentos após a renúncia de Jânio Quadros e posse de João Goulart, contém trechos de uma entrevista com o próprio Gilberto Freyre, em inglês, na qual o intelectual pernambucano analisa a influência da Revolução Cubana no contexto Brasil e os perigos das desigualdades regionais no país. Afirma Freyre, no filme: “Vai haver um perigo sério, não apenas para a região, mas para o Brasil como um todo, porque é impossível seguir com um Brasil progressista na região Sul e o arcaico e negligenciado Brasil na nossa região”.

Os filmes ressignificam, no contexto dos anos 1960 e das relações entre Brasil e EUA, as dicotomias regionais brasileiras que, como afirma Durval Muniz de Albuquerque Júnior, remontam a debates nacionais do começo do século XX, em torno das noções de modernidade e tradição nos âmbitos das artes, da economia e das relações sociais. É Freyre que, segundo Albuquerque Júnior, lidera a invenção de uma identidade própria nordestina, baseada em uma leitura tradicionalista e patriarcal da sociedade brasileira, como uma reação à modernização capitalista das regiões Sul e Sudeste. É, sobretudo, a percepção da decadência econômica das elites nordestinas, vinculadas ao

contexto agrário, que justifica uma reivindicação de identidade própria na região (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011).

Nesse sentido, a leitura nos documentários norte-americanos da obra e de discursos de Freye, indica uma assimilação deste debate anterior em torno da identidade regional, agora, no contexto da Guerra Fria. Como consequência, observamos a dicotomia modernidade e tradição instaurada nos discursos dos filmes, opondo paisagens e personagens nordestinos, marcados pela seca, pelo trabalho semi-escravo nas lavouras da cana, à fábricas e edifícios em São Paulo. Essa dicotomia é, nas imagens, cotejada com os discursos jornalísticos e, principalmente, com a escolha dos entrevistados.

Outro intelectual que é um interlocutor das equipes de filmagem estadunidenses é Celso Furtado, na época chefe da Sudene, encarregado da gestão dos recursos da Aliança para o Progresso no Nordeste, em um primeiro momento. Celso é apresentado como um dos quadros técnicos da região em, pelo menos, três produções. No filme *Alliance for progress, a report*, a montagem contrapõe a figura de Celso à de Francisco Julião. O primeiro, representando a esperança de uma modernização de caráter liberal na região, através dos programas financiados pelas agências americanas. O segundo, uma lembrança das consequências do eventual fracasso de tais empreendimentos, a radicalização dos movimentos agrários e a influência comunista. O discurso, evidentemente, não abordava as dificuldades dos EUA em fazer valer suas posições na Sudene, o que os levou a negociar nos anos seguintes diretamente com os governadores de Estado o financiamento dos programas de seu interesse (PEREIRA, 2022).

Assim, um primeiro olhar panorâmico sobre os filmes que compõem o acervo, indica uma série de contradições envolvendo personagens emblemáticos da construção da ideia de Nordeste, cujo aprofundamento deve se dar para além da presente comunicação. Cabe aqui, no momento, estabelecer as reflexões parciais de uma pesquisa em andamento.



**Figuras 3 e 4: Gilberto Freyre e Celso Furtado
em *Brazil: the rude awakening* (1962)**

A DESCRIÇÃO PARCIAL DOS FILMES E DAS COLEÇÕES

A maior parte dos filmes foi produzida em película 16mm, mas há cópias em diversos formatos de vídeo, dos anos 70 aos dias atuais. Uma parte desse material está reunida em 25 DVDs disponibilizados pelo NARA e outra se encontra acessível em um *drive* com mais 35 títulos. Embora essa minutagem completa ainda não tenha sido realizada, eu estimo que o acervo é composto por aproximadamente 100 horas de material, reunido entre as décadas de 1950 e 1960, majoritariamente por agências norte-americanas. Entre elas, destacam-se:

1. O Corpo dos Voluntários da Paz (*Peace Corps*), agência de voluntariado criada por Kennedy, em 1961, como parte de uma política de enfrentamento da suposta influência comunista, sobretudo em países da América Latina. Os filmes que compõem essa coleção são originalmente

voltados para o recrutamento e propaganda das ações da agência. Destaco, nessa coleção, o documentário *One Step at a Time* (1969), 50 minutos, colorido, em 16mm, realizado no Brasil nos estados de Goiás, DF, Amazonas, Rio de Janeiro, Pernambuco e Bahia. Este filme traduz o discurso da política desenvolvimentista do governo Kennedy, que se traduzia no paradoxo de uma “revolução pacífica” na América Latina (Por isso, um passo de cada vez, sugere o título). O voluntariado é apresentado como uma ação transformadora, sobretudo nas regiões mais pobres do Nordeste. Destaca-se no filme o relato das mulheres voluntárias norte-americanas e a evidente frustração e sentimento de impotência diante das mazelas estruturais da desigualdade brasileira, o que faz com que o discurso do filme, ele próprio, também seja contraditório e, por isso mesmo, mais interessante do que um simples institucional ou filme de recrutamento⁴.



4 Uma análise mais detida sobre este filme está em WELLER, 2019.



Figuras 5, 6 e 7: Mulheres norte-americanas atuam como voluntárias no Sertão nordestino em *One Step at a Time*.

2. A Agência de Informação norte-americana, a *United States Information Agency* (USIA): criada em 1953, no Governo Eisenhower, e cuja missão da era a de estabelecer relações públicas dos EUA com países estrangeiros, para “entendê-los, informar e influenciar os públicos na promoção do interesse nacional e ampliar o diálogo entre os americanos e as instituições dos EUA e suas contrapartes no exterior”, segundo a página da própria agência. A maior parte dos filmes pertence a esta coleção, incluindo aproximadamente 20 cinejornais brasileiros produzidos pela Atlântida Cinematográfica e pela Herbert Richers durante a década de 1950 e 60 que abordam temas diversos de interesse dos EUA, como a visita de autoridades ao Brasil, feiras rurais com produtores de Dallas, um enorme culto evangélico no estádio do Maracanã, inauguração de uma fábrica a Jeep, entre outros. Os filmes foram organizados pela agência sobre o título de *BT, Brazil Today*. Outra parte inclui filmes produzidos por canais de TV norte-americanos e, eventualmente, europeus, com longas reportagens sobre o conflito agrário brasileiro e o perigo de uma “Nova Cuba” na região. Destaca-se o filme *Testemunhos do Nordeste* (sem data definida), realização brasileira assinada por Carlos Alberto de Souza Barros, que aborda os movimentos sindicais ligados à Igreja Católica em Pernambuco, particularmente à Sorpe – Serviço de Orientação Rural da Igreja,

organização que recebeu recursos da CIA. São imagens raras das lideranças dos padres Melo e Crespo na zona da mata de Pernambuco em um texto que esmiúça a ação dos líderes católicos na região em um contexto próximo ao golpe de 64.



Figuras 8, 9 e 10: Padre Crespo no sindicato rural de Jaboatão dos Guararapes e na Igreja em *Testemunhos do Nordeste*. Francisco Julião, em uma rara imagem, ao lado de Padre Melo, no filme *Alliance for Progress: a report*.

3. A coleção da Força Aérea dos EUA, suas atividades e organizações e, em conjunto, a coleção dos registros gerais do Departamento da Marinha dos EUA: nestes dois grupos encontram-se alguns filmes produzidos no Recife, na década de 1960, com notável qualidade técnica, em cores. Parte dos filmes apresenta a movimentação no Porto do Recife, o desembarque de mercadorias do programa Alimentos para a Paz (*Food for Peace*) e algumas cenas de ruas da cidade do Recife, de Olinda e suas praias. Trata-se de um conjunto pequeno de filmes, de curta duração, todos sem som. Embora curtos, eles constituem um registro muito valioso do cotidiano recifense, de paisagens e cenas urbanas da década de 1960. Destaco aqui o arquivo nomeado 29932. É notável nestas cenas o olhar estrangeiro sobre a cidade, com interesse em um grupos de mulheres sentadas na grama em uma praça no Centro do Recife e panoramas da cidade tipicamente turísticos, como a visão do Recife vista do Alto da Sé, em Olinda. Esses filmes constituem um desvio em relação ao conjunto do arquivo no padrão da representação da cidade e do interior do Estado. Aqui, o sentimento de maravilhamento se sobrepõe ao fatalismo na abordagem da miséria e da seca na região. Algo que chama atenção nessas duas coleções, da Marinha e da Aeronáutica, é a qualidade, tanto da captação das imagens, quanto da preservação do material nos arquivos americanos. As agências filmavam em 35mm, em cores. Elas contrastam com a precariedade das imagens produzidas, na mesma época, guardadas nos arquivos brasileiros, nos quais eu também pesquisei. No Brasil, a representação imagética do passado é atravessada pela imagem precária, pelos arranhões, pelos fungos e todas as mazelas impostas aos suportes, pelo descaso estrutural do país em relação à sua memória e, particularmente, aos seus filmes. Não é apenas uma metáfora no Brasil a ideia de que nossa visão da História é pouco clara. É significativo e um tanto simbólico que as agências militares norte-americanas tenham uma qualidade técnica sensivelmente superior às produções televisivas e de outras instituições

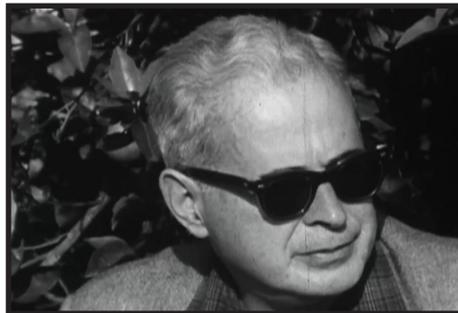
do Estado da época. Destaco aqui a imagem de João Goulart em visita aos Estados Unidos em 1962 registrada pela Marinha dos EUA. A única imagem que circula no Brasil é a da Agência Nacional, em preto e branco, exibida no filme *Jango* (1984), de Silvio Tendler. Hoje a master não está mais acessível no Arquivo Nacional.



Figuras 11, 12 e 13: Visita de João Goulart aos EUA em 1962 em filme da Marinha americana e cenas do arquivo 29932 mostrando vistas da cidade do Recife, em cores.

4. A coleção da Agência de Inteligência Americana, a CIA, aborda desde da visita de Robert Kennedy ao Brasil em 1961, até reportagens de canais de TV americanos sobre o golpe militar de 64 e os contextos anterior e posterior ao golpe. Junto com a USIA, esta é a coleção com mais títulos sobre o Brasil. A região Nordeste tem destaque na maioria dos filmes, com ênfase nos conflitos agrários, na figura de Francisco Julião e os governos João Goulart e Miguel Arraes, em Pernambuco. Os filmes *The Take Off Point*, *The Thin Edge*, *Have Patience*, *Brazil is Big* e especialmente, *Mr. Ambassador*, abordam o Brasil pós-golpe de 64. Os títulos são sugestivos e apresentam a ansiedade e, ao mesmo tempo, euforia das agências americanas com o golpe recém deflagrado. *Mr. Ambassador* acompanha o embaixador Lincoln Gordon no dia seguinte ao golpe militar de 64, em reunião no consulado no Rio de Janeiro e encontros no Rio Grande do Sul. Assim como *One Step at a Time*, o documentário apresenta profundas contradições e estabelece na montagem certos recursos de ironia: o embaixador é mostrado em salões luxuosos, tocando violino e confraternizando com autoridades militares, enquanto as tropas estão na rua. Não é um filme crítico ao golpe de 64, pela natureza da encomenda audiovisual, mas procura expressar, nas entrelinhas, a hipocrisia do discurso oficial americano para a ocasião. Destaco no conjunto desses filmes também, o que chamo de submissão das elites nacionais ao poder da mídia estrangeira. Aqui reside um dos elementos mais interessantes e únicos deste acervo. Temos falas de personagens brasileiros que, ao se dirigirem a jornalistas americanos e, alguns, falando em inglês, se expõem de maneira incomum e, até mesmo, constrangedora. Vemos o senhor de engenho Acosta Azevedo, usineiro pernambucano, defendendo dar menos comida aos trabalhadores para fazê-los trabalhar mais e, a imagem mais icônica, a de um senhor de engenho, Constâncio Maranhão, empunhando seu revólver 38 e declarando que o trabalhador que se organizar em sua propriedade, “leva bala”, em *The Troubled Land* (1962). Destaco

também uma rara entrevista do ditador Castello Branco, manso e humilde, após ser empossado presidente, falando dos ambiciosos planos do regime para melhorar o que Brasil, o que se resume em: “trabalhar e trabalhar”. O olhar vacilante de Castello Branco, que evita cruzar com o do entrevistador, pode ser lido como uma centelha de vergonha, só possível de ser captada por uma equipe gringa. Para a mídia americana, nossas elites se tornam mais sinceras e mais dóceis e os ditadores demonstram, no olhar, certo medo de jornalistas.



Figuras 14, 15 e 16: O embaixador Licoln Gordon em *Mr. Ambassador*, o ditador Castello Branco em *Have Patience, Brazil is Big* e o usineiro Costa Azevedo em *The rude awakening*.



Figura 17: Usineiro Constâncio Maranhão mostra o seu revólver 38 no filme *The Troubled Land*.

5. Por fim, indico a coleção da USAID – Agência norte-americana para o desenvolvimento. Agência criada por Kennedy, também em 1961 e que coordenou os recursos e programas que fizeram parte da Aliança para o Progresso na América Latina, Pode-se dizer que a maior parte dos filmes reunidos nas coleções da USAID, USIA e CIA estão vinculados direta ou indiretamente aos esforços da Aliança para o Progresso e tem como pano de fundo o enfrentamento do Comunismo. Passada essa apresentação do acervo, faço aqui algumas considerações sobre a formação deste acervo e, em seguida, sobre eixos temáticos que mobilizam a pesquisa em curso.



Figura 18: Cartaz da Aliança para o Progresso em um posto de distribuição de alimentos no filme *Alliance for Progress: a report*, no interior de Pernambuco.

VISÕES DO NORDESTE: ENTRE O MARAVILHAMENTO E O FATALISMO

Há exemplos na cinematografia brasileira de arquivos reunidos em torno de projetos audiovisuais. Um dos mais importantes é o arquivo reunido pelo cineasta Rogério Sganzerla que resultou na realização dos filmes *Nem tudo é verdade* (1986), *A linguagem de Orson Welles* (curta-metragem, 1991), *Tudo é Brasil* (longa-metragem, 1998) e *O signo do caos* (longa-metragem, 2003). Cito aqui esses filmes porque eles dão conta de um momento no século XX, no qual a relação entre EUA e Brasil foi amplamente discutida no âmbito da produção imagética, configurando um rico antecedente. Creio ser necessário refletir sobre esse período e traçar possíveis linhas de continuidade, bem como contradições, que se inserem na produção documental do período seguinte, os anos 60, sobre a região. O evento histórico da presença do cineasta Orson Welles no Brasil e, particularmente, no Nordeste, e a posterior ressignificação que Sganzerla faz de seus remanescentes imagéticos são tópicos de interesse desta pesquisa, para além da presente comunicação. Estes eventos se inserem em uma disputa discursiva em torno das tensas relações de representação entre os EUA e o Brasil.

Nos anos 40, os Estados Unidos deslocaram recursos financeiros e simbólicos para a América Latina no que se convencionou chamar a “política da boa vizinhança”. Tal política teve sua tradução em obras cinematográficas, sendo a mais famosa a produção dos Estúdios Disney *Alô Amigos* (1941) e *Você já foi à Bahia?* (1943). Ambos os filmes mesclam abordagens documentais e recursos de animação para produzir uma representação harmônica e idílica da natureza e dos povos latinoamericanos. Eu vinculo a essas representações, novamente, o conceito de “maravilhamento”, a partir da proposição feita pelo crítico literário Stephen Greenblatt em sua análise das cartas de Cristóvão Colombo (GREENBLATT, 1996). A “maravilha” constitui um elemento de justificação e valorização das terras ocupadas durante a invasão das Américas e se traduz em representações hiperbólicas

das paisagens naturais e humanas, como forma de obter apoio financeiro à empreitada colonial.

O relato das maravilhas descritas por Colombo se dirige ao Rei da Espanha. A apresentação das maravilhas tropicais brasileiras nessas produções da Disney não se dirige aos públicos brasileiros, mas, sobretudo, ao público estadunidense. Da mesma forma, são os norte-americanos a principal audiência para os documentários da Nova Cuba, seja o público televisivo mais amplo, seja a burocracia do Estado encarregada de analisar as obras reunidas nas coleções. Estamos falando, em ambos os casos, de uma produção de caráter exploratório, ou seja, são visões do exterior, de um país exótico, colhidas para informar, entreter, maravilhar ou assombrar um público interno.

Segundo Tunico Amâncio, no livro “O Brasil dos gringos, imagens no Cinema”, estima-se que mais de 5 milhões de espectadores no Brasil e 30 milhões nos EUA assistiram a esses filmes da Disney em salas de cinema (AMÂNCIO, 2000). O impacto, portanto, desta imagem no imaginário norte-americano é considerável. A imagem icônica de Carmen Miranda, uma invenção bi-nacional, consolidou-se no imaginário estereotipado e nos clichês envolvendo a tropicalidade, a música popular e a auto-imagem brasileira, re-encenada continuamente no turismo e na publicidade até os dias de hoje. Os públicos das produções da Nova Cuba são difíceis de estimar. Mas as reportagens voltadas para a TV aberta, certamente, atingiram uma audiência mais ampla do que o Cinema da Disney.

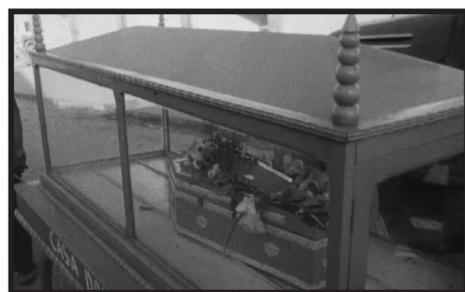
Assim, passo à questão central, que move a minha pesquisa: qual seria a diferença entre este contexto do surgimento do Zé Carioca e o momento seguinte, dos anos 50 e 60, de retomada da atenção norte-americana para a América Latina e, particularmente, à região Nordeste do Brasil? É possível perceber a permanência de clichês, sobretudo voltados para a Natureza e a paisagem no arquivo dos anos 1960. No entanto, ao contrário do maravilhamento das imagens anteriores, a visão agora do Brasil e, sobretudo, da região

Nordeste, é pautada pela ideia do que chamaremos de “fatalismo”. A Nova Cuba não é uma reedição da Cuba de Batista, dos cassinos e das bebedeiras dos turistas americanos. A Nova Cuba é uma ameaça, uma fatalidade, causada pela desigualdade social, corrupção e incompetência das elites locais em promover uma legítima democracia liberal no Brasil. Inverte-se aqui a retórica da valorização das terras conquistadas em direção a um discurso da ameaça, perigo e possível perda das terras conquistadas. Maravilhamento e fatalismo são efeitos voltados para uma finalidade comum, a manutenção de um domínio territorial, colonial ou imperial.

O fatalismo é conceito chave para o entendimento desta nova investida simbólica sobre o Nordeste captada pelo acervo dos anos 1960. Ele não é novo, como bem mapeou o já citado Albuquerque Junior. Trata-se de uma estratégia de estereotipação da região que a situa em uma identidade “dos vencidos e derrotados”, da fome, da miséria e da impossibilidade. Essa identidade não foi forjada pelos americanos, posto que se insere na gênese da construção da ideia de Nordeste na sociedade brasileira. Ela é, então, pinçada no contexto histórico dos anos 60, a partir de uma leitura particular da realidade brasileira que a mídia americana faz. O eixo central da pesquisa está em compreender que leitura é essa e quais as suas dimensões e impactos no contexto das representações no documentário no Brasil: ou seja, como ela se alimenta dos discursos pré-existentes sobre o Nordeste e o que ela devolve em termos discursivos para o debate público nacional sobre a região.

Para encerrar esta comunicação, proponho uma reflexão a partir de uma das imagens que me chamam atenção e que são recorrentes nos filmes: a do enterro de crianças no interior do Nordeste. Pode-se dizer que este tema, a mortalidade infantil na região, o cortejo fúnebre, e a aparente apatia dos presentes, é um tema do olhar norte-americano. A morte de crianças, em uma sociedade da superabundância, comove e espanta. Seria preciso investigar mais a fundo a psicologia por trás dessa representação para

entendê-la no contexto deste arquivo e no âmbito da Nova Cuba. Mas essa imagem se vincula ao sentido do fatalismo que propus anteriormente. Uma criança ou um bebê morto é uma cena destituída de qualquer esperança e, por isso, essencialmente fatalista. Nada mais pode ser feito e nem mesmo o luto é possível diante da paisagem mortal da aridez nordestina.



Figuras 19 e 20: Enterro de um bebê no interior do Nordeste no filme *Latin America, votes or violence?*.

O triste cotidiano envolvendo a mortalidade infantil no Nordeste é tema do livro da antropóloga norte-americana Nancy Schepper-Hughes, da Universidade da Califórnia, em Berkeley. Ela foi uma das entrevistadas no filme *Em Nome da América* e serviu como voluntária da paz nos anos 1960 no Brasil desenvolvendo parte de sua pesquisa na cidade de Timbaúba, no Alto do Cruzeiro, na Mata Norte do Estado. Nancy Schepper-Hughes escreveu um livro chamado *Death without weeping* ou *Morte sem luto: a violência cotidiana na região nordeste do Brasil*. Ela defende uma tese que causou polêmica no lançamento do livro em 1991, a de que as mães

nordestinas, diante da escassez e da fome, praticavam uma escolha seletiva dos filhos que viveriam ou morreriam. Afirma a pesquisadora:

“Mas não eram as mortes o que me surpreendia. [...] Antes, o que me deixava perplexa era a aparente ‘indiferença’ das mulheres do Alto diante da morte de seus bebês e a tendência a atribuir às próprias criaturas uma ‘aversão’ à vida que fazia com que suas mortes parecessem completamente previsíveis” (SCHEPPER-HUGES, 1992, p. 270).

Em outra passagem, ela afirma:

“[...] na ausência de bases firmes que permitam gerar expectativas razoáveis de sobrevivência infantil, o pensamento e a prática materna se enraízam numa série de pressupostos (por exemplo, que crianças e bebês são facilmente substituíveis ou que algumas crianças nascem “querendo morrer”) que contribuem, ainda mais, a um ambiente que é perigoso, ou mesmo antagonístico, às novas vidas” (SCHEPPER-HUGES, 1992, p. 20).

Evidentemente, o trabalho de Nancy inspira grande polêmica acadêmica e foi debatido por pesquisadores do campo da antropologia da saúde no Brasil e nos EUA⁵. A esta comunicação interessa, particularmente, como esse debate transparece também pontos de vista acerca da construção discursiva da realidade nordestina que, ora se apresenta sob o emblema do maravilhamento, ora se apresenta sob a marca da fatalidade, a depender do contexto. Essa visão fatalista das mães pernambucanas é resultado da observação participante de uma intelectual norte-americana em contato com uma realidade diversa. Seu contato se deu através de uma agência, o *Peace Corps* e sua vinda ao Brasil coincide com o golpe de 1964. A visão de Schepper-Huger está, portanto, implicada no contexto que a mídia dos EUA fez nos anos 60, registrando, inclusive, com assombro os enterros infantis. Nancy escreve seu livro anos mais tarde, já nos anos 1980, mas relata suas experiências desde os tempos como voluntária.

⁵ A esse respeito, ver: FRANCH, Mônica e LAGO-FALCÃO, Tânia, 2004.

De fato, a mortalidade infantil foi uma das marcas mais terríveis do subdesenvolvimento da região Nordeste e também é um dos temas instrumentalizados pelos filmes aqui analisados. Trata-se de uma visão reconfigurada da realidade brasileira pelo olhar norte-americano, que serve a um contexto específico, o da necessidade de intervenção estrangeira. Ela justifica a salvação americana, um dos clichês mais batidos do cinema daquele país. Longe de querer encerrar ou contemplar em profundidade as contribuições que a obra de Schepper-Huges traz para a construção de uma imagem da região, termino esta minha comunicação apontando apenas a necessidade futura de aprofundar tais discursos, os dos campos das ciências sociais, cotejando-os com os discursos jornalísticos e das agências norte-americanas no período que previam a fatalidade de uma Nova Cuba a emergir no Nordeste brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Ed. Cortez, 2011.
- AMÂNCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Niterói: Ed. Intertexto, 2000.
- FRANCH, Mónica e LAGO-FALCÃO, Tânia. **Será que elas sofrem? Algumas observações sobre Death Without Weeping de Nancy Schepper-Huges**. In: *Política e trabalho, Revista de Ciências Sociais*, n. 20 de abril de 2004. pp. 181-196.
- GREENBLATT, Stephen. *Possessões maravilhosas*. São Paulo: Ed. Edusp, 1996.
- PAGE, Joseph A. *A Revolução que nunca houve: o Nordeste do Brasil 1955-1964*. São Paulo: Ed. Record, 1972.
- PEREIRA, Henrique Alonso de A. R. *Os Estados Unidos e a Aliança para o Progresso na América Latina*. Natal: Caule da Papiro, 2022.
- SANTIAGO, Vandeck. *Pernambuco em chamas: a intervenção dos EUA e o Golpe de 1964*. Recife: Ed. CEPE, 2016.
- SCHEPPER-HUGES, Nancy. *Death without weeping: the violence of everyday life in Brazil*. Berkeley: Univ. of California Press, 1992.
- WELLER, Fernando. **Americanos feios, americanos belos – imagem e contradições dos voluntários da paz em filmes institucionais dos anos 60** in: WELLER, F (org.) *5 temas sobre o filme Em Nome da América*, Recife: Funcultura, 2019.

O DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO COMO IMPULSO FUNDAMENTAL PARA A IDENTIDADE ESTÉTICA DO CINEMA NOVO

CAMILO SOARES¹
GABRIEL MANES²

1. A ORIGEM DE UMA FALSA CRONOLOGIA DE GÊNEROS

Anos antes do aparecimento da célebre tríade de 1963-1964 (*Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Os Fuzis*), que estabeleceria as características e o reconhecimento mundial do cinema novo, o documentário moderno brasileiro já havia aberto um caminho estético (e financeiro) para as produções ficcionais. É bem verdade que o prestígio e a atenção dos filmes ficcionais do cinema novo em festivais internacionais e pela crítica especializada acabaram ofuscando os documentários da época (em grande parte, curtas e médias-metragens), fazendo com que muitos críticos os atrelassem indevidamente à estética dos longas de ficção. Tal ilusória atribuição parece ter sido reflexo da maior capacidade de projeção e visibilidade dos longas-metragens de ficção contra as produções (e distribuições) mais rudimentares dos documentários, em sua maioria em formato de curta ou média-metragens, cuja distribuição é, em geral, sempre foi mais difícil.

De fato, o rápido reconhecimento internacional das ficções cinema-novistas naturalmente contribuiu para essa falsa cronologia e consequente hierarquização. Ninguém menos que Paulo Emílio Sales Gomes foi um dos críticos que diluiu o pioneirismo dos documentários nessa nova safra

¹ Doutor pela Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, Professor da UFPE.

² Estudante de Cinema e Audiovisual na UFPE. Bolsista Pibic.

de filmes brasileiros, mesmo que de forma elogiosa. Em seu famoso artigo de 1973, *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*, Paulo Emílio afirmara que tais documentários eram apenas um prolongamento mais maduro da abordagem temática e estética dos filmes de ficção do cinema novo:

[...] focalizando, sobretudo, as formas arcaicas da vida nordestina e constituindo de certa forma o prolongamento, agora sereno e paciente, do enfoque cinemanovista, esses filmes documentaram a nobreza intrínseca do ocupado e a sua competência (Gomes, 2021, p. 138).

No entanto, com o benefício do afastamento histórico, essa avaliação da preeminência ficcional vem sendo, mesmo que timidamente, revista. Tal reconhecimento histórico foi possível também com a evolução dos estudos do documentário brasileiro e de sua valorização em publicações e festivais específicos. Nesse novo contexto, ergueu-se aos poucos uma nova identificação entre a origem e os desdobramentos do cinema moderno brasileiro, alterando, dessa maneira, o pioneirismo dos gêneros cinematográficos: “Não seria o inverso?”, como indagaria Amir Labaki, ao questionar que “Não constituíram as ficções cinemanovistas, elas sim, o prolongamento do enfoque documentarista?” (Labaki, 2006, p. 51). Isso é notório em relação, pelo menos, ao trabalho de imagem. Buscaremos, assim, entender a importância do pioneirismo dos filmes documentais para a construção dessa mítica “luz brasileira” e de sua câmera peculiarmente livre, identificadas ao cinema novo e seus desdobramentos. Através da literatura teórico-históricas e de análises estéticas, observaremos o papel do documentário para a construção de uma imagem que desse corpo ao cinema novo e, conseqüentemente, também o cinema marginal ou cinema do lixo, no projeto de representar o Brasil e seu povo nas telas do cinema, sem o perigoso ufanismo de certas vanguardas de outros campos³.

3 Ismail Xavier (2001, pp. 21-22) lembra que o cinema moderno brasileiro não aderiu ao nacionalismo tecno-industrial que marcou outras atitudes vanguardistas: “[...] raramente, o cinema novo e muito menos o cinema marginal, em sua iconoclastia apresentaram aqueles traços conservadores de idealização de um passado pré-

2. CINEMA E MODERNIDADE

O cinema, arte da modernidade, conheceu um rápido (embora ainda gradual) desenvolvimento técnico e narrativo em comparação às demais modalidades artísticas. Nessa jornada, atravessou, naturalmente, o desenvolvimento técnico e narrativo a partir de um certo arcaísmo até chegar a um classicismo de aparente coesão total com a realidade física natural, para, então, em sua forma moderna, quebrar seu dispositivo de transparência, que Ismail Xavier (2008, p. 42) define como a ilusão de um “contato direto com o mundo representado, sem mediações”. O cinema moderno se contrapõe, dessa forma, ao discurso como natureza, dando origem a filmes no qual a autoria do artista permite ultrapassar as normas de invisibilidade (falsamente naturalista) do cinema clássico, que se tornaram padrão comercial.

No entanto, os cinemas periféricos pediam também passagem, buscando ir além do rompimento formal com a transparência e continuidade do cinema clássico hegemônico: nesses filmes também seria importante a reivindicação da autonomia e da identidade própria. Para Xavier (2008, p. 44), por exemplo, não se pode reduzir a atitude do cinema novo em um reflexo internacionalista da *Politique des Auteurs* alavancada pelos *Cahiers du Cinéma*, pois “aqui, a valorização do autor vincula-se ao problema-chave de uma cultura nacional e a uma postura francamente anti-industrial”. Tal fenômeno provocou até mesmo uma certa repulsa de influências do próprio cinema moderno mundial, aqui sobretudo evidenciado pelo neorrealismo e pela *nouvelle vague*, mas também do sempre referente cinema de vanguarda soviético, além das escolas documentais do cinema direto e do *cinéma vérité* (essas últimas menos ligadas ao cinema de ficção de seus países, em comparação ao documentário moderno brasileiro).

industrial tomado como essência, origem mítica da nação. [...] Tal mito de um estado de pureza perdido no passado foi sempre mais a gosto de uma oligarquia para a qual a cultura é patrimônio a preservar, enquanto que o cinema dos anos 1960 e 1970 tendeu, não sem atropelos e construções míticas, a pensar a memória como mediação, trabalhando a ideia de uma nova consciência nacional a construir”.

No Brasil, tal busca por autenticidade acaba virando uma resposta estética à tentativa frustrada de desenvolvimento de uma indústria cinematográfica, sobretudo em São Paulo, que mimetizava a estética e a forma de produção estrangeira. Durante a primeira metade do século XX, viu-se uma grande produção de filmes comerciais através dos principais estúdios da época – Companhia Cinematográfica Vera Cruz, Cinédia, Maristela, Multifilmes e Atlântida Cinematográfica. Tais empresas focaram, em sua maioria, na produção de chanchadas e filmes de grande apelo popular. Mesmo em projetos com temáticas acerca da cultura e de temas locais, ainda eram preponderantes abordagens e formas importadas, tendo como grande exemplo *O cangaceiro* (Brasil, 1953), de Lima Barreto, lançado pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que ganhou diversos prêmios internacionais. Contudo, apesar de tecnicamente bem-acabado, a falta de autenticidade do filme era clara, a começar pelas locações no interior do estado de São Paulo, cuja luz pouco havia em comum com a do Sertão Nordestino desses controversos fora da lei.

Aos poucos, estreavam obras que fugiam do apelo de um cinema mais convencional. Eram obras menos pitorescas, filmadas em grande parte em locações reais, mas ainda trazendo traços de linguagens de uma modernidade europeia importada, principalmente do neorealismo italiano. No Brasil, essa influência é sentida principalmente na década de 1950, sobretudo na primeira filmografia do diretor Nelson Pereira dos Santos, como em *Rio, 40 graus* (Brasil, 1955) e *Rio, zona norte* (Brasil, 1957), ambos fotografados por Hélio Silva, e também no início dos anos 60, como em *Bahia de todos os santos* (Brasil, 1960), de Trigueirinho Neto, com direção de fotografia de Guglielmo Lombardi, ainda n' *O Assalto ao trem pagador* (Brasil, 1962), de Roberto Farias e fotografia de Amleto Daissé, e na famosa produção feita pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional de Estudantes (UNE) *Cinco vezes favela* (Brasil, 1962), com direção coletiva⁴, considerada

4 Cinco episódios de diretores diferentes: *Um favelado*, de Marcos Farias; *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges; *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade; *Escola de samba, alegria de viver*, de Carlos Diegues; *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman.

como advento do cinema moderno brasileiro, mas ainda sem firmar esteticamente⁵ um caminho próprio.

A influência tardia neorrealista nesses filmes de ficção reforça o pioneirismo do documentário como fundamento de uma estética própria ao cinema novo, tendo em vista o ano de lançamento de alguns desses, como *Aruanda* (Brasil, 1959), de Linduarte Noronha e direção de Fotografia de Rucker Vieira, *Arraial do Cabo* (Brasil, 1960), de Paulo César Saraceni, co-dirigido e fotografado por Mario Carneiro e *Um dia na rampa* (Brasil, 1960), de Luiz Paulino dos Santos e fotografia de Waldemar Lima. A preponderância ainda presente de formas e tratamentos importados nos longas-metragens de ficção representava a contradição levantada por Bernardet de uma busca pela validade de um padrão internacional, já levados pelos grandes estúdios paulistas por questões comerciais, mas também presentes no cinema moderno periférico, por representar sua cultura fora do contexto de suas contradições históricas, na tentativa de equiparar suas elites (econômicas e intelectuais) às dos grandes centros mundiais, caracterizando um tipo de colonialismo cultural: “Nesse sentido, o conceito de universalismo, que com tanta facilidade engolimos, é um fator de dominação cultural” (Bernardet, 1979, p. 76).

Tais discursos universalistas não apenas criam a falsa legitimação de uma superioridade técnica e cronológica de desenvolvimento europeu sobre os países periféricos, como também naturalizam uma hierarquia epistêmica, desvalorizando subjetividades e formas de conhecimento não-europeias. Para o pensamento descolonial, tal sistema mundo moderno/colonial teria se tornado global a partir da conquista da América em 1492. Para Walter Dignolo, por exemplo, tal universalização do saber (e do desenvolvimento europeu) tem suas origens não na mentalidade burguesa liberal da ilustração do século XVIII, mas na mentalidade cristã-medieval, com o dispositivo de brancura que se perpetua até hoje na divisão internacional do trabalho.

5 O belo curta de Leon Hirszman *Pedreira de São Diogo* (quinto episódio de *Cinco Vezes Favela*, 1962, com fotografia de Ozen Sermet) é claro exemplo da influência neorrealista de temas sociais e movimentos de câmera em *traveling*; contudo, com fortes close-ups que lembram bastante os filmes soviéticos, sobretudo os de Eisenstein.

Estamos mais uma vez lidando com formas de transparência, neutralidade e objetividade, que tão ricas na imposição do modernismo branco contra “outras visões”, ditas como essencialistas e fundamentalistas, de pensamentos de cor; a visão descolonial desqualifica essa interpretação:

Ao ligar a descolonialidade com a identidade em política, a opção descolonial revela a identidade escondida sob a pretensão de teorias democráticas universais ao mesmo tempo que constrói identidades racializadas que foram erigidas pela hegemonia das categorias de pensamento, histórias e experiências do ocidente (mais uma vez, fundamentos gregos e latinos de razão moderna/ imperial) (Mignolo, 2008, p. 298).

Quando, portanto, falamos de cinema latino-americano ou cinema brasileiro, essa relação de identidade em política torna problemático o próprio termo cinema moderno, por questões externas citadas, mas também internas (um cinema primordialmente de classe média branca e urbana, por exemplo). Embora o termo ajude a identificar historicamente diálogos de cinematografias do pós-II Guerra (e que seja melhor do que termos mais miméticos como *nouvelles vagues*), a questão vale um aprofundamento devido no futuro, por carência de espaço neste artigo. Contudo, a própria estética apresentada pelo cinema novo apresenta uma primeira resposta a esse embate, quando abraça uma proposta anti-industrial e subdesenvolvida para superar as influências dos modernismos europeus. Os próprios aspectos técnicos e estéticos da cinematografia desses filmes atuam, como veremos, para instigar esse debate político e identitário, sem, no entanto, perder o poder de comunicação com outras culturas, como o sucesso em grandes festivais internacionais o comprova.

3. DOCUMENTÁRIOS: DO PRECÁRIO À LINGUAGEM

Diante dessa busca pelo universalismo de qualidade e temática, que permeou tanto o cinema comercial quanto o princípio do cinema autoral moderno brasileiro, os filmes documentários se mostraram como uma alternativa não apenas financeira, mas como um tratamento estético de extrema potência. *Aruanda* surge na Paraíba, longe da tradição cinematográfica brasileira, com grande penúria técnica, mas representando uma resposta forte e plausível para essas contradições, surgindo como uma revelação para Jean-Claude Bernardet (1979, p. 78):

Porque a precariedade técnica não era um obstáculo que levasse a dizer: parabéns, apesar das dificuldades, fizeram um filme! Mas porque ela se harmonizava, expressava não só as condições de vida das pessoas que o filme focalizava; as limitações técnicas tinham sido investidas, de insuficiência passavam a expressão de uma situação cultural, passavam a linguagem, não em si, mas porque assumidas, não disfarçadas e não desculpadas.

Com a técnica rústica de uma produção de baixíssimo orçamento, o documentário *Aruanda*, chamou, causou espanto pela câmera na mão, céu estourado, luz pouco recortada e, sobretudo, pela ambição de um cinema que representasse o povo brasileiro ausente das telas⁶. Maurice Capovilla (citado por Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet) viu *Aruanda* importante por ser:

1) um novo tipo de produção, sem escrúpulos técnicos; 2) [...] tentativa de encontrar o homem brasileiro, o homem da rua, o homem da praia e do sertão; a busca deste homem, de sua maneira de falar, de andar de se vestir de existir, seu trabalho, sua estrutura mental, etc.; uma nova linguagem [...] (Apud Cunha Filho, 2022, p. 144).

⁶ O povo pobre sertanejo nordestino, no princípio, apesar dos cineastas serem em maioria brancos de classe média urbana

O desprendimento anti-industrial técnico e estético desses documentários da época dariam as bases formais do que Glauber Rocha mais tarde chamaria de estética da fome. Rocha saúda *Aruanda* e demais documentários curtos pelo pioneirismo de firmar a precariedade como potência de expressão do Brasil, não apenas atualizando o Brasil na “idade do cinema”, mas ultrapassando as desgastadas referências internacionais:

Linduarte Noronha e Rucker Vieira entram na imagem viva, na montagem descontínua, no filme incompleto. *Aruanda*, assim, inaugura o documentário brasileiro nesta fase de renascimento que atravessamos [...]. Os filmes curtos começam a surgir de Paulo Saraceni, Mário Carneiro, Linduarte Duarte, Rucker Vieira, Joaquim Pedro, Marcos Farias e outros. O surto cresce e, por mais que sejamos visionários, afirmaremos que a cultura brasileira está entrando na idade do cinema, quando o velho mundo se consome no último pensamento da Nouvelle Vague (Rocha, 2003, p. 125-126).

A rusticidade das imagens de Rucker em *Aruanda*, assim como os contrastes e circularidade nas imagens de Mario Carneiro em *Arraial do Cabo*, parecem ter representado não apenas a coragem de desprendimento técnico para se produzir filmes dentro da realidade de produção sem as amarras econômicas impositivas, mas também a possibilidade de oferecer uma estética mais dura e agreste, que condizia com a ânsia daquela geração de expressar tanto a geografia física brasileira, quanto também seu povo, na dura realidade de subdesenvolvimento. Na época em que reinavam as imagens pitorescas e artificiais da revista *Manchete* e *Cruzeiro* (representadas sobretudo por Jean Manzon e Hélio Santos), as imagens de Rucker e Carneiro pareciam mais do que uma ruptura, um rasgo formal pela sua violência e crueza.

Contudo, não era o caso de simplesmente tomar defeitos por qualidade. No lugar do belo pela técnica, tornou-se importante um olhar apurado, que aceita a dureza da luz e o remexer da câmera na mão para se apurar um

olhar mais sereno, com respeito e cuidado quase etnográfico, para captar detalhes do Brasil e expressar as pautas sociais e políticas dos realizadores. Para tanto, como observa Paulo Cunha sobre o trabalho de Rucker em *Aruanda* (sobretudo, da segunda parte do filme), o cinematógrafo percebeu que precisava de uma estética austera para expressar a realidade do Sertão paraibano, desenvolvendo um olhar etnográfico e sem rodeios: “A fotografia é extrema, direta, sem maneirismo” (2022, p. 138).

4. À BUSCA DE UMA LUZ BRASILEIRA

A rusticidade da forma fotográfica, dessa maneira, não apenas foi condizente à falta de recursos e materiais profissionais, como também serviu para a adequação dessas produções com os temas e pessoas abordados. Diante da penúria de condições de produção, Guy Hennebelle vê essa simplicidade fotográfica apenas aparente, diante de sua capacidade de reinventar formas de expressão a partir de um gesto documental. Falando de *Aruanda*, ele diz: “realizado no Nordeste em condições particularmente precárias, revelou as possibilidades de expressão de uma estética que assume plenamente a pobreza dos recursos, como a que caracteriza os protagonistas do filme” (Hennebelle, 1978, p. 132).

Por sinal, muitos diretores e diretores de fotografia, que reinventariam o cinema brasileiro de ficção, partiriam de experiências documentais, como Paulo César Saraceni e Mario Carneiro em *Arraial do Cabo*, parceria retomada em *Porto das Caixas* (Brasil, 1962), e quase toda a equipe de *Maioria absoluta* (Brasil, 1964), com direção de Leon Hirszman, fotografia de Luiz Carlos Saldanha, montagem de Nelson Pereira dos Santos, produção executiva e Som direto por Arnaldo Jabor e os corrotistas Aron Abend, Saldanha e Jabor. Saraceni faria também o *Integração racial* (Brasil, 1964), com fotografia de Davi Neves. Joaquim Pedro de Andrade realizaria *O poeta e o castelo*

(Brasil, 1959), com fotografia de A. P. Castro, mesma parceria d'*O mestre de Apipucos* (Brasil, 1959), antes do curta de ficção *Couro de gato* (Brasil, 1961), fotografado por Mario Carneiro, para repartir com o documentário *Garrincha, alegria do povo* (Brasil, 1962), também com Mario Carneiro na câmera, antes de seu primeiro longa de ficção. Já *O circo* (Brasil, 1965), de Arnaldo Jabor, se destaca pela câmera participativa e pela cor na fotografia de Affonso Beato, que reaplicaria em *Brasília, contradições de uma cidade nova* (Brasil, 1967), de Joaquim Pedro de Andrade, e n'*O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Brasil, 1969), de Glauber Rocha. Em *A opinião pública* (Brasil, 1967), de Arnaldo Jabor, destaca-se a câmera solta e circular no trabalho virtuoso do operador Dib Lutfi – fundamental também na dinâmica de, entre outros, *Terra em transe* (Brasil, 1967), de Glauber Rocha. Aprofundaremos esses exemplos mais adiante.

Dessa forma, entendemos a construção da fotografia no cinema brasileiro moderno tanto como ruptura com a estética clássica, no Brasil representada pelos grandes estúdios paulistas e seus técnicos estrangeiros (como *O cangaceiro*, fotografado por H. E. Fowle), mas também como superação da influência das vanguardas europeias rompendo, até certo ponto, com um cinema moderno “universal”. Surge, então, um debate, que se estende até hoje, sobre o que seria afinal uma estética representativa da imagem do cinema moderno brasileiro. Como seria essa imagem cinematográfica capaz de representar ao mesmo tempo a emergência do presente e mediadora da construção da identidade cultural e histórica de um povo. Tal debate é profícuo, sobretudo no que tem a ver com sua origem. Ao analisar não apenas *Aruanda*, como também *O cajueiro nordestino* (Brasil, 1962), de Linduarte Noronha, *A cabra na região semiárida* (Brasil, 1966), de Rucker Vieira e *Os homens do caranguejo* (Brasil, 1968), de Ipojuca Pontes, Paulo Cunha, por exemplo, atribui esse pioneirismo à cinematografia documental de Vieira, sobretudo pela invocação de uma imagem antissublime: “O cinema sem populismo, sem fetiche. Cinema do real e da diferença” (Cunha, 2022, p.

319). Bernardet, por sua vez, remarcou que essa crueza seria sistematizada pelos diretores de fotografia na ficção, constituindo a marca da linguagem visual cinemanovista: “A luz branca, ofuscante, obtida por José Rosa e Luís Carlos Barreto para *Vidas Secas*, foi um verdadeiro manifesto do fotógrafo brasileiro. Já Waldemar Lima qualifica de luz dura a luz que conseguiu para *Deus e o Diabo*” (Bernardet, 1976, p. 174).

Essa luz crua, fotometrada para as sombras (deixando as altas luzes estouradas), claramente presente em *Vidas secas* (Brasil, 1963), de Nelson Pereira dos Santos e fotografia de Luiz Carlos Barreto e José Rosa, e *Deus e o diabo na terra do sol* (Brasil, 1964), de Glauber Rocha, com fotografia de Waldemar Lima, seria acompanhada por uma câmera fluida, solta e participativa. Tal estética agreste, versátil e de baixo custo, e, ao mesmo, tempo em mais conformidade com a realidade social brasileira, não mudava apenas o visual do filme como também os temas, sendo, como observa Xavier (2001, p. 129), capaz de captar rostos e paisagens até havia pouco excluídos do cinema: “[...] essas figuras [...] são observadas por uma câmera que se comporta como um documentário. O campo da cena é circunscrito mas, dentro dele, a imagem é de uma riqueza admirável, pois a câmera não para”. Bernardet define tal furor estético como sendo uma *câmera desassossegada*, ao comentar o filme *O desafio* (Brasil, 1964), de Paulo César Saraceni, fotografado por Guido Cosulich e com operação de câmera de Dib Lutfi.

Desse modo, essa fotografia livre, “barata” e despojada, oriunda do documentário, também desassossegada ou, parafraseando Glauber, faminta e violenta, foi conseqüentemente fundamental para a criação da estética do cinema moderno brasileiro⁷, para construir uma estética mais condizente com sua realidade econômica e social, com sua temática e modo de produção. Glauber Rocha entendeu cedo que a imagem de seus filmes deveria se adequar ao subdesenvolvimento de sua terra e de suas produções culturais.

7 Do cinema novo, mas também do cinema marginal ou cinema do lixo. O último, opondo-se ao primeiro movimento, radicalizou essa câmera livre.

A fotografia deveria ser áspera e dura como o solo do Nordeste, rústica como a pobreza de seu povo. A penúria e a fome seriam sua potência. Tal escolha formal tinha um sentido político descolonizador para Rocha (1965), para quem uma estética da violência antes de ser primitiva era revolucionária:

(...) eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. (...) É uma questão de moral que se refletirá nos filmes, no tempo de filmar um homem ou uma casa, no detalhe que observar, na moral que pregar: não é um filme mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público a consciência de sua própria miséria.

Tal rusticidade estética era, portanto, uma opção moral e política e não meramente econômica para Glauber⁸. É fato que ele enalteceu as fotografias cruas de *Aruanda* e de *Arraial do Cabo*. Sobre esse último, escreveu no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, de 6 de agosto de 1960, que a modernidade dele estava na inventiva em progresso e por terem engavetado seus ídolos de cinemateca (Rocha, p. 125). Estava claro que o projeto de Glauber iria além da atualização do cinema brasileiro com o que estava acontecendo nos grandes centros mundiais, mas ultrapassar as referências de grandes mestres que admirava, para encontrar uma expressão original, emparelhando arte e política de um país subdesenvolvido. O advento dos filmes documentais brasileiros, apesar da inegável influência do cinema direto estadunidense e do *cinéma vérité* francês, acabou sendo o estopim pela busca corajosa de fazer cinema de uma forma original e expressiva.

De fato, as fronteiras entre esses movimentos cinematográficos e suas influências múltiplas são porosas e, por vezes, de difícil distinção. Labaki, por exemplo, propõe uma revisão na diferenciação de cinema novo e cinema verdade, não considerando as ficções e os documentários dos mesmos

⁸ É famosa a lenda em que Glauber, irritado com a luz rebuscada de Tony Rabatoni em *Barravento*, teria atirado as bandeiras de recorte de luz e rebatedores ao mar.

cinastas como filmes de um mesmo movimento: “Esta trajetória híbrida é uma das marcas e das forças dessa geração.” (Labaki, p. 51). No entanto, mais frutífero do que essa distinção um tanto esquizofrênica é avaliar tais trajetórias cinematográficas híbridas entre ficção e documentário nesses filmes. Bernardet (citado pelo próprio Labaki), avaliando tais curtas documentários, parece dar a chave principal desse imbricamento de formas e enfoque, como um abrir de portas para uma nova forma de fazer cinema: “O documentário forma um certo espírito, cria uma certa mentalidade, muito mais do que o ensino técnico” (apud Labaki, 2011, p. 45).

Tal espírito observacional e mentalidade de liberdade de se fazer cinema, acabou provocando uma imagem seca e direta, cuja precariedade técnica tornou-se expressiva. Tal violência estética dos documentários do final dos anos 1950 e começo de 1960 foi uma clara influência para a formulação mais tarde do famoso manifesto *Uma estética da Fome* de Glauber Rocha. Sobre *Aruanda*, por exemplo, Rocha encontra nos cortes descontínuos, nos travellings balançados, nas mudanças de tonalidade, “uma força bruta interna que nasce daquela técnica bruta e cria um estado fílmico que enfrenta e se impõe” (Rocha, p. 145). Seus realizadores aprenderam, segundo Glauber, que não bastava ter uma câmera, mas também a necessidade de um senso de cinema natural. Talvez seja esse o espírito de que falava Bernardet. A modernidade na fotografia de Rucker Vieira, por exemplo, lograva, para Rocha (2003, p. 146), impor fome à técnica, em uma inovadora crueza:

inimigo dos crepúsculos à Figueroa, dos filtros sofisticados: sua luz é dura, crua, sem refletores e rebatedores, princípios da moderna escola de fotografia cinematográfica do Brasil, onde atua Mario Carneiro, Fernando Duarte, Waldemar Lima, Luiz Carlos Barreto, Rucker Vieira, José Rosa, Hans Bantel.

5. FIGURAS DE LINGUAGEM

Diante desses emaranhados de influências, o cinema moderno brasileiro soube superar uma primeira fase claramente ligada às vanguardas europeias, primeiramente ao neorrealismo e em seguida a *nouvelle vague* (sem perder de vista a vanguarda russa), para chamar atenção mundial por suas narrativas fortes e imagens violentas e rústicas captadas originalmente pelos filmes documentários dessa mesma geração de técnicos e artistas. Mas o que caracterizava, de fato, essa violência imagética que Glauber Rocha desenvolveu em sua *Eztetyka da Fome*⁹, texto chave para a sedimentação formal e teórica do cinema novo. Rocha já falava da esterilidade artística do sonho frustrado da universalização, adiantando o *giro decolonial* de Walter Mignolo ou a *hybris do ponto zero* de Santiago Castro-Gómez, apontando a arrogância branca da neutralidade. O cinema que Rocha almejava deveria ter essa consciência para romper com a imposição colonial de uma “visão universal” sobre seu espaço, legitimada por uma dita visão objetiva e científica que naturaliza o subdesenvolvimento e desdenha saberes originários, pretendendo “articular-se com independência de seu centro étnico e cultural de observação” (Castro-Gómez, 2010, p. 52), ou seja, a tentativa de único e fixo *ponto zero* ou *tábula rasa* de uma verdade absoluta, tendo como consequência a “invisibilização do lugar particular de enunciação para o converter em um lugar sem lugar, em um universal” (*Ibid*, p. 54).

Glauber pretendia combater tal violência epistêmica com a violência estética, unindo, através da expressão cinematográfica, a manifestação física da fome no subdesenvolvimento com a subjetividade roubada pela pseudo-neutralidade dos discursos universalizantes que sobreviveram ao fim das colônias, estabelecendo hierarquias de conhecimentos e subjetividades (o que não era produzido nos centros de poder era considerado irrelevante).

9 Embora Glauber Rocha tivesse sugerido a grafia *Eztetyka da Fome*, o manifesto, apresentado primeiramente durante o congresso Terceiro Mundo e Comunidade Mundial, em Gênova (Itália), seria publicado em 1965 sob o título *Uma Estética da Fome*, pela Revista Civilização Brasileira.

Seu manifesto afirma que o cinema novo, “de *Aruanda a Vidas Secas*”, rompe com essa neutralidade pela fome expressa em seus filmes feios, tristes e violentos:

Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem, mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência.

Buscaremos, a partir desses questionamentos, descrever algumas características de tal violência estética exploradas pelo cinema moderno brasileiro, sobretudo pelos filmes de ficção que se tornaram cânones da cinematografia nacional, observando o pioneirismo formal em documentários predecessores que, por vezes, caíram no esquecimento ou não receberam o devido reconhecimento.

5.1 A LUZ BRANCA

Dentre os aspectos estéticos marcantes da cinematografia moderna brasileira apontados acima, provavelmente a luz branca brasileira seja o mais lembrado e definidor de uma fotografia própria do cinema novo. Daí o termo “luz brasileira”, que de certa forma reúne as demais características da imagética do cinema moderno brasileiro. É ela que, violentamente, rompe com traços mais estrangeiros da filmografia nacional do período. Como Bernardet (1976, p. 174) observa: “essa luz dura é o branco, branco achatado e mate; a fotografia brasileira é queimada, superexposta, esbranquiçada. E, se houver nuvens no céu, que sejam eliminadas das fotografias”. É uma luz que, sem rebatedores, filtros e uso de poucos refletores, busca, num hiper-realismo em relação ao contraste da luz tropical, retratar a dureza climática

e social do Brasil. “É essa luz que esmaga Manuel carregando sua pedra em *Deus e o Diabo*, que esmaga Fabiano (em *Vidas Secas*)” (*Ibid*, p. 174).

É comum que se considere o advento dessa luz somente a partir dos filmes canônicos cinemanovistas, como *Vidas secas* e *Deus e o diabo na terra do sol*. No entanto, são esquecidos filmes documentários que antecederam tais filmes, como o curta *Aruanda* (1959), que traz a história de retirantes remanescentes do quilombo de Serra do Talhado, retratando uma realidade até então pouco abordada no cinema nacional. Em *Aruanda*, já vemos traços da luz branca, crua e dura, utilizada posteriormente no cinema novo. Críticos da época, no entanto, acostumados com a fotografia mais suave dos filmes feitos em estúdio, estranharam a violência nas altas luzes estouradas, questionando a primitividade da técnica envolvida, com situações de superexposição e ou falta de continuidade e fluidez cinematográfica. Sobre isso, Bernardet (*Ibid*, p. 38) afirma que essa carência acabou criando uma força expressiva maior do que seria uma fotografia apenas tecnicamente correta:

Esse e outros filmes brasileiros foram chamados de primitivos porque quis se encontrar uma desculpa artística tanto para a temática quanto para a técnica. [...] No caso, a insuficiência técnica tornou-se poderoso fator dramático e dotou a fita de grande agressividade.

Obviamente, essas características vistas em *Aruanda* são oriundas sobretudo dos baixos recursos das produções desses filmes documentários brasileiros do período, ainda mais desprovidos do que os filmes de ficção, que já eram escassos. No entanto, essa fotografia simples, despojada e «faminta» foi determinante para a construção da estética moderna brasileira, influenciando amplamente a ficção do cinema novo, sobretudo em Glauber Rocha: “*Aruanda* é a melhor prova da validade, para o Brasil, das ideias que prega Glauber Rocha. [...] O que fazer? *Aruanda* o dizia. Como fazer? Também o dizia” (*Ibid*, p. 38). A fotometragem feita para as sombras em

Vidas Secas e em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, estourando quase sempre o céu e o chão, é prova dessa continuidade estética indicada por Glauber.



frames de Aruanda (primeira imagem) e Vidas Secas.

5.2 CLARO-ESCURO

Intimamente ligado à luz branca brasileira, os altos contrastes eram também vistos em grande parte dos filmes do primeiro período do cinema novo. Na constante fuga dos meios-tons, as altas luzes estariam frequentemente estouradas, enquanto nas áreas de sombras estariam quase sempre

subexpostas ou *enterradas*. Esse jogo de claro-escuro é muito visto, por exemplo, na fotografia executada por Mario Carneiro, um dos mais conhecidos cinematografistas do Brasil no período, sendo inclusive lembrado como um diretor de fotografia bastante ligado à referência documental, mesmo quando o filme fosse não-ficcional. Sobre isso, Freire (2018, p. 91) afirma que:

Mario Carneiro age como se fotografasse um documentário dentro do filme ficcional, trabalhando a imagem sem rebuscamento de iluminação, deixando-a crua, utilizando, na maioria dos planos exclusivamente o sol como fonte de luz.

Carneiro constrói suas imagens utilizando bastante a luz natural das locações, se aproveitando de cenas compostas de paisagens exteriores e interiores conjuntamente. O uso de portas e janelas como forma de emoldurar o quadro e, conseqüentemente, a luz da cena, é intenso. O filme *Porto das Caixas* é quase um manifesto desse contraste intenso. Com enquadramentos estrategicamente pensados por Mario Carneiro para compor através da dualidade “cheios/vazios”, *Porto das Caixas* é visto costumeiramente como referência de contrastes intensos no cinema brasileiro. Freire relata que tal gosto pelo *chiaroscuro* vem pela admiração dele pelas imagens na cinematografia de Edgar Brasil – que fotografou *Limite* (Brasil, 1931), de Mário Peixoto – e nas gravuras de Oswaldo Goeldi¹⁰, que lhe transmitiam uma “noção do que podia ser uma imagem cinematográfica brasileira” (Freire, 2018, p. 33).

Como já dito, a mesma dupla Paulo César Saraceni e Mario Carneiro tinham correalizado, em 1960, um curta-documentário que apresentava esteticamente, cenas com características similares de altos contrastes, que depois implementariam na ficção. Chamado de *Arraial do Cabo*, o filme de 1960 apresenta as dificuldades vividas por pescadores do município

10 Não é por acaso que *Arraial do Cabo* abre com as xilogravuras de Goeldi, a quem *Porto das Caixas* é dedicado.

litorâneo de Arraial do Cabo, no estado do Rio de Janeiro, após a instalação de uma indústria química na região. A fotografia de Mario Carneiro abusa de altas luzes – que também foram vistas em outros filmes do cinema novo deste período – a partir do sol escaldante da localidade como fonte de luz principal, contrastando com locações esvaziadas e escuras. É impossível não trazer comparações entre as duas obras, principalmente em momentos em que há um contraste bem demarcado.



frames de Arraial do Cabo (primeira imagem) e Porto das Caixas.

5.3 MOVIMENTOS CIRCULARES

Outro importante aspecto presente na estética cinematográfica moderna no Brasil se refere aos movimentos de câmera bastante expressivos, que valorizam a *mise-en-scène* agitada de filmes produzidos no período, tanto na vanguarda cinemanovista quanto também no posterior cinema marginal. Tal característica pode ser entendida como uma tentativa de ultrapassar a estética neorrealista italiana – na qual se utilizava deslocamentos mais fluidos como o *travelling* – que serviu como fagulha propulsora de vários cinemas alternativos da América Latina, sobretudo na década de 1950.

Em oposição à linearidade dos *travellings* neorrealistas, a câmera acompanha o personagem no espaço de forma mais orgânica, com movimentos de *mise-en-scène*, sejam eles da própria câmera ao redor de personagens, da câmera em seu respectivo eixo ou de atores ao redor da câmera. Tais movimentos eram obtidos sobre tripé, em câmera na mão, e até em *travelling* (em relação ao deslocamento dos atores). No cinema novo, tal movimento logo ganhou notoriedade, como na belíssima cena do beijo de Rosa e Corisco em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Rosa (Yoná Magalhães) contorna lentamente Corisco (Othon Bastos), para então beijá-lo, o que dispara o movimento da câmera em torno do casal ao som de *Bachianas Brasileira nº5*, de Villa Lobos.

Entusiasta para expressividade deste tipo de movimento, Glauber Rocha tornaria essencial essa lógica circular em sua obra. Em *Terra em Transe*, com direção de fotografia de Luiz Carlos Barreto e operação de câmera de Dib Lutfi, esse desenho circular integra perfeitamente as ambiguidades e complexidades desenvolvidas pelo enredo e pelos personagens, como afirma categoricamente Ismail Xavier (2011, p. 18):

[...] é na abertura de *Terra em Transe* que, talvez, encontremos a passagem mais afinada àquela célula dramática, em termos da estrutura que explora a tensão entre espaço aberto e a demarcação da cena, entre a crise

dos personagens e a câmera que os tateia. Temos novamente, o mar, os movimentos circulares do olhar e o mergulho no terraço do Palácio de Vieira, cercado das árvores e da natureza tropical.

Sem sombra de dúvidas, os filmes de ficção cinemanovistas, como *Terra em Transe*, receberam mais análises e comentários ao longo da história do cinema sobre seus movimentos circulares do que os filmes documentais. Evidentemente, no cinema novo tais movimentos se destacaram pela frequência de utilização, mas também pela dilatação do tempo que tal movimento poderia criar, gerando cenas memoráveis, como a cena do duelo final em *A hora e a vez de Augusto Matraga* (Brasil, Robertos Santos, dir. foto. de Hélio Silva, 1965). Contudo, tais movimentos já estavam inscritos no cinema documental brasileiro dessa época, como em *Maioria absoluta* (Hirszman, 1964) na câmera de Luiz Carlos Saldanha que rodopia dentro de uma casa de taipa como fosse a visão personificada do próprio analfabetismo, problema estrutural brasileiro, que “entre essas paredes em ruína, [...] se refugia e prolifera; da penumbra, ele espreita suas vítimas”¹¹. Outro documentário que sistematizou de forma primorosa esse movimento circular foi *A Opinião pública*, de Arnaldo Jabor, (1967, mesmo ano do lançamento do canônico *Terra em Transe*); tinha como diretor de fotografia ninguém menos do que o próprio Dib Lutfi desempenhando longos movimentos circulares de câmera. Em um plano específico, vemos a câmera circular ao redor de um transeunte na rua, que fita a câmera de maneira desconcertante. Ao redor dele, a população urbana é desvelada durante o movimento. É a técnica a favor da estética, observando distintos ângulos de uma cena, o que seria deveras utilizado na construção dialética das ficções da época.

11 Narração dessa cena na voz de Ferreira Gullar.

5.4 CÂMERA DESASSOSSEGADA

Em extensão da circularidade frequentemente vista nos filmes do cinema novo, muito provavelmente a câmera na mão foi o traço mais marcante – e lembrado – deste movimento. Destacaremos, assim, uma característica que torna o uso da câmera como estética neste período de forma mais completa e complexa, que serviria como um propulsor para uma linguagem própria e original. Não é apenas a câmera na mão por si só, mas sim uma câmera extremamente ativa, livre e até agressiva, que não se satisfaz apenas com a ação cênica presente no quadro, seguindo em busca de novos detalhes, abandonando os personagens do filme e se tornando, ela própria, uma personagem. É acerca desta característica fotográfica, que Bernardet (1976, p. 150) a denominaria no filme *O Desafio*, de Paulo César Saraceni, de câmera inquieta e desassossegada:

A câmara desassossegada, inquieta, nervosa, também está à procura de uma saída e vai e vem e bate no vidro como peixe no aquário. A câmara segue as personagens nas longas e tortuosas perspectivas que proporcionam salas, portas, corredores e escadas, transformando a cenografia em labirinto, mas às vezes essas personagens perplexas e inativas não têm suficiente força para reter o tempo todo a câmara, e esta então segue sozinha seu passeio, prolongando o impulso inicial, e voltando em seguida à procura da personagem perdida. Toda a perplexidade e o marasmo do filme na câmara, cujo papel não é apenas o de mostrar, mas de criar: é, ela própria, uma das personagens do drama.

A técnica virtuosa de câmera livre empregada em *O Desafio*, que tem direção de fotografia de Guido Cosulich e operação de câmera novamente por Dib Lutfi, justifica-se a partir de sua trama e de seus personagens. Filmmado pouco após a instauração da ditadura militar no Brasil, o longa-metragem narra a história de um jornalista que se encontra desiludido com os rumos políticos do país, tão absorto quanto a própria câmera em alguns

momentos. Ele começa a se relacionar com uma burguesa casada com um chefe industrial. O relacionamento é, desde o início, fadado ao fracasso e, em uma cena em específico, vemos os dois personagens adentrando nas ruínas de uma casa abandonada. A relação dos dois desmorona e a câmera, então, larga a ação cênica do casal e começa a passear pelos escombros. A câmera se torna ela própria uma personagem. Muito provavelmente *O Desafio* é o exemplo máximo no cinema novo com essa característica.

Por sinal, essa câmera participativa ganha primor técnico a partir do trabalho de Dib Lutfi, profissional presente em diversas outras produções de destaque, como em *A Falecida* (Brasil, 1965), de Leon Hirszman, além de *Terra em Transe*. Com a agilidade e versatilidade, Lutfi sistematizou o uso da câmera documental na ficção. Pela perfeição de seus movimentos de câmera na mão, ele ganhou mais tarde com o apelido de *steadycam*¹² humano.

Embora haveremos sempre de lembrar o pioneirismo quase mítico de Edgar Brasil em *Limite* (1931, Mário Peixoto), a organicidade técnica e estética da câmera na mão foi desenvolvida posteriormente de forma concomitante entre o documentário e a ficção, ambas tomando empréstimo da linguagem da reportagem televisiva, tornando-a um traço estilístico importante para as vanguardas dos anos 1960. Em *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), temos alguns poucos planos na mão de Thomaz Farkas e Armando Barreto, apesar da grande dinâmica das imagens fazer parecer mais. O próprio Rucker Vieira se desprende do tripé várias vezes em *A cabra na região semiárida* (1966), filme que dirige e fotografa, tendo mais liberdade para captar com agilidade imagens raras do parto de um cabrito sobre as rochas do Sertão. Contudo, a mão de Dib Lufti parece ter imposto de vez esse fundamento no cinema brasileiro, como observa Ismail Xavier (2001, p. 60):

12 Aparato estabilizador de câmera surgido apenas na década de 1970, no filme *Esta Terra é Minha Terra* (1976, de Hal Ashby).

A câmera na mão explodiu no cinema brasileiro em *Os Cafajestes* (Ruy Guerra, 1962), para dele não mais sair, consagrando fotógrafos como Dib Lufti – quem não se admira da movimentação de *O Desafio e Terra em Transe?* – Affonso Beato e outros, marcando ao longo dos anos a própria dramaturgia do cinema brasileiro.

5.5 TROPICOLOR

O cinema novo, desde o começo, mantinha um caminho bem claro em relação à orientação política de seus filmes, em relação à oposição ao cinema hegemônico imperialista mundial, ou seja, o norte-americano. Isso incluía também, se opor a formas empregadas no cinema comercial brasileiro, principalmente nas chanchadas. Dessa forma, com a chegada tardia de películas cromáticas no país, o cinema brasileiro vê surgir seus primeiros filmes a cores, na década de 1960¹³. Realizadores cinemanovistas demoraram a utilizar a cor em seus filmes. Isto começa a mudar na dita última fase do cinema novo, quando se enxerga uma aproximação de diferentes artes em consonância criativa no país, como as artes plásticas, a música e o próprio cinema. É a chegada do Tropicalismo com suas cores extravagantes, que estabeleceram um diálogo frutífero entre o que estava acontecendo na arte mundial e as peculiaridades da cultura e da arte brasileira.

Os cinemanovistas, o uso das cores se destacou inicialmente pelo trabalho do diretor de fotografia Affonso Beato, a começar no documentário curtas-metragens *O circo e Brasília, contradições de uma cidade nova*, para depois aplicar essa experiência n’*O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*. A expressão de cores quentes e saturadas levariam os cineastas apelidarem tal resultado de *Tropicolor*, destoando, segundo Beato, das co-

13 O primeiro filme feito no Brasil em cor foi, de fato, *Destino em Apuros*, comédia dirigida por Ernesto Remani, lançada em 1953 pela Multifilmes. No entanto, como o negativo em cor teve que ser revelado nos EUA, o filme não recebeu o selo de filme brasileiro pelo Departamento de Censura da época. Por isso, teve que pagar impostos extras, o que malogrou a produção do filme. A cor só se tornaria recorrente em filmes brasileiros na década de 1960.

res lavadas da *nouvelle vague*¹⁴. Tais filmes buscariam carregar tons mais quentes em sua paleta, trazendo uma maior saturação nas cores primárias, gerando um colorido tropical que busca as raízes ancestrais no lugar de visar um futurismo alienado e artificial. Tal conceito, inclusive, era um jogo de palavras para o afastamento também das cores controladas do Technicolor hegemônico no cinema mundial. Acerca dos atravessamentos com o tropicalismo, Rocha (2004, p. 237) afirma que:

O cinema tropicalista encontra algumas primeiras imagens: *Brasil ano 2000*, *Macunaíma*, *Os herdeiros*, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* são filmes pré-históricos como os outros filmes brasileiros que encontraram as imagens da fome ou as imagens da política.

Os filmes do final da década de 1960 e início da década de 1970, começam a ter aproximações com o tropicalismo e a ressaltar, em suas narrativas, alegorias do país já presentes em alguns filmes em preto-e-branco. Em termos estéticos, a película colorida no Brasil era uma forma também de buscar uma linguagem própria e conjunta com outras modalidades artísticas em uma influência mútua e múltipla.



14 Em depoimento para o filme de Joel Pizzini e Paloma Rocha, *O retorno do dragão* (2008).



frames de *O Circo* (primeira imagem) e
O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro.

6. CONCLUSÃO: UMA ESTÉTICA HÍBRIDA OU IMPURA

Dessa forma, verificamos que o filme documentário não foi apenas uma escola para os cineastas de ficção do cinema novo, mas foi a base da criação de uma abordagem e uma estética particular, costurando o uso de recursos limitados para criar uma estética expressiva e política, adaptada a produções de baixo custo e às condições do clima e da luz, além de representar de forma direta, e com um *senso de cinema natural*, a população de um grande país subdesenvolvido. Tal luz dura, agreste e estourada capturada por uma câmera agitada tornou-se a cara desse cinema, fazendo da precariedade sua riqueza, da escassez sua alma e da fome sua força. Mais do que tudo, rompeu com qualquer imposição de neutralidade universalizante, construindo seus próprios métodos, formas e parâmetros de qualidade.

Não obstante, talvez mais importante do que o evidente pioneirismo dos filmes documentários como fundador de uma estética moderna brasileira, o hibridismo entre ficção e documentário foi fundamental para esse projeto cinematográfico. Tal experiência documental foi primordial para promover, por um lado, a mentalidade política e o despojamento técnico, como também o *senso de cinema natural* que daria a coragem de aprofun-

dar tais figuras de linguagens tão distantes dos padrões universais. Dessa forma, tais artistas desenvolveram uma linguagem que harmonizava pela sua desarmonia com o espírito político e estético de uma época, no projeto complicado (e por vezes, problemático) de representar um país.

Contudo, na busca de formalizar uma estética própria, Glauber, por exemplo, sempre complexo e contraditório entre a admiração e o ódio de seus mestres cinematográficos, chega a chamar *Aruanda* de um *Paisà* (Rossellini, Itália, 1946) no Nordeste, pelo “[...] realismo da miséria material com ela mesma, em seu caráter poluído das superfícies da terra e na cara faminta dos homens” (Rocha, p. 146). Tal contradição acaba demonstrando mais uma vez que no cinema nada é puro, mesmo na busca faminta de expressão própria e na violência e desassossego da construção de suas obras primas.

REFERÊNCIAS

- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago. La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816). 2ª ed. Bogotá: Editorial Pontificia Universidade Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, 2010.
- CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. *Árida luz nordestina: o cinema segundo Rucker Vieira*. Recife: Contraluz, 2022.
- FREIRE, Miguel. *O criador de imagens - A luz brasileira de Mario Carneiro*. Curitiba: Kotter Editorial, 2008.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema e política*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2021, p. 138.
- HENNEBELLE, Guy (org.). *Os Cinemas nacionais contra Hollywood*. Tradução: Paulo Vidal, Julieta Viriato de Medeiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- HENNEBELLE, Guy; GUMUCIO-DAGRON, Alfonso (org.). *Les cinémas de l'Amérique Latine*. Paris: Les Nouvelles Editions Pierre Lherminier, 1981.
- LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.
- MIGNOLO, D. Walter. **Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política**. In: *Cadernos de Letras da UFF - Dossiê: Literatura, língua e identidade*, n. 34, p. 287-324, 2008.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ROCHA, Glauber. **Uma estética da fome**. In: Revista Civilização Brasileira. 1965. disponível em: <https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-do-manifesto-uma-estetica-da-fome-de-glauber-rocha/> [acesso em 08 fev. 2024].
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

FILMOGRAFIA

- Paisà* (1946), de Roberto Rossellini e dir. fot. Otello Martelli
- O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto e dir. fot. H. E. Fowle
- Aruanda* (1959), de Linduarte Noronha e dir. fot. Rucker Vieira
- O mestre de Apipucos* (1959), de Joaquim Pedro de Andrade e dir. fot. A. P. Castro
- O poeta do castelo* (1959), de Joaquim Pedro de Andrade e dir. fot. A. P. Castro
- Arraial do Cabo* (1960), de Mario Carneiro e Paulo César Saraceni e dir. fot. Mario Carneiro
- Bahia de todos os santos* (1960), de Trigueirinho Neto e dir. fot. Guglielmo Lombardi

Um dia na rampa (1960), de Luiz Paulino dos Santos e dir. fot. Waldemar Lima

Assalto ao trem pagador (1962), de Roberto Farias e dir. fot. Amleto Daissé

Cinco vezes favela (1962), de Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman e Miguel Borges

Couro de gato (1962), de Joaquim Pedro de Andrade e dir. fot. Mario Carneiro

Garrincha, alegria do povo (1962), de Joaquim Pedro de Andrade e dir. fot. Mario Carneiro

O cajueiro nordestino (1962), de Linduarte Noronha e dir. fot. Rucker Vieira

Os cafajestes (1962), de Ruy Guerra e dir. fot. Tony Rabatoni

Os romeiros da guia (1962), de João Ramiro Mello e Vladimir Carvalho e dir. fot. Hans Bantel

Pedreira de São Diogo (1962), de Leon Hirszman e dir. fot. Ozen Sermet

Porto das Caixas (1963), de Paulo César Saraceni e dir. fot. Mario Carneiro

Vidas secas (1963), de Nelson Pereira dos Santos e dir. fot. Luiz Carlos Barreto e José Rosa

Deus e o diabo na terra do sol (1964), de Glauber Rocha e dir. fot. Waldemar Lima

Integração racial (1964), de Paulo César Saraceni e dir. fot. Davi Neves

Maioria absoluta (1964), de Leon Hirszman e dir. fot. Luiz Carlos Saldanha

Os fuzis (1964), de Ruy Guerra e dir. fot. Ricardo Aronovich

A falecida (1965), de Leon Hirszman e dir. fot. José Medeiros

O circo (1965), de Arnaldo Jabor e dir. fot. Affonso Beato

Viramundo (1965), de Geraldo Sarno e dir. fot. Thomaz Farkas e Armando Barreto

A cabra na região semiárida (1966), de Rucker Vieira e dir. fot. Rucker Vieira

A opinião pública (1967), de Arnaldo Jabor e dir. fot. Ivo Campos, João Carlos Horta, Dib Lutfi, José Medeiros, Nestor Nota

Brasília, contradições de uma cidade nova (1967), de Joaquim Pedro de Andrade e dir. fot. Affonso Beato.

Terra em transe (1967), de Glauber Rocha e dir. fot. Luiz Carlos Barreto

Os homens do caranguejo (1968), de Ipojuca Pontes e dir. fot. Rucker Vieira

O dragão da maldade contra o santo guerreiro (1969), de Glauber Rocha e dir. fot. Affonso Beato

O BEM VIRÁ: ESVERDEAR RETRATOS PARA ESPERANÇAR PAISAGENS

HEVERTON DA SILVA GUEDES¹

*Chuva feminina
Num sertão bem masculino
Quem Vai, Quem Vem - Cátia de França*

INTRODUÇÃO

O *Bem virá* (2020), de Uilma Queiroz, é o primeiro documentário em longa-metragem dirigido por uma mulher sertaneja, o que por si só o torna um título digno de atenção, mas há muito mais nessa obra para justificar a sua escolha como objeto de investigação deste estudo que se materializa.

Primeiro, ciente de seu pioneirismo, a diretora, também professora e historiadora, entende o protagonismo feminino para além da direção, o toma como mote e norte de seu projeto, desde a concepção até os créditos finais; segundo, centrando-se no papel de mulheres em um cenário de invisibilidade, como vinha sendo o semiárido nordestino (MOREIRA, 2019), ela estende certa safra contemporânea interessada em rever a imagética sertaneja predominante no cinema nacional (ALBUQUERQUE JR., 2016).

A partir de entrevistas intimistas, como a que segue, o filme-conversa tece temas que escapam às narrativas-imagens que costumam marcar as dizibilidades e visibilidades sobre o território e povo sertanejos, propõe, assim, uma paisagem outra, verde e diversa:

¹ Mestrando em Comunicação e Graduado em História pela Universidade Federal de Pernambuco – UFPE/ Campus Recife.

O sertão, ele tem uma magia, né!? (...) Ele se transforma, parece que é assim: a vida, na seca, sei lá, ela fica... escondida, sei lá, latente, mas qualquer possibilidade que tem, então, ela rebrota, assim, de uma maneira maravilhosa, ela sorri (O BEM..., 2020).

Assim sendo, atentos a este “rebrotar”, este capítulo investiga *O Bem* à luz de sua construção discursiva a fim de explicar como ele articula retratos do passado e agencia imaginários (outros) dos sertões. Sob essa chave, inferimos que estamos diante de uma abordagem problematizadora que, apesar de formalmente mais tradicional, em sua pesquisa de acervo, narração e recorrência de entrevistas, mostra-se seriamente interessada em tensionar sentidos saturados para “(re)elaborar” (MESQUITA, 2021), desde dentro, uma experiência sertaneja dissemelhante.

A FOTO

Primeiro plano: sob o ruído do mato manso, um verde suave se anuncia. Assistimos a uma paisagem-chovida: açude cheio, natureza farta. A câmera desliza: à beira d’água, oito mulheres, aos risos, posam para um retrato (figura 01). Certamente intencional, desde esse primeiro instante, *O Bem* intui e institui como primeira aparência a sua necessidade mais transparente: dar lugar a um sertão outro, quer dizer, colorido, feminino, florido.

Em seguida, em um plano aberto (também entre verdes) a cidade de Afogados da Ingazeira, sertão do Pajeú-PE,² revela-se, tomadas da vida urbana se revezam em tela enquanto uma voz-*over* narra em primeira pessoa: “eu sempre vivi numa região semiárida, (...) mas só com 23 anos é que me deparei *conscientemente* com o fenômeno da seca”. Pois bem, o que

2 Pajeú, do Tupi-Guarani, “Rio do Pajé”, é uma microrregião do sertão pernambucano cuja ocupação remonta ao século XVII. Além de Afogados da Ingazeira, compreende também as cidades de Brejinho, Calumbi, Carnaíba, Flores, Iguaraci, Ingazeira, Itapetim, Quixaba, Sta. Cruz da Baixa Verde, Sta. Terezinha, São José do Egito, Serra Talhada, Solidão, Tabira, Triunfo e Tuparatema.

veremos a seguir, aqui, é algo de resultado do encontro, melhor, confronto, de uma sujeita sertaneja com a sua seca.

Encontro esse, mais precisamente, através de uma fotografia (figura 02) datada do ano de 1983 onde estão treze mulheres grávidas enfileiradas em uma frente de emergência³ no sítio escada, zona rural de Afogados, o que logo se mostrará como nosso dispositivo. O filme que segue quer saber-contar as histórias daquelas sertanejas: Quem são elas, quais foram suas estratégias de resistência, como administraram secas e sonhos, o que nutrem em seus ventres?

Longe então daquele velho Pajeú “sem rádio e sem notícia das terra civilizada” que cantava ao Brasil o Seu Gonzaga,⁴ a rádio local toma o lugar da narradora, no plano seguinte, para evidenciar o dispositivo filmico e mostrar ao espectador como foi a procura por aquelas mulheres. Enquanto isso, a câmera “vagueia” pela paisagem-cidade, (torres de comunicação, lojas de comércio, ruas em movimento) como quem questiona: mas como assim, cadê aquele sertão de uma urbanidade incipiente, tantas vezes inexistente?

Na esteira de certos cinemas preocupados em reimaginar a imagética sertaneja hegemônica no cinema brasileiro (ALBUQUERQUE JR., 2016; MOREIRA, 2018), *O Bem* funde natureza e cidade para dizer o óbvio, que deve ser dito, sobretudo, àqueles que não conhecem estes sertões (plural): nem só de seca, quer dizer, terra esturricada, sol escaldante, gente esfomeada, alimenta-se *nossa* imagem. Não, aqui verde e urbanidade dialogam sob a mesma necessidade: pensar e mostrar, mais uma vez, um sertão outro, nesse caso, contemporâneo, complexo, plural (reitera-se).

Situado o sertão, apresentado o dispositivo, vamos então às protagonistas. A primeira delas, Zita, tece sua fala em tom de intimidade, mais conversa

3 As frentes de emergência, como denuncia o nome, foram ações esporádicas empreendidas pelo Governo Federal para o combate à seca no semiárido nordestino durante os períodos mais críticos, sobretudo, nas décadas de 1970 e 1980. Bem mais preocupadas em estancar os números alarmantes de morte e de fome do que estruturar uma política socioeconômica de convivência com o semiárido, resultaram em obras de pequeno e médio porte, apenas paliativas.

4 LUIZ GONZAGA. Riacho do Navio. RCA/BMG: 1955. LP (3 min).

que entrevista, tom contínuo no longa, atravessado por proximidade. Essa relação entre câmera e sujeito, longe daquela abordagem mecânica que, seja no grosso da televisão ou no comodismo de certo cinema documentário, consagrou ao mesmo tempo em que saturou a entrevista como método (RODRIGUES, 2016), adquire especial relevo aqui: a câmera interroga, mas não incomoda.

Uilma, em razão de sua proximidade com aquelas que falam, ou melhor, com quem *se* fala, conversa e filma cara a cara. Retratadas geralmente no interior de suas casas, tranquilas e confortáveis, de cabelo feito e unha pintada, em sofás cobertos com capas floridas (o que pode parecer detalhe a quem não conhece o *ethos* sertanejo de arrumar, em detalhes, a casa para melhor receber as visitas), essas mulheres antes de informar, dialogam, antes de responder, derivam.

Isso nos leva ao nosso mote, que é, em suma, a lembrança. Em conversas iniciadas e conduzidas por ela, elas, as mulheres, são convidadas a “derivar” sobre um passado, que sem ter acabado, permeia o presente (MESQUITA, 2021). Derivar porque lembrar é qualquer coisa entre real e fabulação, mentira e revelação (AFONSO JR., 2021). Derivar porque rememorar “é método para dar ao mundo um sentido onde possamos ao mesmo tempo existir e sobreviver” (AFONSO JR., 2021, p. 13).

Nesse sentido, como quem olha para um retrato à procura de si (passado), essas mulheres vão se encontrando à medida em que se contam (presente). Exercício esse, reitera-se, que não é só o “objeto” do filme a que assistimos como certamente o seu compromisso, eticamente estabelecido e plasticamente materializado, como dão conta as imagens a seguir nas quais podemos ver a estratégia do primeiro plano, aparentemente simples, de remontar, como quem rememora, uma fotografia do passado:



Figura 01: Primeiro Plano
Fonte: *O Bem Virá*, Uilma Queiroz, 2020.



Figura 02: Fotografia-Dispositivo
Fonte: *O Bem Virá*, Uilma Queiroz, 2020.

Fotografia perante a qual nos conta uma Zita comovida:

É... traz muita lembrança da minha vida, isso aqui eu era tão feliz e não sabia. Só lembrança boa... e ruim também, não é só boa não, tem ruim também: eu saía daqui de madrugada... deixava meus filhos sozinhos, minha mãe que olhava, passava fome, saía daqui de madrugada sem tomar um gole de café, chegava lá no sítio, não via a hora de chegar para as cozinheiras ter feito café para eu tomar. E era muito bom na época. Por isso que hoje eu tô vendo aqui e lembrando tudo que eu passei na minha vida, que não era muito bom não (O BEM..., 2020).

Diante desse depoimento, *O Bem* entende e aprende muito do passado: através dessa mulher, inicialmente, em seu gesto de olhar, que antes mesmo de carecer de palavra, comunica e emociona, criando um preâmbulo que só depois explode no quando da fala. Impressões sutis ou arrebatamentos inteiros, são gestos como estes que ampliam o momento de encontro com a fotografia, a tal ponto que não parece haver alternativa senão romper em deriva...

Nesse sentido, *O Bem*, valendo-se do tom de intimidade e do mote de lembrar, cria um terreno fértil à oralidade, entendida aqui como gesto+palavra, capaz, sobretudo, de aproximar. Longe da rigidez fria que marca certa tradição de entrevista do documentário (RODRIGUES, 2016), Uilma chega às suas, antes de tudo, porque demonstra se entender como uma delas, assim, na contramão, ainda, de outra larga tradição de se mostrar o sertão sempre de fora, sempre de “um outro”, ela materializa uma realidade sertaneja de dentro: de salas, cozinhas e roças.

A ROÇA

“A marca dos “sertões” em minha memória, sempre foi a fartura dos quintais, a partilha e a generosidade das roças das avós” (MOREIRA, 2019. p. 358). Essa constatação, da socióloga Gislene Moreira, cai bem para dar

início a esta seção porque sintetiza a perspectiva da autora, com a qual concordamos, de que a roça é um espaço central e legítimo para se entender a dimensão, real, do protagonismo feminino e, conseqüentemente, seu legado, em meio a um território há tanto dito típico do “cabra-macho”, isto é, masculinizado e machista (MOREIRA, 2019).

Sob tal perspectiva, seria na roça, o pequeno segmento de terra onde acontece a agropecuária de subsistência, costumeiramente, dado aos cuidados, não remunerados, das mulheres e de seus filhos, onde melhor podemos perceber as possibilidades de resistência e de *agência* feminina no seio de uma cultura patriarcal, ou, valendo-se novamente das palavras da própria autora: “a roça é entendida como espaço invisível, no qual se teceram os principais elementos cotidianos de resignificação e resistência popular diante da violência da estrutura latifundista” (MOREIRA, 2019. p. 358).

Coisa comum à sociedade sertaneja era, até pouco tempo atrás, que as mulheres assumissem desde pequenas não só os afazeres domésticos como também o “cuidado com o roçado”, espaço de contato com a terra que uma vez seu, encheu-se de saberes e afetos, concentrando (como a própria pele de mulher) alegria e peleja.

Assim, não é de se estranhar a importância (tendo-se em mente a sensibilidade à realidade da sertaneja) com que o roçado é mostrado em *O Bem*. A medida em que outras mulheres vão entrando na roda, a rotina na roça vai se estabelecendo como lugar comum: de mulheres pobres que amadureceram muito cedo, primeiro, pelo trabalho, segundo, pelo casamento e, finalmente, pela aparente contínua ameaça de miséria que costumava aumentar enquanto os filhos se multiplicavam... e os maridos nem sempre lá estavam. Sim, outro aspecto em comum dos relatos é justamente a ausência recorrente da figura masculina (SILVA, 2020). Como nos conta Zilda:

Minha mãe criou a gente sozinha, trabalhando na roça. Eu me criei na roça, ajudava minha mãe limpar mato, catar feijão. Meu pai deixava ela grávida, e quando ela ficava sequinha ele voltava de novo. Quando ele sabia que tinha ganhado menino, com um mês ele voltava. E a gente sempre ajudando a criar os outros irmãos, né? Eu tava com oito anos de idade e já comecei a trabalhar de doméstica nas casas. A gente trabalhava mais pela comida, pra ter direito de levar alguma coisa pra mãe da gente e pros outros filhos. Era uma pobreza tão grande que o que sobrava, depois que acabava de limpar a casa, eu dizia “Eu deixei isso aqui pra meus irmãos, pra levar pra casa” (O BEM, 2020).

Ainda que o trabalho fosse parte significativa da vida dessas mulheres, desde cedo, como colocado anteriormente e como reitera o depoimento acima, chama atenção a verdadeira empreitada que elas tiveram de travar para ampliar seu lugar além-roça, isto é, para serem reconhecidas (pelo Estado) como trabalhadoras, e, portanto, assalariadas, o que atesta a imagem a seguir:



Figura 03: Mulher também é gente

Fonte: Silva (2020).

Entender o movimento de luta pelo direito ao trabalho, digno e assegurado, da mulher sertaneja em meio ao largo processo de redemocratização da década de 1980, deprender o que a(s) fez sair às ruas para bradar que “mulher também é gente”, foi justamente o objetivo da pesquisa de Uilma,⁵ através da qual ela teve contato com as mulheres-histórias do Grupo Benvirá,⁶ que deu nome e norte ao filme. Todavia, cabe esclarecer, a luta nunca esteve restrita à garantia do trabalho, pelo contrário: a contínua resistência, para essas sertanejas, era indissociável da própria experiência de mundo.

Da casa à roça, da infância à vida adulta, fica a impressão de que para elas não foi fácil acessar e assegurar lugar algum, nem mesmo aqueles que, por certas estruturas anteriores (SILVA, 2020; MOREIRA, 2019), foram (pré-) estabelecidos como “seus”. Nas palavras da própria autora/diretora: “antes de serem trabalhadoras rurais que se organizaram (...) para reivindicarem sua cidadania (...), a vida da fêmea humana neste contexto se limitava aos papéis de meninas, mulheres, mães e viúvas (SILVA, 2020. p. 82).

Não é estranho, pois, que mesmo após terem sido entendidas como trabalhadoras, sobretudo, no que tange ao nosso objeto, para atuação direta nas frentes de emergência (sendo convocadas por um Governo que vez ou outra dava as caras para trabalharem levantando barragens e cavando açudes) elas tenham continuado, como dão conta seus depoimentos, não raro, emocionados, a enfrentar duras realidades de trabalho e áridas situações de miséria.

Assim, diante da câmera delicada, para dizer, sensível, e da abordagem intimista (para dizer isso mesmo) as mulheres, confortáveis e serenas em

5 SILVA, Uilma Maíra Queiroz. “Mulher também é gente”: o Benvirá e a emergência de novos sujeitos políticos em Afogados da Ingazeira, sertão do Pajeú – PE, entre 1983-1987. 2020. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.

6 O Grupo Benvirá foi uma organização comunitária conduzida por mulheres e para mulheres a fim de apoiar e ampliar os pequenos grupos de sertanejas que passavam a se disseminar no intenso momento de redemocratização política que antecedeu a queda do regime autoritário no país (1964-1985). Surgido, inicialmente, com o intuito de assessorar esses pequenos grupos, em sua maioria rurais, bem como captar recursos, de variadas maneiras, acabou consagrado como um movimento social de grande importância para ação e reivindicação de cidadania da mulher no sertão do Pajeú. Ver a respeito: Silva (2020).

seus sofás enfeitados de flores, dão corpo a histórias árduas de doloridas. Tanto do que nos contam chama atenção exatamente pelo contraste: lá estão, na mesma fala, memórias de alegria e de penúria, onde o dia de pagamento e o outro do forró convivem, a poucas sílabas de distância, daquelas outras palavras nem tão saborosas de se ver e dizer como são essas de fome e pobreza.

Parece haver contradições até mesmo no que diz respeito àquilo que desponta como centro do documentário: a emancipação feminina. Vejamos: em algum momento, Dona Socorro, admite tranquilamente que não era de seu interesse trabalhar na frente de emergência em que foi fotografada grávida, diz que queria mesmo era ter ficado em casa, cuidando dos filhos, por isso, achou até bom ser “proibida” pelo marido, até, é claro, não haver outra opção senão sair de casa para somar à renda doméstica.

Tal depoimento merece melhor apreciação pelo compromisso que denota. Se interessada em mulheres menos reais, essa fala certamente precisaria ser limpa na montagem (BERNARDET, 2003). Mas não é o que acontece aqui: Uilma mantém a entrevista, convidando-nos a confrontar a contradição, ela não se assusta e nem se afasta (pelo menos, a sua câmera não treme) quando próxima de sujeitas sertanejas de verdade.

Não, aqui há potencial, reconhecido e bem-vindo, no contraste. Outro exemplo: em dado momento, assistimos a uma enxada escavar o chão, de encontro a terra seca, enquanto uma voz suave de mulher canta uma cantiga despreziosa, até mesmo, amorosa, como se o chão, ainda que a trabalho, não precisasse ser árduo.

Fruto de uma pesquisa a partir do lugar da mulher do Pajeú, *O Bem* germina força em um solo árido: aberto ao contraste, atento às contradições que permeiam a condição (FUNARI, PEREIRA, 2017) de suas sujeitas (antes sujeitas, leia-se: donas, de si mesmas, como esclarece Zilda)⁷, mostra-se mais

7 Depoimento completo: Essa frente de emergência foi só de mulher. Teve uma outra que foi só com homem. Dividiram uma parte só com homem e outra só com mulher. Acho que foi obra do Espírito Santo pra gente descobrir que realmente a gente tinha coragem de ser dona de si, trabalhar, de depender só de um homem não, saber que o lugar da mulher não é só na cozinha. Saber que a mulher tem braço, tem perna, do jeito que o

interessado em tensionar os ditames de feminilidade do que tecer quaisquer tipos prontos (BERNARDET, 2003); preocupado como o que tanto já foi dito e mostrado dessas “retirantes”, “flageladas”, “viúvas”...⁸ evoca, ao mesmo passo em que provoca, construções extremas e externas, onde ousadamente se depara, no seio da seca, com roças em festa.

A FESTA

Festa para dizer verde, da chuva, do mato, do roçado. Festa para pensar sertões possíveis além-seca. Festa para laurear trajetórias sertanejas inteiras, de luta, de resistência. Festa para alertar para a sintaxe incompreendida da caatinga,⁹ que branca ainda, continua capaz de verde. Festa: polissêmico. Festa: para encerrar.

Dado o dispositivo, evidenciado o protagonismo, como tentamos anteriormente, interessa-nos a seguir, e por fim, melhor elaborar como *O Bem*, além de problematizar a imagem hegemônica do sertão nordestino, tece e fortalece uma paisagem outra, não só de “espinhos”, mas também de cozinhas, seios e afetos (GUEDES, MELO, 2023).

Para isso, sigamos, primeiro, o rastro de um carro de som que em dado momento do filme anuncia um forró, o qual assistimos logo em seguida quando algumas das nossas protagonistas dançam ao som do arrasta-pé das

homem tem a mulher também tem. Só depende de coragem, de força. Hoje se o homem falar “teu lugar é ficar na cozinha” a mulher tem que dizer não, eu mexo com enxada, foice, picareta, tudo. Não é só tu que tem força. Mulher não é propriedade de ninguém, somos de Deus. Homem dono de mim? Não. Meus filhos não são donos de mim. Eu sou dona de mim, faço o que eu quero, não que um homem quer, e eu descobri isso na emergência. Que nós tinha potencial pra trabalhar, nós tinha força, nós tivemos aqui trabalhando no açude. Tanto é que até hoje tá segurando a água. Nunca foi embora a parede que a gente fez... tá aí. Há 34 anos, nunca desceu. Essa parede ai todinha.

8 “Viúvas da Seca” foi um termo inicialmente usado para nomear uma reportagem, produzida para o “Fantástico” da Rede Globo de Televisão no ano de 1983, sobre o sofrimento de mulheres e suas proles perante as mazelas da seca e a então migração forçada dos maridos e, depois, largamente apropriado pela grande mídia para dar conta das notícias e imagens que se escolheu contar das sertanejas. Ver a respeito: Portella (1999).

9 Do tupi-guarani: mata branca, em referência à aparência do bioma durante as épocas de estiagem.

Severinas.¹⁰ Forró, inclusive, sinônimo de festa. Forró, ademais, antônimo de flagelo, como coloca Zilda que, na esteira de tanta lembrança, nos conta dos finais de semana de “divertimento”, que quando “arrumada” para o forró já não mais parecia uma “flagelada da seca.”

Perguntemos: como sair do flagelo para a festa? Melhor: como evidenciar a construção discursiva interessada em diversificar narrativas que percebemos aqui sem cair no elogio cego a uma representação positiva? Não, não se trata de olhar ingenuamente para uma representação *mais* positiva, como se ela necessariamente, por si só, resolvesse tudo, é bem mais sobre alertar para a necessidade de se pensar representações distintas de uma imagem hegemônica calcada em signos comuns. Portanto, antes de dizer “positivo”, para nós, dizer festa, é dizer outro, plural, diverso...

Mas como, então, acessar esse polissêmico sentido de festa? Para começo de conversa, que tal atentar ao terreno dos miúdos? Atento ao cotidiano, em sua dimensão sensível, *O Bem* entende e empreende a importância dos momentos mais corriqueiros: uma mulher cuida da horta, enquanto outra apanha água na cisterna, enquanto uma terceira cozinha lambedor... para além de revezar tela com a entrevista, no sentido de “preenchimento”, certamente, tem-se aqui, assim, uma tentativa de se aproximar, através da mais fina malha do anfêmero, de sujeitas extraordinárias.

Sujeitas como Dona Quitéria, que colocava a filha em uma bacia, enquanto cuidava da roça, para não a perder de vista; como Zilda, que trabalhava desde pequena para dar comida, primeiro, à mãe e aos irmãos e só, se possível, a si mesma; como Maria Aparecida, que com dez anos já ajudava a mãe, “olhando” os meninos, buscando lenha, ralando milho.... O filme parece assim querer saber de suas mulheres não só no passado fotografado, mas também no agora diário, por isso, cede tempo e espaço para vê-las costurando, cozinhando, celebrando... Como quando cantam:

10 Trio de forró pé de serra do sertão do Pajeú formado por Monique D’Angelo, Isabelly Moreira e Marília Correia.

oh que caminho tão longe
cheio de pedra e areia
oh que caminho tão longe
cheio de pedra e areia
valei-me meu *Padrim* Ciço
e a Mãe de Deus das Candeias
valei-me meu *Padrim* Ciço
e a Mãe de Deus das Candeias

Plano final: embaixo de um pé de baraúna (árvore verde, independentemente de estiagem) sete mulheres são convidadas, por Zilda, à cantiga acima: para teimar em persistir, para lembrar de esperar. Um esperar freiriano, como ato contínuo, ético e político, e não uma simples espera passiva do por vir (SILVA, 2020). Esperançar, pois, para festejar.

Esperançar, ainda, para poder pertencer ao lugar de onde se veio, sem necessidade de partir. Permitam-me formular de outra maneira: em um dado momento, em um certo plano, enquanto assistimos a um ônibus da Progresso chegar à rodoviária, Evanir nos conta que São Paulo, ao contrário do que costuma se proclamar, não tem nada de extraordinário, que lá, na verdade, “se sofre” como em qualquer outro lugar... *O Bem* consegue assim, em sua economia consciente, de imagem e de fala, sintetizar e problematizar um dos grandes dilemas dados aos sertanejos: a migração.

Na contramão, então, de tantos filmes contemporâneos que escolhem como final planos de partida (*Cinema, aspirinas e urubus*, *Céu de Suely*, *Deserto particular*), reiterando a eterna retirada, em tela desde, pelo menos, o Cinema Novo (*Deus e o diabo na terra do sol*, *Vidas secas*) onde os protagonistas terminam em um invariável êxodo, *O Bem* enfrenta a necessidade de partida, entendida como projeto político: “sempre um movimento de virem nos buscar, sejam empresas ou o governo federal”, como nos esclarece a própria narradora.

Assim, em oposição a esta eterna retirada, assistimos a um sertão de chegada(s), leia-se: resistências. Sim, porque se partir é o *modus operandi*,

o que sempre, e ainda, esperam desse povo, talvez não haja melhor maneira de entrar no território de “repertório das resistências cotidianas” (SILVA, 2020, p. 88) (onde se encontram, mais uma vez, as histórias de nossas protagonistas e a direção intimista de Uilma) do que pensar sertões em contrapartida a debandada, o que significa, por extensão, pensar em oposição ao imaginário, sobretudo, o midiático:

Ao longo do tempo, o imaginário sobre o sertão foi associado apenas à fome e à miséria. Só durante as secas grande mídia vinha aqui, para explorar de maneira limitada o mandacaru, a casa abandonada, as famílias em retirada. . . era mais fácil culpar a estiagem pela fome, e essas imagens vendiam isso, inclusive, para nós mesmos (O BEM..., 2020).

Sim, no fim das contas, o sertão que expulsa os seus é o mesmo em que seca a terra, em que falta água, em que reina a miséria... Sertão esse resultado de uma construção discursiva (ALBUQUERQUE JR, 2014) que longe de ingênua, atende a obscuros objetivos políticos: manter sertanejos *reféns* de uma dada ideia de realidade, aparentemente incontornável. Afinal, se o sertão é dito-visto sempre o infértil, o que resta aos seus se não fugir dali, em busca de qualquer melhoria, qualquer “São Paulo”, como sonhou um dia Evanir?

Quando não partem, o que lhes resta? Como ocupar seu território não só em resistência, mas em festa? Como ser potência, ao invés de uma presença “dita e significada, a maioria das vezes, pelo menos, pelo pouco, pela míngua, pelo árido, pelo calcinado, pelo corpo cadavérico e em vias de partir, por morte ou por retirada” (ALBUQUERQUE JR, 2014, p. 46). Questões como essas parecem além de potentes, bastante pertinentes ao que *O Bem* propõe, que é evidenciar histórias e trajetórias de sertanejas que lutaram seus lugares e bem souberam colher, ali mesmo, seus louros.

Assim, assistimos aqui a uma presença de resistência, é bem verdade, mas também de festa, como materializa certo momento, por exemplo, em

que a um depoimento de fome, no qual se fala do feijão duro dado aos pobres nas frentes de emergência, *O Bem* sobrepõe uma cena de cozinha, de comida, de cuidado: mesa farta, família reunida. Lugar-cozinha, tal qual a roça, de expressão de força do feminino (MOREIRA, 2019), capaz, além de gestar misérias, de gerar agências.

Permitam-nos, por fim, reescrever a sequência derradeira de outra maneira. Plano final: oito mulheres embaixo de uma baraúna celebram cantando sua terra e sua memória. Oito mulheres protagonistas, para-além-filme, de suas vidas. Oito mulheres convidadas a lembrar e, continuamente, a lutar, por trabalho, por dignidade, por seu lugar... Além de flageladas: trabalhadoras, mães, sujeitos políticos. Além do flagelo: verde em festa (dois sinônimos nos sertões, esses: verde e festa, é verdade, mas fiquemos assim, como reiteração, ao que cabe acrescentar, ainda, a imagem abaixo).



Figura 05: Verde em festa

Fonte: *O Bem Virá*, Uilma Queiroz, 2020.

CONCLUSÃO

Discutindo de maneira didática questões centrais acerca do dizer ser e ver dos sertões, *O Bem* desmistifica o semiárido, pontua as diferenças entre seca e estiagem, entre o que é “climático” e o que é “político”. Dissecando a imagem-miséria que ainda impera, alerta que lutar contra as secas é viver contra a natureza e, que se lutar é, imperativamente, retirar-se, é necessário, antes, é urgente, entender e empreender uma convivência pacífica e positiva com a caatinga.

Olhando para mulheres que, ao invés da relação de dominação entre homem e terra, desenvolveram uma caatinga como convívio, Uilma encontra experiências de resistência e de agência. Aproximando, por contraste ou por afinidade, instantes e imagens, Uilma, conscientemente, afasta-se de um sertão comum, agora, finalmente, plural, complexo e humano. Um sertão-mundo, de açudes que duram décadas, de cisternas que vencem secas, de ônibus escolares que conectam caminhos, de gente que sente e sabe sua terra, enfim, de dentro.

REFERÊNCIAS

- AFONSO JR., José. **Sertão de memórias. Entre fotografias na parede e versos de improviso.** *Anais da Intercom*, 2021. <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2021/resumos/dt4-f.pdf>
Disponível em: Acesso: 03 Nov. de 2023.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **Distante e/ou do instante: “sertões contemporâneos”, as antinomias de um enunciado.** In: FREIRE, Alberto (org.) *Culturas dos sertões*. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 41-58.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **Vede sertão, verdes sertões: cinema, fotografia e literatura na construção de outras paisagens nordestinas.** *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, Uberlândia, v. 13 n. 1. jan./jun. 2016. p. 01-27.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- FUNARI, Juliana Nascimento; PEREIRA, Mônica Cox de Britto. **Um sertão de águas: mulheres camponesas e a reapropriação social da natureza no semiárido pernambucano.** In: 13 Mundo de Mulheres e Fazendo Gênero 11, 2017, Florianópolis. *Anais do XI Seminário Internacional Fazendo Gênero: 13th. Women's Worlds*, 2017.
- GUEDES, Heverton da Silva; MELO, Patricia Pinheiro de. **Sertão universal, cinema contemporâneo: a representação sertaneja a partir da retomada.** *Revista Galo*, n. 7, p. 57-68, 17 jun. 2023. Disponível em: <<https://doi.org/10.53919/g711>>. Acesso em: 03 Nov. de 2023.
- MESQUITA, Cláudia. **O presente como história: estéticas da elaboração no cinema brasileiro contemporâneo.** *E-Compós*, [S. l.], v. 26, 2021. DOI: 10.30962/ec.2463. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/2463>. Acesso em: 6 nov. 2023.
- MOREIRA, Gislene. **Mulher rendeira: re-tecendo afetos e identidades de gênero nos sertões contemporâneos.** *Saeculum - Revista de História*, [S. l.], v. 24, n. 41 (jul./dez.), p. 354-372, 2019. DOI: 10.22478/ufpb.2317-6725.20192441.47606. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/srh/article/view/47606>. Acesso em: 1 nov. 2023.
- MOREIRA, Gislene. *Sertões contemporâneos: rupturas e continuidades no semiárido*. Salvador: Eduneb; Edufba. 2018.
- PORTELLA, Taciana. **As viúvas da seca existem?** In: AAMOT, Daniel; BRANCO, Telma Castello; PORTELLA, Ismael; PORTELLA, Taciana; SUASSUNA, Dantas. *Viúvas da seca*. Recife-PE: Edições Rebento - Taciana Portella Produções, 1999.
- RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. **Do encontro previsível à cena revigorada - a entrevista no documentário contemporâneo (parte 1).** *Doc On-Line: revista digital de cinema documentário*, v. 19, p. 110-123, 2016.
- SILVA, Uilma Maira Queiroz. *“Mulher também é gente”: o Benvirá e a emergência de novos sujeitos políticos em Afogados da Ingazeira, sertão do Pajeú - PE, entre 1983-1987*. 2020. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.

FILMOGRAFIA

- O Bem virá (2020), de Uilma Queiroz
- Cinema, aspirinas e urubus (2005), de Marcelo Gomes
- O Céu de Suely (2006), de Karim Aïnouz
- Deserto particular (2021), de Aly Muritiba
- Deus e o diabo na terra do sol (1964), de Glauber Rocha
- Vidas secas (1963), de Nelson Pereira dos Santos

DAS RUAS AO PALÁCIO: ESPAÇOS E ECOLOGIAS DO GOLPE CONTRA DILMA ROUSSEFF NO DOCUMENTÁRIO¹

DANIEL VELASCO LEÃO²

Quase sempre há uma diferença significativa entre assistir e participar. Assistir com uma câmera na mão dá-nos a sensação de participar; essa participação não está necessariamente ligada ao desenrolar do evento registrado, mas à maneira como este evento será lembrado, reconhecido, nomeado no futuro. De fato, se a acepção mais comum da palavra *participar* é “tomar parte em”, outra acepção é “fazer saber; comunicar, informar”.

Há, no entanto, quase sempre, uma diferença entre tomar parte em algo e fazer saber. É, talvez, algo da diferença entre a ação de Antônio Conselheiro e a ação do relato de Euclides da Cunha. Ou, para usar um exemplo de nossos dias, entre filmar uma pessoa evitando que uma família seja carregada pelas águas da chuva e ser a pessoa que faz o resgate.

É possível que o documentário tenha deixado de *tomar parte* de certos eventos e processos *pari passu* à ascensão de tecnologias de transmissão de imagens instantâneas. Em *Lituânia e o colapso da URSS* (Estados Unidos,

1 Este trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

2 Pesquisador, cineasta e artista visual. Graduado em cinema e mestre em comunicação pela Universidade Federal Fluminense e Doutor em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) com período sanduíche na New York University. Atualmente, realiza pesquisa pós-doutoral em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq. Seus trabalhos em artes visuais e cinema foram expostos em instituições como o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), o Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC) e o Sesc-Pom-péia em São Paulo. O documentário “Panorama” (2023), do qual participou como roteirista e um dos diretores, foi selecionado para festivais na Argentina, Brasil, Colômbia, Estados Unidos, Índia, Inglaterra, Itália, Kosovo, México, Montenegro, Portugal, Turquia e Venezuela.

2009), Jonas Mekas mostra em quase cinco horas imagens de telejornais noticiando desde a declaração de independência da Lituânia em março de 1990 até seu ingresso nas Nações Unidas em setembro de 1991.

The video is made up of footage that I took with my Sony from the television newscasts during the collapse of the USSR, with the home noises in the background. It's a capsule of record of what happened and how it happened during that crucial period as recorded by the television newscasters. It can be also viewed as a classic Greek drama in which the destinies of nations are changed drastically by the unbending, boarding on irrational, will of one single man, one small nation determined to regain its freedom, backed by olympus in its fight against the Might & Power, against the Impossible (Mekas, 2023).

O cineasta não toma parte do evento, mas faz saber — e ao fazer saber toma parte do modo como o evento é comunicado.

Com a invasão e disseminação molecular de imagens instantâneas compartilháveis por portadores dos aparelhos celulares, o documentário se afastou ainda mais de um lugar de influência sobre os acontecimentos em sua própria atualidade. No que Gisele Beiguelman denomina “nova cultura visual”, outros “regimes estéticos fluem” pelas redes consolidando “novos modos de criar, de olhar e também de ser visto”, que ela denomina nova cultura visual. Aqui, a imagem se torna um “espaço de sociabilidade” que tem como protagonista “o celular dotado de câmera e com acesso à internet. Foi ele o responsável por converter a câmera de dispositivo de captação em um dispositivo de projeção do sujeito”. Nessa fantasmagoria, em nível elevado, “A câmera parece justificar o estar no lugar e em cena” (Beiguelman, 2021, pp. 32, 33 e 34). Se um dos fatos mais significativos deste novo regime é de fato este, interessa-nos traçar algumas linhas de continuidade entre o regime de produção documentária e as novas possibilidades destes registros no que diz respeito, especificamente, ao registro e disseminação dos eventos, algo que também faz parte desta história contemporânea e já foi chamado de “jornalismo do cidadão”.

A realização audiovisual se pulverizou; realizada por profissionais ou amadores, partes dessa realização obedece à lógica da autodestruição imediata — são vistos, se o são, por um número reduzido de pessoas e depois esquecidos —, outras partes se destacam e atingem um grande número de pessoas. Como o assassinato brutal de George Floyd. Seria de fato condenável que, tendo captado uma imagem com capacidade de alterar o curso de um evento injusto ou impedir a impunidade de homicidas, deixasse-se estas imagens hibernando no material bruto durante o geralmente longo processo de realização cinematográfica.

Não é tanto uma perda, como uma reconfiguração. Não nos interessa aqui identificar as mudanças, os passos decisivos para esta reconfiguração, suas distintas potencialidades. Mas nos perguntar: diante disto, quais relações o cinema documentário pode ter com o presente? Resta ao cinema documentário a ressignificação do passado, seja nos trabalhos arqueológicos como aqueles de Harun Farocki e algumas obras de Agnès Varda, como *Ulysses* (França, 1982)? Ou, ainda, *a reconfiguração do presente* pela criação de “*dispositifs de production de subjectivité*” (Guatarri, 1989, p. 21) que aproximam o documentário da micro-história contemporânea? Ou seja: vingar-se da ânsia com que o passado em nossos dias vai se apropriando do tempo presente (cf. Crary, 2013 e Han, 2014), ou perpetrar a ação destabilizadora sobre aquilo que está/esteve estável — um fato conhecido, um papel social desempenhado, um conjunto de hábitos que podem ser rompidos (Comolli, 2008). Nos dois casos, estamos diante da ideia de um desvelamento: o descobrimento do algo que estava oculto, seja um sob que é retirado, seja apenas na latência/potência de seu devir. Estamos também, eventualmente, diante da ideia de invenção — a criação das condições para que o que existe se altere de modo significativo, se manifestando de um modo distinto do que habitualmente faria.

O surgimento da televisão parece ter tido uma influência moderada na deflação da *participação* documentária. Se *Tire Dié* (Argentina, 1960),

de Fernando Birri, e todo o programa da Escuela Documental de Santa Fé fazia sentido na direção da denúncia das condições de vida, isso não se devia apenas aos poucos aparelhos de televisão disponíveis — devia-se também à seletividade da programação de seus canais. Ademais, a televisão foi muitas vezes o lugar de propagação fundamental das obras cinematográficas — *Iracema, uma transa amazônica* (Brasil e Alemanha, 1975), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna —, além de abrigo e exílio dos cineastas.

Tomando como referência seu próprio passado, o cinema contemporâneo carece ainda de uma dificuldade peculiar: uma parlamentada não é capaz de gerar as mesmas imagens de um golpe de estado militar. Por mais exóticos e traumáticos que fossem, os votos a favor do impeachment de Dilma Rousseff não são comparáveis ao bombardeio do La Moneda. Mas, no encontro do clima liberal com as tecnológicas que possibilitam a produção e divulgação instantânea das imagens, o cinema também apresenta sobre seu passado uma distinção auspiciosa: as múltiplas e estilhaçadas imagens sobre a origem da parlamentada distinguem-se dos relatos sobre a precipitação do Golpe de 1964 por um militar de Belo Horizonte.

Dissemos que havia uma diferença significativa entre assistir e participar — quase sempre. Em certas ocasiões, é indubitável que assistir com uma câmera nas mãos é participar. A primeira dessas ocasiões acontece quando quem porta a câmera já está participando (assim como quem participa de uma manifestação política a assiste). A segunda é quando o testemunho tem considerável valor de alterar o que é visto, de modo que aqueles que se sentem ameaçados por este testemunho interrompem sua própria ação ou buscam interromper o registro, como os policiais diante de Giuliana Vallone, no Brasil de 2013, busca que pode levar ao extermínio como fizeram os militares com Leonardo Henrichsen, no Chile de 1973. Há também uma terceira ocasião em que isso acontece, intimamente ligada ao modo de significar na sociedade do espetáculo: a transformação de si como imagem (Debord, 1997). Essa ocasião em certo sentido nada mais é

do que a replicação (e eventualmente a deflação) da primeira ocasião — a participação talvez não seja em si mesma efetiva, tendo como principal finalidade demonstrar que se esteve presente (em grande número). Não é preciso dizer que esta lista não é exaustiva.

A prática de assistir à televisão em espaços públicos se tornou comum ao longo dos anos 1970 quando os aparelhos tinham um custo proibitivo. Mesmo quando esta situação se alterou, assistir a um jogo de futebol em lugar público continuou sendo uma prática comum no país, sobretudo nos jogos da Copa do Mundo. Por tudo isso, não há o que estranhar no encontro das multidões que pelo país afora se reuniam diante de telas para assistir à votação da abertura do processo de impeachment pela Câmara dos Deputados em 2016. Nesses encontros, e em suas representações em diversos documentários, era inescapável uma sensação de espanto diante das pessoas que reagiram visceralmente à imagem — gigantesca — do corpo legislativo. Vaias, xingamentos, aplausos, ovações se revezavam num ritmo desesperançoso e por vezes monótono. O trauma foi de tal magnitude que houve quem escrevesse que o Brasil se espantou diante de sua própria representação, uma representação que não condizia com seu povo. Mas aquela imagem, de proporções escandalosas, parecia expressar aquilo em que nos havíamos nos tornado.

O primeiro filme que assisti sobre a queda de Dilma Rousseff foi *O processo* (Brasil, 2018), de Maria Augusta Ramos. Depois, *Excelentíssimo* (Brasil, 2018), de Douglas Duarte, seguido de *Democracia em Vertigem* (Brasil, 2019), de Petra Costa. É possível que o próximo documentário que eu assistisse fosse *Alvorada* (Brasil, 2021), de Anna Muylaert e Lô Politi, o que seria por si um fato notável: quatro documentários sobre um mesmo assunto num período de quatro anos. Ao assistir àqueles primeiros filmes, no entanto, sentia um desconforto que me era difícil nomear e passei a assistir a outras obras que abordassem, direta ou indiretamente, o mesmo tema. Foi assim que assisti a *Filme manifesto – o Golpe de Estado* (Brasil,

2016), de Paula Fabiana, *Brasil, o grande salto para trás* (França e Alemanha, 2016), de Mathilde Bonnassieux e Frédérique Zingaro, *O muro* (Brasil, 2017), de Lula Buarque de Holanda, *Um domingo de 53 horas* (Brasil, 2017), de Cristiano Vieira, *O jardim das aflições* (Brasil, 2017), de Josias Teófilo, *Já vimos esse filme* (Brasil, 2018), de Boca Migotto, *GOLPE* (Brasil, 2018), de Guilherme Castro e Luiz Alberto Cassol, *Tchau, querida* (Brasil, 2019), Gustavo Aranda, *Não vai ter golpe!* (Brasil, 2019), de Fred Rauh e Alexandre Santos, *O mês que não terminou* (Brasil, 2019), de Francisco Bosco e Raul Mourão e *Esquerda em transe* (Brasil, 2019), de Renato Tapajós.

Nem todas essas obras abordavam apenas o golpe: assim, *Esquerda em transe* se coloca como um espaço de reflexão a partir dos despojos do período dos governos do maior partido identificado com o campo de esquerda brasileiro, *O mês que não terminou* aborda o impeachment dentro de um quadro histórico que se prolonga até as eleições de Bolsonaro. Quer se abarque ou não estes filmes, o número de documentários sobre o impeachment impressiona. É possível que eles constituam um fenômeno inaudito. Ou, se considerarmos outros eventos que foram temas de numerosos documentários em um intervalo curto de tempo (como as Greves do Abc), que elevem esta prática a outras proporções. Para isso, contribuem de forma decisiva — e por vezes amalgamadas — as novas condições de realização cinematográfica (que, com câmeras leves, com alta sensibilidade e gravadores acoplados intensificam a grupo sincrônico ligeiro que revolucionou o cinema documentário nos anos 1960), as formas contemporâneas de financiamento (seja por meio do incentivo estatal direto ou indireto, seja pela produção privada que se acentuou desde a aprovação da Lei nº 12485/2011, a Lei da TV Paga), a narrativa intrínseca ao evento (elemento de fundamental importância para parte significativa do cinema direto), sua relevância histórica, a expectativa, algo óbvia, de que as obras alcançassem distintos públicos (como de fato aconteceu, com obras sendo exibidas em alguns dos festivais mais prestigiados, distribuídas em cinemas e plataformas dominantes do

streaming etc.). De forma ainda mais amalgamada que os demais fatores, podemos mencionar a polarização social do período, a influência das redes sociais e o desejo de apresentar uma narrativa apropriada ao acontecimento (o que, ademais, também ocorre em virtude destas).

Mesmo que se reconheça a dificuldade de definir o cinema documentário, ao menos em filmes que abordam eventos históricos é evidente que está em jogo uma representação que busca dar conta do que aconteceu — ou de algum de seus aspectos. Neste cenário — o significado de um fato relevante em disputa, um evento de curso relativamente previsível, o desejo de intervir na realidade —, não causa espanto, pois, que o cinema documentário tenha sido marcado por tantas variações sobre um mesmo tema.

Ademais, o documentário recuperava algo de seu vigor ou de sua vocação/herança histórica ao se colocar a serviço de algo que pudesse alterar a realidade. Isto porque a parlamentada foi entendida, na maior parte destas obras, como uma cadeia dentro de uma corrente muito mais ampla — e que, portanto, compreender seu significado e sua natureza, ou ao menos desvelar a face verdadeira de alguns de seus atores e atrizes, seria uma maneira de contribuir para a qualificação da ação. Nesses filmes sente-se o retorno de “*Les oppositions dualistes traditionnelles qui ont guidé la pensée sociale et les cartographies géopolitiques*” (Guatarri, 1989, p. 18) durante o breve século XX (cf. Hobsbawm, 2006). Talvez isto explique porque, a maior parte dessas obras, realizada com um notável empenho e comprometimento, desperte uma preocupação por reservar tão pouco espaço à compreensão da maneira como os cidadãos e as cidadãs pensaram e participaram dos eventos. O fato lastimável é que a Oposição ou o Outro seja quase sempre representada como um conjunto de caricatural de pessoas. Talvez haja, aí, um eco da representação teatral de Bertold Brecht, contra a identificação ou a primazia da psicologia. O mais provável, porém, é que isto decorra da própria “bolharização” algorítmica social. Ou que as duas motivações tenham ocorrido. Seja como for, em décadas, nunca esteve tão claro o mal

e, por contraste, o bem — ou vice-versa. Como demonstrou Rodrigo Nunes, ao contrário da “desidentificação em relação à esquerda hegemônica” que Glauber identifica e personifica em *Terra em Transe* (Brasil, 1967), “as sucessivas derrotas sofridas de 2016 para cá parecem ter surtido o efeito oposto: reforçar velhas convicções e reassegurar as pessoas de que elas sempre estiveram ‘do lado certo’. Pior ainda, elas parecem ter produzido uma espécie de superidentificação retrospectiva” (Nunes, 2023, p. 162). Isso deve ter sido um alento depois do tão — e durante tanto tempo — nebuloso junho de 2013 que, de algum modo, passou a ser explicado e inteligível retrospectivamente. “Junho foi visto como um começo do que veio depois”, observou Angela Alonso (2023, p. 13).

Essa vocação também parecia se renovar na medida em que a televisão, mais do que ocupar o lugar do cinema, era encarada — e de certo modo o foi de fato — como um veículo uníssono de transmissão de informações que contribuiu para criar as condições da parlamentada. Também não havia uma competição com as redes sociais: esses filmes, talvez com exceção de algumas obras, não buscavam impedir o golpe, mas intervir no curso posterior a ele, em um processo que tinha ou sido iniciado ali ou remontava, ao menos, até 2013. As redes sociais e as formas de produção e difusão das imagens não eram propriamente inimigas, mas um dos temas e, mais do que isso, uma das fontes e uma das destinações prioritárias destas obras. O cinema documentário voltou a poder reivindicar um papel significativo de catalisação de debates: afinal, além de revisitar os fatos vividos há pouco, ele os apresentava dentro de distintas narrativas, que primavam por criar qualificar e criar significados de forma efetiva.

Além disso, apresentavam imagens novas e eventualmente extraordinárias (pense-se nas imagens registradas por Ricardo Stuckert, fotógrafo pessoal de Lula, durante o período em que, decretada sua prisão, Lula esteve na sede do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo). Não que o cinema possa ser considerado, como foi um dia, a mais revolucionária

das artes; mas certamente ele voltou a participar de forma muito menos restrita do que anteriormente, ao menos em filmes como *Democracia em Vertigem* que, com distribuição da Netflix e indicação a um dos prêmios mais estimados no imaginário social, teve um público acima dos demais. Se considerarmos a estreita margem de votos das eleições presidenciais de 2022 (50,90% contra 49,10%) e a importância da derrota e interrupção do projeto de Extrema Direita no poder, é difícil negligenciar a importância de qualquer obra ou manifestação que se colocava claramente contra esta permanência.

Acima mencionamos a diferença imagética e midiática entre um golpe militar e uma parlamentada. Mas isto não é dizer tudo. Existe, ainda, uma diferença entre o que gera imagem e o que não gera. A imagem fotográfica (e a quota visual da imagem cinematográfica) registra o que é visível, superficial, e por meio do que está inscrito no aparelho: “o fotógrafo somente pode fotografar o fotografável, isto é, o que está inscrito no aparelho. E para que algo seja fotografável, deve ser transcodificado em cena” (Flusser, 1985, p. 19). Isto não quer dizer que a fotografia, e menos ainda o cinema que é composto ainda por outros filamentos (movimento, som, montagem), esteja confinada à aparência — que pode ser dobrada, espicaçada, refletida, tornada ponte, veículo. Mas não parece injusto afirmar que, afora em cinematografias claramente *pensativas/reflexivas/memorialísticas*, as aparências tendam a ser mais determinantes. E, neste sentido, no caso específico dos filmes sobre o golpe, parece que aqueles em que a visibilidade tem mais importância, parecem padecer das mesmas características das demais mídias audiovisuais — dando preferência e maior destaque ao que é transfigurado ou transfigurável em imagem e som. Além disso, é notável que os filmes tenham, como estrutura, seguido, modificando os polos, o que parecia ser a narrativa corrente. Não à toa, tanto peso é atribuído às manifestações populares e nenhum dos filmes tenha abordado os vínculos paritários dessas manifestações.

Lendo a reunião de colunas de Bernardo Mello Franco em *Mil dias de tormenta* (2018), e sobretudo a minuciosa análise e reconstituição de Fernando Limongi em *Operação impeachment* (2023), torna-se claro que a linha reta da maior parte dos documentários deixa de lado uma série de possibilidades distintas para o rumo das coisas. As idas e vindas foram muitas. O papel central da Operação Lava Jato para a mobilização popular e sua atuação contínua contra o reestabelecimento do equilíbrio de forças dentro das esferas de poder são elementos centrais deste processo, ainda mais do que as manifestações e os escândalos de corrupção. Ou, melhor: as próprias manifestações tinham forte vínculos partidários, muitas vezes deixados de lado nos filmes e nas reportagens, assim como “os escândalos de corrupção são produzidos e explorados por políticos e, portanto, parte da política” (Limongi, 2023, p. 15).

Ainda que a análise de como os fatos são recontados e articulados nessas obras escape ao projeto deste ensaio, ter estas questões em mente contribui para a discussão que propomos: abordar neles alguns dos registros ecológicos — o meio ambiente, as relações sociais e a subjetividade humana — pontuados por Guattari como essenciais para uma articulação étnico-política no mundo posterior à polarização Leste-Oeste.

De fato, é raro neste conjunto de filmes a expressão ostensiva ou temática das subjetividades que para além de sua presença inevitável e de grande importância. Este aspecto foi abordado por muitos teóricos e cineastas, como Guy Gauthier e Jean-Louis Comolli. Gauthier afirma que a criação individual tem uma “quota essencial” na representação documentária, já que o documentarista não pode ter um privilégio “incompreensível” de acesso ao real, um olhar nulo e impassível, mas, ao contrário, “traz sua experiência, seu saber e, talvez até, seu imaginário mistificador” (Gauthier, 1995, pp. 112-122). Comolli, por sua vez, afirma que “Subjetivo é o cinema e, com ele, o documentário” (Comolli, 2008, p. 173) que se distingue do jornalismo justamente quando afirma

seu gesto, que é o de reescrever os acontecimentos, as situações, os fatos, as relações em forma de narrativas, portanto, o de reescrever o mundo, mas *do ponto de vista de um sujeito*, escritura aqui e agora, narrativa precária e fragmentária, narrativa confessa e que faz dessa confissão seu próprio princípio (Comolli, 2008, pp. 173-174).

Mas aqui nos referimos à qualidade ou busca por instaurar dispositivos de produção de subjetividades, algo realmente raro nesses filmes. Não é de se admirar, diante do que dissemos antes, mas mesmo assim não deixa de ser decepcionante que um país que nas últimas décadas valorizou tanto seus documentários por essa qualidade não tenha, neste momento, conseguido engendrar dispositivos capazes de fazê-lo. É também raro que este conjunto de filmes aborde a catástrofe ambiental que significou os governos petistas que, se foram efetivos na declínio do avanço do desmatamento, quando tiveram que optar entre o ambiente e o progresso, não pareceram hesitar. O relato de Eliane Brum de seu encontro com Antônia Melo, fundadora do PT na região de Altamira, é revelador a este respeito.

Quando Antônia Melo recorda seu encontro com Dilma Rousseff, então ministra de Minas e Energia de Lula, os olhos da maior liderança popular do Médio Xingu se tornam subitamente molhados. Foi a primeira vez que eu a vi chorar. Antônia, a mulher que perdeu companheiros assassinados por consórcios de grileiros, que lutou por justiça no caso dos meninos emasculados do Pará, que enfrentou homens abusadores para proteger mulheres vítimas de violência doméstica, que frequentou ela mesma a lista de ameaçados de morte por conflitos de terra, numa entrevista que durou mais de três horas, chorou apenas ao contar do seu encontro com Dilma, ainda em 2004:

“Quando chegamos à audiência, a Dilma demorou um pouco para aparecer. Aí veio, com um cara do lado e outro do outro, como se fosse uma rainha cercada por seu séquito. Nós estávamos ali porque, se era desejo do governo estudar esse projeto [de Belo Monte], queríamos ter certeza de que seria um estudo eficiente, já que sabíamos que todos os estudos feitos até então eram uma grande mentira, sem respeito pelos povos da floresta nem conhecimento do funcionamento da região. Então, já

que o governo queria estudar a viabilidade de Belo Monte, que o fizesse com a seriedade necessária. A Dilma chegou e se sentou na cabeceira da mesa. O Zé Geraldo [então deputado federal pelo PT] nos apresentou, e eu tomei a palavra. Eu disse: ‘Olha, senhora ministra, se este estudo vai mesmo sair, queremos poder ter a confiança de que será feito com seriedade.’ Assim que eu terminei essa frase, a Dilma deu um murro na mesa. Um murro, mesmo. E disse: ‘Belo Monte vai sair’. Levantou-se e foi embora” (Brum, 2019).

A ausência quase completa destas referências demonstra como essas narrativas quase sempre foram engendradas a partir de uma linha temporal e lógica-argumentativa que seguia as pautas e a narrativa comumente estabelecida. Nesses espaços o que vemos é, sobretudo, o elemento social da ecologia — um comportamento influenciado por seus ambientes, ainda que não inteiramente determinado por eles como queriam os naturalistas. Entre as muitas abordagens possíveis dessa produção, gostaria de partir inicialmente dos espaços predominantes escolhidos como cenário, como palco. Os locais onde as cenas acontecem influenciam não apenas apreensão de seu conteúdo, mas também o comportamento das personagens — uma lição bastante reiterada em reflexões sobre a escrita e a composição dramática. Abordarei cinco filmes que se vinculam de forma ostensiva aos espaços.

Filme Manifesto — o Golpe de Estado, de Paula Fabiana (2016), acontece nas ruas. Mostra as ruas no seu movimento, algo sinuoso, algo retilíneo desde as manifestações de 2013 até o início do governo de Michel Temer. Há três aspectos particularmente significativos. Em primeiro lugar, o filme é uma obra de observação participante, sem entrevistas com militantes e sem os ímpetos distanciados ou mediadores de compor uma representação marcada pela neutralidade ou pela observação privilegiada (isto é, sem planos de estabelecimento, sem alterações entre escaladas de plano etc.); e, isto porque (segundo aspecto) o filme é ancorado no corpo, no movimento, progressão, reação à ameaça, espanto, busca de um corpo que incorpora uma câmera. A câmera tem aqui a escala humana — vê e ouve (pois seu

som é captado quase certamente por um microfone integrado ou acoplado a ela) como uma pessoa, não mais do que ela, nem melhor do que ela, como queria Vertov. E, por fim, essa câmera não entra nunca nos espaços de poder — não que seja barrada, mas simplesmente porque não pertence a eles. É uma câmera sem passe livre, uma câmera que não almeja e nem é reconhecida como parte das instâncias decisórias — a realidade que ela capta é, de algum modo, a realidade da multidão. Quando encontra as personalidades, está distante delas, cercada por centenas de pessoas. Esta pequena obra, que seria ainda menor e mais relevante sem as imagens de arquivo que o sentido de denúncia parecia impor, termina mostrando as ocupações contra o fechamento da Ministério de Cultura e a presença militar nas ruas do Rio de Janeiro já sob intervenção de Braga Netto (nesses dias, denunciado como parte de um plano para reverter as eleições de 2021), antecipando assim a imagem de um futuro possível que se consolidou em cores terríveis poucos anos depois.

Excelentíssimos, de Douglas Duarte (2018), tem por espaço primordial a Câmara dos Deputados. Num golpe de sorte, parece que o cineasta obteve autorização para a realização de um filme durante o ano legislativo que acabou se tornando o ano da parlamentada. Assistir aos bastidores e ao comportamento dos políticos ao longo desse processo extraordinário é uma experiência reveladora. Ao longo do período em que se mantém com os pés nesse espaço, somos dados a ver de forma bastante longa o seu ecossistema: as reuniões da bancada evangélica e as sessões da bancada armamentista são particularmente reveladoras de um caráter arcaico que vai encontrar expressão na votação de 17 de abril. Também reveladoras são as entrevistas com políticos que buscam garantir votos favoráveis ou contrários, seja pelo cinismo do deputado aliado do vice-presidente, seja pela exasperação despreparada do deputado aliado da presidenta. Douglas percebe que não teria como explicar o impeachment apenas por suas observações ali e faz o filme recuar até as manifestações de 2013, o questionamento das urnas por

Aécio Neves, a prisão de Lula. Por este procedimento, sua obra, que mira e logra uma rara representação que dê espaço aos opositores — é evidente que qualifica o processo como um golpe, a começar pela ironia do título de sua obra —, busca assim como o filme de Paula irrigar com informações *necessárias e desejadas* o espaço e tecido fílmico fundamental.

Tchau, querida, de Gustavo Arana (2019), tem como espaço central o agrupamento dos militantes de esquerda, vinculados a sindicatos e partidos políticos, durante os dias que antecedem a fatídica votação pela abertura do processo de impeachment. O que temos é uma representação caricata desses militantes, caricatura idealizadora para a qual contribui o dispositivo duvidoso de comparar este agrupamento com o acampamento de “patriotas”. Este é um dos filmes menos interessantes sobre o processo, contribuindo antes para uma redução das possibilidades de sua compreensão — uma narrativa maniqueísta que não se furta sequer à ridicularização desleal (não voltada contra figuras de poder).

Esses dois últimos filmes, e de certo modo também o filme de Paula se considerarmos as imagens do país sob Temer como um epílogo, terminam no mesmo ponto — no afastamento de Dilma da presidência da república. Esse afastamento não significava sua condenação, embora naquele momento esta parecesse mais provável do que o contrário. Ainda assim, muitos fatores pareciam ter impedido a efetiva atualização de outras possibilidades.

Dois filmes importantes foram realizados no período compreendido entre este afastamento e a condenação: *O processo*, de Maria Augusta Ramos (2018), e *Alvorada*, de Anna Muylaert e Lô Politi (2020).

O processo tem como espaço o Senado. É neste momento que devemos lembrar que um espaço é também influenciado pelo tempo, sendo, na verdade, um espaço-temporal. Aqui, assistimos ao espaço-tempo do Senado durante a instauração do processo. Em maior parte, acompanhamos as sessões de Comissão Especial do Impeachment; mas vemos também, de forma muito significativa, bastidores que não eram transmitidos de forma

contínua pelos canais televisivos (reuniões dos senadores de defesa etc.) e imagens que mostravam as bordas desse evento *em tempos mortos* que tanto contrastavam com a ênfase, o ardor e mesmo com os protocolos daquelas sessões. Jornalistas exauridos sentados no chão próximos a dezenas de microfones apontados para o mesmo espaço vazio à espera de alguma personalidade. Funcionários do Senado esperando calmamente o ônibus no final de tarde, após o expediente de trabalho. Seguranças noturnos sentados diante da calma do Planalto Central e das linhas pacíficas da arquitetura modernista brasileira. Tudo contribuía para uma representação do evento bastante distinta daquela percebida nos filmes anteriores. Dessas imagens, capturadas dentro de um rigoroso esquema definido anteriormente e que se baseava em uma observação distanciada (câmera no tripé, movimentos econômicos etc.), duas impressões parecem advir prioritariamente: (1) todo o processo não passou de um golpe que seguiu à risca todos os procedimentos jurídicos a partir de uma premissa inválida e (2) isto não gerou nenhuma grande comoção popular. O título do filme, homônimo ao romance de Franz Kafka, contribui indubitavelmente para isso.

A este respeito, parece-nos interessante retomar uma breve passagem de *Democracia em Vertigem*. No dia seguinte à votação da abertura do impeachment, Petra Costa acompanha o advogado Cardozo e Dilma em um breve deslocamento no automóvel presidencial. Ainda presidenta, Dilma afirma que viveu um processo kafkiano no sentido do livro *Castelo*. Petra a corrige, informando o título da obra a que Dilma queria se referir: *O processo*. Dilma concorda e prossegue, afirmando “Eu era o próprio Joseph K.”. De acordo com o que acontecia e poderia acontecer no julgamento no senado acompanhado por Maria Augusta, não deixa ser uma verdade. Mas do ponto de vista da então intransitável distância entre o poder presidencial e as ruas, entre o Partido dos Trabalhadores e os trabalhadores que um dia foram sua base mais representativa, a troca de títulos fazia algum sentido — pensando-se na impossibilidade de acesso do agrimensor K. ao Castelo. Como demonstra o filme que tem por nome o nome de um palácio.

Alvorada mostra o mesmo período de tempo no Palácio da Alvorada. O filme não mostra propriamente o cotidiano ou a rotina de Dilma que, claro, está lá e está lá como em nenhum outro filme (Coelho, 2021) — mas a rotina da Alvorada, esse espaço que parece à deriva, abrigando uma governante que já não governa, enquanto os funcionários seguem realizando normalmente seus trabalhos. Cozinham. Arranjam cerimoniais. Limpam vidros. Transportam mesas. Desentopem piscinas. Cortam grama. Alimentam aves. Limpam os espaços e as mesas de poder — depois que Dilma é efetivamente condenada, sentam-se à principal delas e sorriem tirando selfies. A indiferença popular que em *O processo* causa enigma, aqui pode aparecer como resposta. Na atenção que o filme presta a eles, a mesma atenção que presta à Dilma, percebemos um raro gesto democrático de atenção às outras classes. Esse filme parece realizar, sem a estilização que o marcara e que está de algum modo presente também nos belos e algo mistificadores planos de *Democracia em vertigem*, o projeto inicial de João Moreira Salles ao registrar o material bruto que desembocaria em *Santiago* (Brasil, 2007). Em 1993, a julgar por suas declarações, o diretor tensionara a realização de um documentário alegórico-expositivo, no qual sua casa, uma construção modernista da década de 1950 que traz em sua arquitetura as utopias desses anos progressistas, representaria, em seu estado de abandono pós-evasão familiar, a decadência daquele projeto de país. Ao contrário do projeto de Salles, que registra a casa em longos travellings e planos fixos, que deveriam remeter-lhe a uma ideia de deriva e ausência de sentido, *Alvorada* registra seu espaço de forma prosaica, logrando alcançar por um caminho distinto, sem qualquer solenidade ou cerimônia, algo dessa percepção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Angela. *Treze — a política de rua de Lula a Dilma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- ARAÚJO, Francisco de Paula. **No tempo em que assistíamos televisão no meio da praça**. Observatório de imprensa, edição 1108, 6 de outubro de 2020. Disponível em: <https://www.observatoriodaimprensa.com.br/educacao-e-cidadania/cidadania/no-tempo-em-que-assistiamos-televisao-no-meio-da-praca/>
- BIRRI, Fernando. **Cine y subdesarrollo**. In Leduc, P. & López, J. (Ed.) *Hojas de Cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano: volumen II*. Cidade Do México: Ed. Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.
- BEIGUELMAN, Giselle. *Políticas da imagem: Vigilância e resistência na dadosfera*. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Obras escolhidas; v. 1). Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRECHT, Bertolt. **Teatro de Diversão ou Teatro Pedagógico**. In *O Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BRUM, Eliane. *Brasil, construtor de ruínas*. Porto Alegre: Arquipélago editorial, 2019. [Recurso eletrônico]
- COELHO, Marcelo. **Alvorada exhibe os lados extraordinário e implicante de Dilma Rousseff**. *Folha de S. Paulo*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/marcelocoelho/2021/04/alvorada-exibe-os-lados-extraordinario-e-implicante-de-dilma-rousseff.shtml>
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Seleção e organização: César Guimarães, Ruben Caixeta. Tradução Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- CRARY, Jonathan. *24/7: Late capitalism and the ends of sleep*. Londres/Nova Iorque: Verso, 2013.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvin, 2003.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.
- FRANCO, Bernardo Mello. *Mil dias de tormenta*. São Paulo: Objetiva, 2018.
- GAUTHIER, Guy. *Le documentaire un autre cinéma*. Paris: Éditions Nathan, 1995.
- GUATARRI, Félix. *Les trois écologies*. Paris: Éditions Galilée, 1989.
- HAN, Byung-Chul. *A sociedade da transparência*. Lisboa: Relógio d'Água, 2014a.
- HAN, Byung-Chul. *A sociedade do cansaço*. Lisboa: Relógio d'Água, 2014b.
- HOBBSAWM, E. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LIMONGI, Fernando. *Operação impeachment*. São Paulo: Todavia, 2023.
- MARQUES, Jéssica. **Jovem que resgatou mãe e bebês de enxurrada sonhava em ser bombeiro: 'Queria ajudar as pessoas'**. O globo, 22 de fevereiro de 2024. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/noticia/2024/02/22/jovem-que-resgatou-mae-e-bebes-de-enxurrada-sonhava-em-ser-bombeiro-queria-ajudar-as-pessoas.ghtml#>
- MEKAS, Jonas. *Lithuania and the collapse of the USSR*. 2009. Disponível em: https://monirafoundation.org/portfolio_page/lithuaniaandthecollapseoftheussr/

- MIGLIORIN, Cezar. *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.
- NUNES, Rodrigo. *Do transe à vertigem – Ensaio sobre bolsonarismo e um mundo em transição*. São Paulo: Ubu, 2023.
- VERTOV, Dziga. **Conselho dos Três**. In XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018. [Recurso eletrônico]

FILMOGRAFIA

- Alvorada* (2021) de Anna Muylaert e Lô Politi.
- Aunque me cueste la vida* (2008), de Pablo Espejo y Silvia Maturana.
- Brasil, o grande salto para trás* (2016), de Mathilde Bonnassieux e Frédérique Zingaro
- Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa.
- Esquerda em transe* (2019), de Renato Tapajós.
- Excelentíssimo* (2018), de Douglas Duarte
- Filme manifesto - o Golpe de Estado* (2016), de Paula Fabiana
- GOLPE* (2018), de Guilherme Castro e Luiz Alberto Cassol
- Iracema, uma transa amazônica* (1975), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna
- Já vimos esse filme* (2018), de Boca Migotto
- Lituania e o colapso da URSS* (2009), de Jonas Mekas
- Não vai ter golpe!* (2019), de Fred Rauh e Alexandre Santos
- O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos
- O muro* (2017), de Lula Buarque de Holanda
- O jardim das aflições* (2017), de Josias Teófilo
- O mês que não terminou* (2019), de Francisco Bosco e Raul Mourão
- Tchau, querida* (2019), de Gustavo Aranda
- Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha
- Tire Dié* (1960), de Fernando Birri
- Ulysses* (1982), de Agnès Varda
- Um domingo de 53 horas* (2017), de Cristiano Vieira

A FACE OCULTA DA EXTREMA DIREITA: DOCUMENTÁRIO OU PROPAGANDA?¹

KARLA HOLANDA²

Atender às demandas da extrema direita é rentável e muitos têm explorado o audiovisual como importante instrumento de difusão desse ideário. Partindo do pressuposto de que boa parte dessas obras não passa de peça de propaganda e se autointitula “documentário”, nos interessa aqui discutir a relação entre documentário e propaganda; destacar algumas características das obras produzidas por esse campo ideológico; e esboçar caminhos para enfrentá-las.

DOCUMENTÁRIO E PROPAGANDA — PRIMÓRDIOS DA RELAÇÃO

Documentário é um termo que nunca foi consenso; é incompleto e induz a expectativas de verdade constantemente frustradas. Atribui-se a John Grierson sua denominação e até mesmo ele sabia da imprecisão do nome, mas era apropriado ao que lhe interessava no momento, afinal, a origem etimológica do nome associa-o a autenticidade, conferindo ideia de documento, de atestado, de sobriedade, o que se tornava bastante oportuno para

1 Este texto é um desdobramento, acrescido de novas argumentações, do artigo *Audiovisual e extrema direita no Brasil* (Holanda, 2024). Além de outras argumentações, este texto tem outro foco, original e inédito..

2 Professora do departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine), da Universidade Federal Fluminense, é pesquisadora Jovem Cientista do Nosso Estado/Faperj. É autora do livro “Documentário nordestino” (Annablume/Fapesp, 2008); organizadora do livro “Mulheres de cinema” (Numa, 2019) e coorganizadora de “Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro” (Papyrus, 2017), dentre outras publicações. É também cineasta, tendo dirigido, dentre outros filmes, o documentário “Kátia” (2013).

o propósito de convencimento do seu trabalho – inaugurado com o único filme que dirigiu, *Drifters* (1929) –, junto ao órgão inglês de propaganda, EMB – Empire Marketing Board.

Como diz Da-Rin (2004), tal órgão foi criado em 1926 com a finalidade de estimular, por meio da persuasão, a população britânica a consumir seus próprios produtos, reduzindo importações, numa manobra que buscava reorganizar a economia do país, que ainda sofria em decorrência da depressão econômica após o fim da I Guerra Mundial. Para tanto, o EMB entendia que o cinema poderia ser um importante instrumento de educação nesse sentido. Isso era exatamente o que acreditava Grierson, que convenceu o EMB de que o tipo de filme que ele propunha realizar ia ao encontro dos interesses e possibilidades do órgão, inclusive por serem produções mais baratas que outros tipos de filmes.

Para esse trabalho que Grierson passou a desenvolver no EMB, que ficou conhecido como documentarismo inglês, era, portanto, oportuno se vincular a uma expressão que lhe desse credibilidade. No entanto, em seu ensaio *First principles of documentary*, escrito em 1932, Grierson admitiria que o termo “é uma denominação desajeitada”, e logo complementa, “mas deixemos assim” (*apud* Da-Rin, 2004, p. 91). Em resposta ao questionamento sobre a inadequação do termo, feito por Alberto Cavalcanti, que trabalhou no projeto griersoniano e foi um insistente opositor da denominação àquele tipo de filme, Grierson, embora não acreditasse na possibilidade de abordagem objetiva do real, continuou defendendo a expressão, alegando que a sugestão de um “documento” era valiosa “junto a um governo conservador” (Da-Rin, 2004, p. 91).

O fato é que os pressupostos desse documentário clássico – inicialmente no EMB e depois no National Film Board (NFB), no Canadá, para onde Grierson também levou seus princípios documentaristas após o fim do órgão britânico – criam suas bases alinhado à propaganda, e isso não causou problemas de consciência em seus realizadores. Fernão Ramos

(2008) lembra que faz parte da proposta griersoniana a criação de narrativa que seja um púlpito para o civismo e, ao mesmo tempo, seja também arte. O próprio Grierson denominava a voz desse púlpito de propaganda e não havia incômodo, uma vez que a ética que baseia o documentário clássico não via contradição nisso, contanto que as asserções dos filmes estivessem dentro do campo ideológico considerado positivo, ou seja, no campo das “boas ideias”.

O equivalente brasileiro é o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), que inicia suas atividades em 1936, no governo Vargas. Dessa forma, usar artifícios da propaganda tanto em filmes que promovam a cultura popular, divulguem a ciência ou ensinem a construir fossas (caso do INCE), quanto em filmes que enalteçam a capacidade produtiva do império britânico ou glorifiquem figuras de sua história (caso do documentarismo inglês), não parecia contraditório, nem do ponto de vista do documentário clássico, nem da ética educativa.

De acordo com Ramos, a ruptura com a ética e a estética do documentarismo clássico se dará somente com a chegada do cinema direto, no final dos anos 1950. É sobretudo a ala canadense do cinema direto que vai se opor mais frontalmente, justamente por o NFB – que viria a se tornar um dos maiores produtores de documentários no mundo – ter sido construído no contexto ideológico de Grierson e, por esse motivo, onde o modelo foi mais desgastado. Assim, a proposta do cinema direto é recuar radicalmente da enunciação do saber e da propaganda na locução, principais características do documentário griersoniano (Ramos, 2008, pp. 61-3).

O que Ramos diz é que não se pode prescindir da dimensão histórica para se aceitar que documentário e propaganda andem de mãos dadas. Na origem da tradição do documentário isso não era problema, mas a visão crítica exposta pelos objetivos do cinema direto, por exemplo, não poderia assentir essa associação.

CONTEXTO DA EXTREMA DIREITA

Desde o início, como vimos, o termo “documentário” não agradou ninguém, mas nenhum outro foi páreo para lhe substituir. No entanto, é consenso entre estudiosos que o documentário, com sua capacidade de interferir no mundo e não de espelhá-lo, não é um decalque puro da realidade. É fato que o documentário é, muitas vezes, associado a obra de maior aderência ao real, mas não se deve perder de vista que é sempre resultado de um discurso, portanto, costuma estar presente nele certa carga de subjetividade.

Puxando essas discussões para o contexto atual, pretendo trazer à tona produções audiovisuais ajustadas ao ideário da extrema direita que têm eclodido no Brasil nos últimos anos. Essas obras não são novidade na história brasileira, como podemos exemplificar com o caso do IPES – Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais –, que atuou entre 1962 e 1963, realizando filmes de propaganda com o objetivo de pavimentar o golpe de estado que viria logo a seguir (Cardenuto, 2009).

Ao que parece, o movimento atual está coadunado com outros mundialmente. Vale destacar a produção audiovisual de Steven Bannon, nos Estados Unidos (Holanda, 2024). Conselheiro de Donald Trump e também da família Bolsonaro, Bannon tem essa vertente pouco conhecida, que é sua passagem pelo cinema. A partir dos anos 2000, Bannon passou a realizar “documentários” que merecem mais atenção, uma vez que podem ser matriz da inspiração brasileira.

Muitas dessas obras se autointitulam “documentário”. O propósito delas é reconstruir a história, é emplacar novas narrativas sobre variados temas, mesmo que contradigam o que estudos criteriosos têm comprovado ao longo de décadas ou mesmo séculos. O discurso que orienta a aparente confusão das ideias da extrema direita tem como uma das finalidades impor novas verdades. Diante do contexto bolsonarista, Bignotto, Lago e Starling (2022, p. 14) afirmam que o método de destruição adotado pelo então

governo utiliza muitas ferramentas. Uma delas é a linguagem, que no caso do ex-presidente, é “truculenta, as frases são mal articuladas e o repertório, limitado”. A mesma coisa é dita repetidamente, o volume é amplificado e qualquer um que seja divergente é considerado inimigo e passa a ser aviltado. Heloísa Starling diz que os tópicos de Bolsonaro

são comunicados sem espaço para averiguação dos fatos ou discordância – além de insistir na estreita ligação com Deus que lhe serve de assinatura. Sua matriz discursiva não depende de reflexão, nem inclui método de pensamento. É emocional. Ela se espalha pela sociedade através de um circuito de sentimentos recorrentes que convocam ao engajamento político, destroem o que resta do espaço público e contaminam as relações privadas. A língua de Bolsonaro – o bolsionarismo – se propaga muito depressa no Brasil, transmitida por afetos tristes: ressentimento, nostalgia, intransigência, ameaça (Starling, 2022, p. 90-91).

Esse modelo absolutista tem similaridades com as produções audiovisuais da extrema direita realizadas nos últimos anos no país, notadamente em relação à presença reiterada de elementos ideológicos que giram em torno de alguns temas, como duas de suas mais extravagantes invenções: “marxismo cultural” e “ideologia de gênero”.

Não é intenção fazer um levantamento das produtoras que hoje atuam no Brasil com propósito de produzir e difundir conteúdos simpáticos às convicções da extrema direita. Mas podemos elencar alguns exemplos, como a Lavra Filmes, produtora de Josias Teófilo; a Ivin Films, de Mauro Ventura Alves; e a Brasil Paralelo, um grupo gaúcho – todas surgidas nos últimos anos. Essas produtoras têm em comum o astrólogo Olavo de Carvalho, chamado filósofo por seus adeptos, como guru condutor das ideias apresentadas nas obras. Certamente, existem outras produtoras e inúmeros canais, sobretudo no YouTube, que disseminam conteúdos audiovisuais sistemáticos na mesma linha. Vale citar também grupos de comunicação tradicionais que existem há décadas e que mudaram sua linha editorial

para atender demandas por tais conteúdos e sua alta lucratividade – caso exemplar é a Jovem Pan (Ravache, 2023). O retorno financeiro se dá na forma habitual de anunciantes, mas também pela monetização direta, pelos engajamentos e pelo prestígio proporcionados via redes sociais.

Embora brevemente, destaco a produtora Brasil Paralelo como exemplo emblemático. A empresa surgiu em 2016, exatamente no ano em que a presidente Dilma Rousseff foi vítima de *impeachment* com feição golpista e uma direita barulhenta insurgia alvoroçada. Desde então até o fim do governo Bolsonaro, a cultura e as artes no país passaram a ser perseguidas, em especial produtores de cinema e audiovisual, o que gerou desempregos e redução drástica no número de produções. Além disso, foram muitas tentativas de censura a determinados temas, que se intensificaram com a chegada do governo Bolsonaro, em 2019 (Valente, 2022).

No entanto, em meio ao desmonte no setor, a produtora Brasil Paralelo teve enorme crescimento econômico, ocupando já em 2021, de acordo com o jornalista Fábio Zanini (2021), dois andares inteiros de um prédio na Avenida Paulista, em São Paulo, com uma equipe de 100 funcionários e tendo faturado, em 2020, 30 milhões de reais. Ainda de acordo com o jornalista, em 2021, a produtora tinha 200 mil assinaturas e dizia pretender se tornar uma espécie de Netflix da direita. Segundo a IstoÉ Dinheiro, em 2021, o faturamento saltou para 70 milhões de reais e os assinantes para 280 mil (Cilo, 2022). Esses números cresceram nos anos seguintes. A empresa criou sua própria plataforma de *streaming*, mas utiliza amplamente o YouTube para alcançar públicos além dos assinantes. Ademais, segundo Balestro e Pereira (2020, pp. 332-3), a produtora conquistou, de forma pouco transparente, espaço no Ministério da Educação no período Bolsonaro, tendo transmitido alguns de seus conteúdos na programação da TV Escola.

Suas dezenas de produções, como é possível observar ao visitar seu site e seu canal no YouTube, abordam temas como história do Brasil, campanhas presidenciais, golpe de 1964, segurança pública, aborto, mulheres, feminismo,

beleza, futebol, artes, filosofia, autismo, Supremo Tribunal Federal, educação, Argentina. São temas diversos que podem interessar à sociedade em geral e, sob aparência inofensiva, funcionam como isca para disseminar suas ideias. Além dessas obras audiovisuais, em geral chamadas “documentários” – também animações, programas de entrevistas, séries e especiais – há outros formatos, como livros, artigos, e-books, manuais, cursos sobre inúmeros assuntos. No site da empresa, que constantemente muda o conteúdo, dizem que seu propósito é “resgatar bons valores, ideias e sentimentos no coração de todos os brasileiros”. Afirmam também que são uma empresa de “entretenimento e educação” e que são orientados “pela busca da verdade histórica, ancorada na realidade dos fatos, e sem qualquer tipo de ideologização na produção de conteúdo”³.

Com campanhas publicitárias massivas, sobretudo nas redes sociais, suas produções são assistidas por um número relevante de pessoas. Não raro, elas alcançam milhares – e até milhões – de visualizações no YouTube. Um dos grandes sucessos, *1964: o Brasil entre armas e livros*, tem 11 milhões de visualizações nessa plataforma, número verificado em 2024. Mesmo que se esteja ciente da prática habitual de se impulsionar participações em postagens de maneira artificial, através da ação de robôs, comprando-se engajamentos na forma de *likes*, comentários, seguidores e visualizações,⁴ não se pode subestimar o número de apoiadores de carne e osso: evidentemente, são bastante expressivos. Além disso, a produtora investe pesadamente em anúncios nas redes sociais, onde estão sempre presentes.

OBRAS E REDES

As redes sociais são plenamente utilizadas para potencializar a divulgação de seus lançamentos. No período de lançamento de, por exemplo, *A*

³ Disponível em <https://www.brasilparalelo.com.br/sobre>. Acesso em 15 de nov. de 2022.

⁴ Experimente pesquisar em sites de buscas por algo como “compra de seguidores nas redes sociais” e veja como o mercado é próspero e os preços muito baixos.

face oculta do feminismo (2022), obra da produtora Brasil Paralelo, as redes sociais foram inundadas de anúncios, além de envios massivos de mensagens para e-mails cadastrados, divulgando *lives* que realizariam para a promoção do filme, com conteúdos que se equivalem à obra principal. Além das *lives*, há entrevistas e divulgação de pequenos trechos no canal do YouTube, a fim de promover o filme. O objetivo é atrair novos assinantes, enquanto anunciam promoções, uma vez que para ter acesso ao “documentário”, é necessário aderir a um dos planos oferecidos no site da produtora.

Observa-se esforço dos produtores em fazer circular suas obras em espaços frequentados pelo meio cultural, artístico e intelectual, como salas de cinema e, sobretudo, universidades, o que habitualmente causa burburinhos quando lhes tentam dificultar a exibição, o que é muito bem reverberado, a fim de ratificar o argumento de serem perseguidos. *1964: o Brasil entre armas e livros* recebeu matérias em importantes jornais em seu lançamento, pelas tentativas de impedimento de sua exibição em algumas universidades e cinemas e, também, pelo fato de ter sido divulgado pelo filho do então presidente, Eduardo Bolsonaro. Mesmo que por vias negativas, a publicidade gerada foi apropriada pelo filme. Os primeiros dois minutos do “documentário” são dedicados a narrar e a exaltar os desafios que a produtora teve que enfrentar com essa “perseguição”, exibindo as manchetes dos jornais, enquanto um dos sócios, heroicamente, diz que esse é o motivo da empresa existir. Esse filme faz uma revisão histórica de um período especialmente traumático do Brasil, e que é contestada por historiadores que já demonstraram equívocos nessas reinterpretações.⁵ Para nos dizer que a causa do golpe civil-militar de 1964 foi uma ação necessária para evitar a instalação do comunismo no Brasil, o filme recua ao contexto internacional da Revolução Russa, de 1917, para reconstruir as circunstâncias da Guerra Fria, para finalmente, explicar o golpe de 1964. A ideia é que, ao se descobrir o

⁵ É bastante revelador o vídeo no YouTube produzido pela Brasil Parasita, chamado *O que a Brasil Paralelo não quer que você saiba*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=p59tP5eCP8I>. Acesso em 13/4/2024.

“marco zero”, todo o processo histórico passaria a ser compreendido e o que dele se desdobrasse passaria a ser facilmente mapeado. De acordo com Castro Rocha (2021, pp. 276-278), a estratégia de se encontrar uma “causa primeira” já fazia parte de uma visão de mundo propagada pelos militares, no livro chamado *Orvil*.⁶

É notório como os gêneros – homem e mulher – seguem seus papéis bolorentos na estruturação das obras, desde a representatividade. Em *1964: o Brasil entre armas e livros*, há cerca de 24 entrevistados, dos quais apenas uma mulher e, ainda assim, numa participação irrisória. Com isso, parecem dizer que assuntos sérios, como história e política, cabem somente aos homens. Por outro lado, em *A face oculta do feminismo*, há tanto mulheres quanto homens dando depoimentos, além de ser dirigido por um homem. O recado desse filme, afinal, é que não se deve ir contra as “naturezas” feminina e masculina, que seria, segundo o argumento da obra, o propósito do feminismo. Dessa forma, não há razão em se atribuir visibilidade especial às mulheres para lidar com questões dos feminismos, a não ser para demonstrar que aquelas que dão depoimento no filme, apesar de serem mulheres, não concordam com a igualdade de gênero. Assim, nada mais adequado, portanto, que compartilhar o protagonismo com os homens.

Uma das características recorrentes do projeto fascista é a crença em teorias conspiratórias, que lançam suspeitas para atingir alvos inimigos, como no caso do Brasil atual, onde circula a ideia de que a esquerda, dentre muitas outras acusações improcedentes, incentiva a homossexualidade nas escolas. Essas teorias não precisam demonstrar fundamentação, basta que alimentem “emoções irracionais”, só fazendo sentido porque confortam medos, ressentimentos e preconceitos (Castro Rocha, 2021; Bignotto, 2022, *apud* Holanda, 2024). Não é à toa, portanto, que entre as obras produzidas pela Brasil Paralelo estejam títulos, como *A face oculta da UNE*, *A face oculta*

⁶ *Orvil* foi elaborado como resposta ao livro *Brasil nunca mais* (1985), que reunia informações e evidências de torturas e outras violações aos direitos humanos praticadas por agentes do Estado durante a ditadura. Assim, *Orvil* surge com uma versão reversa do período, justificando seu título, que é “livro” escrito de trás para frente.

das escolas de samba, A face oculta de Leonel Brizola, A face oculta de Paulo Freire, A face oculta de Simone Beauvoir, A face oculta de Evita (Eva Perón), A face oculta do MST, A face oculta do Foro de São Paulo, além de muitos outros títulos encontrados no canal da produtora no YouTube.

DOCUMENTÁRIO E PROPAGANDA — CONTEXTO DA EXTREMA DIREITA ATUAL

Como já foi dito, boa parte das obras audiovisuais da extrema direita se autointitula “documentário”, mas elas estão mais para filmes de propaganda, o que não é novidade no Brasil, como já lembramos no caso do IPES.⁷ São igualmente conhecidos os filmes de propaganda nazista. Tanto esses, quanto os filmes do IPES têm em comum a eleição de um inimigo principal bem elaborado – no caso brasileiro, a ameaça comunista; no caso alemão, o povo judeu. Essas obras guardam características evidentes de peças de propaganda (Holanda, 2024).

Recuperando a discussão feita no primeiro tópico deste artigo, o que podemos pensar sobre o direito dessas obras serem indexadas como documentário (sem aspas), mesmo sendo propaganda? Ainda que essas obras estejam mais alinhadas esteticamente ao modelo clássico de documentário, que, como vimos, tinha pacto com a propaganda, seria justo negar a elas o *status* de documentário? Semelhante aos filmes do documentário griersoniano, as obras da extrema direita estão a serviço de uma ideologia, exaltando o lado e aspectos que lhes interessam. No entanto, há diferenças significativas que merecem distinção. As obras atuais da extrema direita defenestram os inimigos com mentiras e imprecisões, buscando influenciar a opinião pública, sem oferecer a ela margem para outros pontos de vista. Essas obras costumam ser impositivas, autoritárias, suas verdades estão definidas desde

⁷ Há outros casos no Brasil de filmes de propaganda, como os produzidos pelo governo Vargas, mas me parece que o caso do IPES traz semelhanças especialmente próximas com o momento atual.

o início, e constroem um discurso uníssono. Assim como cometer crime ou agressão – seja contra pessoas, animais ou o ambiente – não é liberdade de expressão, não basta parecer documentário para ser documentário. E isso, a meu ver, deve ser destacado, ao menos com aspas entre o nome.

A finalidade da propaganda é convencer, portanto, ela não é um mal necessariamente. Mas quando ela, com fins obscuros, se alia à “criação” de realidades e de fatos ou os distorce, ela se torna um problema. Por outro lado, é legítimo “criar” realidades ou “alterá-las” e isso não ser uma questão ética, como, por exemplo, podemos ver em *Nanook do Norte* (Flaherty, 2022), em que o diretor filma algumas cenas que não correspondem à realidade do mundo histórico daquele momento. Com isso, ele não pretendia ludibriar a audiência, ele estava mais interessado em explorar outras possibilidades que pudessem acionar determinadas subjetividades. No caso das obras da extrema direita, além de não ter uma razão positiva para convencer outros, elas não são indexadas como propaganda, ao contrário, o público é fortemente levado a achar que se trata de obra honesta, uma vez que são emuladas estratégias para tal. No entanto, não se deve esperar que o discurso dessas obras seja óbvio e escancaradamente panfletário, embora, muitas vezes, seja. Para dissimular a intenção de campanha ideológica, elas almejam efeitos que podem lhes conceder credibilidade.

Uma maneira de dar credibilidade à obra, é chamá-la de “documentário”. Para tanto, se valem de artifícios, como utilizar entrevistados que falam como autoridades no assunto, mesmo que não tenham formação adequada. Essa estratégia é também uma forma de se opor à intelectualidade: fica implícito que qualquer pessoa pode inferir qualquer coisa sobre qualquer assunto, não valorizando o conhecimento especializado. Assim, não é incomum ver empresários, advogados, músicos, atletas, padres, jornalistas, professores, com tais títulos ostentados na tela, enquanto proferem quaisquer afirmações definitivas sobre os mais diferentes temas.

Dentre outros artifícios usados, as obras buscam manter algumas aparências, que podem lhes conferir respeito à primeira vista. São os efeitos: efeito-especialista, efeito-autoridade, efeito-enquadramento, efeito-documentário tradicional etc. Isto é, as obras disfarçam sua propaganda entrevistando supostos especialistas que, independentemente do que dizem, emprestam aspecto de autoridade, sob enquadramento da “boa fotografia” e outras práticas próprias de documentários disciplinados (Holanda, 2024). Além do mais, o discurso estruturado a partir de depoimentos é o que costuma nortear essas obras; as imagens, geralmente de arquivo, são meras ilustrações, aparecem por poucos segundos e logo são substituídas, muitas vezes se assemelhando às imagens aleatórias vistas em vídeos de karaokê – podemos chamar “estética de karaokê”.

O projeto fascista pregoa o anti-intelectualismo, depreciando o conhecimento vindo de métodos científicos (Stanley, 2020). Assim, as obras audiovisuais podem trazer qualquer um para falar sobre qualquer coisa: não importam suas formações. A seguir, destaco alguns frames de *A face oculta do feminismo*, em que podemos verificar os “especialistas”, que podem ser advogados, jornalistas, professores etc., afinal qualquer um pode fazer quaisquer afirmações. Os argumentos podem ser rasteiros e sem necessidade de comprovação, enquanto, no caso desse filme, pregam o antifeminismo, desqualificando autoras históricas dos feminismos, como Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, Emmeline Pankhurst, Alexandra Kollontai, Simone de Beauvoir, Betty Friedan, Valerie Solanas, Kimberlé Crenshaw, bell hooks, Donna Haraway, Judith Butler. No caso desse “documentário”, os produtores partem do princípio de que seu público – assim como a maioria da população mundial – não conhece nada da história das mulheres, portanto, dificilmente serão confrontados. Daí que emular a estética documentária clássica é tão importante para lhes dar aparência de sobriedade.



Frames de *A face oculta do feminismo: “especialistas”*

A estrutura desse “documentário” é simples e barata, baseada em depoimentos; voz *over* que enuncia um saber; uma animação produzida por eles; e material de arquivos, como trechos de falas de feministas históricas encontrados na web e vários trechos de filmes que não são creditados, como se vê nos exemplos dos frames a seguir. Os trechos desses filmes dão aspecto de se tratar de uma grande produção, com muitos recursos. Durante o lançamento, foi feita uma campanha massiva nas redes sociais, com gastos consideráveis de anúncios, a fim de atrair novos assinantes para que tivessem direito de assistir ao filme em sua plataforma.



Frames de *A face oculta do feminismo*: cenas de filmes não creditados

A face oculta do feminismo usa facetas dos argumentos empregados por feministas, só que distorcendo o sentido original, provocando uma confusão no discurso. Exemplo disso é quando “especialistas” criticam Mary Wollstonecraft por dizer que ela defendia que “os homens eram bons homens porque tinham acesso à educação e as mulheres eram fúteis, que a ascensão social delas só se dava pelo casamento”, ou que “Mary acreditava que os homens eram *naturalmente* superiores às mulheres”. Esses exemplos, dentre inúmeros outros, são claramente refutáveis no sentido de suas intenções originais. O que Wollstonecraft dizia era exatamente o oposto, que as mulheres não eram *naturalmente* inferiores aos homens, elas *pareciam*

ser porque a educação que elas recebiam era aquém da deles. Em outro trecho se diz que

as sufragistas queriam o sufrágio, mas elas não queriam cumprir com as obrigações, queriam apenas o direito de poder votar, o que não era do mesmo modo para os homens: eles votavam porque tinham obrigação civil, eles estavam ali prontos para irem à guerra e lutar pela Pátria.

E, logo depois, complementa: “às mulheres não foi dado o *direito*, foi dado um *privilégio*, algo que elas não têm que arcar com o ônus. Então, a mulher tem direito ao voto e o homem não, ele tem uma *obrigação!*” Os sentidos intencionalmente deturpados com o qual reinterpretem as ideias feministas são acompanhados por gestos e trejeitos enfáticos e indignação na voz, ou seja, se não convencer pelo discurso, que é frenético e confuso, o gestual induz, inequivocadamente, à reprovação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acredito na importância de se conhecer a existência dessas obras e seu alcance num mundo de comunicações tão complexas, como é o nosso atualmente, em que ainda não se entende totalmente o alcance das consequências da imersão nos universos paralelos das redes sociais. No entanto, me parece que é inevitável desconstruir as más intenções desse tipo de obra, tornar banais suas lógicas, por mais que tentem driblar os reais propósitos. Vale lembrar que a Alemanha nunca deixou de abordar o tema do nazismo nos seus currículos escolares, assim como a França, cujo filme *Noite e neblina* (Alain Resnais, 1955), por exemplo, é constantemente exibido nas escolas. E, mais recentemente, vimos a Noruega publicar um livro propondo a discussão sobre pensamentos conspiratórios e desinformação com seus estudantes e, entre os exemplos da publicação, está Bolsonaro como o maior negacionista da pandemia (Augusto, 2022).

Já vemos surgir, aqui e ali, iniciativas no Brasil que buscam desmascarar o embuste das produções audiovisuais da extrema direita disfarçadas de documentário. Além de pesquisadores, sobretudo da História, merecem destaque os projetos Brasil para lerdos e Brasil Parasita, que atuam para esmiuçar e revelar as atividades da produtora que mais fatura com esse mercado. Acredito que será determinante para nosso futuro encontrar maneiras de desmascarar as artimanhas da extrema direita, em especial seu caráter de propaganda dissimulada a partir do uso do audiovisual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGUSTO, Thaís. **Bolsonaro é citado por livro escolar da Noruega como negacionista da covid.** *Uol*, São Paulo, 26 de ago. de 2022. Disponível em <https://noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/2022/08/26/livro-escolar-da-noruega-cita-bolsonaro-como-negacionista-da-pandemia.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em 02 de fev. de 2024.
- BALESTRO, Mayara; PEREIRA, Eduardo. **Brasil Paralelo: atuação, dinâmica e operação a serviço da extrema-direita (2016-2020).** In: BALESTRO, Mayara; MIRANDA, João E. Borges (orgs). *Nova direita, Bolsonarismo e Fascismo: Reflexões sobre o Brasil contemporâneo*. Ponta Grossa: Texto e Contexto, 2020, p. 326-354.
- BIGNOTTO, Newton. **Bolsonaro e o bolsonarismo entre o populismo e o fascismo.** In: STARLING, Heloísa; LAO, Miguel; BIGNOTTO, Newton. *Linguagem da destruição: a democracia brasileira em crise* (pp. 120-174). São Paulo: Cia das Letras, 2022.
- CARDENUTO, Reinaldo. **O golpe no cinema: Jean Manzón à sombra do Ipes.** *ArtCultura* (pp. 59-77). Uberlândia, 2009, v. 11, n. 18, 2009.
- CASTRO ROCHA, João Cezar. *Guerra cultural e retórica do ódio: crônicas de um Brasil pós-político*. Goiânia: Caminhos, 2021.
- CILO, Hugo. **Realidade Paralela. IstoÉ Dinheiro**, São Paulo, 18 de fev. de 2022. Disponível em <https://www.istoedinheiro.com.br/realidade-paralela>. Acesso em 15 de nov. de 2022.
- DA-RIN, Sílvio. *Espelho Partido: tradição e transformação no documentário*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2004.
- DELCOURT, Laurent. **Um TeaParty tropical. A ascensão de uma “nova direita” no Brasil.** In: *Lutas Sociais*, São Paulo, vol.20, n.36, pp. 126-139, 2016.
- HOLANDA, Karla. **Audiovisual e extrema direita no Brasil.** In: *Revista Observatório, [S.I.]*, v.10, n.1, 2024.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo, SENAC, 2008.
- RAVACHE, Guilherme. **Jovem Pan e Fox News: o que explica crise dos ícones da mídia de direita.** *Uol*, São Paulo, 06 de mar. de 2023. Disponível em <https://www.uol.com.br/splash/colunas/guilherme-ravache/2023/03/06/jovem-pan-e-fox-news-o-que-explica-colapso-dos-icone-da-midia-de-direita.htm>. Acesso em 20 de nov. de 2023.
- STANLEY, Jason. *Como funciona o fascismo: a política do “nós” e “eles”*. Porto Alegre: L&PM, 2020.
- STARLING, Heloísa. **Brasil, país do passado.** In: STARLING, Heloísa; LAO, Miguel; BIGNOTTO, Newton. *Linguagem da destruição: a democracia brasileira em crise*. São Paulo: Cia das Letras, p. 70-119, 2022.
- STARLING, Heloísa; LAGO, Miguel; BIGNOTTO, Newton. (2022). *Linguagem da destruição: a democracia brasileira em crise*. São Paulo: Cia das Letras.
- VALENTE, Rubens. **País teve 211 casos de censura e ataques à cultura em 3 anos, diz relatório.** *Uol*, São Paulo, 17 de mar de 2022. Disponível em <https://noticias.uol.com.br/colunas/rubens-valente/2022/03/17/cultura-censura-ataques-governo-bolsonaro.htm>. Acesso em 20 de nov. de 2023.
- ZANINI, Fábio. **Produtora Brasil Paralelo vive crescimento meteórico e quer ser ‘Netflix da direita’.** *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 de mai. de 2021. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2021/05/produtora-brasil-paralelo-vive-crescimento-meteorico-e-quer-ser-netflix-da-direita.shtml>. Acesso em 15 de nov. de 2022.

CONSTELAÇÕES FÍLMICAS DOS *TRAVELOGUES* EXPERIMENTAIS: O MUNDO ABSTRATO

LUCCA NICOLELI ADRIÃO¹

1. INTRODUÇÃO AO MUNDO

*We shall not cease from exploration
And the end of all our exploring
Will be to arrive where we started
And know the place for the first time.*
T.S. Eliot

Os chamados *travelogues*, ou filmes de viagem, encontram-se na gênese do cinema. Inicialmente designado ao nome de *documentaire* pelos críticos franceses, para apenas posteriormente receber o termo cunhado pelo explorador, fotógrafo e cineasta Burton Holmes; o *travelogue* era recepcionado com ânimo pelo público prematuro da imagem em movimento, que lhe conferia interesse por uma de suas qualidades genéticas: a possibilidade de fruir de uma imagem que se movimenta como experiência de deslocamento pelo espaço. O consumo desses filmes de viagem estava atrelado ao desejo de uma elite letrada e interessada em ampliar seus conhecimentos sobre lugares desconhecidos, muitas vezes a partir de um olhar exotizante; mas também se situava como via educacional que promoveria a democratização do mundo cosmopolita às massas.

¹ Lucca Nicoleli Adrião é pesquisador, curador e graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Atualmente, é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da mesma instituição (PPGCOM-UFPE), dedicando-se a estudos voltados às práticas artesanais e modos de produção do cinema de vanguarda americano.

O que começa como uma tradição hegemônica no período inicial do cinema, no curso da história, torna-se um domínio mais amplo, de frutíferas possibilidades estéticas. Em uma análise a contrapelo, percebe-se facilmente como a tradição dos *travelogues* se desdobrou desde então em uma vasta produção de descendentes diretos, em diversos formatos e contextos. Jeffrey Ruoff aponta à versatilidade do formato, à sua definição mais abrangente, que designaria filmes que tomam o lugar como objeto central de interesse (RUOFF, 2008, p. 17). Para ele, o cinema manifestou a influência do *travelogue* no filme de vanguarda, no filme caseiro e mesmo na ficção, como pela série de *road movies* famosos da história.

Sob esse pressuposto, o termo *travelogue* poderá ser apreendido menos como um gênero, com delimitações precisas e estanques, relacionado indissociavelmente a um certo tipo de documentário, e mais como uma forma não-homogênea, assentada nas elaborações filmicas do espaço e com uma ideia própria de deslocação: exploradora, turística, afetiva. O primeiro exemplo dado por Ruoff, o cinema de vanguarda, será o ponto de interesse desta investigação. O ensaio busca, através da análise comparativa de objetos filmicos plurais, explorar os pontos de contato entre a tradição do *travelogue*, tal qual percebida no primeiro cinema, e o universo do cinema experimental ao redor do mundo, na heterogeneidade técnica e estética que lhe é natural.

Podemos pensar em como os vanguardistas sempre foram sensibilizados pelas representações do lugar, especialmente da cidade e de seus movimentos e contradições, a partir de vários exemplos clássicos e incontornáveis. Por um lado, as várias sinfonias urbanas, que atingem a perfeição com o legado de *Um Homem com uma Câmera* (União Soviética, 1929), de Dziga Vertov; mas também *Paris que dorme* (França, 1924), ficção vanguardista de René Clair, na qual a titular capital francesa é atingida por um raio que, tornando-se campo de experimentação para as técnicas comuns ao filme – o *frozen frame*, o *speed-up*, o *reverse motion*. Por outro, há também filmes que buscaram descrever a vida fora dos grandes centros por meio de estratégias

formais ousadas, como *Terra Sem Pão* (França, 1933), de Luis Buñuel, ou como as vistas particularmente bucólicas filmadas nos anos 20 por Oskar Fischinger – seu clássico *München-Berlin Wanderung* (Alemanha, 1927) parece prefigurar estilos vistos em vários cineastas vanguardistas importantes, de Jonas Mekas e Andy Warhol.

Pode-se, ainda, refinar o escopo dessas relações. O visionamento dos primeiros *travelogues* demonstra a constituição de uma certa gramática, um certo modo de realizar esses recortes do mundo. Para que se possa escrutinar alguns traços formais recorrentes, bem como perceber a familiaridade desses procedimentos com aqueles do cinema experimental, o texto se dividirá em duas partes. Primeiro, apresenta-se a ideia de “impulso cartográfico” do cinema a partir da pesquisadora portuguesa Teresa Castro (2015), que elencará algumas estratégias do *travelogue* primitivo como estratégias de cartografar o mundo. Por conseguinte, aplica-se a metodologia das constelações filmicas como desenvolvida por Mariana Souto (2020) para reforçar as afinidades e tensões entre filmes experimentais que desbravaram os caminhos do cinema de viagem.

A condução do texto, nesse sentido, estará sob a influência de duas disciplinas: a cartografia do mapa-múndi e a astronomia dos corpos celestes. A observação dos céus e de seus desenhos, a partir de um esforço mental humano, foram essenciais para a orientação geográfica da humanidade em épocas anteriores. A instrumentalização do conhecimento astronômico à confecção de mapas, entre outros fatores, ajudou a fundamentar importantes concepções que avançaram aos conhecimentos atuais sobre o globo terrestre. As estrelas de uma constelação, no lastro da influência que tiveram às civilizações antigas, ajudam a guiar nossa navegação pelo cinema de viagem. Assim seremos como exploradores de um mundo novo, à imagem do nosso, através do cinema.

2. CARTOGRAFIA: REPRESENTAÇÕES DO ESPAÇO

*Then I became aware that the cosmos as a whole was,
itself, a vibrating orchestration.*

Michael Stearns

Em consideração da história do cinema, o *travelogue* surge como expressão máxima da vocação do cinema em representar os espaços. À vista disso, Teresa Castro identifica uma espécie de impulso cartográfico da tecnologia cinematográfica desde seus primórdios. A ideia de “impulso cartográfico” advém da historiadora da arte Svetlana Alpers (1983), que defendeu a familiaridade entre a pintura holandesa do século 17 e as técnicas de cartografia a ela contemporâneas. Os mapas teriam servido como modelo para a tradição visual holandesa, que se destaca pela ênfase no polo descritivo da pintura, em oposição ao polo narrativo que seria representado pela pintura italiana.

Castro, na esteira dessas concepções, refere-se ao que chama de “formas cartográficas do cinema”. Utilizando exemplos do *travelogue* primitivo, mas ressaltando a capilaridade do seu conceito em toda a história do filme, ela cita três dessas formas: o panorama, as vistas aéreas e o atlas. A vista panorâmica cinematográfica, descendente dos panoramas pictóricos do século 18, é um dos elementos gramaticais mais básicos dos *travelogues*: a câmara, fixa num tripé, gira em torno dum eixo e guia o olhar do espectador numa viagem através do espaço e do tempo.

Por sua vez, vista aérea se refere a um lugar privilegiado no espaço, que a câmara pode conceder ao olho humano: filmadas em balões, ao menos no exemplo dado pela autora, o cinegrafista está onde os espectadores não puderam estar, mas lhes oferece a possibilidade de ver o que por ele foi visto. A forma do atlas, enfim, é a mais curiosa. Partindo do projeto *Les Archives de la Planète* financiado pelo banqueiro Albert Kahn, uma monumental

coleção de fotografias e filmes que buscava documentar a diversidade da vida humana em diversas regiões do planeta, é demonstrado como as tecnologias da imagem possuem, desde os primórdios, o desejo de registrar e catalogar a totalidade global – como o faz um conjunto de mapas, ou um atlas.

A partir das categorias elencadas pela autora, podemos defender que suas especificidades sejam ampliadas. Em cada uma delas, parece haver um ímpeto presente em outras formas de representação assentadas na tradição do *travelogue*. A forma do panorama possuiria o ímpeto do *escrutínio* do espaço: o movimento da câmera confere minúcia à representação do lugar, que pode ser visualizado detalhadamente em sua extensão, algo que também é percebido, por exemplo, nas *phantom rides* e nas demais expressões do *travelling*.

Já a vista aérea possuiria o ímpeto do *posicionamento*: pensamos nas variadas angulações, de cima ou de baixo, que o cinema de viagem sempre permitiu ao seu espectador visualizar. Por fim, a forma do atlas nos dá uma ideia de *completude*, importante não apenas ao projeto ambicioso de Albert Kahn, mas a várias outras coleções de filmes do mundo, como o próprio catálogo Lumière e, principalmente, aos hábitos do espectador desse primeiro cinema documentário, que buscava no cinema o conhecimento do mundo em sua vastidão.

Essas atividades elementares – escrutinar, posicionar e completar – dizem algo a respeito da arte da descrição à qual Alpers se refere. A descrição, bem como a própria ideia de uma cartografia visual, são ambas essenciais para o nosso entendimento do *travelogue*: trata-se de uma representação gráfica do espaço, que pretende compreendê-lo em sua totalidade. O cinema experimental, na contramão de uma perspectiva objetiva dos modos representacionais, poderá fazer um uso subversivo das técnicas do primeiro cinema, sem perderem uma espécie de vestígio que os interliga a essas formas básicas. A investigação dessa possibilidade será o objetivo da seção seguinte.

3. ASTRONOMIA: UMA CONSTELAÇÃO DE FILMES

El mar es un antiguo lenguaje que ya no alcanzo a descifrar.

Jorge Luis Borges

Toda a análise fílmica a seguir será empreendida a partir da hipótese de que o eco com a tradição do *travelogue* convencional é matizado e complexificado pelo uso das estratégias de experimentação, que situam tais objetos nos limites entre o documentário e as artes visuais, entre realismo e formalismo, entre figuração e abstração. Portanto, o conjunto de filmes aqui comentado terá como critério uma afinidade latente com as formas convencionais do *travelogue*. A cada exemplo, busco desvendar como certas escolhas formais remetem ao *travelogue* primitivo e ao impulso cartográfico de que fala Castro. Esse procedimento constituirá uma rede complexa, que relaciona o cinema do passado às abordagens mais radicais de um cinema direcionado ao futuro.

Optou-se por testar a metodologia comparativa das constelações, desenvolvida por Mariana Souto a partir de alguns preceitos. A pesquisadora parte de Walter Benjamin, de imagens evocativas presentes em seus escritos (como *Sternbild*, algo que pode ser traduzido como imagem de estrelas) e do materialismo histórico que sustenta suas ideias contra uma exposição linear e evolutiva da história, para construir um método comparatista ao cinema. As obras fílmicas são percebidas como estrelas, que perante a organização do pesquisador podem ser agrupadas de formas variadas, suscitando a emergência de diálogos, tensões e afinidades entre os componentes de cada uma dessas constelações:

Constelações são agrupamentos imaginários de estrelas. Elas se constituem pelo olhar humano localizado, a partir de um determinado ângulo de observação, tendo como base suas próprias projeções mentais e seu repertório de objetos conhecidos. São uma questão de perspectiva. As

estrelas de uma constelação não possuem nenhum vínculo real, muitas vezes estão mais distantes entre si do que de outras estrelas que não pertencem àquele desenho (SOUTO, 2020, p. 157).

O método de Souto pretende fugir das categorias mais convencionais de agrupamento, como autoria, época, gênero e país, ainda que indique que seja possível que elas tenham alguma influência no recorte (*ibid*, p. 158). A nossa constelação partirá de dois eixos bem trabalhados na história do cinema, *travelogue* e filme experimental, mas tratando-os como formas plurais, que não se limitam à fixidez das categorias, permitindo um circuito dinâmico de possibilidades estéticas e que se mostram enriquecidos por um método comparatista mais livre.

Devido à força da metáfora, realizamos um pequeno recorte de *travelogues* experimentais que relacionam o movimento do viajante às águas, guiado pelas estrelas em suas expedições, como se dá no imaginário de várias conhecidas histórias fantásticas. O primeiro exemplo desse mapeamento-constelação é *Méditerranée* (França, 1963), filme do realizador francês Jean-Daniel Pollet. Esta é uma obra que cravou sua marca na história do cinema devido às contribuições da revista *Cinétique*, um prolongamento dos interesses políticos, culturais e estéticos do grupo *Tel Quel* ao campo do cinema, onde defendia-se uma concepção política de cinema. A revista possui, entre seus mais profícuos contribuintes, o escritor Philippe Sollers, não somente um nome destacável do *nouveau roman*, mas também autor do texto narrado em *Méditerranée*.

Não parece estranho que o filme seja, então, o centro em cujo debate da revista orbita: *Cinétique* é incisiva na sua concepção de cinema que rompe com o estatuto de representação, “reduzindo os “filmes que interessam” às produções dos anos 1960 realizadas na França e fora dos grandes esquemas” (XAVIER, 2005, p. 149), recorte no qual Pollet possuía protagonismo. O lugar de exemplo maior de um cinema revolucionário ao qual é alçado é logo dispensado; a apreciação posterior irá elogiar com mais força o seu

formalismo modernista, que será comparado às experiências da música serial e ao movimento literário do *nouveau roman* francês.

Diria-se que *Méditerranée* é um *travelogue* por excelência; sua matéria-prima consiste em vistas capturadas durante a viagem de Pollet, acompanhado do cinegrafista Volker Schlöndorff, ao redor dos países banhados pelo Mar Mediterrâneo. Vistas de pirâmides egípcias, de ruínas do Templo de Apolo Epicuro na Grécia, do Grande Canal de Veneza, do mar e de seu horizonte fazem parte da composição do arsenal simbólico de Pollet. São imagens diretas, que utilizam de muitas das estratégias formais do *travelogue* e das formas cartográficas citadas anteriormente: entre planos estáticos e constantes *travellings*; entre filmagens do alto de montanhas e filmagens em cima de meios de locomoção.



Fig. 1: *The Brilliant Biograph: Earliest Moving Images of Europe* (1897-1902);
Fig. 2: *Méditerranée* (1963). Fonte: Capturas de tela dos filmes.



Figs. 3-5: *Méditerranée* (1963). Fonte: Capturas de tela do filme.

A operação experimental do filme se dá essencialmente na montagem: os planos, comparáveis em sua função de unidade primordial do meio aos elementos sintáticos ou às notas musicais, são ordenados por princípios rigorosos que constituem uma forma hermética. Cada elemento composicional contribui para um filme que impõe distanciamento à imagem, tomada como material fílmico disposto contra as normas da montagem invisível e da representação convencional. Essa ruptura com os objetivos do documentário clássico já era percebida nos textos críticos publicados em 1967 pela revista *Cahiers du Cinéma*, em sua contribuição com *Tel Quel*. Marcelin PleyNET, por exemplo, aponta a importância de Sollers para essa diferença: as declamações poéticas do texto recusam comentar o que se vê, com “cada uma das partes, a *mise-en-scène* e o texto, sendo um em relação ao outro e vice-versa, uma análise crítica da percepção como realidade objetiva” (PLEYNET, 1967).

Na montagem, a repetição dos planos, sempre rearranjados, parece simular uma escrita hieroglífica: quando uma figura retorna, ela é percebida em contexto diferente, formando relações múltiplas com o que foi visto antes e depois. A analogia à escritura antiga não é gratuita em um filme que recorre às formas antigas: templos arruinados, casarões abandonados entram em colisão com o cotidiano humano, uma festa ou um escovar de cabelos, na busca pelo que se passa no limiar entre a vida e a morte. Vê-se uma tourada espanhola, um touro que sangra, e uma menina aparentemente desacordada na maca de um hospital, que Jean-Luc Godard, em seu texto sobre o filme, batizou de *Angel Face* (GODARD, 1967).

Estes são signos que compreendem tanto pulsão de vida quanto de morte, ou que habitam o instante entre a materialidade do corpo e o rompimento total com a existência terrestre. Assim podemos dizer, por exemplo, que no filme “dois tipos de Grécia são justapostos, uma Grécia turística com o céu, o mar e o sol, e uma Grécia metafísica e fantástica, suscitando uma reflexão através da imagem das ruínas históricas” (HASHIMOTO, 2020, p. 129). A

viagem de Pollet ascende com o espectador ao plano metafísico: adentrar em seus *travellings* é embarcar em uma deslocação espaço-temporal inconstante, que existe como vestígio de uma memória coletiva e ancestral na qual se pode imergir.

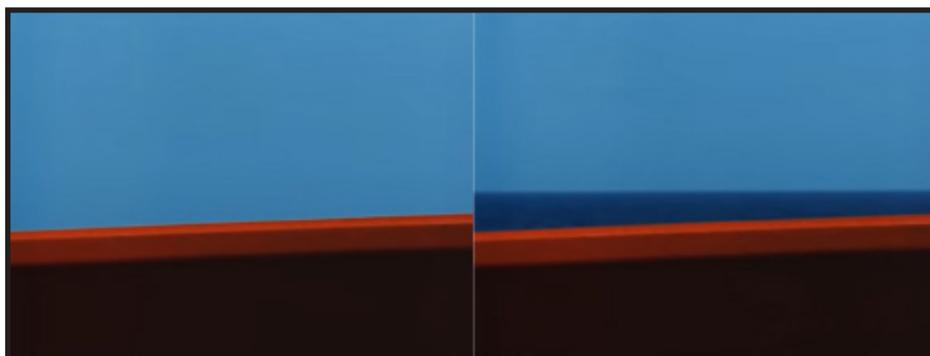
Essa característica de *Mediterranée* ainda se mostra como um filme interessante para se pensar a forma cartográfica do atlas. Sua visão de totalidade quanto aos países mediterrâneos já está presente desde o título da obra; mas há outra dimensão do atlas que entra em contato com a montagem engenhosa de Pollet: a ideia de uma planificação imagética do espaço real. A qualidade primordial do *travelogue*, a de permitir ao seu espectador que ele possa se mover sem sair do lugar, ganha contornos em *Mediterranée* e na sua elaboração do espaço como uma superfície lisa. Ao assistirmos ao filme, com seus cortes secos entre um lugar e outro, somos tão fantasmas quanto os curiosos examinadores de um mapa-múndi, que percorrem diversos espaços com o olhar de maneira livre, cruzando as fronteiras geográficas através de um regime visual.

Esse movimento não-linear e fragmentário do viajante mediterrâneo nos leva ao segundo filme da apresentação, que trata da viagem fílmica por meios muito diferentes. Se em *Mediterranée* não há a demonstração de um trajeto, ao fazer da viagem a materialização e desmaterialização de um lugar a outro, de forma descontínua, o média-metragem *At Sea* (Estados Unidos, 2007), lançado por Peter Hutton, será totalmente voltado à viagem como uma deslocação, como um trajeto contínuo realizado nos mares. A obra consiste em três segmentos, divididos por uma tela preta. Primeiramente, vemos a construção de um navio na Coreia do Sul, seguido pela visão de um navio porta-contêineres no oceano. Por fim, em Bangladesh, um navio é visto no processo de ser desmontado.

Mesmo tratando-se de navios diferentes, essa é uma estrutura que mimetiza o ciclo natural da existência de cada um de nós, um espelhamento poético do movimento do nascer à vida e da vida à morte. A viagem do navio é como sua odisseia particular. Através da espectadorialidade, navegamos

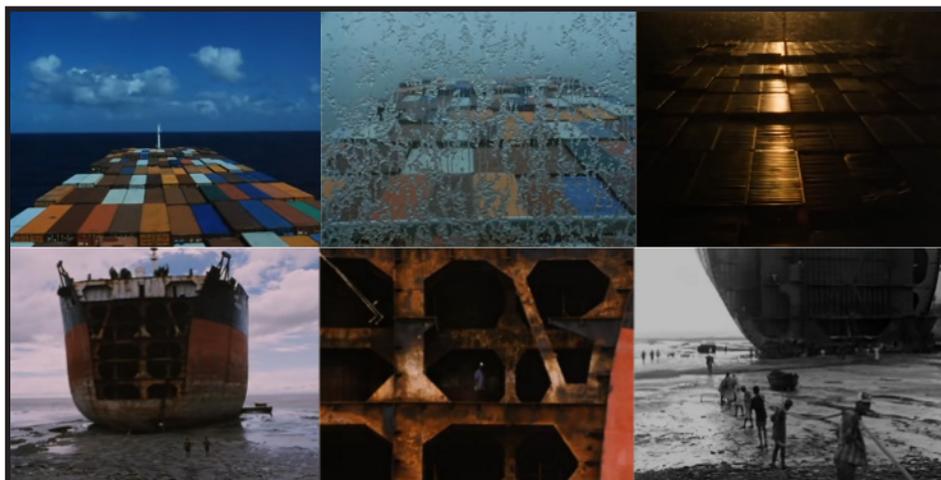
transcontinentalmente através daquele meio de transporte, assumindo a fenomenologia desse quase-personagem, que percebe o mundo à sua maneira. Essas características adicionam uma camada subjetiva que excede os potenciais líricos do *travelogue* tradicional, historicamente fincado na representação objetiva e no rigor metodológico. Mas o rigor, em sentido distinto àquele do tipo de filme que buscava a transmissão educacional do que era filmado, também é um valor caro a variadas experiências do cinema experimental e, nesse caso, especialmente a Peter Hutton, rigoroso no seu olhar sobre os volumes, sobre as linhas, sobre a geometria composicional das imagens.

A segunda parte do filme, onde o movimento da viagem acontece propriamente, é um momento-chave para aprofundar a descrição de tudo que foi elencado. Percebemos o rigor na composição em como os caixotes do cargueiro formam uma espécie de mosaico colorido, ou em como o seu movimento constante nas águas faz sua lateral vermelha criar composições que evocam Mark Rothko com a linha do mar. A câmera acoplada no próprio cargueiro ainda nos permite vivenciar os acontecimentos naturais da perspectiva do navio, uma estratégia conhecida como *phantom ride*, ou passeios fantasmas em tradução livre. Assim chamada por situar a câmera em uma posição que parece movê-la por forças invisíveis, essa é uma forma cartográfica importante no desenvolvimento do *travelogue* e apenas brevemente endereçada no texto de Teresa Castro.



Figs. 6 e 7: *At Sea* (2007). Fonte: Capturas de tela do filme.

Sendo o segmento que representa o curso da vida desse navio, a segunda parte de *At Sea* passa pelos altos e baixos da existência universal – por dias azuis, pela chuva e pelo pôr do sol – o que demarca uma densa atmosfera melancólica: a *phantom ride* se torna a viagem da matéria rumo à sua espectralidade. É o que confirma a parte final do filme, no qual vemos figuras humanas que desmontam o navio, trabalhando arduamente, mas também explorando seu interior como se tratasse de um museu de fantasmagorias. A grande embarcação se torna um monumento à condição humana, à sua glória e ruína.



Figs. 8-13 *At Sea* (2007). Fonte: Capturas de tela do filme.

Essa conexão entre o homem e o meio de transporte como modo de existência será o fio que liga *At Sea* ao terceiro exemplo: a videoarte *Hatsu-Yume* (Japão, 1981), de Bill Viola. O filme é uma exploração da cultura japonesa em diversos âmbitos: sua natureza, sua agitação cosmopolita e, com mais força, a vida de seus pescadores. O que poderia se tornar um simples registro etnográfico da vida nos navios se torna curioso pelo modo de filmar, que focaliza closes desconcertantes nos animais marinhos e manifesta forte interesse na textura do vídeo, que consegue distorcer a luz para coreografar uma dança luminosa.

Ainda que seja um momento importante da viagem de Viola pelo Japão, ocupando a parte central do filme, os trabalhadores dos mares não são os únicos objetos de investigação: a elaborada montagem de Viola finaliza esse segmento com uma transição entre o mundo do trabalho e o festival de lanternas japonesas que boiam sobre as águas. No choque entre as imagens, o materialismo e a espiritualidade se encontram. Parte-se, no instante seguinte, para a cidade, sendo a vida noturna urbana o cenário ideal para o videoartista explorar o potencial da abstração cromática e luminosa ao máximo. A utilização das particularidades técnicas do seu meio é um fator importante à estética desenvolvida por Viola, na qual alterações de velocidade, de exposição e de foco mobilizam resultados diversos.



Figs. 14-19: *Hatsu-Yume* (1981). Fonte: Capturas de tela do filme.

Quanto às formas cartográficas elencadas por Castro, *Hatsu-Yume* é um caso que recorre constantemente à forma panorâmica. O gesto panorâmico de muitos desses planos nos oferece a visão detalhada da natureza que rodeia o videoartista, mas esse detalhamento pode vir rasurado. É o caso especial da sequência da floresta de bambus, presente no começo do filme: a câmera levemente desfocada, em movimento de panorama, apresenta bambus, folhas e turistas ora como figuras presentificadas e reconhecíveis,

ora como manchas coloridas na tela, estabelecendo na própria câmera o ponto de sublimação do estado concreto das coisas à pura visualidade.



Figs. 20-22: *Hatsu-Yume* (1981). Fonte: Capturas de tela do filme.

Percebemos, na forma que vai adquirindo essa constelação, uma graduação da imagem fílmica em suas possibilidades de abstrair o real: se as imagens de *Mediterranée* parecem emprestadas dos primeiros *travelogues*, fazendo sua recusa da representação totalmente pelos artifícios da montagem; *At Sea* concede uma vista formalizante, e *Hatsu-Yume* a captura dos eventos visuais por eles mesmos. *L'eau de la Seine* (França, 1983), o Sena de Téo Hernandez, é a radicalização desse modo abstrato e a última estrela dessa constelação. Cineasta mexicano, filmando no mais famoso rio francês, ele consegue imagens altamente abstraídas de seus contextos devido aos movimentos intensivos que realiza com a câmera. As filmagens são feitas de uma posição privilegiada, onde se vê as águas acima da altura de uma estrada onde passam veículos a todo momento, intensificando ainda mais a velocidade dos registros. A importância do lugar no filme, contudo, parece ser vinculada apenas ao quanto ele pode ser mitigado, reduzido ao traçado da luz que é cravado na película. O que mais importa é o movimento da mão que produz, a marca-viva da experimentação do cineasta com seu instrumento.



Figs. 23-25: *L'eau de la Seine* (1983). Fonte: Capturas de tela do filme.

O desenho final, na constelação e no mapa-múndi, ofereceria uma das inumeráveis ilustrações do fortuito cruzamento entre duas tradições distintas; ainda em escala reduzida, podemos perceber como o cinema obteve êxito em formas variadas de documentar os espaços, os deslocamentos, as viagens pelo mundo. A relação com o ímpeto originário do *travelogue* não é arbitrária: indica, antes, o desejo de mostrar o mundo em movimento; ainda, a tradição dos primeiros filmes forneceu certas estratégias com as quais os cineastas experimentais dialogaram, ainda que subvertendo suas qualidades básicas pelo furor da imaginação. Por esse caminho, propõe-se uma travessia que parte da gênese da história e rumo às mil maravilhas do mundo abstrato.

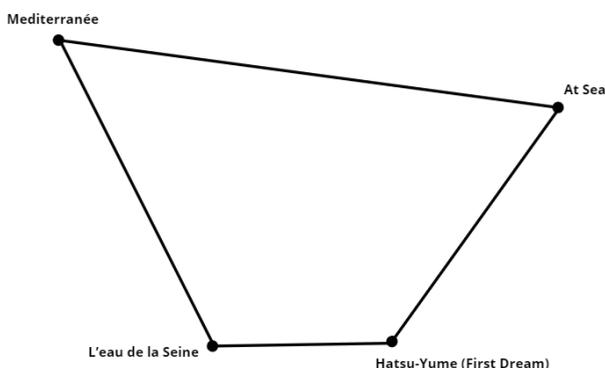


Fig. 26: Constelação final

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALPERS, Svetlana. *The Art of Describing: Dutch Painting in the Seventeenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983
- CASTRO, Teresa. **O impulso cartográfico do cinema**. In: *Intervalo*, 2015.
- GODARD, Jean-Luc. **IMPRESSÕES ANTIGAS (sobre Méditerranée, Jean-Daniel Pollet, 1963)**. Disponível em: <<https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO6-7/jornalpollet.htm>>. Acesso em janeiro de 2024.
- HASHIMOTO, Tomoko. **Voix et travelling : la chevauchée fantomatique chez Duras, Straub-Huillet, Pollet et Adachi**. In: *Zinbun*, No. 50, 2019
- PLEYNET, Marcelin. **La pensée le cachant**, 1967. Disponível em:
<<http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article1026#section3>> Acesso em janeiro de 2024.
- RUOFF, Jeffrey. “**Introduction: The Filmic Fourth Dimension: Cinema as Audiovisual Vehicle**” In RUOFF, Jeffrey (org.). *Virtual Voyages. Cinema and Travel*. Londres/Durham. Duke University Press, 2006
- SOUTO, Mariana. **Constelações filmicas: um método comparatista no cinema**. In: *Galáxia*, 2020.
- XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico – a opacidade e a transparência*. 3a edição. São Paulo: Paz e Terra, 2005

FILMOGRAFIA

- Um Homem com uma Câmera (1929), de Dziga Vertov
- Paris que Dorme (1924), de René Clair
- Terra sem Pão (1933), de Luis Buñuel
- München-Berlin Wanderung (1927), de Oskar Fischinger
- The Brilliant Biograph: Earliest Moving Images of Europe (1897-1902) (2020), de Frank Roumen
- Mediterranée (1963), de Jean-Daniel Pollet
- At Sea (2007), de Peter Hutton
- Hatsu-Yume (First Dream) (1981), de Bill Viola
- L'eau de la Seine (1983), de Téo Hernandez

SAÚDE E MEIO AMBIENTE: CONTAMINAÇÃO DE MERCÚRIO E EXPLORAÇÃO GARIMPEIRA NO DOCUMENTÁRIO *AMAZÔNIA, A NOVA MIRANAMATA?* (2022):

JORGELENE DOS SANTOS OLIVEIRA¹

1. INTRODUÇÃO

Conhecidos tradicionalmente como um povo guerreiro, os Mundurucu eram, em 2013, uma população de 12 mil pessoas, de acordo com os últimos dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). São habitantes de territórios nos estados do Pará e do Amazonas e sua maior concentração está no sul do Pará. As lutas dos indígenas pela sobrevivência extrapolam os limites desse estado, porém é no Pará que a situação é considerada uma das mais conflituosas do Brasil. Em seus territórios, atualmente, os indígenas sofrem forte pressão externa impulsionada pela atividade garimpeira, entre outras.

Parte desse conflito é mostrado no documentário *Amazônia, a nova Minamata?* (Brasil, 2022), dirigido pelo cineasta Jorge Bodanzky, da Ocean Filmes, produtora que pertence a ele e com produção apoiada pela empresa cinematográfica Globo Filmes, que pertence à emissora de televisão do Grupo Globo, uma das maiores emissoras de comunicação do Brasil e também uma das maiores produtoras/distribuidoras de cinema. Essa distribuição foi intensificada depois que a emissora criou a GloboPlay, que além de filmes

¹ Doutora em Jornalismo e Estudos Mediáticos pela Universidade Fernando Pessoa (UFP), Porto (Portugal) e pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Seus estudos abordam a Amazônia Legal Brasileira numa vertente interdisciplinar tendo como foco o audiovisual, em especial o telejornalismo e o cinema. Atua como jornalista da Assessoria de Comunicação da Universidade Federal do Oeste do Pará (Ufopa), com sede em Santarém (PA).

distribui também, por meio do *streaming*, seus produtos audiovisuais, sendo parte paga e parte gratuita.

O documentário em análise, disponível na Globoplay, denuncia a contaminação por mercúrio resultante da exploração garimpeira no território dos indígenas Munduruku, localizado na região Oeste do Pará, na Amazônia Brasileira. A produção foca o trabalho de médicos e pesquisadores que enfrentaram a resistência e a violência de garimpeiros e de setores do então governo brasileiro de Jair Bolsonaro (2019-2022) para apresentar, aos indígenas, os resultados dos exames que detectaram altos índices de mercúrio nas populações, inclusive nas crianças Munduruku. As análises de sangue, realizadas a pedido dos próprios indígenas, detectaram problemas de saúde nos moradores das aldeias próximas à cidade de Santarém (PA).

A denúncia mostrada no filme está comprovada cientificamente. Em 2020, cientistas da Fundação Oswaldo Cruz, em parceria com a organização não governamental *World Wide Fund for Nature* (WWF/Brasil), iniciaram um estudo para tentar entender a causa de doenças neurológicas na população Munduruku. O estudo concluiu que, de cada dez indígenas analisados, seis apresentaram níveis de mercúrio acima de limites seguros: cerca de 57,9% dos participantes apresentaram em seus exames níveis de mercúrio elevado, indicando número acima de $6\mu\text{g}\cdot\text{g}^{-1}$ – que é o limite máximo de segurança estabelecido pelas agências de saúde.

O título do filme faz referência à pequena ilha de pescadores da cidade de Minamata, no Japão, que na década de 1950 sofreu um derramamento de mercúrio de grandes proporções na baía. A contaminação da água e dos peixes no local causou danos em milhares de pessoas, atingindo muitas crianças, das quais algumas vivem ainda hoje e sofrem com os efeitos daquela contaminação.

Após a breve contextualização do conteúdo do documentário, este texto será dividido em cinco partes, além da introdução e conclusão. Na primeira, apresenta-se o documentário, estabelecendo sua relação com a região ama-

zônica. Em seguida, o documentário é revisitado como uma ferramenta de denúncia para chamar a atenção para as questões de contaminação enfrentadas pelo povo Munduruku que vive no Pará. A metodologia do estudo é detalhada no tópico seguinte. Logo após, procede-se à análise fílmica com o formato da divisão em tópicos. A definição dos núcleos temáticos do filme *Amazônia, a nova Minamata?* é descrita no último item do artigo, seguido das notas conclusivas.

Neste trabalho pretende-se fazer uma análise fílmica a partir do seguinte questionamento: Qual é o papel do filme documentário *Amazônia, a nova Minamata?* (2022) na formação da percepção sobre a contaminação por mercúrio na Amazônia Brasileira? Parte-se da premissa de que o gênero documentário pode ser uma ferramenta para introduzir, debater, denunciar e, por vezes, levar à ação acerca de questões relevantes que emergem nas sociedades, como, por exemplo, o sofrimento dos Munduruku com a contaminação por mercúrio.

1.1 AMAZÔNIA: A NOVA MINAMATA?

Inicia-se este tópico com uma breve explicação acerca da definição de Amazônia Legal. Esta é uma região legalmente constituída e que abrange nove estados brasileiros (Acre, Amazonas, Amapá, Maranhão, Mato Grosso, Pará, Tocantins, Roraima e Rondônia), correspondendo à área de atuação da Superintendência de Desenvolvimento da Amazônia (Sudam). Foi criada pela Lei Complementar nº 124, de 3 de janeiro de 2007, conforme o artigo 2º:

A região é composta por 772 municípios distribuídos da seguinte forma: 52 municípios de Rondônia, 22 municípios do Acre, 62 do Amazonas, 15 de Roraima, 144 do Pará, 16 do Amapá, 139 do Tocantins, 141 do Mato Grosso, bem como, por 181 Municípios do Estado do Maranhão situados ao oeste do Meridiano 44º, dos quais, 21 deles, estão parcialmente integrados na Amazônia Legal (IBGE, 2021).

A exploração de minérios foi iniciada na Amazônia a partir de uma política governamental adotada em 1950 pelo então presidente Eurico Gaspar Dutra. Essas ações foram intensificadas a partir da década de 1970 com a descoberta de minérios em terras principalmente do estado do Pará. As consequências dessas ações de governo reverberam na região até os dias de hoje. Será a Amazônia brasileira a nova Minamata? A pergunta tem pertinência no filme de mesmo nome, que mostra de maneira contundente os efeitos danosos da contaminação mercurial na população Munduruku, principalmente nas crianças que apresentam problemas neurológicos, a exemplo do que ocorreu na cidade de Minamata, no Japão, coincidentemente na década de 1950.

Enquanto a cidade japonesa sofria com a contaminação resultante de um vazamento, na mesma época iniciava-se no Brasil a exploração e comercialização de minério na região amazônica, que seguiu a todo vapor. Na segunda metade dos anos de 1970, a exploração e comercialização do minério de ferro e outros descobertos, principalmente no estado do Pará, se refletiram na principal intervenção econômica do regime militar na região da Amazônia brasileira (PETIT, 2003).



Garimpeiro derrama mercúrio na terra durante a extração de ouro.

Fonte: reprodução do filme.

A política de grandes projetos, incluindo os de mineração na Amazônia, iniciou-se no governo militar. O porto de Trombetas, na cidade de Oriximiná, localizada na região Oeste do Pará, foi o primeiro a ser implantado, em 1974 (BOING, 2022).

Em 2018, a Rede Amazônica de Informação Socioambiental (RAISG) denunciou que existiam, na época, sete milhões de hectares de mineração ilegal na Amazônia Continental, chegando a mais de dois mil focos de garimpos não autorizados. A região do Tapajós é uma das quatro áreas do estado do Pará identificadas pelo estudo, onde predomina a exploração ilegal de minérios (MONTEIRO, 2021).

A destruição das terras indígenas pelo garimpo não é exclusiva do território Munduruku, no Pará. Em 2021, a destruição provocada pelo garimpo ilegal na Terra Indígena Yanomami (TIY) cresceu quase 50%, alcançando 1.038 hectares. Esses dados constam do relatório *Yanomami sob ataque*, publicado em 2022. Quanto aos Munduruku do Pará, estes seguem afetados pelo drama da contaminação resultante das ações do garimpo ilegal, enfrentando confrontos com os garimpeiros e relatando, quando podem, a destruição de rios e a morte de peixes. O filme reflete uma parte da realidade por que passam essas populações.

1.2 ANÁLISE FÍLMICA NUMA BREVE ABORDAGEM TEÓRICA: O DOCUMENTÁRIO COMO FERRAMENTA DE DENÚNCIA

Com o título *Amazônia, a nova Minamata?*, a produção brasileira data de 2022; classificada como gênero documentário, tem duração de 70 minutos e é dirigida pelo cineasta brasileiro Jorge Bodanzky. A sinopse do filme resume a sua narrativa: “Acompanhando médicos e pesquisadores que investigam a contaminação de mercúrio na Amazônia hoje, este filme resgata a história de Minamata no Japão, enquanto desvenda o real tamanho dessa ameaça para a floresta e seus habitantes”.

Ao propor uma análise do filme *Amazônia, a nova Minamata?*, leva-se em conta que este gênero pode ser uma forma de debater e/ou denunciar questões relevantes que emergem nas sociedades, concordando com esta afirmativa: “Como ato comunicativo todo filme pode ser visto como uma estratégia persuasiva e precisamente a especificidade de sua proposta concreta deve ser interrogada” (CARMONA, 2006, p. 37).

Ainda nesta linha de raciocínio, concordo com Nodari (2010, p. 72), quando a autora afirma que “o conceito mais arraigado entre o senso comum indica que para tratar-se de documentário o filme deve registrar como é a vida cotidiana das pessoas, apresentando-se como um retrato da realidade”. Para a autora, é compreensível que, a partir do termo *documentário*, o público busque o valor de documento quando assiste a um filme deste gênero. No caso do documentário aqui analisado, a intenção do diretor parece ser mesmo a de apresentá-lo como um retrato da verdade.

É possível pensar, então, que este é um documentário expositivo, dentro dos modelos propostos pelo teórico americano Bill Nichols (2001) em sua classificação do gênero documentário. Nichols cria seis modalidades: expositiva, observacional, interativa, reflexiva, poética e performática. O documentário de modelo expositivo tem a finalidade de ser pedagógico e de fazer argumentações em torno do mundo histórico (NODARI, 2010, p. 76).

Apresentar cenas das violências sofridas pelas populações indígenas é uma forma de ensinar sobre como estes povos são tratados e de denunciar este fato histórico. O gênero documentário pode, então, ser uma ferramenta de denúncia contra problemas sociais. A exploração ilegal de minério na Amazônia pode beneficiar-se desse tipo de narrativa para publicizar os problemas enfrentados pelas populações tradicionais. A questão da contaminação do solo amazônico é complexa e envolve muitos fatores.

O que quase sempre está escondido por esse debate que privilegia a dimensão ecológica e não ambiental, é o conflito de diferentes grupos sociais pelo acesso aos recursos naturais onde, por exemplo, grupos empresariais procuram se apresentar como mais competentes tecnicamente para explorar minérios sem contaminar os rios do que os garimpeiros (GONÇALVES, 2021, p. 49).



Cena do filme em que o médico Érik Jennings examina uma criança com sintomas neurológicos. Fonte: reprodução do filme.

Para Boing (2022), o aspecto central das discussões sobre ambiente intensificadas a partir da década de 1960 considera a relação sociedade-natureza.

A perspectiva ecossistêmica (...) introduziu novas dimensões ao considerar a interação de alguns resíduos da mineração com processos ecológicos. Os estudos com esse enfoque centram-se nos efeitos possíveis das emissões no ar e na água dos resíduos, na produtividade biológica, nos efeitos da atividade minerária nos processos bioquímicos regionais ou globais e no rol da mineração como uma força regional de conversão do uso da terra, fragmentação do habitat e efeitos na biodiversidade (BOING, 2022, p. 80).

Partindo da premissa desta comunicação, traz-se para o debate a definição dos criadores da obra: “Este filme é um alerta”. De acordo com Mombelli e Tomaim (2014), no documentário os pontos de vista falam da

intenção do produtor e do realizador. Nichols, citado por Nodari (2010), afirma ser mais ético apresentar o seu ponto de vista de forma explícita a deixá-lo dissolvido na edição e na montagem do documentário.

Tomando como pano de fundo o que ocorre na Amazônia brasileira da atualidade e estabelecendo um paralelo com o que ocorreu na cidade de Minamata, no Japão, na década de 1950, a obra denuncia o grave e já antigo problema da contaminação das terras e dos rios amazônicos, em especial da região Oeste do Pará, que, de acordo com pesquisadores, está causando sérios problemas de saúde nas populações originárias.



Médico examina criança japonesa com sintomas neurológicos.

Fonte: reprodução do filme (2022).

Nas duas imagens acima, duas realidades: a primeira mostra o drama dos Munduruku, no Pará; a segunda, uma criança japonesa, ambas sendo examinadas por médicos. A referência é explícita: pode-se, a partir dessa associação, seguir a intenção do realizador e afirmar: sim, a Amazônia está se tornando a nova Minamata e o filme denuncia isso.

2. METODOLOGIA

O primeiro contato com o filme *Amazônia, a nova Minamata?* se deu durante uma de suas primeiras exposições públicas no CineAlter, o Festival de Cinema Latino Americano de Alter do Chão, em Santarém (PA), realizado em novembro de 2022. Por morar na cidade de Santarém e ter informações acerca dos temas abordados, fiquei impactada ao ver a situação dos indígenas Mundurucu, bem como a contaminação dos rios.

Desde então, ocorreu-me a urgente necessidade de fazer algo, não sabia exatamente como fazer, mas toda aquela situação deveria ser problematizada.

Interpretar uma mensagem, analisá-la, não consiste certamente em tentar encontrar ao máximo uma mensagem preexistente, mas em compreender o que essa mensagem, nessas circunstâncias, provoca de significação aqui e agora, ao mesmo tempo que se tenta separar o que é pessoal do que é coletivo (JOLLY, 1996, p. 44).

A primeira barreira foi ter acesso novamente ao filme, que ainda à época não se encontrava disponível em exibição nos cinemas brasileiros nem em plataformas de *streaming*. Desde outubro de 2023 o documentário está disponível para assinantes na plataforma *GloboPlay*.

É preciso considerar que: “Desde muito pequenos, aprendemos a ler imagens ao mesmo tempo em que aprendemos a falar. Muitas vezes as próprias imagens servem de suporte para o *aprendizado da linguagem*” (JOLLY, 1996, p. 43). Para efetuar uma análise fílmica, é necessário inicialmente defini-la. De acordo com Vanoye e Goliot-Lété, consiste em:

despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Através dessa etapa, o analista adquire um certo distanciamento do filme. Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva segundo os desígnios da análise (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 15).

Neste caso, aquele primeiro contato com o filme correspondia a este “olho nu” a que se referem os autores. Eu necessitava, portanto, de uma nova oportunidade diante daquela obra cinematográfica. Para ter acesso novamente, entrei primeiramente em contato com a equipe do CineAlter para conseguir o telefone da produção.

De posse desse contato, falei com o produtor e roteirista Nuno Gololphim, a quem expliquei a necessidade de rever o filme. A produção me concedeu um novo acesso por meio de uma plataforma privada; precisei apenas garantir o meu compromisso em manter sigilo, o que foi prontamente combinado. Para proceder a esta análise interna mescliei o “modo sistemático” e o “não sistemático” de análise propostos por Penafria (2009). Entre as classificações propostas para o modo sistemático optei pela “Análise da imagem e do som”, na qual se entende o filme como um “meio de expressão”, sendo esta considerada a que está em maior concordância com a análise interna. A partir daí, procedeu-se à análise propriamente dita, ou seja, a elaboração da análise “fílmica interna”, a “divisão em três tópicos” (PENAFRIA, 2009) e a definição dos núcleos temáticos do documentário *Amazônia, a nova Minamata?*, que estão esmiuçados nos tópicos a seguir.

2.1 ANÁLISE FÍLMICA INTERNA E A DIVISÃO EM TRÊS TÓPICOS

Neste tópico, serão detalhadas e definidas as temáticas elencadas para a análise fílmica em *Amazônia a Nova Minamata?*, bem como serão descritas as anotações acerca das sequências, falas, ângulos e narrativa de forma aleatória, conforme as cenas se desenrolam no filme.

Para proceder à análise interna, considerando o aspecto da imagem e do som, Penafria (2009) sugere uma divisão em três temas: a) dinâmica da narrativa, na qual se decompõe o filme em partes; b) pontos de vista, ou seja, quem conta a história (sucessão de acontecimentos) e o enredo, o modo

como ela é contada; e c) cena principal, que a autora reconhece como a mais difícil de definir, porém afirma ser necessário decompor a referida cena.

Definidos esses modos de análise, assisti mais uma vez ao filme, e inicialmente fiz anotações acerca das sequências, falas, ângulos e narrativas de forma aleatória, conforme as cenas iam desenrolando-se.

Depois de reler essas anotações, cheguei aos quatro núcleos temáticos: 1) Luta dos povos originários pelo direito à terra; 2) A atividade dos médicos e pesquisadores para mapear a contaminação dos povos originários Munduruku; 3) A atividade garimpeira e o comércio do ouro; 4) O caso de contaminação por Mercúrio na cidade de Minamata (Japão) na década de 1950.

Com os núcleos temáticos definidos, ou seja, a partir de uma “desconstrução” da obra cinematográfica conforme Vanoye e Goliote-Leté (1994), retomei a leitura da obra para proceder à descrição da narrativa em si e posterior análise.

A dinâmica da narrativa apresenta os seguintes personagens: a líder indígena Alessandra Korap Munduruku e o médico/pesquisador Dr. Erick Jennings. Quando aborda a questão do garimpo, a narrativa aborda dois pontos de vista: o dos garimpeiros, donos das embarcações, e o dos trabalhadores braçais. Na outra ponta, a narrativa mostra os parentes dos atingidos pela contaminação na ilha japonesa, utilizando imagens da época e também relatos recentes que mostram a atual situação dos sobreviventes e de seus parentes.

O filme não se ancora numa cena principal a ser destacada ou num único personagem condutor. Ao contrário, está dividido em *núcleos temáticos*, cada núcleo possuindo a sua *cena principal* e o seu personagem. Conforme a descrição publicada na página da produtora na plataforma Vimeo, o filme sintoniza-se com a premissa dessa comunicação, que é o documentário como ferramenta de denúncia. E a denúncia versa sobre a ameaça da contaminação por mercúrio, resultado da atividade garimpeira

em rios da Amazônia brasileira que estão localizados na região Oeste do Pará, dentro da terra indígena Munduruku.

Essa contaminação está afetando os peixes e a saúde dos povos originários, que vivem nas aldeias e comunidades localizadas nas margens desses rios, e também os moradores que vivem em centros urbanos da região, cujo consumo de peixe oriundo desses rios é significativo. Esse é outro aspecto abordado no filme e confirmado pela equipe de pesquisadores da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), cujos estudos estão sendo feitos em parcerias com pesquisadores de universidade da região e também de outros países.

2.2 A DEFINIÇÃO DOS NÚCLEOS TEMÁTICOS EM AMAZÔNIA, A NOVA MINAMATA?

A partir daqui se busca demonstrar como se chegou à definição dos quatro núcleos temáticos do filme em análise: 1) Luta dos povos originários pelo direito à terra; 2) A atividade dos médicos e pesquisadores para mapear a contaminação dos povos originários Munduruku; 3) A atividade garimpeira e o comércio do ouro; 4) O caso de contaminação por mercúrio na cidade de Minamata (Japão) na década de 1950.

Conforme dito anteriormente, o filme não possui um único núcleo temático, mas vários. Na luta pelos povos originários pelo direito à terra mostra-se, logo na abertura, uma manifestação realizada na capital do Brasil, Brasília, em defesa das terras indígenas. O confronto dos manifestantes indígenas é mostrado de forma intensa.



Cena 1: Indígenas são expulsos de prédio na Esplanada dos Ministérios em Brasília. Fonte: reprodução do filme.

A ação dos médicos e pesquisadores para mapear a contaminação dos povos originários Munduruku é o outro núcleo identificado. Neste, um aspecto chama a atenção: durante o lançamento do filme na Vila de Alter do Chão, distrito da cidade de Santarém, na abertura do Festival de Cinema Latino-Americano, o diretor afirmou que redirecionou a narrativa do filme, ao acompanhar o drama vivido pelo médico Érick Jennings, ao ser este ameaçado quando tentava entregar aos Munduruku os resultados dos exames que mediam os níveis de contaminação em adultos e crianças.

A atividade garimpeira e o comércio de ouro formam o outro núcleo temático do documentário. Aqui, mostra-se tanto a atividade nos garimpos, desenvolvida pelos donos das máquinas, quanto a dos garimpeiros, os trabalhadores contratados para executar a extração. Tanto a uns quanto aos outros é visibilizada a voz no documentário de forma equilibrada.

No caso de contaminação pelo mercúrio na cidade de Minamata, outro tema abordado no filme, o diretor mostra, em detalhes, o problema enfrentado por aquela população, à época, e o drama que ela vive nos dias atuais.

De forma sensível e verossímil, os parentes e alguns dos sobreviventes são mostrados no filme, bem como a sua luta, ainda hoje, para conviver com os problemas de saúde causados pela contaminação resultante do derramamento do metal por uma grande empresa na baía de Minamata.

CONCLUSÃO

Partindo da premissa de que o cinema molda a nossa percepção de mundo e contribui para a compreensão sobre as mais diferentes ocorrências dentro e fora do País, esta pesquisa teve como proposição estudar, à luz da metodologia da análise fílmica, o filme *Amazônia, a Nova Minamata?* (Brasil, 2022), do cineasta Jorge Bodanski.

Entendendo que o gênero documentário pode ser uma ferramenta capaz de introduzir, debater, denunciar e, por vezes, levar a uma ação acerca de questões relevantes que emergem nas sociedades, a obra denunciou o drama enfrentado pelos Munduruku ao serem expostos à contaminação que resulta da atividade garimpeira. Além da exposição à contaminação de mercúrio, o filme mostra também a violência à qual essa população também está exposta.

Recentemente, os personagens do filme estiveram na cidade de São Paulo participando de uma mesa de debates a respeito do assunto denunciado, na ocasião de uma das exibições. A indígena Alessandra Korap Munduruku, uma das protagonistas, é estudante do curso de Direito da Universidade Federal do Oeste do Pará (Ufopa), e sua família vive na cidade de Itaituba, no Oeste do Pará. No filme, ela relata as ameaças de morte que sofre no local.

Por essa e por outras cenas do documentário, está explícita a importância da obra para publicizar e debater o tema da contaminação não só dos territórios Munduruku, mas também dos rios da Amazônia brasileira e, quem sabe, levar as autoridades a uma ação concreta que possa ao menos amenizar o drama por que passam os Munduruku na dura e cruel realida-

de dos garimpos ilegais na Amazônia brasileira, que também deixa essas populações vulneráveis à violência.

Por meio desse documentário é possível conhecer parte da cultura e do modo de vida do povo Munduruku. Com o filme também é possível identificar os conflitos por que passam as populações tradicionais que estão sob a forte ameaça da contaminação e da violência em seus territórios. Conhecer o verdadeiro e alarmante perigo da contaminação por mercúrio que atinge a população indígena Munduruku que vive na região Oeste do Estado do Pará é uma das maiores contribuições desta obra.

O documentário *Amazônia, a Nova Minamata?* nos fornece informações valiosas e assustadoras sobre os conflitos velados e desvelados que estão em curso na região, especificamente na terra Munduruku, no Oeste do Pará. Este filme já pode ser considerado uma importante ferramenta no sentido de despertar consciências para a necessidade de proteger a vida do povo Munduruku, começando pelo cuidado básico de sua saúde, ampliando o debate sobre a preservação dos rios e da floresta amazônica e motivando ações populares para a diminuição dos conflitos, uma vez que, quando se dá a conhecer a realidade, abre-se espaço para que a sociedade reelabore o pensamento sobre culturas pouco conhecidas.

De acordo com o *Anuário Estatístico do cinema Brasileiro* (2021), no ranking dos 20 títulos brasileiros com maior público há apenas um documentário (11°): *Lutar, Lutar, Lutar* (2021, Embaúba Filmes). Este dado representa o quanto esse gênero audiovisual pode crescer em termos de público e também de produção, possibilitando novas análises e diferentes abordagens, incluindo a análise fílmica.

A obra é representativa da penetração da indústria em focos que ultrapassam a questão do mero entretenimento e também pode responder não somente à questão do esforço para crescer, mas também da importância de educar o espectador para esse tipo de produção, que leva a conhecer e a debater temas da sociedade.

REFERÊNCIAS

- BOING, José. *Amazônia e o modelo desenvolvimentista: resistência e participação comunitária na Transamazônica e na BR-163 Santarém-Cuiabá*. Belém: NAEA, 2022.
- BRASIL. Secretaria de Políticas regulatórias. *Anuário Estatístico do cinema Brasileiro*. Brasília, 2021.
- CARMONA, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra, 2006.
- FIOCRUZ. **Estudo analisa a contaminação por mercúrio entre o povo indígena munduruku**. *Portal Fiocruz*, 26 de novembro de 2020. Disponível em: <https://portal.fiocruz.br/noticia/estudo-analisa-contaminacao-por-mercuro-entre-o-povo-indigena-munduruku>. Acesso em: 9 fev. 2024.
- GONÇALVES, Carlos Walter Porto. *Amazônia, Amazônia*. São Paulo: Contexto, 2021.
- HUTUKARA ASSOCIAÇÃO YANOMAMI; ASSOCIAÇÃO WANASSEDUUME YE'KWANA. *Yanomami sob ataque: garimpo ilegal na Terra Indígena Yanomami e propostas para combatê-lo*. Boa Vista, 2022. Disponível em: <https://acervo.socioambiental.org/acervo/documentos/yanomami-sob-ataque-garimpo-ilegal-na-terra-indigena-yanomami-e-propostas-para>. Acesso em: 13 fev. 2024.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. São Paulo: Papyrus, 1996.
- MOMBELLI, Neli Fabiane; TOMAIM, Cássio dos Santos. **Análise fílmica de documentários: apontamentos metodológicos**. *Lumina*, [S. l.], v. 8, n. 2, 2015. DOI: 10.34019/1981-4070.2014.v8.21098. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21098>. Acesso em: 13 fev. 2024.
- MONTEIRO, Raimunda. *Amazônia: espaço-estoque, a negação da vida e esperanças teimosas*. Belém: Imprensa Oficial do Estado do Pará (IOEPA), 2021.
- NODARI, Sandra. *Ônibus 174: a relação entre imagem e voz no telejornalismo e no documentário*. Curitiba: UTP, 2007.
- OLIVEIRA, Jorgelene dos Santos. *Das narrativas das descobertas aos textos jornalísticos atuais: A Amazônia que é notícia em telejornais de Portugal e do Brasil*. Tese defendida no Programa de Ciência da Informação da Universidade Fernando Pessoa. Porto (Portugal), 2022.
- PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes-conceitos e metodologia(s)**. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – SOPCOM, 6, 2009, Lisboa. *Anais [...]* Lisboa, 2009. p. 1-11. Disponível em: <https://bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 7 set. 2023.
- PETTIT, Pere. *Chão de promessas: elites políticas e transformações econômicas no estado do Pará pós-1964*. Belém: Paka-Tatu, 2003.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. São Paulo: Papyrus, 1994.
- VIMEO. Ocean Films Brasil. Disponível em: <https://vimeo.com/oceanfilmsbrazil>. Acesso em: 4 jul. 2023.

FILMOGRAFIA

- Amazônia, a nova Minamata?* (2022), de Jorge Bodanzky.
- De Minamata ao Tapajós* (2018), de Vinicius Barros. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7e5XQ_DXUaU. Acesso em: 5 jul. 2023.

ÚLTIMA PARADA PARA O ÔNIBUS 174 - UMA ANÁLISE COMPARADA ENTRE O *PATHOS* DA FIÇÃO DE BRUNO BARRETO E A IMPOSSIBILIDADE DO RELATO NO DOCUMENTÁRIO DE JOSÉ PADILHA

JYAN CARLOS SALES DE FRANÇA¹

O sequestro do ônibus 174, ocorrido na capital carioca, na tarde de 12 de junho de 2000, foi um caso que recebeu ampla cobertura midiática. Sandro Barbosa do Nascimento, sobrevivente da *chacina da Candelária* cometida sete anos antes, na noite de 23 de julho de 1993, foi o protagonista da ação, ocupando o mesmo lugar no filme de ficção *Última Parada 174* (2008), dirigido por Bruno Barreto, e, também, no documentário de José Padilha, *Ônibus 174* (2002). Ambos os filmes tratam do mesmo acontecimento, enveredando por caminhos distintos e chegando a conclusões semelhantes, mas diferentes entre si, conforme a coerência interna de suas narrativas, como veremos adiante. Para afastar as dúvidas acerca da produção da verdade em ambos os filmes, usaremos o evento da morte como um ponto de chegada — considerando a inevitabilidade do envolvimento de Sandro. O filme de Padilha é *sobre a rendição armada à linha de ônibus 174* no dia 20 de junho de 2000. Já o filme de Barreto é *sobre Sandro do Nascimento*, autor do episódio. Em ambos, a morte da professora Geísa Firmo Gonçalves aparece como resultado da ação de Sandro. O filme de Barreto segue pelo caminho ficcional: recontando o início da vida de Sandro, até seu final. O filme de Padilha investe no realismo oferecido pelas

¹ Doutorando em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM-UFPE), onde desenvolve pesquisa sobre imagens de violência no cinema brasileiro do século XXI. Mestre em Comunicação pelo PPGCOM-UFPE, com dissertação sobre o cinema e a literatura de Marguerite Duras. Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Pernambuco.

imagens de arquivo, utilizadas ao longo de toda a montagem. A abordagem de Barreto — a narrativização da vida de Sandro para além do seu ato final — sugere uma reflexão acerca das capacidades do cinema e da imagem nos termos de *representar* um acontecimento, de fazê-lo aparecer novamente diante de nós. O procedimento de Padilha nos faz divisar a possibilidade de uma ética do relato, que desaparece gradativamente, à medida que o filme progride. Em nossa leitura, o filme de Padilha é coextensivo ao aparelho estatal-militar-carcerário-punitivo. A ausência de Sandro constitui um problema irresolúvel, e aponta para outros problemas no dispositivo cinematográfico de Padilha: a impossibilidade do relato de Sandro e de Geísa desvelam a falha ética por sobre a qual o filme foi construído.

Afirmamos que ambos os movimentos fazem passar um projeto de *falsificação*: para unir as “imagens do real” aos relatos parciais do ocorrido, os filmes trabalham por uma série de perspectivas oblíquas, ditadas pela incompletude de qualquer projeto fílmico acerca do caso, interposta pela morte de seu autor e de uma das pessoas capturadas em sua ação. Dado que os fatos constituem, mais de vinte anos depois, conhecimento amplamente difundido tanto através dos filmes quanto pelas imagens da cobertura jornalística em tempo real cuja circulação ainda sobrevive, queremos tomar nota sobre os eventos violentos na biografia de Sandro, para então prosseguirmos à análise.²

A vida de Sandro não foi *marcada* pela violência — diremos que as premissas do mundo sensível que o cercava em seus anos de formação eram violentas e os afetos que o atravessaram a dada altura eram orientados por acontecimentos violentos. Um dos eventos que inscrevem este afeto

2 Lembramos que existem inúmeros trabalhos sobre o caso e seus respectivos filmes, focalizando-os conforme o campo de saber a qual pertencem. Indicaremos dois trabalhos que usam a chave comparatista entre ficção e documentário, mas apontam para outras questões. O primeiro deles é COSTA, Ângela Srocynski da; MEDEIROS, Rosângela Fachel de. Entre o ficcional e o documental: versões da desigualdade em ônibus 174 (2002), de José Padilha, e Última Parada 174 (2008), de Bruno Barreto. *Literatura e Autoritarismo*, n. 20, p. 189–198, 13 jul. 2017. Universidade Federal de Santa Maria. <https://doi.org/10.5902/1679849X27986>. O segundo trabalho é: HAMBURGER, Esther. Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 295–326.

violento em seu corpo é a morte de sua mãe. Uma das depoentes do filme de Padilha diz: “O Sandro tinha seis anos. A mãe é assassinada, degolada na frente dele — num barraco lá... no Morro do Rato, na Favela do Rato Molhado”. A costura dos encontros de Sandro com a violência, no filme de Padilha, é feita através desses *relatos parciais*, ora o tomando por objeto, ora se voltando para as circunstâncias trágicas de sua infância e adolescência, e, eventualmente, para os eventos daquele 20 de junho.

Outro acontecimento da biografia de Sandro, incontornável para a construção de ambas as narrativas, é a chacina da Candelária³. A ação criminosa, conduzida por policiais militares, executou oito jovens que dormiam nas proximidades da Igreja da Candelária (centro do Rio de Janeiro), na madrugada de 23 de julho de 1993. Sandro era uma das crianças presentes naquele momento. O filme de Barreto investe numa sequência reencenando a ação covarde de agentes do estado-militar-carcerário-punitivo; torna-se evidente, então, para o espectador que não tem conhecimento prévio sobre Sandro e sua biografia o constante estado de tragédia que perdurou durante sua vida. O filme de Padilha faz menção a isso: Yvonne Bezerra, assistente social que acompanhou Sandro naquele momento e durante seu tempo no “reformatório”, relata a participação dele no grupo de crianças em situação de rua: “O grupo da Candelária começou pequeno e, de repente, começou a se encher de meninos da mesma região. Ali da Favela do Rato Molhado, por ali. E ele continuava exatamente como sempre foi: introvertido, com a mesma dificuldade de aprendizado; ele sempre contava a história da mãe dele (...) que ele nunca pôde esquecer, pai desconhecido...” A fala da assistente social dá a ver as lacunas que constituíram uma infância fragilizada, destituída de uma rede familiar que o apoiasse.

3 Que completa 30 anos em 2023, Cf. TV Brasil (ed.). **Atos no Rio de Janeiro marcam os 30 anos da Chacina da Candelária**. Repórter Brasil Tarde. Rio de Janeiro. 24 jul. 2023. Disponível em: <https://tvbrasil.ebc.com.br/reporter-brasil-tarde/2023/07/atos-no-rio-de-janeiro-marcam-os-30-anos-da-chacina-da-candelaria>. Acesso em: 25 jul. 2023.

Os relatos dos representantes do estado-militar-carcerário-punitivo — comandantes do Batalhão de Operações Especiais do Rio de Janeiro, ou mesmo a voz de Yvonne Bezerra — estão atravessados pelas distâncias de classe e raça que ocupam nessa operação de alteridades postas em cheque pela violência⁴. Sobre isso, o filme de Padilha é *educativo* — o tema musical fúnebre associado às imagens aéreas da cidade do Rio de Janeiro, onde primeiro aparecem os morros ocupados pelas favelas, contíguos à faixa litorânea da cidade com seus prédios de luxo: uma cidade partida por fronteiras visíveis expressas em sua própria geografia, e fronteiras legíveis: a segregação entre aqueles que pouco ou nada têm, daqueles que possuem muito mais do que precisam: retórica do capitalismo.

Vemos surgir uma personagem de acordo com relatos que referendam sua ação, mas sua contraface, o relato das contingências e das incoerências (Butler, 2015, p. 59) dos depoentes nesta relação relatante-relatado — que deveria ou poderia ser, a priori, ética — não surgirá em momento algum no filme de Padilha. Forma-se uma polifonia onde não há dissonância, onde as vozes não encontram o dissenso.⁵ Na verdade, confirmam uma das faces do acontecimento — o pacto tácito entre os depoentes de Padilha consiste em negar o elemento ético do ato de narrar, fendido, como já dito, pela violência do acontecimento, mas especialmente pelos resultados da ação: as mortes de Sandro e de Geísa, resultado do cerco da polícia. É nesse âmbito que encontramos a impossibilidade do relato — não há um *Eu* de Sandro ou de Geísa em jogo: apaga-se qualquer movimento em direção à ética.

4 É curioso pensar que o primeiro rosto que aparece no filme de Padilha é o do capitão Batista — um homem negro retinto, assim como Sandro, porém em uma função de manutenção do biopoder estatal. Retomarei o tema mais à frente.

5 Temos a voz de Luiz Eduardo, sociólogo cuja fala remete ao discurso acadêmico e à *ponderação* de uma ideia acerca das vidas das crianças em situação de rua. Extraímos de suas primeiras linhas uma ideia totalizante de *luta contra a invisibilidade*, o que nos parece um erro, dado que o filme de Barreto mostra, na seção dedicada ao relacionamento de Sandro com essas crianças, que sua luta, na verdade, é pela *sobrevivência*. Em nossa leitura, o *discurso oficial acadêmico* é mais uma fala somada ao tribunal erguido por ambos os filmes, orientada por um *Eu* hegemônico.

O filme de José Padilha constrói Sandro a partir de múltiplos relatos de pessoas envolvidas diretamente no sequestro do ônibus 174. Entendemos essa polifonia, essa fragmentariedade, como uma potência do falso, opondo-se à narração que Deleuze chama de verídica, uma que se desenvolve de forma orgânica, considerando os encadeamentos cronológicos do tempo e do espaço da qual se origina (2018, p. 194). Ao dar voz às pessoas capturadas, à polícia e ao estado carcerário, Padilha desloca o centro narrativo de Sandro ao *Eu hegemônico disfarçado de Outro*, incorrendo nessa potência do falso, que funciona sob a forma de uma multiplicidade irreduzível: “Eu é outro’ substituiu Eu = Eu” (2018, p. 195) — parece-nos uma fórmula que aponta para a ausência de Sandro produzida pela sua morte nas mãos do estado-militar-carcerário-punitivo (*e para a impossibilidade de seu próprio relato*). Sandro não poderia ser jamais capturado por esses relatos, tendo sido, antes, capturado pela sanha assassina do biopoder estatal.

Seguiremos Butler mais uma vez: “Quando pedimos para conhecer o outro, ou pedimos para que o outro diga, final ou definitivamente, quem é, é importante não esperar nunca uma resposta satisfatória”. O pensamento de Butler expõe o caráter de falibilidade destes relatos que apenas *fabricam* uma versão de alguém que já foi. Ela continua: “Quando não buscamos a satisfação (...) deixamos o outro viver, pois a vida pode ser entendida exatamente como aquilo que excede qualquer relato que dela possamos dar” (2015, p. 61). Essa satisfação, no caso dos espectadores de ambos os filmes, atende ao prazer visual experimentado pelo espectador por meio de uma modulação narrativa⁶, geratriz da ficcionalização dos fatos. Mesmo que dada sua matriz documental — no caso do filme de Barreto, o próprio filme

6 Cf. MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. In: PENLEY, Constance. **Feminism and film theory**. Abingdon: Routledge, 2013. p. 57–68. Entendemos que o texto de Laura Mulvey aponta para a construção do prazer visual a partir de um olhar para o gênero. Um segundo texto que informa o lugar de espetatorialidade que ocupamos em relação a estes filmes é de bell hooks, que recontextualiza as questões de Laura Mulvey, informando-as junto à categoria de raça, cf. HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019. 356 p.

de Padilha, que o inspirou⁷; no caso de Padilha, as imagens de arquivo, de câmeras de vigilância, e da cobertura telejornalística — apontando para os fatos, ou, em algumas instâncias, apenas os sugerindo, *ambas as narrativas deformam os fatos em função de si mesmas*.

Isto posto, seguiremos Gilles Deleuze — em favor de uma metodologia de leitura destes filmes — entendendo que ambos os filmes *fabricam* para si uma verdade que faz passar um discurso sobre aquele episódio de violência: suas narrativas não trabalham necessariamente com o *falseamento* da verdade, mas operam deflexões em relação a um passado “impossível que procede do possível; e o passado pode ser verdadeiro sem ser, necessariamente, verdadeiro” (2018, p. 191). Com isso queremos chegar aos pontos que *verdadeiramente* unem os dois filmes, e que são inapreensíveis na mesma medida de sua verdade incontestável: as mortes de Sandro e Geísa.

Compreendemos os recursos narrativos do filme de Barreto ao lado do que Gilles Deleuze postula como um novo estatuto da narração: “a narração deixa de ser verídica, quer dizer, de aspirar à verdade, para se fazer essencialmente falsificante” (2018, p. 1928). A ficção de Barreto utiliza um crescendo dramático — herdado de um maneirismo visto diariamente pelo grande público nas telenovelas brasileiras — ao narrar os eventos da vida de Sandro até o momento do crime: quando enfim, e aqui reside a principal diferença entre suas duas representações, torna-o monstro-violento-assassino. Sendo inspirado pelo filme de Padilha, onde um dos depoentes declara que crianças marginalizadas tornam-se adultos revoltados, Barreto faz passar esse *pathos* da revolta via um *ethos* das sociabilidades violentas que permeavam a vida de Sandro durante sua infância e adolescência.

É nesse espírito que entendemos a narrativa de Sandro — aquela baseada em uma proposição ética nos termos de Gilles Deleuze, quando enunciou sua

7 Cf. LUZ, Sérgio. **José Padilha comenta os 20 anos do Ônibus 174**: “A tese de meus filmes é que a violência carioca é causada pelo Estado”: diretor Bruno Barreto e roteirista Bráulio Mantovani, de “Última Parada 174”, também relembra e analisam caso do sequestro que inspirou o filme. O Globo. Rio de Janeiro, 12 jun. 2020. Cultura, Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/jose-padilha-comenta-os-20-anos-do-onibus-174-tese-de-meus-filmes-que-violencia-carioca-causada-pelo-estado-24472791>. Acesso em: 22 jul. 2023.

suspeita de que a ética nada tem a ver com uma moral⁸ — como impossível: as narrativas de Barreto e de Padilha arregimentam imagens⁹ em favor de si mesmas e, mais importante, em detrimento das pessoas captadas nessas imagens. Cooptam-se as imagens da fragilidade de pessoas em situação de rua: aqui, no real sugerido pelo documentário, ou acolá, na ficção que se desdobra sob o real, sem qualquer garantia daqueles mesmos *efeitos de verdade*, cujas imagens de arquivo e de câmeras de vigilância fazem passar no filme de Padilha, mediante o estatuto do documentário.

Mais do que arregimentar essas imagens que já não pertenceriam àqueles que por elas são captados, ambos os filmes *capturam modos de representação social de indivíduos, e mais do que isso, modos de representação da violência* (Hamburger, 2014). Evocamos a moral para dar a ver o sistema de julgamento em curso nos dois filmes; e de acordo com Esther Hamburger: “Um e outro julgam. Um condena à pena capital, o outro inocenta” (2014, p. 311). O tribunal das vozes — aquelas que acompanharam Sandro de perto, tanto no seu trajeto como pessoa em situação de rua, quanto nos momentos onde esteve institucionalizado — faz passar uma moral heteropatriarcal branca para além de toda a ética. O julgamento é explícito no filme de Padilha, lembremos da grave peça musical que acompanha as imagens. Na obra de Barreto, esta moral se encontra nas entrelinhas do discurso do personagem Sandro, mas também no decurso de sua ação. Um exemplo: durante o sequestro do ônibus, Sandro libera os reféns do sexo masculino, deixando apenas as mulheres sob sua vigilância — cumpre-se, mesmo que tacitamente, a sujeição e a violência de gênero que orienta nossa sociedade heteropatriarcal machista.

Encontramos nas palavras de bell hooks acerca da masculinidade negra, vista pelo Eu hegemônico na literatura acadêmica estadunidense: “O

8 Cf. DELEUZE, Gilles. **Sur Spinoza**. Cours Vincennes : Ontologie-Ethique. 1980. Disponível em: <https://www.webdeleuze.com/textes/26>. Acesso em: 25 jul. 2023.

9 Cf. OLIVEIRA, Rodrigo de: **Última Parada 174, de Bruno Barreto** — Entre a conveniência e a usurpação. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/174.htm> Acesso em: 22 jul. 2023.

retrato da masculinidade negra que emerge dessas obras constroi os homens perpetuamente como ‘fracassados’, que são ‘fodidos’ psicologicamente, perigosos, violentos, maníacos sexuais cuja insanidade é influenciada pela incapacidade de realizar seu destino masculino falocêntrico em um contexto racista¹⁰. Não poderíamos tecer a mesma crítica a essa voz hegemônica no contexto brasileiro? Agrava-se esse discurso ao percebermos que a maioria da população carcerária de nosso país é constituída por homens negros.¹¹

No embate das vozes brancas *contra* uma vida negra proposto pelo filme de Padilha, e no confronto de uma vida negra *contra* vidas brancas construído pelo filme de Barreto, age o *dispositivo de racialidade*, postulado por Sueli Carneiro: “Pode-se dizer que o dispositivo de racialidade instaura, no limite, uma divisão ontológica, uma vez que a afirmação do ser das pessoas brancas se dá pela negação do ser das pessoas negras. Ou, dito de outro modo, a superioridade do Eu hegemônico, branco, é conquistada pela contraposição com o Outro, negro” (Carneiro, 2023, s. p.). Ora, as estruturas que sustentam a realidade social brasileira agem para não apenas invisibilizar — porque um menino negro em situação de rua “já é invisível e grita para ser visto”, como colocado pelo sociólogo Luiz Eduardo no filme de Padilha, discurso ecoado pela personagem Walquíria do filme de Barreto (versão ficcional de Yvonne), que declara para Sandro que ele deve “botar a boca no trombone por sua própria vida” —, mas também para inviabilizar a subjetividade negra, relegá-la ao lugar perpétuo do Outro, a não-constituição do sujeito, às estratégias de assujeitamento materializadas no epistemicídio e na interdição discursiva e social (Carneiro, 2023, s. p.).

10 HOOKS, 2019. É importante elucidar que bell hooks fala sobre uma ideia de masculinidade proveniente dos Estados Unidos e de sua vivência na comunidade negra em que estava inserida — essa discussão avança até certo ponto no Brasil, carecendo de revisão dentro de nosso território. Ainda assim, podemos imaginar junto à autora uma multiplicidade de expressões e construções de masculinidades diversas, e não apenas essa, enxertada na consciência coletiva por esse Eu hegemônico.

11 Cf. LACERDA, Lucas. **Com 832 mil presos, Brasil tem maior população carcerária de sua história**: número de presos no país aumentou 257% de 2000 a 2022; déficit de vagas em prisões passa de 236 mil. Folha. São Paulo, 20 jul. 2023. Cotidiano, Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2023/07/brasil-tem-832-mil-presos-populacao-carceraria-e-maior-que-a-de-99-dos-municipios-brasileiros.shtml> Acesso em: 27 jul. 2023.

Pensando nessas práticas de assujeitamento, que encapsulam e são retroalimentadas pelo que Slavoj Žižek chamará de violência subjetiva: “Embora Lossky fosse sem dúvida uma pessoa benevolente e sincera, que realmente se preocupava com a assistência à pobreza e estava empenhada na tentativa de civilizar as condições de vida russas, esta sua atitude trai uma insensibilidade arrepiante frente à violência sistêmica necessária para que uma vida tão confortável fosse possível. Aqui, estamos falando sobre a violência inerente a um sistema: não só da violência física direta, mas também das formas mais sutis de coerção que sustentam as relações de dominação e de exploração, incluindo a ameaça de violência” (Žižek, 2016, s. p.). Relendo este trecho, imaginamos a figura de Nikolai Lossky — que o autor diz que foi forçado ao exílio, levado a cargo pelo governo soviético em 1922 — como o lugar que ocupam os depoentes do filme de Padilha, e os personagens do filme de Barreto: ao lado do conforto, da estabilidade financeira, da gentrificação, do “avanço” disfarçado de progresso neste estado de putrefação do cadáver do capitalismo — ao lado do que não fala de si a partir daquela contingência e incoerência da qual falávamos acima. Reiterando as palavras de Žižek: é um lugar informado não apenas por este conforto de se sentir parte incluída no *status quo*, como também pela liberdade alienada aos efeitos da violência subjetiva em outros corpos que não o seu próprio, dos que não se abatem pela violência sistêmica necessária à manutenção de seus próprios privilégios.

Com isso, não devemos perder de vista a perversidade a partir da qual esses mecanismos funcionam, expressos no pensamento de Michel Foucault através do conceito de *biopoder*. Parte deste trecho reproduzido no livro de Sueli Carneiro assinala as premissas que perseguiremos daqui em diante. Incluiremos na íntegra: “A raça, o racismo, é a condição de aceitabilidade de tirar a vida numa sociedade de normalização. Quando vocês têm uma sociedade de normalização, quando vocês têm um poder que é, ao menos em toda a sua superfície e em primeira instância, em primeira linha, um

biopoder, pois bem, o racismo é indispensável como condição para poder tirar a vida de alguém, para poder tirar a vida dos outros. A função assassina do Estado só pode ser assegurada, desde que o Estado funcione no modo do biopoder, pelo racismo” (Foucault, 2005, p. 306).

Se antes tínhamos um embate racial — assumindo que os filmes denegam qualquer debate sobre raça, elemento fundamental para a leitura da paisagem social de nosso país —, agora percebemos não haver confronto. Não é possível haver confronto quando as condições deste pendem brutalmente para um dos lados, e não precisaríamos ir longe em uma discussão teórica sobre o mito da democracia racial. Basta lembrarmos da cor da pele das pessoas que figuram em ambos os filmes, e a posição a que foram relegados naquelas narrativas. Uma das inquietações que nos ocorreu durante a sessão de ambos os filmes, foi a sequência do início do cerco operado pelo Batalhão de Operações Especiais no filme de Barreto, e também a aparição do capitão Batista no filme de Padilha — momentos que colocam em xeque, para o espectador atento às questões de raça, o dispositivo de racialidade. Se este homem negro pode ocupar esse *lugar de poder*, por que estes outros não podem? Este capitão Batista — capitão Souza no filme de Barreto, interpretado por André Ramiro, mesmo ator que deu vida ao aspirante a oficial André Mathias em *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007) — reproduz a masculinidade heteropatriarcal branca, reafirmando que, para além da raça, este Outro deve conquistar seu lugar no mundo através dos sistemas brancos colocados como portões para a constituição de si, a saber: o sistema educacional e o mercado de trabalho, erigidos não na direção emancipatória e libertadora do pensamento crítico e questionador das estruturas sociais, mas na reprodução de trabalhadores — de mão de obra barata, observando o crescimento do lucro da classe dominante e o recrudescimento das condições materiais da classe trabalhadora.

Enfim, chegamos aos eventos das mortes em ambos os filmes. Notamos que a morte no filme de Barreto, assim como a violência associada a ela,

funciona como motor narrativo, pontuando¹² o ritmo do filme: a morte da mãe de Sandro marca um ponto de virada na direção da tragédia; após a sequência da chacina da Candelária, o filme avança no tempo para encontrar seu protagonista em plena adolescência — trazendo episódios de violência institucional e reafirmando o discurso condescendente e paternalista de “criança revoltada gera adulto revoltado”, ecoado desde os depoimentos do filme de Padilha. Lembramo-nos da morte do agente do “reformatório”¹³, momento de insurreição do grupo de adolescentes encarcerados e também da liberdade de Sandro, onde o filme adentra em sua fase de jovem adulto. A morte no trânsito causada pelo duplo ficcional de Sandro, Alessandro, aponta para a mesma assunção covarde, esvaziada de qualquer chance de emancipação ou alteridade — melhor dizendo, com as palavras de Sueli Carneiro quando fala para esse Eu hegemônico, lugar da construção mesma destes dois filmes: “Para convencer-te a aceitar esse encontro, busquei conceitos (que tu tanto aprecias) para demonstrar o deslocamento do humano que praticastes em relação a mim, expulsando-me para longe, muito longe, na morada de uma alteridade situada nos confins do não ser, para além dos Outros que foram admitidos, ainda que com reservas, na sua privacidade” (Carneiro, 2023, s. p.). Nesses termos, a maquinaria do sistema carcerário serve ao projeto estatal de alienação do negro de sua própria vida, de sua própria dignidade, expondo em suas engrenagens a máquina de guerra (Deleuze e Guattari, 2012) capturada, atizada contra seus dissidentes, contra aqueles que não reconhecem a validade do biopoder a ela concedido.

A violência praticada por Alessandro, conforme a coerência interna da narrativa de Barreto — por mais difícil que tenha sido sua vida, ele cresceu como filho adotivo de uma das figuras de liderança do Comando Vermelho, uma das maiores e mais conhecidas organizações criminosas no Brasil —,

12 Recurso narrativo que também podemos verificar em *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund.

13 Abrandou-se o vocabulário em torno dessas instituições: em Pernambuco temos a Fundação de Atendimento Socioeducativo (FUNASE). No Rio de Janeiro, onde se desenrolaram os fatos em torno do caso de Sandro, chamam-se Unidades Socioeducativas, divididas entre Unidades de Internação e Unidades de Semiliberdade. Nos perguntamos se o tratamento recebido pelas pessoas encarceradas também se abrandou.

não reflete o sofrimento de sua vida, tal como quiseram postular ambos os diretores através da construção discursiva de Sandro, ao levantarem um argumento em via de tornar-se axioma de que *a violência no acontecimento do sequestro do ônibus 174 foi reflexo da biografia trágica de seu autor*. É interessante pensar que Padilha, mais recentemente, se esquivava dessa premissa, ao inferir que a tese de seu cinema é a de que o Estado produz a violência.¹⁴

Noutro pólo, sobre as mortes *reais* de Sandro e de Geísa, seguimos Vivian Sobchack: “em nossa presente cultura, temos representações limitadas da morte (...) o evento da morte, tal como é percebido em nossa cultura, assinala e questiona os próprios limites da representação” (2005, p. 132). A morte de Geísa compõe um signo inapreensível, “signo que põe fim a todos os signos (...) último e derradeiro ato de semiose” (2005, p. 133). A imagem da morte de Geísa — pobre em definição, a-centrada, trêmula e fugidia, não representaria senão este momento da ruptura da vida, inapreensível por qualquer imagem.

Por outro lado, a imagem da morte de Sandro aparece bem definida, centralizada, representando ficcionalmente as condições que a causaram. O ato derradeiro de semiose do qual Sobchack falava foi reduzido ao ato de *ver* a morte ficcional do personagem Sandro. Sabemos que o autor do sequestro foi morto após ser capturado, no percurso entre o Jardim Botânico e a delegacia para a qual seria levado. A cena *sugere* o que aconteceu no veículo — a montagem paralela alternando entre a representação ficcional dos policiais militares asfixiando Sandro e as imagens de arquivo da cobertura televisiva do mesmo veículo se afastando do local, enquanto a música dá o tom emotivo à cena. Lembramos de Georges Didi-Huberman: “as emoções (...) não são essas pequenas coisas ‘pessoais’ que um indivíduo vai ‘possuir’ ou guardar com ele: *as emoções são do interesse de qualquer um, até mesmo de todos nós*” (2021, pp. 60-61).

14 Cf. Nota 7.

Voltamos ao problema ético que orientou nossa discussão, e cujos caminhos nos levam a considerar a emoção como mediadora da relação que teremos ao ver essas imagens. Continuando o pensamento de Didi-Huberman: “É o próprio prolongamento — estético, ético e até político — da ideia de que as emoções nos influenciam como ‘movimentos fora de si’ ou ‘fora do si mesmo’” (2021, pp. 60-61). Entendemos que as imagens das mortes de Sandro e de Geísa — tanto no filme de Padilha quanto no filme de Barreto — evocam este reconhecimento inevitável do Outro, reconciliam as linhas de alteridade partidas pelos relatos parciais do documentário, e pela ficção falseadora, que trabalha através dessa transidentificação entre o Eu que assiste — com horror, desgosto, tristeza, angústia, ou satisfação, deleite, euforia, e até felicidade — e o Eu que perece, capturado na imagem. Há aí duas relações com a emoção que Didi-Huberman soube identificar: “(...) com uma emoção que não diz mais *eu*, estamos, a partir de agora, em um terreno onde o *pathos* não pode mais ser pensado fora da situação no *ethos*. Então, a emoção, seja na ordem patética do sofrimento real, ou na ordem estética da nossa relação com as imagens, vem ao encontro da preocupação ética, para colocá-la em perigo ou em ação, segundo o caso” (2021, p. 63).

A ambiguidade desses dois movimentos — a ética em perigo e a ética em ação — corresponde à ambiguidade, ou mesmo à multiplicidade de opiniões acerca destas duas obras. O sofrimento real de Sandro é, assim como a imagem de sua morte, inapreensível — escapa da representação ficcional de Barreto, e da tentativa de captura pelo aparato cinematográfico investido de real de Padilha. Em algum momento durante a escrita deste trabalho, consideramos que o único ato verdadeiramente ético acerca da narrativização do caso do sequestro do ônibus 174, fosse a interdição de ambas as narrativas: que estes filmes jamais tivessem sido feitos em primeiro lugar. Agora, ao lado da leitura das *Minima Moralia* de Theodor Adorno, feita por Georges Didi-Huberman, alcançamos um novo sentido para ambas as obras: que não nos deixemos imobilizar pela lamentação sentida ao nos defrontar com a realidade da morte (2021, p. 63).

Temos então uma última reflexão acerca do trabalho ético envolvido em *ver* essas imagens. Para além da emoção, refletimos junto a Susan Sontag acerca da produção e consumo dessas imagens. A autora faz uma crítica aguda sobre a circulação desenfreada, atrelada a sua própria produção: “A guerra que os Estados Unidos travaram no Vietnã, a primeira a ser testemunhada dia a dia pelas câmeras de tevê, apresentou à população civil americana a nova teletimidez com a morte e a destruição” (2013). Não poderíamos tecer o mesmo argumento considerando os programas policiais — conhecidos como pinga-sangue — que pintam de vermelho as telas das televisões brasileiras? Ergue-se outro tribunal, diário, onde a violência é *apresentada* em tempo real e o espectador se coloca no papel que lhe cabe: juiz ou júri. Para estas imagens da morte e da violência, também é relegado o papel de ditar a compreensão destes fenômenos, assim como as imagens de guerra, como Sontag denuncia: “A compreensão da guerra entre pessoas que não vivenciaram a guerra é, agora, sobretudo um produto do impacto dessas imagens” (2013). Trazendo este trecho para mais perto de nossa realidade, observamos o procedimento inverso: não é a *visão* dessas imagens que informa a compreensão sobre a morte e a violência daqueles que as assistem; é a *produção* dessas imagens a partir das câmeras dos celulares, é o *contato direto e diuturno* com a violência, especialmente nas comunidades pobres, onde a violência estatal é ostensiva.¹⁵

Finalmente, e a partir das leituras propostas neste trabalho, entendemos que ambas as narrativas se pretendem totalizantes acerca do caso do sequestro do ônibus 174 — indo além, elas destinam-se ao diagnóstico de um fenômeno que não é exclusivo daquele lugar em que foi circunscrito. Tanto o filme de Barreto quanto o de Padilha constroem narrativas acerca do caso e das pessoas envolvidas, tendo por base os fatos acerca do caso e a biografia de seu autor. Nosso método de leitura não teve a interpretação como base: quisemos trazer alguns dos fatos violentos da biografia de Sandro,

15 Recomendamos, no esteio deste comentário, uma consulta rápida em seu buscador de notícias empregando os termos “UPP Rio de Janeiro”.

e relacioná-los com ambas as construções narrativas, elucidando aquilo que os filmes deram a ver, e também tentando dar conta de como esses eventos foram transpostos para o cinema.

Nossas conclusões seguem na esteira de Judith Butler: “Alguém me interpelou, talvez até atribuiu um ato a mim, e determinada ameaça de castigo dá suporte a esse interrogatório” (2015, p. 22). Mas não houve quem interpelasse, não houve relato, nem interrogatório, não houve confissão. Porém, houve castigo. Agiu o biopoder através das mãos dos policiais, dando fim àquela vida, aplicando a “justiça” heteropatriarcal branca ao corpo de Sandro, já massacrado pelo trauma. O seu relato e a sua vida foram impossibilitados pela máquina de guerra, imagem mais acabada de uma operação que viria a se tornar o que hoje, no Estado brasileiro, conhecemos através do pensamento de Achille Mbembe (2018) como necropolítica, ou seja, uma política da morte.

REFERÊNCIAS

- BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**. Autêntica, 2015.
- CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2023. E-book Kindle.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 2 - A imagem-tempo**. Editora 34, 2018.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs-vol. 5**. Editora 34, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Povo em lágrimas, povo em armas**. São Paulo: n-1 edições, 2021.
- FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975–1976)**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- HAMBURGER, Esther. Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174. In:
- MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 295–326.
- HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. n-1 Edições, 2018.
- SOBCHACK, Vivian. **Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre a morte, representação e documentário**. In: RAMOS, F. P. Teoria contemporânea do cinema. São Paulo: Editora Senac, v. II, 2005. p. 127–157.
- SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Companhia das Letras, 2003.
- ŽIŽEK, Slavoj. **Violência: seis reflexões laterais**. São Paulo: Boitempo, 2015. E-book.



PARTE III

PRÁTICAS ENSAÍSTICAS, EXPRESSÕES
SUBJETIVAS, NOVAS DERIVAS DO DOCUMENTÁRIO

DOCUMENTÁRIO E ESCRITAS DE SI: NOTAS INTRODUTÓRIAS¹

LAÉCIO RICARDO DE AQUINO RODRIGUES²

Se entendermos com Jacques Rancière (2009 e 2010) que a arte deve delinear novas cartografias ou *sugerir possíveis* mesmo diante de contextos improváveis, propondo diferentes partilhas do sensível e uma redistribuição do visível (ou seja, retirando algumas trajetórias do confinamento e retificando silêncios históricos), talvez possamos deduzir que uma de suas atribuições seja nos (re)conectar com o *outro*, propiciando para este outro uma espécie de ribalta onde seus desejos e reivindicações consigam reverberar e encontrar acolhida.

Ao ponderar tais premissas, destaquei em texto anterior (Rodrigues, 2017) que o documentário, tal como o vislumbre a partir de determinadas obras, pode se aproximar dessa atribuição. Afinal, em seu exercício prático, ele tende a nos reconciliar com o mundo, com o tecido e a diversidade da vida, ao mesmo tempo em que nos estimula (o diretor/equipe) a reconhecer certos etnocentrismos e a explicitar nossos *lugares de fala* (digamos que a obra demanda uma espécie de *situacionalidade* – que a enunciação revele suas condições de elaboração e problematize suas escolhas). Paixão pela

1 Este trabalho integra uma pesquisa mais ampla, intitulada *Documentário e escritas de si – intimidade partilhada e transbordamento subjetivo*, e desenvolvida no Departamento de Comunicação Social da UFPE e no seu programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM). O projeto teve financiamento parcial da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

2 Professor associado do Departamento de Comunicação Social da UFPE e do seu programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM). Há 15 anos se dedica à pesquisa do documentário, com ênfase em suas práticas moderna e contemporânea. É idealizador e um dos integrantes da equipe organizadora da *Jornada de Estudos do Documentário* (JED).

alteridade, redescoberta de si no outro e vice-versa, revisão de nossas convicções – eis uma definição possível para essa atividade, o documentário, embora não desprovida de limitações. *Cinema em atrito com o mundo e não em conformação*, nos diria Comolli (2008). Uma arte que não deveria mascarar tensões e tampouco recusar a opacidade das imagens; na contramão do esforço monossêmico do jornalismo, bem como do didatismo de algumas produções audiovisuais que solicitam leituras unívocas e que não promovem qualquer engajamento ou trabalho intelectual por parte do espectador. Dito de outro modo: infinitas possibilidades de tateio do real pelo diretor e sua equipe, tendo o aparato maquínico como instrumento de mediação, de intervenção e de provocação. Com raras exceções, portanto, não fazemos um documentário sozinho, tampouco apartado das urgências dos nossos dias – ou seja, sem conexão com os dilemas do nosso tempo. Não se trata, pois, de obra demasiadamente autorreferenciada.

Assim acreditávamos. Mas eis que, desde o fim dos anos de 1970, como indica Michael Renov (2004) e Laura Rascaroli (2009), dentre outros, prolifera neste domínio artístico uma vertente marcada pelo triunfo da *enunciação em 1ª pessoa*, articulada majoritariamente pelo diretor, cuja presença física (voz e/ou corporalidade) se intensifica e se afirma na tomada. Nesta vertente, pois, o documentarista não é mais um mediador, mas alguém que deixa o *antecampo*, ocupa a cena e partilha conosco algumas de suas aflições/inquietações pessoais, num transbordamento subjetivo por vezes surpreendente.

Como sugere Renov (2004), embora tenha se consolidado sob a égide de uma pretensa objetividade (preceito sempre contestável), manifestações subjetivas sempre despontaram no documentário, com maior ou menor intensidade ao longo de sua história e em conformidade com a hegemonia de um ou outro modelo discursivo. Assim, em níveis diferentes, realizadores diversos conseguiram impor suas visões de mundo às obras por eles assinadas. Uma subjetividade que se afirmava no enquadramento, na delimitação

das fontes abordadas, nos comentários tecidos pela *voz over* e no expediente da montagem, dentre outras variáveis que facultavam tal prática. Porém, embora evidente nos títulos mais criativos (*A propósito de Nice, Terra sem pão, O homem com a câmera, O sangue das bestas, Toda memória do mundo, Carta da Sibéria, Crônica de um verão e alguns outros*), tal procedimento encontraria resistência num contexto de afirmação dos formatos expositivos, a exemplo do modelo sedimentado por John Grierson, e, posteriormente, de popularização do *cinema direto*. Digamos então que, na tradição do documentário, muitos cineastas e suas equipes passaram a elidir no processo de edição os aspectos subjetivos e as mediações implícitas no exercício de filmagem, insistindo assim na construção de uma obra aparentemente não mediada e desprovida de tensões.

Tal prática, todavia, parece ser implodida pela vertente contemporânea que aqui desejamos inventariar. Retomemos, então, o mapeamento dos *documentários em primeira pessoa* com a identificação de outros atributos. Possivelmente, os títulos mais interessantes seriam aqueles marcados pela adoção de uma conduta performática por parte do cineasta e/ou dos seus personagens em oposição ao estilo representacional consagrado pelo documentário clássico (Bruzzi, 2006; Klinger, 2007). Assim, o próprio filme pode ser visto como uma plataforma não apenas para a prática confessional, mas também para *certa reinvenção de si*. Outra característica importante: algumas obras se destacariam por mesclar expedientes da ficção e da factualidade, de modo que em muitos destes títulos, vida e cena, o privado e o público por vezes se entrelaçam, desafiando formatos estabelecidos e promovendo camadas de indiscernibilidade para os espectadores. E, em alguns trabalhos mais inusitados, durante a filmagem os bastidores também são uma zona frágil, por vezes implodida pela permeabilidade entre os espaços dentro e fora de quadro – ou seja, a presença da câmera não implica a formação de uma parede rígida separando os envolvidos nas cenas (lembremos aqui de títulos como *Santiago, Isto não é um filme, Pan-cinema permanente e Os dias com ele*, dentre outros).

Mas a passagem do diretor dos bastidores para a frente das câmeras, acompanhada de certa incontinência verbal, não ocorre sem suscitar algumas inquietações, ou mobilizar questionamentos. Alguns deles de ordem conceitual. Por exemplo, em conformidade com a ampliação do interesse investigativo por tal prática, foram muitas as denominações empregadas para se referir ao que “estava em jogo” nestes filmes; cito algumas: *documentário subjetivo*, *documentário autobiográfico*, *documentário performático*, *documentário e escritas de si* e *documentário em primeira pessoa*. Uma terminologia ambígua e de uso contínuo, mas que, como destaca Elinaldo Teixeira (2012), está longe de se converter em sinonímia, apresentando por vezes mais diferenças do que convergências entre si. De uma forma geral, creio que os dois últimos termos (*documentário e escritas de si* e *documentário em 1ª pessoa*) são aqueles que me parecem mais adequados, posto que não são pressionados pelas categorias vinculadas às demais designações (autobiografia, performance, subjetividade), além de ressaltar *dois aspectos* que me parecem vitais nessa tendência.

Revisemos cada um deles. Observemos o primeiro: digamos que a “virada em primeira pessoa” dentro da prática documental aproximou esse território audiovisual daquilo que o campo literário chama de *escritas de si*, um imenso e complexo guarda-chuva que inclui não somente a *autobiografia*, o *autorretrato* e a *autoficção*, três das estratégias mais empregadas pelo documentário contemporâneo, mas também *os diários*, *a tradição epistolar*, *as memórias* e *as confissões* (Heehs, 2013). Enfim toda a sorte de modalidades marcadas pela partilha da intimidade do autor. No entanto, nessa “migração conceitual” para pensar um outro domínio artístico, tais categorias não devem ser entendidas como noções estáticas ou imiscíveis; pelo contrário, é importante considerar que em muitos filmes pode haver porosidade entre elas, o que torna arriscada qualquer classificação imediata. Em outras palavras, um documentário pode ser identificado como uma autobiografia com abordagem diarística; ou como um autorretrato que recorre

ao estilo epistolar (composto em forma de “cartas”). É preciso ressaltar também que, tendo em vista os atravessamentos entre vida e obra, entre a experiência privada e o seu relato nesses títulos, também não podemos negligenciar a categoria da *autoficção* como possibilidade de entendimento da prática fílmica aqui delineada. Não obstante o debate acadêmico que a categoria provoca (Noronha, 2014), ela tem se revelado instigante para mensurarmos certas obras artísticas situadas nos interstícios entre o relato referencial e a criação ficcional, entre o vivido e o imaginado, com grande poder de sedução junto aos consumidores, posto que as dificuldades de enquadramento destes textos tornam sua recepção mais livre, exigindo novos engajamentos do leitor/espectador (Hidalgo, 2013).

Passemos ao segundo aspecto: como aponta Alisa Lebow (2012), a designação *documentário em primeira pessoa* não se refere apenas ao emprego pronominal majoritário em muitos dos filmes posicionados nesta vertente (a primeira pessoa do singular, *eu*). Antes ela sugere uma incontornável ligação, conexão entre o eu e o nós, indicando que mesmo no mais solipsista ou individualista destes títulos, *o nós, o social, a dimensão coletiva não está apartada*. Em outros termos, falar de si, mesmo que num exercício ensimesmado, é sempre também fazer referência a certo entorno, ao contexto histórico, ao grupo ou comunidade com o qual mantenho conexões ou a partir do qual estabeleço minha individualidade e visão de mundo.

Dito isto, gostaria de apresentar um duplo desafio que circunscreve tal prática fílmica, se considerarmos que grande parte dessas obras é marcada por um “excesso de sujeito” – o diretor que partilha conosco suas experiências num “falar de si” corajoso, arriscado e, não raro, pontuado por certa vaidade. Tal desafio, a meu ver, representa um impasse a ser contornado ou minimizado pelos cineastas e, por outro lado, problematizado pelos investigadores do cinema de não-ficção. Vejamos o primeiro: de que modo, nestes filmes, a *autoreferencialidade* pode possibilitar igualmente o envolvimento de diferentes trajetórias e a promoção de múltiplos engajamentos, sem que

o documentário culmine num exercício narrativo autocentrado? Passemos ao segundo: como evitar que, em tais títulos, o transbordamento autoral não implique uma espécie de renovação e aclamação do sujeito moderno, cuja autonomia fora questionada por diversas correntes filosóficas do século XX³, que alegaram que o “eu” não pode ser um lugar de certezas (a fonte de uma enunciação estável)?

Uma tímida resposta a tais desafios pode ser vislumbrada em diálogo com Lebow (2012): uma vez que o emprego do “eu” nestes filmes nunca está apartado de um “nós”, uma solução para driblar o autocentramento seria promover deslizamentos entre a esfera íntima e o contexto público, entre a história privada e/ou familiar e a grande história. Já a segunda ressalva pode ser minimizada através da construção de *uma primeira pessoa vacilante*, ou de um sujeito narrador que se apresenta como um ser de derivas, de errâncias. Alguém que, nesta tarefa de falar a si, estaria mais próximo do famoso adágio de Rimbaud, “eu é outro”, cuja leitura nos sugere duas condições complementares: *o eu é uma instância transitória, uma identidade instável* e em devir, por isso não pode ter pretensões de articular um relato inquestionável e estável; por outro lado, *o eu é também outro*, ele se constrói e se afirma em suas relações com a alteridade – portanto, alguém que não deveria anular ou mascarar a dimensão social na tarefa de narrar a si.

Mas se a acusação de narcisismo pesa sobre muitos dos títulos situados nesta vertente, creio que tal pecado pode ser minimizado se considerarmos as palavras de um realizador bastante enraizado nessa prática; refiro-me ao documentarista argentino Andrés Di Tella. Em certa medida, concordo com Di Tella (2012) quando ele afirma que parece haver uma espécie de crítica aos realizadores de documentários autobiográficos, como se estes fossem ególatras ou vítimas de um narcisismo extremo. Segundo ele, certamente há narcisismo em ação. “E como poderia não haver?”, ele pergunta, para, em

3 Refiro-me aqui à crítica operada pelo estruturalismo francês, mas também por alguns autores do chamado pós-estruturalismo (Roland Barthes e Foucault, principalmente), embora essa desconstrução já tenha se iniciado no século XIX, com Marx, Nietzsche e posteriormente Freud.

seguida, devolver a acusação: “Mas curiosamente ninguém fala sobre uma preocupante falta de autoestima ou uma negação da intimidade/mediação em cena quando um cineasta faz um tipo de documentário mais *objetivo* ou *social*” (2012, *grifos meus*). Em defesa do seu ofício, ele acrescenta: “Colocar em um filme substância autobiográfica, sacrificar a própria família, expor intimidades e experiências, tudo isso é, em última análise, uma espécie de oferta pública”. E conclui: “Um documentário autobiográfico é um ato curioso de responsabilidade. Assumo a responsabilidade por esta história. Respondo por ela com a minha vida. Respondo por minhas ideias sobre cinema e arte com a minha própria vida” (Di Tella, 2012).

Em um interessante artigo, Michael Renov (2008) enumera outras características da *autoinscrição filmica*, num claro tom de defesa e apologia da prática, embora suas análises sejam mais sugestivas do que conclusivas. Revisemos suas ideias. Em um sentido restrito e convencional, nos diz ele, a autobiografia pode parecer uma forma narrativa previsível, vinculada à irreversibilidade do nascimento e ao envelhecimento em direção à morte. No entanto, segundo ele, esse tipo de estabilidade tem sido raro na maioria desses filmes. Pelo contrário, muitas obras oferecem uma meditação sobre a vida por meio de ideias múltiplas e até conflitantes sobre o eu. Em outras palavras, em vez de aderir aos modelos lineares, *a abordagem autobiográfica muitas vezes é opaca, sinuosa e fragmentada*. Por outro lado, Renov aponta que a autobiografia cinematográfica não é exatamente uma novidade. Assim, antes de chegar ao território da *não ficção*, era uma forma válida no âmbito do cinema de vanguarda. No entanto, até os anos de 1990, poucos estudiosos pareciam interessados nessa tendência. Talvez porque, para Renov, tais obras problematizem a ambição de outros filmes para apresentar o passado como uma narrativa de continuidade e entendimento histórico restrito (ou seja, elas desafiariam qualquer pretensão de *totalidade e fechamento*). Em outra passagem, ele celebra a versatilidade da autobiografia cinematográfica: em vez de adotar um só formato, ela seria *um domínio proteico ou polimorfo*,

propenso a variações (possível de ser criada em diferentes suportes – película, vídeo e digital; e de circular por diversas mídias). Por fim, Renov traz um apontamento que me parece central: de início, ele observa que os filmes vinculados a essa tendência são descritos por alguns críticos como solipsistas, excessivamente emotivos e permeado por clichês das políticas identitárias (em outros termos, eles supostamente estariam desconectados das “reivindicações de verdade” do documentário investigativo e/ou mais engajado, evitando abordagens políticas). Renov nega tal acusação ao destacar que a narrativa autobiográfica pode abraçar e ser influenciada por dilemas políticos. Ele não sugere, contudo, que o relato de si esteja intrinsecamente vinculado a certo exercício do pensamento crítico; mas ele rejeita a afirmação de que a autobiografia é, por definição, ensimesmada e narcísica, sendo incapaz de contribuir para elucidar o campo social [sua posição, neste sentido, é convergente com a visão de Lebow (2012), conforme destacamos anteriormente].

Para finalizar esta primeira parte do texto, destacarei mais duas observações sobre a categoria aqui inventariada. Inicialmente, e na contramão do que muitas pessoas imaginam, gostaria de reiterar que o documentário em primeira pessoa não é um território exclusivo para *uma espécie de construção e expressão sóbria de si*. Ao contrário, como sugere Lebow (2012), obras situadas nessa vertente podem ser poéticas, políticas, proféticas e absurdas; e o cineasta, em adição, pode expressar leveza, humor e ironia em sua autorrepresentação. Como exemplo, menciono alguns títulos do diretor israelense Avi Mograbi, que frequentemente utiliza um humor peculiar e atos performáticos para abordar questões sérias, como as restrições impostas pelo Estado judeu aos territórios palestinos ocupados. Cito as seguintes obras: *How I learned to overcome my fear and love Ariel Sharon* (1997), *Happy Birthday, Mr. Mograbi* (1999), *August: A Moment Before the eruption* (2002) e *Z32* (2008). Também identifico leveza nos filmes do já mencionado cineasta Andrés Di Tella. Embora aborde temas familiares e

privados, ele me parece encontrar o equilíbrio adequado entre sobriedade e bom humor na trilogia *La televisión y yo* (2003), *Fotografías* (2007) e *Ficción privada* (2019).

Por fim, e em conformidade com Rascaroli (2009 e 2014), é relevante ressaltar que muitos filmes em primeira pessoa podem adotar o estilo ensaístico em sua abordagem, entrelaçando a estratégia confessional com a expressão da visão de mundo do diretor (notadamente seus posicionamentos políticos e/ou inquietações estéticas). Assim, em alguns títulos, ela identifica o papel performático desempenhado pelo cineasta, o emprego renovado da locução over e a forma como o diretor interpela o espectador na tomada, inserindo-o intelectualmente na narrativa, traços recorrentes do cinema ensaístico. Contudo, uma ressalva é necessária: se, como sugere Rascaroli, é válido destacar que muitos filmes em primeira pessoa se alimentam de práticas ensaísticas, a inversão nem sempre se aplica – ou seja, nem todos os filmes-ensaio devem ser considerados como exercícios autobiográficos. Ao contrário, algumas obras podem expor o pensamento do cineasta sem ingressar propriamente na esfera da intimidade (sem investir no relato de si com nuances confessionais)⁴.

O CASO SUL-AMERICANO

Nesta etapa, gostaria de destacar uma peculiaridade relacionada à certa produção de documentários em primeira pessoa na América do Sul, notadamente na Argentina e no Chile, e posteriormente no Brasil. Em linhas gerais, são obras que despontam com a abertura política no Cone Sul, que abordam o recente passado ditatorial da região e que, na contemporaneidade, são complementadas pela adição do *ingrediente intergeracional* (Seliprandy,

4 Neste sentido, boa parte do trabalho do diretor francês Chris Marker me parece exemplar de um cinema ensaístico por vezes narrado em primeira pessoa e que expressa sua visão de mundo, sem adentrar propriamente no campo confessional e/ou autobiográfico.

2018). Ou seja, com o ingresso dos filhos de ex-militantes à frente das produções. Assim, ao propor a recuperação de trajetórias familiares dispersas e/ou demandar reparações, tais filmes participam de modo enfático da arena de disputas narrativas sobre o período em questão. Em alguns deles, verificamos também outra característica – a manifestação de uma espécie de *pós-memória* internalizada pelos filhos-diretores. Em outros termos, as dores, traumas e dramas vividos por seus pais são herdados por eles como algo que extrapola o limite geracional.

Mas se esta safra filmica aflora de modo pioneiro nos países próximos, entre nós, seu surgimento foi um pouco tardio em virtude da “conciliação democrática” preconizada pela *Lei da anistia* de 1979 e da abertura política dos anos de 1980, o que, segundo Seliprandy (2018), fez com que as demandas por justiça relacionadas aos familiares de mortos e desaparecidos perdessem espaço na agenda da esquerda. Hoje, como bem o sabemos, os termos desta conciliação foram marcados pelo “perdão” aos assassinos e torturadores. Deste modo, numa sociedade que abraçara o consenso da impunidade, o luto pelos familiares ficara relegado à esfera privada, sem maiores debates públicos.

No caso chileno e argentino, podemos citar como exemplos recentes os filmes *Los rubios* (2003), *Mi vida con Carlos* (2009), *El edificio de los chilenos* (2010) e *El color del camaleón* (2017), dentre outros títulos lançados ainda no século XX. No caso brasileiro, esta safra desponta com algum atraso, apesar da existência do pioneiro *Que bom te ver viva* (1989), de Lúcia Murat. Destacamos, pois, os longas *Diário de uma busca* (2010), *Os dias com ele* (2012) e *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* (2020), por exemplo.

Especificamente no caso dos documentários nacionais, e não obstante suas diferenças, podemos enumerar alguns aspectos convergentes: são obras feitas por familiares, neste caso filhas ou irmãs que conviveram ou conheceram muito pouco os seus pais. Assim, cada produção desponta como uma chance de reaproximação e de entendimento, mas também

uma tentativa de os retirar de uma situação de esquecimento. Como sugere Carla Maia (2014), são obras dirigidas por mulheres que almejam, nestes projetos, recuperar a memória de parentes desaparecidos ou confinados a uma espécie de anonimato. Tais filmes falam em nome dos seus fantasmas, num esforço de ressuscitá-los na tela, aos modos de uma homenagem ou de um acerto de contas com o passado; portanto, são obras fundadas *sobre a falta*, daquilo que é irrecuperável ou que está para sempre perdido. Assim, o movimento ensaiado por estes títulos não seria o de preencher tal lacuna, mas o de explicitá-la, num exercício de rememoração que agiria contra o esquecimento (Maia, 2014).

Outra característica comum aos documentários mencionados é o uso recorrente de imagens de arquivo para se referir à experiência pretérita, aos personagens desaparecidos e à unidade familiar desfeita pela perseguição política. No entanto, em cada um deles, o reemprego dos arquivos emerge de maneira única, nos ajudando a melhor compreender o trauma familiar e a conjuntura da época. Todavia, em virtude de suas complexidades discursivas, tais produções não podem ser rotuladas unicamente como *filmes de arquivo*; ou pelo menos não se restringem a esta categoria. Além disso, também identificamos em suas narrativas a utilização de tomadas feitas no presente e *originalmente dirigidas* às obras em si.

Para finalizar, talvez possamos dizer que certa vertente do documentário brasileiro contemporâneo tem buscado driblar a escassez de documentos sobre a ditadura militar e a ausência de debates públicos sobre tal período de modo criativo, produzindo filmes que, mobilizando a primeira pessoa, o gesto performático, o recurso aos arquivos e o esforço memorialístico, solicitam do espectador uma reflexão sobre este vazio e o quase apagamento dos vestígios oficiais. Em tais títulos, portanto, episódios traumáticos, trajetórias familiares dispersas e as arbitrariedades fomentadas por governos autoritários são revisitados, de modo a nos possibilitar outros entendimentos do passado.

Ao avaliar algumas dessas obras, Andréa França e Patrícia Machado (2014), amparadas em Walter Benjamin e Didi-Huberman, sugerem que tais documentários portam um claro desejo de partilha, além de nos indicar que *narrar e curar* são ações que se tangenciam e se efetivam no mesmo movimento. Uma convergência que se materializa no corpo que performa, na imagem que figura e no emprego da montagem como interrupção de teleologias (de narrativas que favorecem leituras fechadas e unívocas). Em outros termos, tais filmes demonstrariam que narrar, além de elucidar o passado, possibilita alguma *reparação ou reabilitação* (ou seja, contribui para romper com aquilo que nos aprisiona e adoecer). Acreditamos, pois, que os títulos mencionados se encaixam nesse perfil, ao propor novas legibilidades históricas, ao revisitar antigas dores e ao reatar laços afetivos, forjando pontes onde inexistia uma relação consistente.

Como forma de aprofundar *o inventário* aqui delineado, no próximo e último segmento do trabalho gostaria de me concentrar em dois documentários brasileiros já citados e que se encaixam na tradição sul-americana descrita. Refiro-me aos longas *Diário de uma busca* (2010), de Flávia Castro, e *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* (2020), de Carol Benjamin. Mas não pretendo investir numa análise fílmica densa; desejo apenas melhor situar o leitor nos temas e recursos estilísticos mobilizados em cada obra, com seus respectivos resultados políticos.

DISPERSÃO FAMILIAR E O FIM DAS UTOPIAS

Em *Diário de uma busca*, Flávia Castro, de início, se coloca como investigadora da morte do pai, Celso Afonso Gay de Castro, um militante esquerdista que falecera em circunstâncias misteriosas quando ela era

adolescente⁵. Gradualmente, a investigação é deixada em segundo plano e a obra se converte numa narrativa que revisita a trajetória e os engajamentos do pai, além de nos projetar na ambígua experiência do exílio (de sua família, mas também de outros militantes que enfrentaram a diáspora).

Detenhamo-nos inicialmente no uso dos arquivos no documentário. Em *Diário de uma busca*, pelo menos em sua introdução, predomina o material jornalístico impresso – dezenas de matérias que abordam a morte de Celso, referindo-se ao caso como uma tentativa de assalto. Apesar do suposto compromisso factual, percebemos pelos desdobramentos do filme que as reportagens e a versão policial são inconsistentes. Gradualmente, porém, a obra se descola da investigação inicial, preferindo visitar e entrelaçar a autobiografia de Flávia e sua família com a crônica de outros exilados da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). Neste processo, a diretora se dedica à recuperação da memória de Celso, ativista comprometido, pai e companheiro amoroso, mas que, ao voltar para o Brasil no contexto da anistia, não consegue se readaptar. Digamos então que a *busca* do filme estampa a derrota do projeto revolucionário; sua curva narrativa vai *da utopia ao desencanto* – da euforia pré-golpe, dos treinamentos e exílios pela América Latina, da vida menos atribulada na França até a difícil reintegração no Brasil. Essa leitura desencantada ou sóbria desponta nas avaliações da mãe de Flávia, Sandra Macedo, cuja inclinação estoica é de uma sinceridade surpreendente⁶; mas também nas últimas cartas de Celso, as quais voltaremos à frente.

5 Como recapitula a diretora, a “versão oficial” sugere que o seu pai e outro colega teriam invadido o apartamento de um ex-diplomata alemão, Rudolf Goldbeck, no intuito de assaltá-lo. Ante o cerco dos policiais, um dos “invasores” teria matado o parceiro e se suicidado. Tal versão predominara na cobertura jornalística da época, embora alguns repórteres e peritos entrevistados no filme questionem a veracidade do relato – a hipótese do suicídio não é consensual e o passado do proprietário do imóvel, seu provável vínculo com o nazismo, tampouco é investigado e/ou esclarecido.

6 As falas de Sandra sobre o passado de engajamento não parecem alimentar inclinações nostálgicas. Ao contrário, portam uma sobriedade e sugerem até certa crítica para o que hoje poderíamos nomear como uma espécie de militância inconsequente da época. E assim se convertem num testemunho interessante exatamente por se despir das paixões e também apontar algumas contradições dos seus pares.

Para recapitular a errância familiar, Flávia se utiliza de arquivos da época, entrelaçados com depoimentos de parentes e de ex-militantes, mas também opta por percorrer, no presente do filme, os endereços que lhes serviram de abrigo ou esconderijo (ruas e casas) no Chile, na Argentina, na França e no Brasil, procurando identificar lugares esquecidos e encontrar os vestígios de uma infância vivida na clandestinidade. Trata-se, assim, de reelaborar a memória paterna, mas também a própria trajetória pessoal, pulverizada por tantos destinos e deslocamentos.

Neste exercício, como ressaltam Andréa França e Patrícia Machado (2014), desponta no filme uma primeira infância colorida e cheia de aromas, vivida no Brasil antes do AI-5; e outra cinza e triste, marcada pela clausura e as sucessivas mudanças. Associadas à primeira, temos a imagem bucólica da árvore carregada de flores vermelhas em frente à residência dos avós e o relato de reuniões festivas, repletas de amigos. Da segunda, vivida no exterior, nos deparamos com cômodos escuros e com janelas sem paisagens – aqui, Flávia opta por filmar *brinquedos sem brincantes*, apresentados na sua materialidade, a exemplo de parques vazios e de soldadinhos enfileirados no parapeito (sobre estes últimos, podemos aventar outra hipótese: seriam também uma referência à intensificação da perseguição militar à família durante o segundo exílio argentino?). Na banda sonora, as memórias da diretora e do seu irmão – João Paulo Castro (Joca) – evocam uma vida de relativo confinamento, de crianças que não podiam ir à escola, nem falar o nome dos pais, que se recolhiam em esconderijos⁷ e que, para parte da militância, eram um “estorvo” para os adultos.

Porém, a nosso ver, o mais notável recurso arquivístico empregado no filme consiste na retomada das correspondências de Celso Castro – missivas originalmente endereçadas às companheiras, aos filhos e parentes

7 Sobre esta reclusão, Seliprandy (2018) faz uma observação interessante: para ele, os endereços e residências dos Castros no exílio portam uma ambiguidade intrigante, porque eram espaços de certa intimidade familiar, mas também palco de operações e reuniões políticas. Nas palavras do autor, eram “lares-aparelhos” que abrigavam crianças, mas também escondiam armas.

próximos. Relidas no presente do documentário pelo irmão de Flávia, que confere à leitura uma entonação adequada (afetuosa e sem afetação), elas nos dão acesso às agitações internas da alma de Celso, à sua subjetividade em deriva. Em outros termos, a partilha das cartas porta um efeito de real sedutor, já que suas linhas são repletas de detalhes e confissões. Tal efeito, claro, não deve ser fetichizado; afinal, as cartas também não apreendem a complexidade do vivido. Mas, se considerarmos a morte trágica de Celso, acreditamos que este expediente faculta o acesso à parte das suas memórias, além de nos projetar melhor nas angústias do personagem.

Assim, as cartas nos sugerem um olhar pessoal da militância, da experiência do exílio e do retorno ao Brasil, através de um viés crítico que vai se afirmando paulatinamente. Se, no decorrer do filme, os colegas e as companheiras de Celso delineiam um painel positivo de sua personalidade e engajamento (são comentários que reforçam o seu comprometimento político), posteriormente, esta positividade é nuançada pela releitura das cartas. Aos poucos, as missivas revelam alguém mais cabisbaixo e incrédulo quanto aos rumos da esquerda e do País – elas atestam sua desilusão política.

Sua apreciação da anistia, por exemplo, é de uma lucidez amarga. No filme, o tema desponta após 1h26min de projeção. Flávia, no *off*, fala da visita do pai em Paris neste contexto de incipiente reabertura política no Brasil. Ela menciona também a aquisição de uma máquina fotográfica e que as fotos tiradas pela família com o novo aparelho *saíam sem foco*. A ausência de nitidez das fotos é identificada como uma espécie de premonição. Incluídas na montagem, tais imagens espelhariam a indecisão quanto aos rumos da família (Sandra que ir para o Rio; Celso, para São Paulo) e as dúvidas sobre a anistia, o receio de voltar. Incerteza reiterada em outro arquivo impressionante inserido no documentário, uma entrevista concedida por Flávia, aos 14 anos, ao jornalista Roberto d'Ávila, na qual a jovem, de modo assertivo, reafirma sua hesitação e desconfiança com a transição política no Brasil. Concluída a entrevista, a banda visual do filme insere

imagens do retorno de alguns exilados – faixas de boas-vindas, cartazes, abraços e lágrimas são recorrentes nas tomadas. A anistia se consolida. Mas para Celso não há motivos para entusiasmo. Em nova carta, ele reitera que ela é uma concessão do poder e das forças conservadoras e, não, uma vitória da esquerda (“se nos permitiram voltar, é porque fomos derrotados”; e “se houve uma abertura, é porque *eles* foram vitoriosos”).

Aproximamo-nos do desfecho do filme e do ciclo de Celso. A esta altura, os depoimentos dos antigos companheiros falam de uma existência com dificuldades financeiras e de certa dependência química (cocaína). A militância e o entusiasmo do personagem são mitigados pelas engrenagens da história; a readaptação no Brasil se torna inviável; a revolução não virá. O texto da penúltima carta é cortante: “Não tenho mais aquele ‘empurre’ de antes. Não me passa mais pela cabeça formar um grupo político. Não consigo imaginar que eu possa ter uma ação política mais ativa, mais combativa, com a criação de um grupo de esquerda radical dentro de um dos partidos existentes. Não vou conseguir. Pra mim, não foi possível”. Na banda visual, no lugar do enquadramento instável e do flerte com a abstração (recursos presentes no filme), nos deparamos com uma paisagem estável e figurativa – um horizonte em crepúsculo, como se a imagem acompanhasse o ocaso da vida paterna e o fim da utopia.

Por fim, uma última observação: *Diário de uma busca* também nos proporciona dois exemplos singulares para ponderarmos as (in)disponibilidades numa entrevista – certa colisão de vontades e de anseios entre as partes envolvidas. Referimo-nos aqui às duas entrevistas realizadas pela diretora com alguns dos policiais que participaram do cerco a Celso durante a invasão do apartamento do ex-diplomata alemão⁸. Aos 30min13s de projeção, acompanhamos a entrevista de Flávia com um dos oficiais da ação policial (o inspetor João Itacir Pires). Enquanto ingressa no local do encontro, ela explicita no *off* que não informara ao investigador sua condição de filha de

⁸ Os dois exemplos devem ser entendidos na proposta articulada por Comolli (2008) de *filmar o inimigo*. Embora não tenhamos espaço no contexto deste ensaio para recapitular os apontamentos do autor francês, indicamos a referência como leitura complementar.

um dos supostos assaltantes; ela tampouco revela sua motivação durante a conversa (pelo menos na sequência editada). Notamos igualmente certo desconforto do policial, uma espécie de vigilância; na banda sonora, ele diz que também tem dúvidas, que deseja fazer perguntas e que tem curiosidades sobre o interesse da diretora. A entrevista prossegue quase como tateio – um encontro regido pela cautela. Num momento delicado da abordagem, Itacir pergunta se Flávia sabe que os “dois invasores” participaram de treinamentos de guerrilha... Não sabemos o que a diretora responde, pois a edição finda com a provocadora pergunta.

A segunda entrevista desponta na montagem com quase 1h20min de visionamento. Flávia aborda o ex-delegado Jorge Mafra, que acompanhara a ocorrência. Curiosamente, a fala de Mafra é mais contida e menos assertiva do que a de Itacir. Aliás, surpreendem em suas respostas a hesitação e o viés pouco conclusivo. Como bem sinaliza Eduardo Escorel (2011), sua impressionante sucessão de esquivas (“não posso afirmar”, “não lembro”, “essa é a versão que temos”, “é difícil distinguir entre boato e realidade” – conjunto coroado pela afirmação “muitas vezes você não tem como provar nada e fica no terreno das hipóteses”) porta um incômodo paradoxo. De um lado, cabe ao delegado, no presente do filme, reconhecer a dificuldade para se elaborar um relato preciso em torno do episódio; todavia, a polícia e a grande mídia à época investiram reiteradamente na versão que rotula Celso e seu colega como “assaltantes”. Sobre a conduta cautelosa de Mafra, talvez possamos aventar uma hipótese, ponderando o contexto de realização do filme. *Diário de uma busca* foi finalizado entre 2009/2010, final do 2º governo de Luiz Inácio Lula da Silva, um período mais favorável à revisão das arbitrariedades do regime militar. Basta lembrarmos que, em 2011, e já no governo de Dilma Rousseff (também ela uma ex-presa política), seria criada a *Comissão Nacional da Verdade*⁹. Tal contexto pode justificar

9 Colegiado instituído pelo governo federal, por intermédio da Lei 12.528/2011, para investigar as violações de Direitos Humanos ocorridas entre 1946 e 1988, com o apoio do Estado brasileiro, e praticadas por agentes públicos e/ou pessoas a seu serviço.

o constrangimento, as vacilações e a contenção do delegado. Em contrapartida, aventamos outra hipótese: e se Maфра fosse entrevistado hoje, com a emergência do conservadorismo e após o mandato de Jair Bolsonaro, notório entusiasta do período militar? Como teria reagido às perguntas de Flávia? Incorreria em esquivas ou seria assertivo?

UM FILME PARA CONTORNAR SILÊNCIOS HISTÓRICOS

Em sua estreia no cinema, Carol Benjamin revisita e analisa alguns importantes eventos políticos da história da sua família, cujos protagonistas tiveram suas vidas comprometidas pela arbitrariedade da ditadura civil-militar brasileira, durante a década de 1970. Hoje diretor da editora *Contraponto*¹⁰, seu pai César Benjamin fora um ativista de esquerda durante a juventude; como consequência, foi rotulado de terrorista e posteriormente preso pelas forças de repressão estatais. Além disso, também foi torturado. No total, ele passou cerca de cinco anos no cárcere, permanecendo em confinamento solitário durante três anos desse período. Sua detenção, no entanto, levanta uma questão conflitante: no momento em que fora detido, César tinha apenas 17 anos, um jovem menor de idade de acordo com as leis brasileiras, o que significa que sua prisão era ilegal. Ao recapitular esse passado turbulento em *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil (2020)*, a diretora, em certa medida, também alcança uma história coletiva de ativismo, autoritarismo, exílio e luta pela liberdade.

No início do filme, somos levados a supor que Carol está interessada principalmente em investigar a perseguição política sofrida por César e o resultado de sua detenção – os possíveis traumas internalizados por ele, mas também os constrangimentos políticos que a prática da tortura poderia causar às autoridades militares brasileiras (tal expediente, lembremos,

10 Para mais informações: <https://www.contrapontoeditora.com.br/>

sempre fora oficialmente negado pelos governos da época)¹¹. No entanto, as coisas gradualmente se tornam mais complexas. Primeiramente, nos é dito que seu pai se recusara a falar sobre os anos na prisão e que não participaria do documentário. Em segundo lugar, durante uma visita a Estocolmo para investigar os lugares onde César viveu durante o exílio, ela teve acesso a dezenas de cartas que sua avó Iramaya (mãe de César) trocara com a unidade da *Anistia Internacional* na Suécia, endereçadas principalmente a Marianne Eyre, que se tornaria uma amiga de longa data da remetente. Essa descoberta é relevante o suficiente para converter os engajamentos políticos e a subjetividade de Iramaya no foco da obra, embora a matriarca já estivesse falecida à ocasião. O ativismo contínuo da avó e seus esforços para libertar César não eram novidade para Carol, mas as cartas pareciam revelar mais detalhes sobre sua vida, seus compromissos e desejos pessoais. Assim, até agora, *Fico te devendo...* é um filme sobre uma filha ansiosa por examinar o passado de sua família, especialmente o silêncio imposto por César sobre sua prisão, mas também um documentário sobre uma neta interessada na figura heroica da avó. Porém, como o perceberemos, o filme manifestará outras camadas.

De início, passemos em revista os tipos de arquivos utilizados no documentário. A lista é extensa: há registros de um canal de TV sueco contextualizando a turbulência política no Brasil e a detenção ilegal de César; alguns jornais brasileiros relatando a prisão de César e do seu irmão Cid, e reiterando o rótulo “terrorista”; documentos oficiais sobre as prisões e extradições subsequentes; documentos emitidos pela unidade da Anistia Internacional na Suécia exigindo a libertação de César; tomadas produzidas por alguns prisioneiros nas celas onde César esteve confinado; notícias e

11 Esse constrangimento não está apenas relacionado ao período em que a sociedade brasileira enfrentou governos autoritários. Uma vez que os militares ainda negam quaisquer práticas abusivas cometidas por suas forças de repressão no passado e preferem designar suas décadas na presidência brasileira como uma revolução em vez de uma ditadura, quaisquer referências a esse tipo de violência podem ter um impacto significativo em nosso presente. Devemos lembrar também que a tortura é uma prática oficialmente proibida de acordo com a Resolução 39/46 promulgada pelas Nações Unidas em 1984 (o Brasil é signatário deste documento desde 1989, o ano de nossa primeira eleição presidencial democrática em décadas). Para mais informações: <https://www.ohchr.org/en/professionalinterest/pages/cat.aspx> [acessado em 10 de janeiro de 2024].

fotos das ações de Iramaya em prol da libertação do seu filho e também junto ao comitê pela anistia no Brasil; áudios de Iramaya nos quais ela relembra sua *guinada política*; fotos de parentes próximos; e algumas cartas de César endereçadas majoritariamente à sua mãe. No entanto, como já mencionado, as cartas de Iramaya constituem o principal expediente mobilizado no documentário; lidas por Carol, elas acrescentam uma nova perspectiva ao quadro político da época e ao esforço incansável da matriarca, bem como às mudanças subjetivas e aos conflitos pessoais enfrentados por ela. Especialmente aqueles relacionados ao fim do seu casamento, à libertação de César e à aprovação da anistia, mas também certa aflição diante do vazio que parecia se impor num presente desprovido de novos desafios. Em resumo, *o que fazer em seguida*, ao atingir uma idade relativamente avançada e após concluir sua principal tarefa, parece uma questão recorrente em sua solidão.

Assim, lidas no presente, com uma entonação serena, as cartas nos dão acesso à jornada e às aflições de Iramaya¹². Para o espectador, tal partilha tem um efeito sedutor, uma vez que suas linhas revelam dilemas e confissões. No entanto, esse efeito não deve nos iludir; afinal, embora nos permitam entrar em contato com parte das memórias e anseios da avó, as cartas também atestam certa insuficiência (ou seja, elas não apreendem a complexidade da sua experiência). Por outro lado, tal expediente também nos proporciona um meio para acessarmos a subjetividade de Carol, uma vez que o filme, gradualmente, se converte numa espécie de diálogo entre avó e neta, esta última tentando igualmente compartilhar na narrativa algumas de suas angústias, como irei sugerir ao final da análise. Digamos, então, que em termos de *autoinscrição*, o documentário adota estratégias da *autobiografia epistolar*. Mas ele não é uma carta fílmica propriamente dita ou um tipo de epístola criada com imagens. Pelo menos durante quase toda a sua duração. Pelo contrário, ele é construído principalmente com o apoio dos escritos

12 O recurso às cartas pessoais como estratégia central de articulação narrativa e como principal forma de acesso à subjetividade dos familiares é uma característica que aproxima *Fico te devendo...* de *Diário de uma busca*, embora a mobilização de tal expediente nas duas obras também indique singularidades.

de Iramaya emprestados pela neta. Mas, relidos por Carol, os pensamentos da avó criam uma plataforma para a diretora também expressar alguns dos seus anseios. Até o ponto, próximo ao seu final, onde o documentário se converte em uma carta de Carol dirigida a alguns “leitores” especiais.

Mas se as missivas de Iramaya são o fundamento do documentário, elas também representam um desafio para Carol: afinal, como evocar em imagens os sentimentos e a intimidade ali partilhados? Para ilustrar os anos do pai na prisão e o relato de Iramaya sobre o martírio de César, Carol utiliza imagens desfocadas de prisões abandonadas em preto e branco – lentos *travellings* de lugares cujo estado atual parece ser semelhante ao da prisão que manteve César isolado. Quando a narrativa se move para Estocolmo, em alusão à investigação sobre o exílio paterno e o trabalho liderado pela Anistia, as tomadas oscilam entre registros em alta resolução e algo próximo à textura do super 8 (não é fácil identificar se os últimos são arquivos ou planos originalmente feitos para o filme). Mas para dialogar com o conteúdo pessoal das cartas de Iramaya, Carol adota dois expedientes principais. O primeiro é o uso de imagens de arquivo – públicos ou privados, tais registros contribuem para complementar os pensamentos da avó sobre a detenção de César. O segundo, tomadas do mar com sua agitação contínua e o movimento regular das ondas, um enquadramento que parece metaforizar as dúvidas e inquietações da avó (suas derivas subjetivas).

Sobre a presença do mar, é preciso destacar que gradualmente ele emerge no filme como um relevante ponto de conexão entre os três membros da família – Iramaya, César e Carol. A avó encontra energia junto ao oceano e sob o sol para se revigorar e apaziguar suas aflições. César e Carol, apesar do silêncio que permanece como uma barreira no presente, costumavam nadar no mar, quando ela era criança, para relaxar e fortalecer seus laços – situações em que uma espécie de solidariedade costumava florescer entre eles.

Planos do oceano também despontam ao final de *Fico te devendo...* Nas tomadas, identificamos Carol fisicamente em cena, nadando com um

dos seus filhos. Aqui, o documentário enfrenta uma mudança repentina: não é mais a investigação de uma filha/neta interessada no passado de dois membros emblemáticos da família, mas o trabalho de uma mãe afetuosa dirigido a seus filhos (o filme finalmente se converte em sua *carta pessoal*). Uma observação é necessária, no entanto, para que possamos melhor avaliar a narração que ela endereça aos filhos (*e, também, ao público*). Como mencionei antes, o filme se vincula a um grupo de documentários dirigidos por descendentes de ex-militantes dispostos a revisitar suas trajetórias familiares através do cinema e a participar da disputa narrativa em torno da ditadura civil-militar brasileira. Contudo, *Fico te devendo...* apresenta uma singularidade: os demais títulos nacionais aqui citados foram feitos durante os governos de centro-esquerda no Brasil (refiro-me aos primeiros quinze anos do novo século); mas o trabalho de Carol, não. A obra teve início no contexto de ressurgimento do conservadorismo no país e foi concluída durante o mandato do presidente Jair Bolsonaro (2018-2022), notório representante da extrema direita. Feita a ressalva, podemos entender melhor *a carta* que ela endereça aos filhos. Seu conteúdo, apesar do cenário sombrio, expressa o desejo de que eles possam viver em um mundo democrático e não tenham sua infância comprometida por ameaças distópicas. E enquanto observamos a dupla no mar, Carol também evoca suas memórias na banda sonora: entendemos então que ela almeja estabelecer com os filhos um vínculo semelhante ao que ela tivera com seu pai no passado. Mas anseia para que tal conexão persista no futuro de forma que, entre eles (mãe e filhos), não haja novos silêncios e constrangimentos¹³.

13 Sobre o trabalho de Carol, cabe uma última observação. Muitos dos títulos aqui citados, e com propostas semelhantes, visam resgatar principalmente figuras masculinas. Mas *Fico te devendo...* se destaca por privilegiar o legado de uma mulher que lutou contra a ditadura civil-militar; uma mulher cujo engajamento não resulta de um histórico de ativismo e que fora casada com um oficial militar. Assim, a transformação de Iramaya decorreria antes da tragédia de sua família; e o documentário nos possibilita acessar essa conversão e entender os esforços subsequentes da matriarca. No entanto, a meu ver, há lacunas não exploradas no filme. Menciono dois exemplos: como o pai de César lidou com a militância dos filhos (e que sentimentos César e o irmão nutriam em relação ao trabalho do pai)? E como o marido encarava as ações políticas de sua esposa, uma vez que a postura combativa de Iramaya também poderia trazer constrangimentos profissionais para ele? Assim, além de César, que se recusa a falar, a figura do avô paterno é negligenciada na narrativa.

BIBLIOGRAFIA

- BRUZZI, Stella. *New documentary*. 2 ed. London and New York: Routledge, 2006.
- COMOLLI, Jean-Louis. (2008). *Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- ESCOREL, Eduardo. *Diário de uma busca – uma crônica do exílio feita de memórias de família*. In: Revista Piauí, edição 60, setembro de 2011. Disponível em <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/diario-de-uma-busca>. Acesso 10 de janeiro de 2024.
- FRANÇA, Andréa; MACHADO, Patrícia. *A imagem-excesso, a imagem-fóssil, a imagem-dissenso: três propostas cinematográficas para a experiência da ditadura no Brasil*. In: **Estudos da Língua(gem)**. Vitória da Conquista – BA. Vol. 12, N. 1, p. 135-156, junho/2014. Disponível em <http://periodicos2.uesb.br/index.php/estudosdalinguagem/article/view/1244/1070>. Acesso em 25 de set 2019.
- HEES, Peter. *Writing the self - diaries, memories and the history of the self*. New York: Bloomsbury, 2013.
- HIDALGO, Luciana. *Autoficção brasileira: influências francesas, indefinição teórica*. In: **Revista Alea**, vol. 15/1, p. 218-231, jan-jun 2013. Disponível em <https://www.scielo.br/j/alea/a/pnSw5V3xCdCt-zPCFJKsfQbs/abstract/?lang=pt> [acesso 10 de fevereiro 2024]
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro – o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- LEBOW, Alicia. *Cinema of me: The self and subjectivity in first person documentary*. New York: Columbia University, Wallflower Press, 2012.
- MAIA, Carla. *História e, também, nada. O testemunho em Os dias com ele, de Maria Clara Escobar*. In: **Cinemas d'Amérique latine**, edição outubro de 2014, p. 140-151. Disponível em: - <https://cinelatino.revues.org/882>. Acesso em 14 de janeiro de 2024.
- NORONHA, Jovita. *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- _____. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RASCAROLI, Laura. *The personal camera: subjective cinema and the essay film*. Nova York: Wallflower Press, 2009.
- _____. *How the essay film thinks*. Nova York: Oxford University Press, 2017.
- RENOV, Michael. *The subject of documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- _____. *First-person films: Some theses on self-inscription*. In: AUSTIN, Tomas; JONG, Wilma de. **Rethinking documentary – news perspectives, new practices**. Berkshire: Open University Press, 2008.
- 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: <https://editora.ufpe.br/books/catalog/book/205>
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Cinemas “não narrativos”: Experimental e documentário – passagens*. São Paulo: Alameda, 2012.
- TEIXEIRA, Elinaldo. (org.). *O ensaio no cinema*. São Paulo: Hucitec, 2015.
- TELLA, Andrés Di. *The curious incident of the dog in the nightime*. In: LEBOW, Alicia. **Cinema of me: The self and subjectivity in first person documentary**. Nova Iorque: Columbia University, Wallflower Press, 2012.

FILMOGRAFIA

A propósito de Nice (1930), de Jean Vigo

August: A Moment Before the eruption (2002), de Avi Mograbi

Carta da Sibéria (1957), de Chris Marker

Crônica de um verão (1961), de Jean Rouch e Edgar Morin

Diário de uma busca (2010), de Flávia Castro

El color del camaleón (2017), de Andrés Lübbert

El edificio de los chilenos (2010), de Macarena Aguiló

Ficción privada (2019), de Andrés Di Tella

Fico te devendo uma carta sobre o Brasil (2020), de Carol Benjamin

Fotografías (2007), de Andrés Di Tella

Happy Birthday, Mr. Mograbi (1999), de Avi Mograbi

How I learned to overcome my fear and love Ariel Sharon (1997), de Avi Mograbi

Isto não é um filme (2011), de Jafar Panahi

La televisión y yo (2003), de Andrés Di Tella

Los rubios (2003), de Albertina Carri

Mi vida con Carlos (2009), de Germán Berger

O homem com a câmera (1929), de Dziga Vertov

O sangue das bestas (1949), de Georges Franju

Os dias com ele (2013), de Maria Clara Escobar

Pan-cinema permanente (2008), de Carlos Nader

Que bom te ver viva (1989), de Lúcia Murat

Santiago (2007), de João Moreira Salles

Terra sem pão (1933), de Luís Buñuel

Toda memória do mundo (1956), de Alain Resnais

Z32 (2008), de Avi Mograbi

DAS RUÍNAS AO QUE ME CONSTRÓI

ANA ROSA MARQUES¹

Diante do muro de uma casa abandonada na cidade de Cachoeira, interior da Bahia, Leandro Rodrigues, nos traz suas recordações familiares no curta-metragem *Eu, travesti?* (2014). Em *El árbol* (2015)², Roya Eshraghi encontra uma árvore no último andar de um prédio em ruínas em Havana e nela vê a sua própria história. Cachoeira e Havana, embora tão distantes geograficamente, aproximam-se em seus passados coloniais que reverberam no presente. A estadia nesses lugares de tantas camadas de história vai atravessar esses jovens ativando experiências que acionam a memória e o corpo. Em suas obras, os cineastas expressam sua subjetividade e exploram formas fílmicas para pensar sobre identidade. Leandro indaga gênero e sexualidade. Roya interroga exílio e desenraizamento.

A partir da análise desses dois filmes, pretendemos pensar como o cinema pode ser um espaço de questionamentos sobre si e o mundo a partir de reflexões do campo do ensaio audiovisual articuladas à uma fundamentação teórica sobre identidade. O debate sobre identidade foi alvo de muitas críticas em diversas áreas disciplinares e o abordaremos na trilha de Stuart Hall (2006, 2008) e Judith Butler (2016) que retomam o conceito sob uma perspectiva não essencialista, fixa ou estável. Hall observa os efeitos de

1 Documentarista, professora e pesquisadora do curso de cinema e audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Foi coordenadora e curadora do Festival de Documentários de Cachoeira – Cachoeiradoc entre 2010 e 2020. Bacharel em Comunicação (UFBA), mestre em Comunicação (UFF), doutora em Comunicação (UFBA) e pós-doutora no PPGCINE (UFF).

2 <https://www.youtube.com/watch?v=ThGcm5XOIv0>

deslocamento e descentramento das identidades no contexto da globalização. Nos interessa aqui o aspecto performativo da identidade apontado por Butler. A relação com a identidade é fundamental na constante formação dos sujeitos, lhe conferindo sentido e pertencimento. Ao mesmo tempo, pode ser um processo bastante opressor quando se trata de identidades não hegemônicas. A auto-narrativização, tão presente na produção audiovisual contemporânea, é um caminho para reconhecê-las e afirmá-las.

Na aproximação entre esses dois filmes, encontramos estratégias semelhantes que focalizam nossa análise: o cenário, a narração, a auto-*mise-en-scène* encenada. Observando aspectos da *mise-en-scène* e da montagem desses filmes, buscaremos identificar como os cineastas, a partir de suas escolhas, organização e combinação dos elementos fílmicos, expressam e elaboram o pensamento e a si mesmo. Como o espaço toca seus corpos e mentes? E como este é transformado pelas formas fílmicas?

O primeiro elemento comum a destacar são as ruínas presentes no espaço fílmico. Seriam elas parte de um discurso sobre a memória e o trauma, como observa Andreas Huyssen, a respeito do culto às ruínas em diversos campos artísticos, da arquitetura à literatura, o código da nostalgia de uma era anterior, “que ainda não havia perdido o poder de imaginar outros futuros”? (HUYSSSEN, 2014, p. 91).

As ruínas nesses filmes ainda possuem uma particularidade, são vestígios de locais de moradia. Esses resíduos de construções parecem evocar os lares distantes de Roy e Leandro que, diante dos escombros, retomam e rememoram suas relações familiares e/ou tradições culturais que se manifestam especialmente na performance do corpo e na narração em primeira pessoa realizada pelos próprios cineastas.

Para Timothy Corrigan (2015), a voz ou a presença do cineasta é uma das formas de expressão da subjetividade mais comuns no ensaio. Conforme o autor, a subjetividade não está pronta e fechada, ela se reconstrói na relação do sujeito com a experiência, seja a da memória ou com lugares,

pessoas e acontecimentos. Na escrita da experiência, o sujeito toma consciência de si, se testa, reformula, refaz. Nesse processo, o eu se torna outro, observa Henri Gervaiseau, exigindo uma postura cambiante do sujeito entre observador e observado “o eu se constrói como objeto no movimento da escrita” (GERVAISEAU, 2015, p. 99).

O encontro com o mundo é sempre destabilizador e desafia os limites da linguagem. Assim, a representação da experiência será sempre lacunar, fragmentária, incompleta e vemos estratégias, como a narração e a montagem, abrindo fissuras em suas formas, para provocar a participação do espectador na produção do pensamento. A narração ensaística é repleta de perguntas, dúvidas e digressões que expressam um eu em construção e apresentam um eu pensante. Para Adriana Bellamy, ao contrário da acusação de ser um cinema excessivamente literário, o ensaio desloca a relação entre a imagem e a palavra. A função desta última não é a de descrever, explicar ou conduzir o sentido da imagem, mas problematizá-la, indagá-la, ampliá-la e assim ir além do representativo da realidade.

Por isso no ensaio cinematográfico é uma voz do “eu”, uma voz dialética e poética que nessa operação de deslocamento não apenas se dirige a mim como espectador, como abre um intercâmbio de olhares e escutas: entre um olhar pessoal e as tomadas desta seleção do mundo para além do factual, em sua invenção de possibilidades entre imagens e palavra (próprias e de outros), entre palavra escutada, vista, sincronizada; palavra acusmática, palavra escrita ou transcrita, entre imagens que nos falam e palavras que nos mostram (BELLAMY, 2023, p. 232).

Uma das especificidades do ensaio audiovisual é a questão da relação com o tempo e a memória. Por isso é muito comum que os filmes utilizem imagens de arquivo e sua montagem opere para despertar reminiscências ao mesmo tempo que as ressignifica em seu contexto atual. Mas aqui o trabalho da memória também é feito pela performance da voz e do corpo. A partir da invenção de uma cena no presente, esses cineastas resgatam objetos e

lembranças de outros tempos, produzindo imagens e sons que retomam, atualizam e refletem sobre um passado que continua. A performance possibilita ao cineasta compreender o vivido e expressar o pensamento também com o seu próprio corpo.

Segundo Bill Nichols (2005), esse conhecimento mediado a partir de uma experiência singular pode dar visibilidade a diversas questões sociais, mas a ênfase na subjetividade e expressão pessoal comum aos documentários centrados no cineasta, por ele denominados de performativos, ameaça o vínculo histórico com o mundo. Antonio Weinrichter López (2015, p. 86), minimiza tal risco e acredita que o aspecto pessoal pode melhor focar o mundo transmitindo o calor e a emoção singulares de um indivíduo presentes de toda experiência humana. Falar de algo da realidade a partir de sua própria experiência é diferente de se restringir a falar de si. É nisso que o ensaio deve se diferenciar da autobiografia. O ensaio deve articular uma interlocução entre o eu e o nós, catalisar memórias coletivas na memória individual, corporificar num sujeito singular algo da experiência da humanidade. Nesse sentido, como os outros se refletem nos corpos desses sujeitos-personagens-cineastas?

O FLORESCER NAS RUÍNAS

Há uma longa tradição, não só no cinema, de narrativas nas quais estar em outros lugares estimula a autodescoberta e oferece um caminho para a reflexão sobre o mundo a partir de si mesmo. Roya vem de longe, do Irã, país de onde saiu aos 12 anos com sua família e nunca mais voltou. Antes de Cuba, viveu na Costa Rica, onde permanecem seus pais. *El árbol* foi produzido na Escuela Internacional de Cine y Televisión. Na EICTV, ela é colega de estudantes de várias outras nacionalidades, pois a escola foi fundada com a pretensão de ser transnacional. Conforme Lola Mayo

(2018), responsável pela cátedra de documentários, essa mistura de origens acaba por produzir uma “mestiçagem criativa” que se torna o tema de muitas produções da escola. Um outro tipo de diversidade pode ser visto no curso de cinema da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) por onde Leandro realizou *Eu, travesti?* como resultado da disciplina de documentário. Leandro vai encontrar na universidade um corpo docente e, especialmente discente, produzindo arte e pensamento sobre diversidade sexual e de gênero, um clima diferente do ambiente heteronormativo onde vivia com sua família.

É interessante, portanto, que esses jovens, em uma fase de vivências e descobertas tão intensas como costuma ser o período de formação profissional, escolham justamente como principal cenário de seus filmes um símbolo de desmoronamento, decadência e fim que são as ruínas. No entanto, se o senso comum as classifica assim, há outros possíveis imaginários. Um deles é a lembrança de um pretérito de grandeza, dominação e glória, o que foi usado por muitos estados modernos para fundamentar as origens de suas identidades nacionais e legitimar suas reivindicações de poder, assinala HUYSSSEN (2014, p. 97). Por isso há uma crítica política à nostalgia a esses espaços como sinal de retrocesso ou instrumentalização ideológica para justificar um discurso de superioridade. O “ar retrô” desses lugares também é útil para empreendimentos turísticos ou imobiliários que os restauram no intuito de neutralizar o componente de decadência. Huyssen aponta, no entanto, que o imaginário das ruínas pode não ser uma mera fantasia de poder ou nostalgia mercadológica se ele incorpora a consciência “da transitoriedade de toda a grandeza e poder, da advertência contra a arrogância imperial e da rememoração da natureza em toda a cultura” (2014, p. 99). Para Amaranta Cesar, há um potencial pedagógico nessas construções que parecem nos ensinar sobre a implacabilidade do tempo

A pedagogia das ruínas é uma arqueologia do que está por vir. As casas tombadas estão diariamente a nos dizer: não há bem que sempre dure;

não há mal que não se acabe. Seus destroços escrevem com limo e pó que nenhuma estrutura é sólida o bastante. Seus escombros sussurram que as conquistas nunca estão totalmente garantidas, assim como até o poder mais violento, um dia, sucumbe, desmorona (CESAR, 2017, p. 7).

Em *El árbol*, na primeira cena, a cineasta filma no topo de um prédio abandonado da capital cubana. O plano geral, ao mesmo tempo que situa geograficamente a edificação, parece condensar vários tempos da história do país. Pela janela destroçada podemos ver em segundo plano a cúpula do Capitólio de Havana, construída em 1929 sob a inspiração arquitetônica das grandes metrópoles de países imperialistas (o Capitólio de Washington e o Panteão de Paris). Vizinho a esse espaço de poder, é patente então que o edifício onde está tenha tido alguma grandeza outrora, conforme ela comenta em *off*. Em meio a entulhos de todo tipo, vemos uma árvore que cresce com as raízes suspensas. Essa descoberta produz uma grande inquietação em Roya que encontra na planta desterrada um paralelo primeiramente com Ibis, uma cubana sem teto que fazia das ruínas o seu lar e de lá foi expulsa. À medida que o filme avança, a árvore será espelho também do povo exilado, que busca um chão para fincar raízes, como Roya e sua família. Há ainda a analogia, menos explicitada, entre o filme e a história pessoal da cineasta. Por oferecer muitos riscos de desabamento, o edifício tem seu acesso fechado. Roya fica então impossibilitada de rever de perto as raízes da árvore que continuam a crescer. E assim, a experiência da família de Roya, proibida de retornar ao Irã por questões religiosas e políticas, se vê refletida nessa situação. Voltar às raízes, seja da árvore, seja da sua terra natal, só é possível pela memória e pelo cinema.

Se o encontro nas ruínas abala Roya, ela criará outras formas para a edificação através da montagem dos planos sob vários ângulos e distâncias. O uso de diversas panorâmicas sobre as paredes traz movimento ao que é fixo, a aproximação e redução do enquadramento ou o emprego do desfoque progressivamente transformam o que é figurativo em uma pintura

quase abstrata. Em contraste com a parede envelhecida e desbotada, brotam devagar as folhagens, sempre muito nítidas e em cores vivas, o que ilustra o potencial de resistência da natureza abordado por Huyssen. A exploração das texturas, cores e enquadramentos potencializam a dimensão sensorial da imagem, temos a sensação de poder tocá-la.

À medida que examina a ruína, Roya encontra elementos que parecem refleti-la, plantas que crescem em solos estranhos como uma parede, ou um lençol tão vermelho como o xale que usa. O lugar oferece um espaço para o reconhecimento de si e a escuta de suas sensações e vai despertar em Roya uma busca que mescla andanças por Havana, música, ruídos, narração, diálogos e performance.

Se Roya ainda se desloca pela capital cubana, Leandro concentra sua experiência frente aos escombros de uma casa abandonada, como muitas que compõem o casario histórico e empobrecido de Cachoeira. As ruínas são uma metonímia do abandono dessa cidade que já foi um importante entreposto comercial e teve papel heroico na Independência do Brasil. Mas o filme está longe de se apropriar da ruína como uma espécie de saudoso cartão-postal. Antes mesmo que possamos ver esse espaço, a montagem procura miná-lo pelo som. Sob a tela preta ouvimos o ruído de água. Em seguida aparece a ruína e acontece um contraste de sentidos: nossa visão observa um objeto concreto e nossa audição continua a escutar algo fluído que vai permanecer por todo o filme, insistindo em se infiltrar nesse espaço. Também em contraste com o espaço que nos é apresentado a partir de um plano geral, frontal e fixo, vemos em primeiro plano com uma câmera móvel, o rosto de Leandro que perscruta a construção, não apenas com os olhos, mas com as mãos e posteriormente com todo o seu corpo. O enquadramento, a escala, o ângulo e a imobilidade da tomada fixa remetem à perspectiva do espectador teatral, essa sensação será reforçada pelas entradas e saídas do personagem-cineasta sempre pelas laterais do quadro. A representação do espaço como um teatro alimenta o pensamento do filme que trata a ideia de gênero como uma performance.

Assim, as ruínas que compõem o espaço cênico desses filmes não são mera paisagem. A *mise-en-scène* e a montagem revelam e acrescentam outros sentidos para além do denotativo. Elas carregam a simbologia do trauma vivido pelos cineastas que deixou marcas na memória, como as rachaduras das paredes. O significado de vestígio de algo poderoso, se refere à opressão nacionalista ou patriarcal, que continua a afetar suas vidas, mas com o cinema procuram resistir. Além disso, as ruínas, assim como as identidades, são construções e as narrativas agem como tijolos que, ao longo do tempo, vão edificando os sujeitos.

Sozinhos nesses espaços vazios do presente do cotidiano, esses jovens expressam suas lembranças, dores e inquietações e voltam nosso olhar para seus corpos em performance como um lugar a ser explorado, são veículos de construção/desconstrução de identidades, suportes que retomam determinadas práticas culturais, ao mesmo tempo criando suas próprias experiências.

CORPOS EM CENA, IDENTIDADES EM DESCONSTRUÇÃO

A teorização da performance tem sido discutida em diversos campos. Marvin Carlson (2010) a define como a ação de um corpo no presente que recupera certas práticas da cultura (rituais, tradições, códigos comportamentais ou linguísticos) e as atualiza seja pela via da restauração, transformação ou subversão. André Brasil (2020) reflete sobre a performance no cinema situando-a como “a herança que inconscientemente o gesto carrega e a atualização dessa herança em uma cena que a reinventa” (2020, p. 19). Assim, a retomada desses gestos do passado nunca se dá da mesma maneira, essa herança é singularizada em cada corpo que performa.

Leda Martins (2003) tem uma perspectiva que nos ajuda a compreender a relação da performance com o corpo, a memória e o conhecimento. Para a autora, os textos escritos tendem a não contemplar ou até mesmo

escamotear aspectos da história que também atuam sobre os corpos. O corpo, ao performar, cria um espaço-tempo que elabora e reelabora no próprio ato a história e por isso é um dispositivo de memória único, pois dará a ver esses aspectos escondidos ou ignorados. O corpo é, então, o papel onde a performance não só inscreve, como transfere e produz conhecimento com uma escrita muito particular que se “grafa no gesto, no movimento, na coreografia, nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem” (MARTINS, 2003, p. 66).

Nesses filmes, ao mesmo tempo que vemos a ação do cineasta, acompanhamos a produção de um pensamento. Esse pensamento se plasma nas escolhas e articulações da filmagem e na montagem, como destacamos na seção anterior desse trabalho, mas também na atuação do corpo e da voz.

Em sua performance, Roya vai buscar elementos expressivos de sua matriz cultural. Ela narra e escreve em persa no seu caderno e nos caracteres do filme, usa um xale típico de sua cultura e carrega o Tar, instrumento musical muito tocado no Irã e em outras regiões do Cáucaso. Através desses gestos e códigos, Roya rememora suas origens, mas de maneira muito pessoal. O xale, símbolo de distinção e recato das mulheres de seu país, não oculta o seu corpo e contrasta com a justa calça jeans, enquanto no Irã a exposição do corpo feminino pode levar à uma séria punição. No filme, Roya pode tocar sozinha fora de casa, algo proibido às mulheres desde a revolução islâmica, entre outras interdições. Sozinha em um país estrangeiro, ela usa também os elementos sonoros como forma de reconexão com sua cultura e afetos. Além da narração, diálogos e música instrumental em persa, a montagem insere, antes de ouvirmos em *off* sua conversa por telefone com o pai, o ruído de ondas. O som remete não apenas ao mar que a separa de sua família em outro país, mas pode sugerir também o mar por onde trafegam os milhões de exilados no mundo.

Se Roya invoca sua origem, é porque precisa de um referencial histórico, de linguagem e de cultura, mas retoma a tradição numa perspectiva pessoal

e crítica para narrar sua experiência e formar uma identidade própria. Para Stuart Hall (2008, p. 109), tal busca de identidade nos contextos atravessados pela globalização tem menos a ver com “um retorno às raízes” e mais uma negociação com as próprias “rotas”.

O que esse “desvio através de seus passados” faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos de nossas tradições (HALL, 2003, p. 44).

Em determinado momento, Royá caminha pelas ruas de Havana. A princípio, a câmera expressa uma certa desconexão entre seu corpo e os demais transeuntes que raramente estão em foco, a não ser quando a cineasta visualiza uma família, um efeito visual para pontuar algo que lhe é caro. Royá, assim como os antigos carros cubanos que cruzam seu caminho, se move e se move, repetindo um movimento comum ao povo exilado. Seu deslocamento parece espelhar também o dos habitantes desse país, cuja população é uma das que mais imigra na América Latina. Para Corrigan, nos ensaios onde o sujeito excursiona por novas e diferentes geografias, os espaços não trazem respostas e estabilidade, pelo contrário, criam mais questionamentos e instabilidade: “Nesse outro lugar e corpo perdido, porém, o sujeito ensaístico encontra um suporte intelectual para se repensar” (CORRIGAN, 2015, p. 121).

A vivência nesse outro lugar e a convivência com o povo cubano é fundamental na reflexão de Royá sobre sua identidade. A visão de uma família unida nas ruas de Havana vai lembrá-la, pela diferença, da distância que a expulsão do Irã interpôs à sua família. Como observa Hall (2006), as identidades são erigidas por meio da diferença e não fora dela. A identidade é um gesto inacabado em constante construção, tentamos preencher nossa incompletude, ao longo da vida, a partir do exterior, do fora, do não-eu, “pelas formas como imaginamos ser vistos por outros”.

Isso implica o reconhecimento radicalmente perturbador de que é apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta com aquilo que tem sido chamado de seu exterior constitutivo, que o significado “positivo” de qualquer termo – e assim, sua identidade – pode ser construído (Derrida, 1981; Laclau, 1990; Butler, 1993 Apud Hall, 2008, p. 110).

Um dos aspectos mais interessantes da expressão da subjetividade de Royá é a fragmentação do seu corpo e progressiva fusão com o espaço. Ela, inicialmente, não se apresenta por inteiro, vemos sua mão, um detalhe do seu xale e quando o seu corpo todo aparece é geralmente de costas. Assim como a estrutura das ruínas, vamos imaginando e construindo esse corpo também. À medida que a narrativa se desenrola, Royá não aparece mais nas imagens, vai se enxergando nas frestas e fissuras das ruínas, de onde surgem pequenas plantas, troncos, raízes, passarinhos, luzes e sombras, até se transformar na árvore que cresce com as raízes suspensas. Assim como ela, Royá e o povo exilado atravessam arduamente os espaços e, mesmo sob condições adversas, tão duras como o ferro e o cimento que constituem as ruínas, “se convertem em uma árvore verde e forte”, como diz o pai de Royá. Esse espelhamento no espaço cubano sugere que manter vínculos com um lugar não impede a criação de laços com outro.

Se a materialidade do corpo de Royá vai se esvanecendo na imagem, a sua voz se mantém um pouco mais. Royá narra, em persa, o que vive, faz observações e indagações e está presente mesmo em seus silêncios, porque assim como o seu corpo fragmentado e dissipado, há longos silêncios e pausas, fundamentais para convocar o pensamento do espectador.

Royá recorre às lembranças e reflexões de seu pai para lhe ajudar a compreender suas inquietações. Talvez por ter saído tão jovem da terra natal, seu corpo não teve tempo de guardar as memórias sempre necessárias para formar e entender uma identidade. A cineasta pede ao pai que visualize a imagem de uma árvore e que escreva e leia um texto sobre isso.

Esse instante nos mostra a dimensão coletiva da memória e a importância da imaginação para construí-la. Com um tom poético, o pai se vê próximo à árvore, que vagueia sem ter onde fixar raízes e ainda assim cresce forte.

Em suas reflexões, Royá questiona se existem outras árvores como a que encontrou. O diálogo com seu pai, mas também a experiência numa cidade como Havana, onde o déficit habitacional faz muita gente viver em condições precárias ou em busca de um chão, lhe mostra que não está sozinha. A resposta vem em forma de imagem, uma panorâmica feita do alto do antigo centro da capital cubana, quando retornamos a ver a frondosa árvore em cima do prédio. Ao lado dela, há um outro prédio também tomado por vegetação em seu topo. No ensaio, as perguntas suscitam outras e as respostas parecem que nunca são definitivas. Na tela em preto, Royá escreve em persa: “talvez tudo não passou de um pretexto para falar contigo”. Se o destinatário da frase é o pai, o espectador ou ambos, é esse último que escolhe.

Ao contrário de Royá que orna o corpo com os adereços de sua terra de origem, Leandro surge em cena nu, completamente despido dos códigos identitários que as roupas carregam, mas ainda assim, marcado pelas convenções de gênero. Conforme Judith Butler (2016), a cultura heteronormativa impõe uma linha de pretensa coerência entre sexo, gênero e desejo. Nessa lógica, ter pênis é necessariamente se identificar como homem e desejar o sexo oposto. Tal concepção se assenta na ideia de que o corpo é algo dado pela natureza ou por Deus, portanto, imutável. Assim o gênero, definido a partir do órgão sexual de nascença, também será estável, único e incontornável, sem ambiguidades, nem inconstância, excluindo-se a possibilidades de outras identidades, como as travestis e transexuais. Para Leandro, na esteira de Butler, o corpo, bem como o gênero, é construção e no seu filme questionará, por meio da linguagem e ação em cena, o binarismo da identidade.

Em contraste com uma câmera fixa e frontal, em plano geral, sob uma dura iluminação que reproduz o olhar totalizante e codificante da sociedade/

cultura patriarcal e heteronormativa, Leandro se move de um lado para outro do quadro, traz objetos para a cena, a exemplo de um espelho, mira-se nele em pé ou deitado e monta seu corpo com adornos considerados femininos. Sua ativa atuação aciona uma montagem que alterna os planos iluminados, fixos e abertos com outros mais escuros, fechados, móveis, gerando assim uma certa indefinição dos contornos do seu corpo.

Na identidade em desconstrução, o passado deixa suas marcas. Ao se olhar no espelho, Leandro evoca suas memórias através da sua voz em *off*. Desde muito cedo, talvez aos sete anos, já se travestia e nessa idade já sentia que gostava mais de meninos. Sua família logo notou e insistia em dizer que ele andava rebolando. A escolha do espelho não é aleatória, o objeto é a metáfora laciana do “olhar do outro”, crucial para a formação da autoimagem. Esse olhar vai refletir justamente o desajuste de Leandro em relação às normas do gênero, que em nossa sociedade patriarcal e heteronormativa estão referenciadas no homem heterossexual. No reconhecimento das identidades se atribuem diferenças àqueles e àquelas que não apresentam determinados padrões. Esse processo pode ser extremamente hierarquizante e violento, pois está relacionado às redes de poder da sociedade e moldam as fronteiras entre os representantes e os não representantes da norma e, dessa maneira, definem quais são os corpos, gêneros e sexualidades aceitáveis, excluindo-se, marcando-se ou subjugando os que não são.

A diferença, nesse caso, produz o anormal, o abjeto, é imperioso escondê-la ou expurgá-la e a família, assim como as diversas instâncias que vigiam, disciplinam e controlam os corpos, vão exercer o que Guacira Lopes Louro (2000) chama de pedagogia do gênero, uma produção de marcas, através do ensino e reiteração de determinadas práticas e linguagens para constituir sujeitos segundo determinadas normas de identidades hegemônicas.

Os irmãos de Leandro tentam lhe ensinar como ele deveria “andar como homem”. Nesse momento, Leandro permanece sentado no chão, ele não nos mostra como seria esse andar e nem precisa. O espectador pode

imaginar o que é andar, pensar, agir, sentir e se comportar “como homem”. A cultura patriarcal já forneceu diversas representações sobre isso, basta acessá-las. Homem anda firme e não “desmunheca”, homem não chora, homem gosta de esporte... Enfim, para “ser” homem precisa “aparentar”, expressar a linguagem da masculinidade.

Por conta disso, Butler (2016, p. 199). vai dizer que são os atos de gênero que criam a ideia de gênero e sem eles não haveria gênero algum, porque gênero é performance e não a exteriorização de uma essência nata do sujeito ou um fato da realidade. É a repetição coletiva e compulsória desses atos ao longo do tempo que cria a falsa crença de que gênero é algo natural e não uma construção. Dentro do sistema binário de gênero, aqueles que não desempenham convicentemente a performance de acordo com as normas do gênero são punidos com a marca da diferença, com a estigmatização e a exclusão.

Como estratégia de sobrevivência, Leandro narra que repetiu “umas dez mil vezes esse jeito de andar que eles me mostravam, mas eu não conseguia entender como meu jeito de andar poderia ser de mulher, e a minha voz ser de mulher e os meus gestos ser de mulher”. A sua incapacidade de repetir os atos do masculino, ao mesmo tempo que não se reconhece no feminino, lhe mostra a arbitrariedade do binarismo de gênero. E com o cinema, Leandro resiste no presente ao sofrimento do passado e tensiona a obrigatoriedade de uma identidade fixa e estável. Entre uma mirada e outra no espelho, Leandro exhibe em seu corpo marcas do que é classificado como “de mulher”: unhas pintadas e uma echarpe, mas na composição da imagem ainda há elementos que o fazem ser lido como “homem”, o peito peludo, por exemplo. O que ele performa com o travestimento é uma identidade múltipla como as diversas sombras que seu corpo projeta nas paredes da ruína, fluída como os pingos d’água da trilha sonora que ouvimos ao longo de toda a narrativa, presentes tanto nos ruídos quanto nas músicas de Walter Smetak (“Águas” e “Indiferenciações”, ambas de 1973). Para Butler, o travesti

revela um dos principais mecanismos de fabricação do gênero, ao imitar o gênero, revela a estrutura imitativa do próprio gênero e denuncia a fantasia de uma identidade imutável.

O filme termina não com um pensamento fechado e conclusivo, mas com uma indagação ao espectador: Eu, Travesti? Ao encerrar com uma pergunta expressa no título do filme, Leandro convoca a refletir sobre a questão. Conforme Corrigan (2015), o pensamento ensaístico muitas vezes assume a forma de pergunta-resposta-pergunta para remeter à uma consciência que questiona o mundo e a vida, mas sem dar respostas estanques, prontas. O que interessa é a reflexão, aberta à inquietação e à dúvida. E o espectador também tem a sua parte nesse trabalho.

BREVES CONCLUSÕES

Vimos que esses filmes promovem um encontro experiencial dos cineastas com o mundo e com a memória e, em seu curso, ativam um processo de subjetificação e elaboração de pensamento. Em suas narrativas, se apropriam e ressignificam os espaços da cidade, assim como constroem e pensam o caráter instável, contingencial e plural das identidades. O corpo aqui é um espaço contestador, que projeta uma imagem dialética e crítica às imagens usadas para normatizar, oprimir e excluir, como as que definem padrões para a mulher ou o homem. Pela performance do corpo, da voz e da linguagem audiovisual, testemunhamos emergirem sujeitos sensíveis e críticos às normas da cultura e da sociedade onde nasceram.

Os cineastas também exploram formas audiovisuais para expressar o pensamento, como as panorâmicas de Royá que reverberam os deslocamentos do povo expatriado ou o gotejar do som que ecoa identidades fluídas como a de Leandro. A dimensão sensorial da imagem e do som tem tanta importância quanto o seu aspecto representativo. Os filmes não

almejam explicações ou totalizações das ideias que apresentam, preferem, ao contrário, colocar sua perspectiva subjetiva e se abrir, pelas frestas de suas próprias lacunas, ao pensamento do espectador.

Partindo de vivências pessoais, os cineastas dão matéria e singularidade a questões sociais e existenciais coletivas. No entanto, verificamos que a articulação entre o Eu e o Outro se dá mais no filme de Roya, quando se sugere paralelos entre a experiência da cineasta e a de outras pessoas, como a da cubana Ibis apresentada na abertura do curta ou de contrastes, como a família unida encontrada no centro de Havana. Focalizado em sua própria memória, Leandro demanda assim que tais correlações sejam assumidas pelo espectador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELLAMY, Adriana. *El cine como ensayo: entre lo literário y lo filmico*. Cidade do México:Universidad Nacional Autónoma de Mexico, 2023.
- BRASIL, Andre. **Encruzilhadas, andarilhos, aprendizes**: feitiço e contrafeitiço em três filmes-performance. In: ANAIS DO 28º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2019, Porto Alegre. Campinas, Galoá, 2019. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2019/trabalhos/encruzilhadas-andarilhos-aprendizes-feitico-e-contrafeitico-em-tres-filmes-perfo?lang=pt-br>>. Acessado em 01/12/2023.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2016
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte:UFMG, 2010.
- CESAR, Amaranta. **Cachoeira e a pedagogia do tempo**: construção e ruína. Catálogo do VIII Festival de documentários de Cachoeira. Cachoeira, 2017.
- CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas: Papius, 2015.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós modernidade*. Rio de Janeiro: dp&a, 2006.
- _____. **Quem precisa da identidade?** In. SILVA, Tomaz. T. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- GERVAISEAU, H.A. **Escrituras e figurações do ensaio**. In: TEIXEIRA, F. E. *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec, 2015. Pp.92-137
- HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismo, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- LÓPEZ, A.W. **Um conceito fugidio**: Notas sobre o filme-ensaio. In: TEIXEIRA, F.E. *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec, 2015. Pp 42-91.
- LOURO, Guacira Lopes. **Pedagogias da sexualidade**. In: LOURO, G.L (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras* (Santa. Maria). Santa Maria, v, 25, p. 55-71, 2003.
- MAYO, Lola. **El coraje de filmar cuando la patria no ampara**. *TSN Transatlantic Studies Network: Revista de Estudios Internacionales*. Vo.3, n.5 , 2018.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papius, 2005.

FILMES

- EU, travesti? Direção de Leandro Rodrigues. Cachoeira, 2014, 4’
- El árbol. Direção de Roya Eshraghi. Havana, 2015, 14’

O MÉTODO DA CENA E A ARTICULAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO COMO UM TIPO DE FICÇÃO EM *JOGO DE CENA*, DE EDUARDO COUTINHO

CATARINA AMORIM DE OLIVEIRA ANDRADE¹
BRUNO MESQUITA MALTA DE ALENCAR²

1. O JOGO E A CENA

Ainda no início da minutagem de *Jogo de Cena*, em que Eduardo Coutinho costura a enunciação de histórias e relatos por mulheres que os viveram com as encenações das mesmas histórias (guardando um certo “tom” documental do relato vivido) interpretadas por atrizes, uma sequência nos chama a atenção. Trata-se do momento em que Andrea Beltrão, depois de verter lágrimas em meio a um relato sobre a relação com os filhos e ex-namorados, afirma, “eu não preparei choro nenhum, porque eu não queria chorar [...] não, eu não sei o que senti não [...] eu acho que seu eu tivesse me preparado como atriz para chorar, eu não teria ficado tão incomodada”.

Esse é o primeiro momento do filme em que o tensionamento das histórias que estão sendo narradas por diferentes mulheres diante da câmera e do diretor deságua em uma confissão sobre a topologia da cena que está em

1 Doutora em Comunicação com ênfase em Cinema (PPGCOM/UFPE). Professora adjunta do Departamento de Letras da UFPE. Professora e pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM-UFPE) e colaboradora do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL-UFPE), atuando principalmente nas áreas de Estética do Audiovisual, Cinema e Literatura, Cinema e Educação. Vice-líder do Grupo de Pesquisa LEVE - Laboratório de Experiência Visualidade e Educação. Membro da Diretoria da SOCINE.

2 Bruno Alencar é graduado em Cinema e Audiovisual pela UFPE, Mestre em Comunicação (PPGCOM-UFPE) e doutorando em Comunicação (PPGCOM-UFPE).

jogo. Afinal, torna-se explícito que as imagens através das quais assistíamos a fala de Beltrão se tratava de um gesto de interpretação do relato quase idêntico feito por uma outra personagem, a mulher que o filme credita como Gisele Alves Moura. Se, antes, a desconfiança já emergia na espetacularidade, pois a montagem os intercalava sem omitir as suas semelhanças, é com essa confissão que partes do dispositivo do filme se evidenciam. Porém, esse saber sobre o real que se estabelece e nos assenta uma configuração sensível de como se organiza o filme é momentâneo, e está tão sob o risco de uma desposseção como a atriz Andrea Beltrão esteve de suas lágrimas. Isso sucede porque uma série de inquietações permanecem irresolvidas, fazendo com que as breves revelações entre o que está dentro ou fora de quadro não garantam uma soberania sobre a diegese narrativa - afinal, como o título denuncia, tudo está na cena; em jogo, mas, ainda assim, na cena.

Dentre as inquietações, podemos dirigi-las inicialmente em torno da natureza desse choro: nele, o que é mimetização dos gestos de uma mulher entrevistada, extraindo e confinando o movimento outrora registrado, ou afetação pelas imagens que emergem e se hospedam na fala da atriz, de modo que, no acontecimento que constitui a sua interpretação, aflora-se o despertar de um comum entre essas mulheres e tantas outras? Pensando no desdobramento do filme, e no aparecimento de atrizes mais, ou menos, conhecidas do espectador, as inquietações também se condensam sobre os seguintes termos: o que é performance atoral de um texto, seja ele o vivido ou dramatizado, ou testemunho mnemônico à serviço de uma entrevista? Como isso depõe sobre o trânsito desses corpos em cena entre um ser personagem, ser atriz ou ser o próprio referente que os relatos tomam como o ponto de partida? Se tudo está em cena, como compreender essas diferenciações que desdobram a narração em termos de uma articulação cinematográfica que contém em si uma política?

Diante das questões mobilizadas, propomos uma discussão sobre as relações entre as formas sensíveis com que *Jogo de Cena* se apresenta e a

política que se constrói em sua concepção de cinema. Para isso, cotejaremos o filme com a noção de *cena* tal como aparece na obra *O método da cena* (2021), do filósofo francês Jacques Rancière. Por seu caráter dissensual e assimétrico, a cena, ao tratar igualmente os elementos plurais e assimétricos que a compõem, é capaz de provocar um deslocamento nas formas de ver e estar no mundo; “A cena é a manifestação de um dissenso, isto é, não de um confronto de opiniões, mas de uma redistribuição das coordenadas sensíveis” (RANCIÈRE, p. 29, 2021).

Desse modo, em um primeiro momento, buscaremos contextualizar como o desdobramento dessa noção se dá através da análise de paradigmas teatrais até uma condensação em termos de uma ferramenta metodológica (RANCIÈRE, 2021), de modo que as cenografias teóricas do autor se tornam centrais para as interfaces entre arte e política que estabelece em seu projeto filosófico. Em um segundo momento, destacaremos como o método da cena se concentra, por um lado, na concreção dos corpos e nas suas ações e, por outro, na indeterminação do trajeto das palavras e imagens que irradiam do acontecimento. Por fim, abordaremos como o filme reivindica a inserção do espectador em uma “articulação cenográfica” que também tensiona a sombra de uma causalidade policial sobre a sua diegese. Para isso, analisaremos a inversão do espaço diegético em que os corpos dos personagens estão dispostos e a oscilação entre uma postura de atividade e passividade que disputa a espectralidade. Com isso, queremos mostrar que a emergência do dissenso no desdobramento do *Jogo de Cena* interrompe uma partilha do sensível que está consensualizada, permitindo-nos estabelecer a compreensão do real somente como a aparência momentânea de uma ficção dominante e que, justamente por isso, ainda retém as fagulhas para se encampar uma disputa.

2. CONSTRUINDO A CENA

Jacques Rancière tem como cerne de sua obra a defesa de uma emancipação política através da cisão de uma uniposicionalidade dos sujeitos no tecido sensível das sociedades. Com isso, sustenta que as formas dos sujeitos, ao ocuparem o espaço e o tempo, não estariam apenas a serviço de uma ordem dominante que tenderia a tornar consensual a disposição das coisas, geralmente atrelada a uma divisão fabril, mas abertas ao dissenso em vias de emergir pelo deslocamento concreto de seus corpos e palavras. Seria o caso, então, mais do que fustigar uma conscientização sobre a cifragem das formas de dominação, perturbar a sua ordem através de um investimento sobre as capacidades de falar, sentir e agir desses sujeitos, de modo que a esfera do trabalho seja atravessada por outras dimensões da vida. Essa é a compreensão que Rancière propõe ao se dirigir ao arquivo textual de trabalhadores franceses do século XIX em *A noite dos proletários* (2012).

Lá, ele se depara com a inseparabilidade de uma emancipação política da emancipação estética, de modo que a reivindicação de direitos e formas de reinventar a ordem social é paralela à uma experimentação de outras formas de dispor do mundo, lançando a vista àqueles lugares que anteriormente não se permitiria a arriscar. É a partir dos escritos de Louis Gabriel Gauny, um operário marceneiro, ou “filósofo plebeu”, que Rancière vai pensar sobre o embaralhamento das posições dos corpos, assim como dos espaços, fundamentado em uma noção de “subversão da economia ‘policial’ das competências” (2012b, p. 61). Neste trecho que Rancière resgata em sua obra *O espectador emancipado*, Gauny afirma:

Acreditando-se em casa, enquanto não termina o aposento que está taqueando, ele gosta de sua disposição; se a janela se abre para um jardim ou domina um horizonte pitoresco, por um instante seus braços pararam e em pensamento ele plana para a espaçosa perspectiva, a fim frui-la melhor que os donos das habitações vizinhas (GAUNY, Apud. RANCIÈRE, 2012b, p. 61).

Sobre o que Gauny descreve – em terceira pessoa, este momento de sua jornada, em que, dentro da casa em que trabalha ele se sente no lugar do habitante/proprietário –, Rancière compreende que esse deslocamento, “esse olhar que se separa dos braços e fende o espaço da atividade submissa destes para nela inserir o espaço de uma inatividade livre” (2012b, p. 61), constitui o dissenso, o embaralhamento, a inversão, de papéis e percepções. Essa apropriação estética que Gauny faz emergir, a despeito da necessidade do trabalho, a liberdade do olhar; um olhar de um corpo não mais “adaptado à divisão policial de lugares, funções e competências sociais” (RANCIÈRE, 2012b, p. 61), emancipado.

Podemos elencar algumas das características que conferem uma consistência ao “método da cena” de Rancière. Em primeiro lugar, o entendimento de que há uma dissociação entre o contexto de produção das palavras e imagens na formação de uma cena e o trajeto que elas adquirem na medida em que essa se desdobra. Assim sendo, há uma não predictabilidade na forma com que um acontecimento, ao ser articulado como cena, se relaciona com essas palavras e imagens. Em segundo lugar, atrelada à essa característica, encontra-se a substituição de um modelo de explicação sobre os acontecimentos que se dá em um processo linear, mesmo os que admitissem reflexividades e tomadas de consciência, por uma heurística do dissenso. Desse modo, seria no intervalo em que se inscreve a sua emergência que as transformações do tecido sensível de uma sociedade se dariam e o acontecimento ganharia um novo estatuto – em suma: intervalos, instantes de impureza que expõem a tessitura do acontecimento, e, não, imposição externa de uma causalidade.

Diante do cinema, uma das formas de emergência do dissenso que chama a atenção de Rancière é a que se dá através da sua relação com outras artes, como a pintura, a literatura e o próprio teatro. Sendo assim, seriam as distâncias entre uma arte e outra que expõem algumas das configurações entre o que é visível, factível e concebível em um filme. Ismail Xavier (2003)

ressalta que diante dos discursos narrativos – quaisquer que sejam – pode-se falar em *fábula* ou em *trama*. A *fábula* se refere “a uma certa história contada, a certas personagens, a uma sequência de acontecimentos que se sucederam num determinado lugar (ou lugares) num intervalo de tempo que pode ser maior ou menor” (2003, p. 65). A *trama*, por sua vez, refere-se “ao modo como tal história e tais personagens aparecem para mim (leitor/espectador) por meio do texto, do filme, da peça” (2003, p. 65). Isso significa que as histórias podem ser contadas de vários modos, que uma única fábula poderá ser re-narrada por meio de diversas tramas.

3. O “MÉTODO DE IGUALDADE” DA CENA

Há dois aspectos importantes que podemos considerar a partir desse “jogo” de Coutinho. Em primeiro lugar, a cena integra o “método de igualdade”, cuja função epistemológica, para Rancière, “consiste em recusar uma lógica causal de explicação que privilegia a busca de algo que se esconde por trás das aparências” (MARQUES, 2021, p. 49); em segundo lugar, “a cena permite a produção de novos enunciados a partir da ativação de outro imaginário que desafia e interpela um imaginário hegemônico” (MARQUES, 2021, p. 50). Posto isso, Coutinho cria uma cena em que a *fábula* – que no caso é o testemunho vivido pelas mulheres que trazem seus depoimentos ao filme – é re-narrada dentro de um regime não hierárquico. Ela é trazida por outras vozes – as atrizes que reinterpretem os testemunhos –, mas não apenas pelas vozes e gestos, ela é trazida pelo atravessamento que se dá entre o instante em que a atriz toma conhecimento do testemunho e a *mise-en-scène* do testemunho narrado. Ou seja, o espectador não é convocado a “decifrar” o real testemunho do testemunho encenado (ou re-narrado), ao contrário, ele, também colocado em cena, é atravessado pelos testemunhos que não são, em absoluto, “aparências de verdade”, não buscam uma explicação, ou

ratificação das histórias, mas nos abrem a um outro (ou outros) imaginário em que essas histórias coexistem e são partilhadas dentro do imaginário coletivo de histórias de outras tantas mulheres.

Isso se confirma na forma com que o filme agencia as aparições de Fernanda Torres. Pois, se após a “confissão” de Andrea Beltrão não a vemos retornar, acontece algo diferente com as entradas e saídas de quadro da outra atriz. Afinal, ela interpreta mais de uma das falas das mulheres entrevistadas, chegando a retornar após momentos em que há uma discussão com Eduardo Coutinho sobre o que está em jogo na cena e borrando uma certa partição entre as próprias atrizes. Em uma das ocasiões, até as histórias que aparecem em sua fala não encontram um espelho na fala de uma outra personagem, de modo que fica suspensa na economia de relatos que constitui o filme. Diante desse momento do filme, nos perguntamos se consiste em uma inversão completa do dispositivo que buscávamos a apreensão, de modo que tendemos a nos perguntar se a própria Fernanda Torres estaria conferindo um testemunho, ou se seria apenas um atraso no gesto de revelação do filme?

O desdobramento dessa questão atesta a aproximação entre o filme de Coutinho e o método da cena de Rancière, porque não há verdade oculta para ser revelada em seu jogo, mas engendramento de intervalos que tornam impuras quaisquer tentativas de atribuir um encadeamento causal à presença dessas mulheres em cena. Isso também fica visível na aparição da atriz Mary Sheila, cujo relato, embora contenha trechos que se assemelhem aos que ouvimos nas falas de outras personagens, também permanece exclusivo e sem espelho no desdobramento da narrativa. Instaura-se assim o que, para Rancière, seria uma “cena de igualdade”, ou seja, uma cena “em que performances heterogêneas se traduzem umas nas outras” e, ainda, “em todas essas performances busca-se unir o que se sabe ao que se ignora” (2012b, p. 25).

Isso também é desdobrado na montagem entre a entrevista de Sarita Houli Brumer e a interpretação da atriz Marília Pêra do seu relato. Em

comparação a agitação corporal e fonética que trançam o relato de Brumer sobre as relações conturbadas com a filha e o pai, a interpretação da atriz possui um controle e austeridade que nos faz questão. De certa forma, há um enfoque na dramaticidade de alguns trechos do relato, mas uma atenuação da auto-zombaria que se imiscui na fala de Brumer sobre as suas tragédias pessoais, um elemento que tensiona o conteúdo dos acontecimentos. Se esse contraste chama a atenção, é na última das aparições de Marília Pêra, em que a atriz faz uma análise sobre modos diferentes de aparição do choro diante das câmeras, associando as tentativas de escondê-lo a uma “verdade”, enquanto as tentativas de evidenciá-lo se vinculariam a um “artifício”, que a questão emerge. Pois a sequência em que isso se dá tem a câmera a mostrando através de um plano mais distanciado do que os que acompanhávamos a sua interpretação, de modo que é possível ver uma parte do rosto de Coutinho no quadro, quase em um reposicionamento da relação entre os seus corpos (Figura 1). Além disso, supostamente se dirigindo a equipe e a atriz acerca de uma das tomadas realizadas, Coutinho pergunta, “o que vocês acham?”, instaurando um tom de igualdade entre eles.





**Figuras 1 e 2 - Plano médio de Marília Pêra e Eduardo Coutinho;
Plano fechado de Marília Pêra. Fonte: captura de tela do filme.**

Como uma consequência desse expediente, uma outra compreensão é capaz de ser proposta: a de que alguns dos acontecimentos relatados parecem estabelecer uma conexão extrínseca aos que encontramos em outros relatos, de modo que o trajeto das palavras, gestos e imagens é incerto também na dimensão da montagem do filme, ou seja, manifesta-se para além do embaralhamento das atrizes com esses textos. Assim sendo, perguntas de personagens sobre os seus pais e mães parecem ecoar nos relatos das mulheres que discorrem sobre os seus filhos e filhas, e vice-versa. No fim das contas, parece existir no filme a insinuação de que de que é através de certas trilhas mnemônicas que existem no repertório de falas, gestos e imagens que movimentam o corpo que alguns nós das relações humanas que constituem essas histórias podem ser desatados.

4. O ESPECTADOR EM CENA

A relação entre arte e política é bastante cara a Rancière, entretanto, é preciso lembrar que o filósofo enfatiza, em várias de suas obras, que o político de uma obra de arte – seja filme, fotografia, literatura, instalação – não está relacionado ao conteúdo dessa obra, ou seja, não diz respeito ao modelo representativo em que a obra pressupõe uma forma de interpretação que conduziria o seu espectador/leitor possivelmente a uma tomada de posição diante dela. Para Rancière, esse tipo de político estaria para o *embrutecimento* do olhar, para ele, uma imagem não deve ser uma espécie de guia ou instrumento para ações políticas de “conscientização” e tomadas de posição, por isso, é preciso “pôr em causa a própria relação causa-efeito e o jogo dos pressupostos que sustentam a lógica do embrutecimento” (2012b, p. 25). Para Rancière, assim como para Coutinho em *Jogo de cena*, “a política do cinema se faz então na relação entre o princípio ‘documentário’ de observação de corpos autônomos e o princípio ficcional de recomposição dos espaços” (2012a, p. 141).

Desse modo, entendemos o político nO *jogo de cena* a partir de dois “tipos” de reenquadramento, de um lado, o próprio reenquadramento da câmera que filma as personagens de frente para o fundo do palco colocando como pano de fundo da cena as poltronas do teatro (suposta platéia) vazia e, de outro, o reenquadramento dos testemunhos que ecoam em outras realidades (inclusive nas dos espectadores) ao serem reinterpretados pelas atrizes. As cadeiras vazias do teatro, a personagem em cena de costas para esse suposto público, fazem deslocar o espectador do seu lugar habitual e o colocam também em cena; ele é a platéia vazia e, ao mesmo tempo, aquele que vê a partir do palco – visão proporcionada pela câmera, antes de pelo olho. Esse deslocamento dos espectadores permite que eles “desempenhem o papel de intérpretes ativos, que elaborem sua própria tradução para apropriar-se da ‘história’ e fazer dela sua própria história” (RANCIÈRE, 2012b, p. 25).

Entendemos que os reenquadramentos dos testemunhos colocam o espectador em cena e fazem atravessar as histórias individuais que se expandem à experiência e memória coletivas; contribuindo para “a emancipação como reapropriação de uma relação do ser humano consigo mesmo” (RANCIÈRE, 2012b, p. 19). Ainda, como nos coloca Xavier, “cada um carrega de *afeto* o que vê; ninguém vê as coisas como elas são, mas como seus desejos e seu estado de espírito o fazem ver” (XAVIER, 2005, p. 112), por isso os testemunhos ganham uma força expressiva ainda maior ao se embaralhar com as interpretações/encenações das atrizes. Coutinho não segue um método “decifrável”, não há um procedimento específico que podemos depurar para como ele articula esses relatos às suas encenações – inclusive nem todos os relatos são reencenados e nem todas as encenações são sobre os relatos escolhidos para a montagem final do filme. Seu método, nos parece, é o da “cena”, dissenso, da abertura dos intervalos para que o espectador se abra ao olhar – como Gauny – em detrimento de pensar sobre o trabalho técnico do cineasta.

É aqui que pensamos com Rancière que, dentro do que se pode entender como comunidade de cinema, o personagem “é uma linha reta tensionada entre o ponto de vista do cineasta e o do espectador” (2013, p. 95). Desse modo, o personagem expande a cena, do dispositivo que o captura ao espectador, mobilizando uma espécie de “corpo coletivo” do filme, um “comum”, contrariando uma hierarquização de perspectivas e posições em cena e fazendo refletir sobre os modos como a cena tem a potência de se expandir para uma noção de “comunidade de cinema”. Segundo Guimarães,

[...] só é possível falar em comunidades de cinema se a imagem se tornar instância tanto de partilha quanto de divisão; se ela renunciar às figuras do Tudo e do Uno; se ela abrigar tanto a reciprocidade quanto a cisão entre os que a produzem (como criadores ou atores) e os que a experimentam como espectadores (GUIMARÃES, 2015, p. 48).

É importante atentar que Guimarães nos coloca que ao pôr em comum, o filme não proporciona uma fusão entre os sujeitos, nem uma harmonização das diferenças ou suturas das fraturas por eles experienciadas. O que acontece é que “as comunidades de cinema dão a ver – como coisa experimentada sensivelmente na forma do filme – as muitas fraturas do comum” (2015, p. 49). Inspirados pelas reflexões de Guimarães sobre as noções de Rancière, propomos pensar uma comunidade de cinema em *Jogo de Cena* que se constrói no gesto de Coutinho em ocupar e reocupar os espaços por meio do dissenso, tensionando as versões dos testemunhos dentro da ordem simbólica de uma partilha sensível de um mundo comum.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em um certo sentido, podemos dizer que a aurora de *se essa rua fosse minha* na sequência final de *Jogo de Cena* é um exemplo de imaginação de outras topologias do sensível. Depois de uma breve conversa com Eduardo Coutinho sobre quantas canções poderiam ser escolhidas e qual critério utilizaria para se decidir, Sarita Houli Brumer fecha os olhos e começa a cantar. Os primeiros versos são acompanhados de uma insegurança sobre levar a cabo ou não a ação, pois provavelmente desaguaria em um choro, o que chega a ser enunciado pela mulher no trânsito entre uma respiração e outra (Figura 3). Porém, no intervalo entre os versos “Nessa rua, nessa rua tem um bosque” e “Que se chama, que se chama solidão” entra extra diegeticamente a voz de uma outra mulher, como se, por um lado, reverberasse o que estava sendo cantado, e, por outro, produzisse uma desobediência espaço-temporal que é relevante para o filme – como provoca Coutinho na intervenção sobre uma das entrevistas, “Passado e presente é a mesma coisa”.

Deixando-se afetar por esse acontecimento que a escapa diegeticamente, mas que aparentemente rompe com a insularidade das dimensões

e registros do filme, Brumer abre os olhos por um instante e ao performar o verso sobre a solidão orienta a sua mirada para uma das diagonais do quadro. Diante dos seus relatos sobre a saudade do pai e da filha, essa obliquidade contrasta com os momentos em que a víamos – e que voltaremos a ver – cantando com os olhos fechados. Porém, mais do que isso, realça que independentemente dessas mulheres estarem diante de ausências de interlocução, comunicações perdidas e desfeitas, em muitos momentos deixadas visualmente ausentes no quadro, até, apenas acompanhadas de um teatro com poltronas vazias, em *Jogo de Cena*, o gesto de desierarquização do que se fala contribui para que formem comunidade.

O plano que encerra o filme é exclusivo em seu transcorrer. Trata-se de uma visada do palco do teatro sob a perspectiva das poltronas (Figura 4), as mesmas que estavam vazias por trás das personagens. Desse modo, opõe um possível acúmulo de conhecimentos através do processo de narração do filme por uma hospedagem nas assimetrias do instante. Afinal, diante da ausência de corpos no quadro, contorna-se que é na concreção de seus movimentos e deslocamentos, por sua vez operacionalizados através de um jogo estético de tensionamentos, que uma cisão em uma certa partilha do sensível é possível.





**Figuras 3 e 4: Sarita Houli Brumer em segundo registro pelo filme;
O teatro em que se dão as entrevistas filmado sob a perspectiva da plateia.
Fonte: captura de tela do filme.**

Portanto, entendemos, como Rancière, “se a experiência estética toca a política, é porque também se define como experiência de dissenso, oposta à adaptação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais” (2012b, p. 60). Assim, sem intenções conclusivas abrimos uma fresta para pensar *Jogo de cena* a partir da concepção de cena de Rancière, para nos pensar enquanto espectadores atores de nossas histórias – tecidas no comum; “todo espectador é já ator de sua história; todo ator, todo homem de ação, espectador da mesma história” (RANCIÈRE, 2012b, p. 21). E, já que abrimos a fresta, (não) concluímos com a indagação de Comolli: “Como esquecer que o cinema se fabrica a partir de uma ciência-ficção em que se esbarram truques e astúcias, invenções imperfeitas, máquinas e mímicas aproximativas, que, unidas, não formam mais que o quadro sintomático de uma fantasmagoria geral?” (2008, p. 92).

REFERÊNCIAS

- COMOLLI, Jean Louis. Ver e Poder A Inocência Perdida Cinema, Televisão, Ficção, Documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008
- GUIMARÃES, César. O que é uma comunidade de cinema? Revista Eco Pós , V.18, N.1, 2015.
- RANCIÈRE, J. A Fábula Cinematográfica. 1a ed. [s.l.] Campinas: Papirus Editora, 2012.
- RANCIÈRE, J. O espectador emancipado. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012b.
- RANCIÈRE, J. O mestre ignorante. Tradução: Lílian Do Valle. 1a ed. [s.l.] São Paulo: Autêntica, 2002.
- RANCIÈRE, J.; JDEY, A. O método da cena. Tradução: Angela Marques. 1ª ed. Belo Horizonte: Quixote Do, 2021.
- RANCIÈRE, Jacques. As distâncias do cinema. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.
- XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In. PELLEGRINI, Tânia (org.) Literatura, Cinema e Televisão. São Paulo: Editora Senac, 2003.
- XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico - a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

OS JOVENS E A MÁSCARA: JUÍZO E AS FACES DESCOBERTAS NO TEATRO DA JUSTIÇA¹

CAIO LAMAS²

INTRODUÇÃO

A imagem tem poucos elementos: em frente a um fundo branco, neutro, está um jovem, enquadrado do peitoral para cima. Direcionamos o olhar para o centro, movidos pelo vazio que abunda nas laterais do quadro. Os olhos fundos, ponto de magnetismo que imediatamente atrai a nossa atenção, acompanhados de grossas sobrancelhas, apresentam uma mistura de tristeza e apatia, que contrasta com o restante do rosto, de feições claramente juvenis.

Esse contraste ganha contornos ainda mais nítidos quando nos atentamos ao restante do enquadramento, em que todos os elementos apontam para uma homogeneização daquilo que a imagem dá a ver. O tom de pele amarronzado, o cabelo raspado e a camiseta branca, de tom bastante próximo ao do fundo, misturando-se a ele, apontam para um tipo de imagem recorrente, qual seja, a de jovens ou adultos negros internados ou presos

1 O artigo é parte da tese de doutorado *Os jovens e a máscara: políticas de representação de jovens autores de atos infracionais no cinema brasileiro*, defendida em 2022, na qual foram analisados também os filmes *Bróder* (Jefferson De, 2011), *Antônia* (Tata Amaral, 2006) e *A Vizinhaça do Tigre* (Affonso Uchoa, 2014). Disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-14112022-173606/pt-br.php>. Acesso em 19 jan. 2024.

2 Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP), com parte da pesquisa realizada como pesquisador visitante na *University of Reading* (Reino Unido, bolsa CAPES/PrInt). Mestre com Menção Honrosa em Ciências da Comunicação pela mesma instituição. Professor universitário, montador e pesquisador do MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem e Práticas Midiáticas (ECA/USP). E-mail: caiotplamas@gmail.com.

em instituições socioeducativas ou penais. Em meio a todo esse conjunto, os olhos emprestam ao rosto um semblante um tanto particular.



Figura 1 – Imagem do jovem 230 sob julgamento, parte do documentário *Juízo*.

Fonte: JUÍZO, 2008.

A imagem pertence ao documentário *Juízo*, cujo tema central é o sistema de Justiça voltado a menores de idade. Pretendo demonstrar na análise que segue como o estigma do jovem autor de ato infracional é desconstruído no filme, a partir de dois recursos em especial: a revelação do rosto dos jovens réus e a presença de suas mães nas audiências e dependências da instituição de internação.

Por *estigma* entendo a concepção de Goffman (1978) e Soares (2020), na qual se trata de um atributo pejorativo, atribuído a determinada categoria social, reduzindo aqueles que lhe fazem parte e roubando-lhes suas humanidades. Um exemplo sintomático dessa noção no contexto brasileiro é o de jovens pobres e negros que tenham praticado algum tipo de infração ou que tenham sido acusados de cometê-los.

Além de serem parte trágica das estatísticas sobre homicídios no país³, tais jovens, quando vistos sob a ótica do estigma, são tão somente infratores: sem vínculos fraternos, familiares e territoriais; sem pertencer a diferentes culturas; sem sentimentos contraditórios e diferentes projetos de vida; e sem uma capacidade de agência sobre o mundo, que não aquela conformada pela violência do ato infracional.

São diversos os discursos, tanto nas narrativas documentais como nas ficcionais, que propõem os jovens como verdadeiras máquinas de roubar e matar, agressivos e indistintamente violentos, cuja ameaça irrestrita à sociedade deveria ser respondida com incisividade e truculência por parte das forças policiais e do Estado. Essa versão está presente de maneira abundante em programas televisivos de teor sensacionalista, como *Cidade Alerta* (TV Record), *Brasil Urgente* (TV Bandeirantes) e *Alerta Nacional* (Rede TV!).

Nessa perspectiva, um filme que busca desconstruir um estigma é aquele que propõe outras formas de representar os sujeitos estigmatizados, dando-lhes profundidade e complexificando-os para além dos atributos depreciativos que os conformam no imaginário social.

A ASSIMETRIA DE PODER E O TEATRO DA JUSTIÇA

Voltando a *Juízo*, enquanto se vê a imagem que abre este artigo, ouve-se uma voz *off*:

Promotor: Você nasceu quando?

Jovem 230: Sei não.

Promotor: Você não lembra o seu aniversário, rapaz?

3 Diferentes estudos apontam para os homicídios como a principal causa de mortalidade para os indivíduos de até 29 anos de idade no Brasil. Um exemplo é o Atlas da Violência 2023, que indica como 24.217 jovens foram vítimas desse tipo de crime só em 2021, um total de 50,6% do total de vítimas no referido ano. Segundo o estudo: “Em 2021, de cada cem jovens entre 15 e 29 anos que morreram no país por qualquer causa, 49 foram vítimas da violência letal!” (CERQUEIRA; BUENO, 2023).

Jovem 230: Não.

Promotor: Tem 14 anos.

Defensor: 15, 15.

Jovem 230: Tenho 14.

A seguir, o promotor Renato Lisboa⁴ e o defensor Tadeu Valverde continuam a discutir o caso em seus detalhes: ambos estão em uma audiência judicial de um jovem na primeira instância da II Vara de Menores do estado do Rio de Janeiro. A infração: traficar 97 pacotes pequenos de cocaína, que totalizavam seis gramas da droga. Agora de olhar cabisbaixo, o jovem é interpelado por uma voz feminina.

Juíza: Garanto pra você... olha pra mim.

O jovem levanta seu olhar, e o espectador vê, agora, a juíza Luciana Fiala, vestida de toga e dirigindo-se de maneira incisiva ao réu:

Juíza: Garanto pra você que se você estivesse em casa, você não teria sido preso. Você não estaria nem no Padre Severino agora.

Promotor: Você estava estudando?

Jovem 230: Não.

Juíza: Tava de bobeira na rua, em um local de venda de droga... tava no tráfico, não tava?

Jovem 230: Não.

Juíza: Os policiais já chegaram aqui, já falaram que você tava no tráfico...

Jovem 230: Eles estavam me olhando.

Juíza: Quer dizer, então, o que acontece agora? Te garanto que se você estivesse no colégio, em casa, você estaria livre da situação que você está passando aqui agora. Livre do vexame que você está fazendo sua mãe passar.

⁴ Os nomes utilizados durante esta análise seguem as indicações do próprio filme. Como este nem sempre deixa claro essa informação, certas vezes as designações aparecerão de forma genérica, como “jovem 230” ou “mãe”. Além disso, apesar dos nomes do elenco adolescente constarem nos créditos, não há uma correlação clara entre cada um dos intérpretes e seus respectivos papéis, razão pela qual seus nomes não são indicados ao lado da primeira menção dos personagens no texto.

Em meio ao tom da represália, o jovem desce o olhar novamente, momento em que a juíza pergunta:

Juíza: A pergunta pra você é... olha pra mim. Valeu? Valeu, ou não valeu? Valeu?

Jovem 230: Valeu.

Juíza: Tá bom pra você então? Posso deixar você no Padre Severino?

Padre Severino, a instituição à qual a juíza faz referência, é um instituto de recolhimento de jovens condenados pela prática de atos infracionais. Diante da resposta afirmativa do jovem, defensor e promotor reagem:

Defensor: Acho que ele não entendeu...

Promotor: Ele não entendeu, Excelência.

Juíza: Valeu você estar no lugar em que você estava?

Promotor: Valeu a pena ter ficado lá?

Juíza: Valeu você não estar estudando? Valeu você estar fora de casa?

Jovem 230: Não.

O trecho acima evidencia alguns dos pontos estruturantes do documentário longa-metragem em análise. Dirigido por Maria Augusta Ramos e lançado no circuito de exibição brasileiro em 2008, *Juízo* é o segundo filme de uma trilogia da diretora brasileira, composta ainda por *Justiça* (2004) e *Morro dos Prazeres* (2013). Em todos eles aborda-se a relação de sujeitos com instituições que lidam diretamente com a situação da violência pública no estado do Rio de Janeiro, notadamente o Tribunal de Justiça, a Vara de Menores e a Polícia Militar, esta última no projeto da Unidade de Polícia Pacificadora.

Diferentemente dos outros dois filmes que integram a trilogia, *Juízo* se concentra na situação de jovens acusados de terem praticado atos infracionais com menos de 18 anos, abordando tanto as audiências promovidas na II Vara de Menores do Rio de Janeiro como o cotidiano do Instituto Padre Severino. Durante quatro dias, Maria Augusta Ramos e sua equipe acom-

panharam e filmaram 55 audiências, grande parte delas com a participação da juíza Luciana Fiala. Desse total, dez foram selecionadas e editadas. Sem entrevistas ou narração em voz *over*, o filme se baseia quase que inteiramente em imagens de teor observacional de diferentes atores sociais situados nas dependências das instituições mencionadas.

O primeiro ponto que gostaria de evidenciar na referida sequência é a presença dos réus no filme sem a aplicação de filtros ou máscaras cobrindo suas faces, como pode ser visto na imagem que abre esta análise. Sabe-se como filtros são utilizados, em documentários, no jornalismo e em narrativas referenciais de uma maneira geral, para ocultar a identidade de jovens acusados de praticar uma infração. Em oposição a esse procedimento, os rostos dos réus no filme são revelados e, no mais das vezes, apresentam certo semblante apático diante dos acontecimentos do tribunal. Contrastam, assim, com a brutalidade do que é dito pelos próprios jovens, como nesse caso, em que o réu diz não saber sua data de aniversário.

Esse resultado estético só foi possível uma vez que, diante da proibição da divulgação das expressões e dos nomes dos jovens estipulada pelo Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), Maria Augusta Ramos e sua equipe *optaram* por substituir os atores sociais por outros adolescentes que viviam à época em condições sociais análogas. Isso tornou *Juízo*, nas palavras da própria diretora, um filme *híbrido*, parte documentário e parte ficção.

Fartamente elogiado pela crítica especializada (RIZZO, 2008; WEISSBERG, 2007; REIS, 2007), esse procedimento só foi possível uma vez que os planos abertos das audiências foram filmados com os réus virados de costas para a câmera, enquanto suas expressões eram registradas por uma segunda câmera utilizando a técnica do contraplano⁵. Retomarei, mais à frente, as consequências estéticas e éticas da adoção desse procedimento no processo de filmagem e montagem do filme.

5 Técnica a partir da qual é filmada a reação de um personagem diante da fala ou ação de outro personagem, geralmente em ângulo de captação complementar ao anterior, respeitando um eixo de 180° entre os dois.

O segundo ponto que gostaria de destacar é a evidente assimetria de poder que existe na situação da audiência, muito bem abordada por Ramos (2011): defensor, promotor e juíza têm o direito à fala, enquanto ao jovem e à mãe resta somente o papel da escuta. As perguntas dirigidas ao jovem pela juíza são puramente retóricas, cabendo a ele unicamente acatá-las e respondê-las de maneira a se mostrar arrependido.

Isso acontece a tal ponto que, mesmo que tente responder algo para além do papel a ele designado, isso não surte nenhum efeito, de modo que mesmo diante de sua resposta negativa à indagação da juíza, a audiência continua, como se sua palavra de nada valesse. Consciente dessa situação, o jovem responde somente de maneira lacônica, quando fala: na maior parte do tempo permanece em silêncio, mesma postura que, aliás, adota sua mãe.

A presença da mãe é um terceiro ponto que vale ser observado. Personagens geralmente presentes nas audiências judiciais abordadas no filme, ocasionalmente substituídas pela figura do pai, as mães dos réus têm um papel variável: por vezes participam de forma marcante no andamento do julgamento, enquanto em outras são mais discretas e presenciam a tudo sem interferir de maneira incisiva, como é o caso dessa cena em especial. Suas participações chegam, inclusive, a redirecionar o rumo de algumas das audiências, sendo um ponto importante na forma como os jovens são retratados no longa-metragem.

Por um lado, pode-se pensar que o protagonista do documentário, segundo Ramos (2011), é o sistema de Justiça voltado ao menor de idade como um todo, no qual são incluídas tanto as atuações dos operadores do direito presentes e dos réus como as dependências da instituição. Isso pode ser inferido, por exemplo, em algumas imagens iniciais do filme, em que vemos grandes pilhas de processos avolumadas em meio a alguns funcionários. A autora destaca, no entanto, como Luciana Fiala concorre, a partir de sua atuação, para tomar para si o papel de protagonista, à revelia das intenções da diretora do filme. “Um fator fundamental para que isso ocorra”,

comenta Ramos (2011, p. 3), “é que não apenas ela é o centro do teatro da Justiça, como sua subjetividade e sua visão de mundo são determinantes e catalisadoras dos acontecimentos”.

Aqui, faz-se menção ao denominado *teatro da Justiça*, expressão citada por Maria Augusta Ramos em entrevistas quando do lançamento do filme. “O teatro da justiça possibilita fazer o cinema documental que gosto de fazer, da interação, da entrevista. É o que me inspira” (RAMOS, 2008), escreve a diretora para o portal UOL. “Todos desempenham papéis ali, mesmo sem a câmera. Você sente isso no filme”, cita a diretora para o crítico Sérgio Rizzo (2008), da *Folha de S. Paulo*. Ou, ainda, na seguinte declaração feita para o site *Pílula Pop*:

Por isso que eu digo que ali, no teatro da justiça, a sociedade brasileira está representada. Não só um ritual, e neste filme o ritual da justiça infantil, mas também o que leva esses adolescentes a cometerem delitos, a entrarem em conflito com a lei (RAMOS, 2011, p. 10).

Por essa espécie de teatro, também presente no filme anterior da diretora, *Justiça*, entende-se um conjunto de encenações no qual “atores sociais desempenham papéis bem determinados em uma peça cujo fim já está prescrito” (SENZI; LAMAS, 2020, p. 206). Nesse sentido, pouco importam as palavras ditas pelos réus durante a audiência ou os argumentos do defensor público, raras vezes acatados: o destino dos jovens que passam pelo crivo da juíza já está pré-estabelecido antes mesmo do início das considerações de todas as partes envolvidas no processo.

Em meio à invisibilidade social dos réus, gerada antes do início dos rituais jurídicos inseridos no documentário, Luciana Fiala utiliza de sua performance diante da câmera para reclamar o protagonismo do filme, deslizando do papel de aplicadora implacável da lei ao de conselheira e mãe autoritária. Nesse sentido, é possível inferir como a presença da câmera e da equipe de filmagem nesses espaços modifica a performance de alguns dos

atores sociais presentes, sobretudo a da juíza. Pelas suas longas falas, seu tom agressivo e sua gesticulação para os demais presentes, Luciana Fiala deixa transparecer um excesso no desempenho de seu papel, característico de alguém que está apresentando para a plateia não só da sala de audiência, mas também da sala de cinema.

Em flagrante contraste com a personagem estão os jovens réus, cujas performances apáticas e muito mais discretas podem indicar, ainda, uma certa intimidação diante da situação da audiência e seu registro cinematográfico. Ao mesmo tempo, é razoável supor que as audiências registradas obedecem a rituais existentes antes da presença da câmera e que independem dela, uma vez que correspondem a procedimentos muito anteriores ao filme e estabelecidos pelo sistema de Justiça, cujos efeitos são, em alguma medida, previsíveis e inalterados pela realização do filme. O teatro da Justiça dá a ver, portanto, tanto aquilo que existe para além do documentário como performances realizadas em função deste, em um limite por vezes difuso.

O plano geral da sala de audiência também é revelador de uma certa distância que se estabelece entre o espectador, observador do ritual jurídico, e os sujeitos representados na tela. Aqui, é importante reforçar que *Juízo* constrói sua narrativa a partir, unicamente, de imagens observacionais, renunciando a recursos como entrevistas e inclusão de trilha musical pela montagem. Assim como *Justiça* ou o posterior *Morro dos Prazeres*, o documentário se aproxima em parte daquilo que Nichols (2012) denomina de *modo observativo*: um conjunto de práticas cinematográficas que busca priorizar a observação dos acontecimentos do mundo histórico da maneira mais espontânea possível, sem a intervenção explícita do realizador. *Juízo* segue em parte esses preceitos, na tentativa de dar ao espectador maior liberdade para tirar suas próprias conclusões a respeito dos acontecimentos que aborda, como Maria Augusta Ramos declarou ser sua intenção em algumas ocasiões (RIZZO, 2008).

FACES REVELADAS NA DESCONSTRUÇÃO DO ESTIGMA

Seguindo essas considerações, a leitura que proponho do filme de Maria Augusta Ramos é diametralmente oposta à de Ramos, que considera que *Juízo* não é capaz de humanizar os jovens réus, uma vez que os circunscreve aos limites do tribunal e seus rituais de poder. Embora a moldura institucional seja, sem dúvida, um componente fundamental para a relação que o filme estabelece com os atores sociais, o aproveitamento das imagens dos jovens e suas faces causa uma fricção nessa distância enunciativa. Esse é um dos recursos que o filme utiliza para desconstruir o estigma dos jovens autores de atos infracionais.

É importante ressaltar que não é somente no plano da história que os estigmas podem ser desconstruídos ou tensionados, por meio da revelação de facetas outras dos personagens estigmatizados. É no plano da narrativa ou, mais precisamente, da forma fílmica, que encontramos também outras maneiras, por vezes mais sutis, de problematizar as representações depreciativas de sujeitos inferiorizados socialmente. *Juízo* faz esse movimento, na medida em que a face dos jovens réus é revelada integralmente a seus espectadores.

Nessa perspectiva, revelar o rosto antes oculto dos jovens réus não se trata de um ato corriqueiro, ainda que feito a partir de um jogo de espelhos, com atores interpretando os papéis dos atores sociais sob julgamento. Diante da proibição do ECA de se revelar a identidade dos verdadeiros réus, o filme poderia muito bem ter adotado a aplicação de filtros ocultando suas faces, como o fizeram documentários brasileiros de temáticas correlatas como *Notícias de uma Guerra Particular* (1999) e *Falcão, Meninos do Tráfico* (2006), ou, ainda, de maneira similar a grande parte das reportagens televisivas que já tematizaram esse assunto. O grau de distorção da imagem por vezes é acompanhado da manipulação da voz, aprofundando o deslocamento, no nível do registro fílmico e audiovisual, dos personagens estigmatizados em comparação a outros personagens apresentados ao longo da narrativa.

Em vez de seguir por esse caminho, Maria Augusta Ramos e sua equipe *optaram* por substituir os réus por atores não profissionais, que viviam em condições sociais análogas às dos personagens reais à época das filmagens. Evidentemente, há uma diferença fundamental e subentendida entre atores reais e ficcionais: os últimos não apresentavam problemas com a Justiça à época das filmagens, caso contrário não teriam se disponibilizado a ocupar os papéis a eles designados.

Poderia-se especular que a intenção primeira de se adotar tal procedimento seria o de não criar distorções que, do ponto de vista estético, divergiriam em demasia da proposta de um filme que segue em parte o parâmetro de não intervenção mencionado acima. No entanto, dar a ver esses rostos inevitavelmente vai para além dessa mera coerência estética, na medida em que o rosto é a superfície mais importante para não só expressar os sentimentos dos atores, mas também facilitar a solidariedade e empatia entre público e personagem.

Esse é o argumento de David MacDougall (1998, p. 51), que entende o rosto como o *teatro do corpo*, por meio do qual se expressa a vida interior de seu portador. Trata-se do lugar por excelência da individualidade do sujeito, formado a partir de certos traços ou características únicas e reconhecíveis. “Comparada à face, outras partes do corpo são relativamente intercambiáveis”, fazendo com que o espaço delimitado por sua moldura seja o primeiro a ser oculto quando a identidade de alguém pretende ser encoberta. Nossa relação com outros rostos começa já nos primeiros momentos da infância, antes mesmo do aprendizado que fazemos de uma língua. É desde essa fase da vida que identificamos outros seres humanos e a nós mesmos a partir da visualização de faces, seus sinais distintivos e expressivos de diferentes estados emocionais.

No cinema, é o *close up* que vai ser o recurso privilegiado da exposição do rosto dos personagens, com especial ênfase aos olhos, “a parte mais viva e sensível do corpo” (MACDOUGALL, 1998, p. 52). Neste sentido, o

icônico cineasta Ingmar Bergman declarou: “Nosso trabalho [...] começa com a face humana... a possibilidade de aproximação do rosto humano é a originalidade primária e a qualidade distintiva do cinema” (MACDOUGALL, 1998, p. 51). É a partir do *close up* que o filme frequentemente nos introduz a sensação de intimidade física em relação ao personagem na tela, produto da propriedade que o cinema tem de retalhar o corpo humano e manipulá-lo a partir dos desígnios narrativos a que se propõe.

Essa relação de proximidade ganha contornos mais nítidos no caso do cinema e, em especial, do cinema documentário, na medida que é a partir da tensão entre a capacidade de *registro* da realidade e de sua *representação* que esse gênero se estrutura, segundo Bruzzi (2006). Por um lado, é inegável que todo documentário é uma representação de determinados assuntos a partir de personagens, espaços e acontecimentos do mundo histórico, de acordo com certa perspectiva adotada pelo diretor e pela equipe criativa do filme. De outro, a característica indicial⁶ da imagem cinematográfica (e, também, da fotográfica) a aproxima dos sujeitos e objetos do mundo real enquadrados pela câmera, tornando-se ela mesma uma evidência de que esses mesmos sujeitos e objetos existem no mundo histórico a partir de certa configuração.

Se a imagem cinematográfica carrega essa proximidade com seu referente, ela apresenta também duas propriedades aparentemente incompatíveis, segundo MacDougall (1998, p. 40): “ela evoca o corpo humano, mas, em sua ausência, abre-o para um escrutínio (e violência) mais intensos do que se ele estivesse fisicamente presente”. Presentes e ao mesmo tempo ausentes, os corpos e rostos retratados nos filmes se abrem ora a distanciamentos, ora a aproximações, e é nesse jogo que se inscreve a solidariedade e empatia do espectador em relação a certos personagens.

⁶ Pelo termo entende-se o fato de as imagens cinematográficas serem o resultado da reflexão dos raios de luz pelos objetos à frente da câmera, ligando imagem e objetos e dotando a primeira de um elemento realista.

Inspirado na filosofia de Merleau-Ponty, MacDougall entende que a espécie de sincronia entre observador e observado, também presente na relação espectador-personagem, dá-se a partir do momento em que o espectador tem seu próprio corpo como parâmetro de envolvimento e ação em relação ao mundo que o rodeia. A identificação acontece quando o observador percebe que o observado também tem um corpo, assim como o seu, e que a relação que estabelece a partir dele com o mundo aparenta ser um prolongamento dos mesmos modos de ser e habitar do espectador. Esse processo, em toda sua complexidade, remete a formas pré-linguísticas de lidar com o mundo, e que ainda permanecem acessíveis mesmo ao longo do processo do envelhecimento. Daí sua força, e a capacidade que tem de nos envolver enquanto assistimos a um filme.

Ora, quando Maria Augusta Ramos e sua equipe dão a ver o rosto dos jovens réus em *Juízo*, abre-se a possibilidade justamente de o espectador estabelecer uma relação de empatia e cumplicidade com os personagens, ou minimamente um reconhecimento de suas humanidades a partir dos sinais distintivos de suas faces. E esse reconhecimento, por si só, já é um sinal de que o estigma e suas rígidas escalas sociais que conformam esses sujeitos foram de alguma forma suspensos, ainda que temporariamente.

Esse movimento apresenta ainda outro grau de complexidade, na medida em que estamos lidando com um estigma de fortes raízes sociais e históricas na sociedade brasileira. Por conta de toda sua historicidade, o estigma do jovem autor de ato infracional encontra-se reverberado em diferentes mídias e meios de expressão. Se o cinema e a televisão irão por vezes tematizá-lo a partir de certos ângulos e enquadramentos, é na imprensa, sobretudo naquela de teor mais sensacionalista, que o estigma e todas as suas ramificações perniciosas serão representados de maneira mais explícita, como as vísceras expostas de um doente.

Ao tematizar um assunto de tamanha envergadura, *Juízo* inevitavelmente dialoga, ainda que por contraste, com esse universo de imagens e

sons que inclui, mas vai para além das narrativas cinematográficas. Pode-se pensar que tais imagens e sons são parte daquilo que se convencionou chamar de *cultura das mídias* (SANTAELLA, 1996): uma cultura do efêmero e do transitório, que abrange do cinema às mídias digitais, apresentando grande grau de complexidade na natureza diversa dos códigos e convenções apresentadas ao público.

Maria Augusta Ramos declarou que “queria muito, com ‘Juízo’, humanizar a figura dos menores infratores, que é demonizada pela mídia” (RIZZO, 2008). Faltou apenas dizer que o cinema também faz parte desse circuito das mídias, dando a ver e a ouvir imagens e sons de diferentes procedências sobre assuntos os mais diversos, incluindo os estigmas sociais que permeiam a realidade brasileira. Essa relação de contraste com as imagens da imprensa pode ser percebida mais explicitamente no cartaz de divulgação do filme, em que vemos a imagem do jovem que abre esta análise sob o tratamento que seria dado no caso da ocultação de sua identidade.

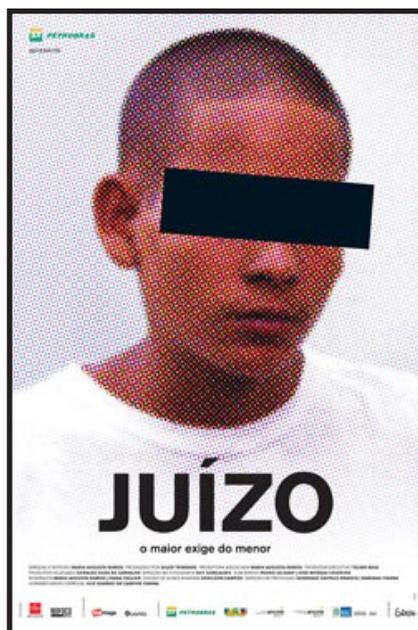


Figura 2 – Cartaz de divulgação de Juízo. Fonte: JUÍZO, 2008.

Essa relação com imagens de diferentes procedências não quer dizer que o cinema e sua vertente documental não apresentem especificidades. Apenas que, ao representar dessa forma os jovens réus sob julgamento nas audiências da 2ª Vara de Infância do Rio de Janeiro, *Juízo* dialoga com o campo do cinema documentário e, para além dele, com outras imagens e sons que representam esses jovens, sobretudo aqueles veiculados pela imprensa em suas mais diferentes ramificações.

E ao pensarmos nesse sentido amplo é que a *opção* de revelar os rostos dos jovens sob julgamento ganha especial contorno político. Pois não só *Juízo* oferece a possibilidade de empatia dos espectadores com os réus, rompendo com a homogeneização da máscara de *pixels*; mas o faz a partir de uma narrativa calcada no cinema documentário, em que pese todo o caráter indicial e todo o coeficiente de *verdade* e de *registro* que as imagens desse gênero apresentam. E faz todo esse movimento, ainda, em *contraposição* às imagens e sons que são veiculadas em outros documentários e pela imprensa, que representam os jovens autores de atos infracionais ocultando suas identidades.

Poderia-se argumentar que o espectador, ao saber que as imagens dos réus são ficcionais – informação que já é revelada nos letreiros iniciais do filme – não utilizaria o parâmetro do documentário para a leitura dos jovens presentes no longa-metragem, e sim o da ficção. Acontece que *Juízo* se apropria de seu caráter híbrido de maneira bastante particular: a participação dos atores que interpretam os verdadeiros réus está tão bem amalgamada com as imagens e os sons documentais que são constantes os relatos daqueles que dizem por diversas vezes terem se esquecido de que os jovens ali presentes não eram aqueles que de fato estavam sob o crivo do poder judiciário (HARAZIM, 2007; WEISSBERG, 2007).

Para explicar esse fenômeno, há que se considerar, primeiramente, a habilidosa edição de som e mixagem de Denílson Campos, que inseriu a voz dos réus na narrativa, integrando-a espacialmente de maneira perfeita

às demais vozes dos atores sociais envolvidos na situação das audiências. Em segundo lugar, há uma grande semelhança física entre atores ficticiais e réus, segundo Maria Augusta Ramos (RIZZO, 2008), na medida em que ambos, em sua maioria, correspondem ao perfil indicado pelos dados apresentados por Cerqueira e Bueno (2023): são jovens negros, pobres, de baixa escolaridade e de identidade de gênero masculina. Ainda que alguns dos personagens do filme sejam mulheres, ainda há presente o mesmo perfil de raça, classe e escolaridade. E para além da semelhança física, a atuação por vezes apática dos atores e atrizes parece perfeitamente factível ao universo das verdadeiras pessoas sob julgamento.

Maria Augusta Ramos afirmou à época do lançamento, a respeito da escolha do elenco: “Buscava quem se parecesse com eles de costas e que tivesse passado por experiências semelhantes, como a maternidade precoce” (RIZZO, 2008). Ao falar sobre a apatia dos atores em cena, declarou: “em comunidades carentes, é fácil encontrá-los. Eles são assim porque têm enorme consciência da miséria em que vivem e da falta de perspectivas” (RIZZO, 2008). Ela chega a aprofundar esse argumento em outra declaração:

Esses meninos (os atores) são talentosos, mas eu acho que não foi difícil e não seria difícil achar meninos que vivem a mesma realidade (que os infratores) porque todos eles vivem (a mesma realidade). Setenta e cinco por cento das meninas adolescentes (das comunidades onde ela conseguiu os atores) estão grávidas ou são mães, isso é muito assustador. Porque é uma realidade muito próxima (PELLI, 2008).

A diretora fala a respeito da situação da maternidade, referência direta a duas das réus do filme, que são mães, mas seus comentários certamente podem ser estendidos a todo o elenco adolescente. São pessoas que viviam, na época das filmagens, em situações sociais muito próximas às dos réus, e que têm na apatia uma forma de expressão da absoluta falta de perspectiva com a qual lidam ao longo de suas vidas.

Sob outra perspectiva, ainda é possível interpretar a apatia e o constante componente lacônico nas respostas dos atores sociais e ficcionais aos operadores do Direito como uma consequência do fato de se sentirem intimidados diante dos rituais a que estão submetidos nesse teatro da Justiça. Rituais que, como comentado anteriormente, estipulam uma hierarquia rígida de poder, com o juiz ocupando seu topo, e os réus submetidos a sentenças frequentemente estipuladas antes de seu direito à fala.

Essas diferentes possibilidades de interpretação são abertas uma vez que existe certo grau de opacidade na atuação dos jovens. Como não são realizadas entrevistas, aos espectadores cabe interpretar a performance dos réus a partir das imagens documentais de teor observacional e das imagens ficcionais com os atores do elenco adolescente. E em nenhum desses momentos esses jovens expõem abertamente seus pontos de vista sobre o processo a que estão submetidos.

Dessa forma, *Juízo* realiza um movimento duplo em relação a seus personagens: por um lado, abre-se a possibilidade de reconhecimento da humanidade dos réus pelo fato de seus rostos serem revelados por meio do recurso da ficcionalização; por outro, a aproximação entre espectador e jovens se dá até certo ponto, por conta da opacidade que caracteriza suas performances e da maneira como o filme as aborda.

A PRESENÇA DAS MÃES NA DESCONSTRUÇÃO DO ESTIGMA

Por fim, gostaria de observar um outro modo a partir do qual o filme atravessa o estigma, propondo outras formas de representação dos jovens autores de atos infracionais. Trata-se da ênfase que se dá à presença e à atuação das mães dos réus durante as audiências judiciais e os momentos de visita no Instituto Padre Severino. Em *Juízo*, a presença ativa das mães é um dos elementos que concorre para complexificar a figura dos réus. Dois são os momentos em que isso fica mais evidente.

Um deles acontece durante as imagens observacionais do cotidiano do Instituto Padre Severino. Em contraposição às cenas das audiências judiciais, as imagens filmadas nessa instituição reverberam mais diretamente em relação a outras, presentes na imprensa e no cinema documentário, no qual não vemos os rostos dos jovens internos. Para isso, são adotados ângulos estratégicos de filmagem, em que a câmera aponta para as costas dos jovens ou para detalhes da cena que não permitem atestar a identidade do sujeito observado. Embora esses trechos sejam intercalados com outros em que vemos os personagens que estarão nas audiências, na maior parte das vezes a sensação que se tem é a de uma certa homogeneização dos jovens, facilitada pela distância em que a câmera deliberadamente opera.

Dessa forma, os planos abertos e fixos são a tônica desses momentos do filme, em que vemos da chegada de novos jovens internos aos corredores ocupados pelos familiares dos réus; do almoço coletivo à performance de inspiração militar em um dos pátios da instituição. Nesses momentos, percebe-se a relação de hostilidade entre os agentes e os jovens, na medida em que são as palavras de ordem em tom agressivo que marcam a comunicação entre ambos. Os internos almoçam em um grande refeitório, prestam continência em um grande pátio, vestem o uniforme da instituição. Tudo acontece de maneira coletiva, todos os internos fazendo as ações simultaneamente, de maneira que parecem ter a identidade diluída no conjunto. O tempo das ações também é controlado, e ouve-se, em alguns momentos, os agentes pressionando para que um ou outro interno seja mais rápido enquanto troca de roupa ou almoça.

Nesse contexto, há uma sensação flagrante de um sistema duro e opressivo, cuja feição mais explícita se encontra no interior das celas degradantes e imundas em que ficam presos os jovens. Mesmo a voz de uma agente do poder judiciário, cujo papel é avaliar as condições materiais das celas e da instituição, mistura-se ao som ambiente de um corredor abafado que dá para as celas, em uma instituição explicitamente não projetada para o diálogo e a

comunicação. A arquitetura confere o tom final desse ambiente opressivo, com o predomínio de formas retangulares ou quadradas, de grades e de espaços que, apesar de amplos, tornam-se pequenos diante da quantidade de pessoas que ao mesmo tempo os ocupa, transmitindo uma sensação de confinamento.

Em meio a essa parte do filme, em determinado momento passamos a acompanhar a entrada dos familiares dos internos em um dia de visitas. Somos conduzidos da fila que se estende do lado de fora para a vistoria dos objetos trazidos pelas mães. Em seguida, a imagem de costas de uma agente do Instituto bloqueia a visão de um procedimento vexatório ao qual uma mãe é submetida: levantar as roupas, abaixar o corpo e se levantar algumas vezes, tudo para mostrar que não carrega nenhum outro objeto oculto para seu filho. Esses planos revelam como as mães também são submetidas a rituais da instituição. Isso acontece até o momento em que, mais alguns planos à frente, somos levados a um grande pátio onde se aglomeram familiares e internos.

Ainda que não revelem os rostos dos jovens, reitero a posição de Ramos (2011) de que este é um dos momentos mais tocantes do filme, ou ao menos da parte concernente ao Instituto Padre Severino. De uma mãe que olha para os lados, à procura do filho que não chega, passamos a observar mais atentamente ao encontro de outras mães e seus filhos. A emoção dos encontros se deixa transparecer pelos abraços apertados, pelo ouvido atento e pelas palavras de consolo. Palavras essas que não chegamos a escutar: somos posicionados a uma distância considerável dos personagens, observando-os, mas ao mesmo tempo não os ouvindo.

Como destacam Nash (2012) e Pryluck (2005), ética e estética estão diretamente interligadas no cinema documentário, em especial nos filmes de teor majoritariamente observativo. Ocultar as falas das mães e dos internos enquanto revela suas imagens faz com que o filme nos ofereça a possibilidade de vê-los à distância, ao mesmo tempo que preserva parte da intimidade concernente aos personagens. No embate entre o direito à privacidade e o interesse público dos temas retratados, o poder de registrar os acontecimentos

de Maria Augusta Ramos e sua equipe encontra barreiras não somente no Estatuto da Criança e do Adolescente, mas também nos limites éticos que norteiam a realização do filme. Podemos, desse modo, vê-los, mas até o ponto em que o teor de suas conversas não nos seja revelado, preservando minimamente a intimidade de um momento tão delicado e particular.



Figuras 3 e 4 – Imagens do encontro entre mães e filhos nas dependências do Instituto Padre Severino. Fonte: JUÍZO, 2008.

Um outro momento em que vemos a participação de uma mãe favorecer a desconstrução do estigma do jovem autor de ato infracional acontece quando da audiência de Alexandre, o réu cujo caso é o mais grave de todos os abordados em *Juízo*: diante dos diários atos de violência física praticados por seu pai contra ele e sua mãe, o adolescente assassinou-o a facadas enquanto dormia. A gravidade do ato contrasta com o semblante de Alexandre e sua postura apática e até mesmo tranquila, respondendo maquinalmente às perguntas feitas pela juíza.

Diferente dos outros casos retratados pelo longa-metragem, Luciana Fiala dessa vez assume um tom mais moderado, com perguntas mais amenas, sem dar conselhos prontos ou assumir uma postura mais agressiva. Diante das respostas dadas, que parecem atestar a falta de atitudes reprováveis anteriores ao ato ilícito por parte do réu de acordo com a perspectiva dos operadores do direito presentes, chama-se a mãe de Alexandre, na condição de testemunha.

Diante das perguntas da juíza, ela relata os constantes ferimentos proferidos pelo pai ao filho, a ponto de deixá-lo desmaiar duas vezes; a impossibilidade que tinha de levá-lo a um hospital, por conta de eventuais perguntas de funcionários sobre o motivo das lesões apresentadas; a falta de ajuda que teve de outras pessoas, em parte por conta do jeito que o marido batia nela, de maneira a evitar marcas no corpo. Ouvimos, então, o seguinte diálogo:

Juíza: A senhora sente falta do seu marido?

Mãe: Não, eu sinto... eu não me conformo com a situação que ele me deixou. Que eu acho que eu não merecia passar por tudo isso.

Juíza: A senhora não se conforma do seu filho ter matado o pai?

Mãe: Eu não me conformo porque eu acho que foi ele que causou tudo isso. Porque ele não deu amor.

Juíza: E agora?

Mãe: Agora não sei, está na mão do Senhor.

Ouvimos então o defensor Tadeu Valverde, dirigindo-se à juíza: “Excelência, apesar de todo o ocorrido, a testemunha ainda ama ele como filho?” Visivelmente emocionada, a mãe responde: “Amo, ele é meu filho...” no que tem a resposta interrompida pela juíza.



Figuras 5 e 6 – Imagem de Alexandre, interpretado por um dos atores do elenco adolescente, e de sua mãe no tribunal. Fonte: JUÍZO, 2008.

O ponto que gostaria de destacar no trecho acima é o de que a mãe de Alexandre não atuou na situação somente como testemunha das condições que antecederam a prática da infração. Ela demonstra claramente em sua fala uma preocupação com o destino de seu filho diante de tamanho ato violento, lamentando a atitude do marido e responsabilizando-o pelo ocorrido. Ao dizer que o marido “não deu amor” e ao se posicionar como alguém que o ama e quer seu bem, a mãe de Alexandre dá sinais claros de que o jovem não é somente alguém que praticou o trágico ato do parricídio, mas também um filho querido cujo destino “está na mão do Senhor”.

Tanto os casos das mães em dia de visita no Instituto Padre Severino como o da mãe de Alexandre e o da mãe de Simone ajudam na desconstrução do estigma do jovem autor de ato infracional, complexificando a figura dos adolescentes ao atribuir-lhes um papel social alheio às precondições que os caracterizariam como infratores. A relação afetiva entre mãe e filho, tal como construídas pela narrativa fílmica, atravessa o estigma que, em sua rígida hierarquização do mundo social, não admite outra ação que não a de uma violência descontextualizada por parte dos jovens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na perspectiva delineada tendo como base as análises e os autores apontados ao longo deste artigo, pode-se pensar as faces reveladas⁷ dos réus por *Juízo* como portas de entrada na relação entre espectadores e personagens. É o rosto dos meninos e meninas sob julgamento, inseridos no filme por meio do recurso da ficcionalização, que nos possibilitam vislumbrar como eles pertencem a um mesmo perfil demográfico: jovens negros e negras. Com o tom de pele mais ou menos escurecido, os adolescentes que estão

7 Nome de um dos eixos de representação presentes na pesquisa completa. Já a participação das mães pertence ao eixo *Laços de Afeto*. Ver Lamas (2022).

posicionados à frente das câmeras podem ser inseridos em uma escala que vai, no mais das vezes, do negro ao pardo, repercutindo um perfil racial tragicamente encontrado nas estatísticas a respeito da mortalidade de jovens no contexto brasileiro (CERQUEIRA; BUENO, 2023).

A presença das mães também se configura como um elemento de importância na desconstrução do estigma, ao menos em duas cenas em particular. Na primeira, a câmera registra a visita das mães dos internos do Instituto Padre Severino. Embora se trate de um momento de teor puramente observacional, sem nenhum tipo de inserção ficcional e, portanto, sem a exposição da identidade dos jovens, o que se vê são encontros marcados por abraços, lágrimas e a comunicação explícita do amor, das saudades e dos medos que permeiam a relação entre mães e filhos em um contexto de privação de liberdade.

Na segunda cena, vemos o julgamento de Alexandre, menino que assassinou o pai a facadas enquanto este dormia. A chocante infração, que contrasta com as feições juvenis do réu e sua resposta apática aos questionamentos da juíza, encontra uma contextualização no testemunho da mãe, que relata para o tribunal como o pai do jovem agredia fisicamente a ela e ao filho de maneira constante. Ela chega a descrever táticas perversas do marido, como o fato de as agressões físicas serem praticadas contra suas orelhas, de maneira a não deixar marcas que possibilitariam sua denúncia, e ainda observa como tudo isso acontecia depois que ele chegava bêbado em casa. Visivelmente emocionada e mostrando-se preocupada com o destino do filho, a mãe de Alexandre não só confirma a argumentação do filho, como fornece a demonstração explícita de um vínculo afetivo que o distancia do estigma.

Por todos os elementos apontados acima, *Juízo* configura-se como um marco da cinematografia brasileira a respeito do fenômeno da criminalização juvenil. Em contraste com outros documentários brasileiros e com a abordagem da imprensa, o documentário híbrido dirigido por Maria

Augusta Ramos assume uma posição no debate público alheia às respostas rápidas e fáceis. O longa-metragem amplia a perspectiva midiática sobre a infração e inclui os adultos nessa complexa temática social. Como diz o cartaz de divulgação, “Juízo: o maior exige do menor”, dando a entender que carecem de juízo não somente os menores em conflito com a lei, mas também os maiores que constituem e perpetuam uma sociedade injusta e marcada pela desigualdade social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CERQUEIRA, Daniel; BUENO, Samira (coord.). *Atlas da violência 2023*. Brasília: Ipea; FBSP, 2023.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978
- HARAZIM, Dorrit. **Foco Distanciado**. *Revista Piauí*, ano 2, n. 14, nov. 2007. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/foco-distanciado/>. Acesso em: 29 nov. 2021.
- KUHN, Annette; WESTWELL, Guy. *Oxford Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2020.
- LAMAS, Caio. *Os jovens e a máscara: políticas de representação de jovens autores de atos infracionais no cinema brasileiro*. Tese defendida na Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP. São Paulo, 2022.
- MACDOUGALL, David. **The Fate of the Cinema Subject**. In: *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- NASH, Kate. **Telling stories: the narrative study of documentary ethics**. *New Review of Film and Television Studies*, v. 10, n. 3, p. 318-331, set. 2012. DOI: 10.1080/17400309.2012.693765. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/17400309.2012.693765>. Acesso em: 13 maio 2022.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2012.
- PELLI, Ronaldo. **Crítica: 'Juízo' mostra a realidade dos jovens infratores**. *G1 Cinema*, 12 mar. 2008. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL347822-7086,00-CRITICA+JUIZO+MOS-TRA+A+REALIDADE+DOS+JOVENS+INFRATORES.html>. Acesso em: 29 nov. 2021.
- PRYLUCK, Calvin. **Ultimately we are all outsiders: the ethics of documentary filming**. In: CORNER, John; ROSENTHAL, Alan (eds.). *New challenges for documentary*. 2nd. Manchester: Manchester University Press, 2005.
- RAMOS, Clara. **Juízo e o teatro da justiça: narrativa e performance**. *Revista Rumores*. v. 5, n. 9, jan.-jul. 2011. DOI: 10.11606/issn.1982-677X.rum.2011.51224. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51224>. Acesso em: 13 maio 2022.
- REIS, Francis. **Juízo, de Maria Augusta Ramos** (Brasil, 2007). *Revista Cinética: Cinema e crítica*, nov. 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/juizo.htm>. Acesso em: 29 nov. 2021.
- RIZZO, Sérgio. **Documentário híbrido ressalta "teatro" da Justiça**. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, ano 88, n. 28.835, 18 ago. 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1403200830.htm>. Acesso em: 29 nov. 2021.
- SANTAELLA, Lucia. *Cultura das Mídias*. São Paulo: Experimento, 1996.
- SENZI, Aline; LAMAS, Caio. **Políticas de representação do sistema de justiça penal: os casos de Sem pena e Justiça**. In: SOARES, R. L.; GOMES, M. R. (orgs.). *Narrativas midiáticas: crítica das representações e mediações*. São Paulo: ECA-USP, 2020. Disponível em: <http://www.livrosaber-tos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/555>. Acesso em: 13 maio 2022.
- SOARES, Rosana. *Sutileza e grosseria da exclusão nas mídias*. São Paulo: Alameda Editorial, 2020.
- WEISSBERG, Jay. **Behave**. *Variety*, 8 ago. 2007. Disponível em: <https://variety.com/2007/film/reviews/behave-1200557313/>. Acesso em: 29 nov. 2021.

FILMOGRAFIA

Juízo (2008), de Maria Augusta Ramos

O EFEITO DO FILME ENSAIO NO DOCUMENTÁRIO PRESENTE NA CULTURA DIGITAL

GABRIELA LOPES SALDANHA¹

O trabalho apresenta um recorte do pensamento apresentado na tese *Desmontagem em Pacific e Doméstica: um estudo sobre o uso da edição no documentário pernambucano* (Saldanha, 2023), em que se observam traços ensaísticos também nas poéticas contidas no filme de não ficção.

Desta forma, olhar para a produção audiovisual brasileira, incorporando este novo viés também para o documentário como um elemento de transformação que surge com o vídeo e os artistas que por ele trafegaram entre as décadas de 1960, 1970 e 1980, sinaliza possíveis vetores de força para uma entidade metafísica presente nos cinemas impuros em curso ao longo dos anos 2000, a exemplo de obras escorregadias e em deslocamento categórico, como *Pacific* (Brasil, 2009), de Marcelo Pedroso e *Doméstica* (Brasil, 2012), de Gabriel Mascaro.

Com este entrecruzamento, a partir das teorias do ensaio, fora e dentro do cinema, nos questionamos: como a montagem, atravessada por práticas digitais de materiais de terceiros, pode regular uma estrutura fílmica constituída por imagens de um mundo em construção sob bases recicladas e polissêmicas?

¹ Doutora e Mestre em Multimeios pela Unicamp. Pesquisa estéticas do documentário, montagem e edição com enfoque no cinema pernambucano. É professora em cursos de comunicação, fotografia e multimídia, além de produtora executiva com destaque para trabalhos como parecerista em editais públicos, a exemplo do Funcultura Audiovisual e Edital de Apoio ao Audiovisual Cearense – Lei Aldir Blanc.

Assim sendo, as questões trazidas por Weinrichter (2009) sobre o que ele chama de “cine de material encontrado”, em diferentes domínios, são salutares para o documentário em mutação pelas práticas de reciclagem, na medida em que o encontro do cineasta com o material não será fortuito, mas sim cataclisma provocado. Às suas ideias, atribuiremos a condição subversiva da imagem para que o conflito aconteça na edição, levando com isso ao resultado de uma cena que não estava presente em origem, mas que passa a denotar uma voz sublinhada dada com a operação do corte.

Portanto, o sentido dos cortes nos filmes em destaque – *Pacific* e *Doméstica* – se apresenta como ativadores de efeitos miméticos dos arquivos, dos materiais compilados (Weinrichter, 2009). Isto permitiu pensar sobre a hibridização do documentário com o domínio do filme-ensaio, pois, o que deveria ser descartado – gravações consideradas não adequadas pela ausência de discurso – estavam ao mesmo tempo presentes também pela ausência de performance consciente e este poderia ser considerado um traço ensaístico. Não afirmamos com isso que *Doméstica* e *Pacific* são filmes integralmente contidos no ensaio, mas sim documentários com traços ensaísticos dados pela montagem. Revela-se, então, um “modo ensaístico” (Corrigan, 2015) que pode atravessar os diferentes domínios do cinema, inclusive o documental. Neste caso, um tipo de voz que se expressa pela montagem.

As personagens avatares de tais filmes – turistas, empregadas domésticas e adolescentes – se mostraram como fantasmas que ecoavam para fora da exibição, o dado fugidio presente no ensaio. Até então, apenas as crianças e os animais recebiam a chancela do cinema para o direito a performar suas verdades. No entanto, isto também acontece nestes filmes, ou seja, através da escolha de fragmentos de gravações consideradas muitas vezes como cenas não constituídas, personagens reticentes com o uso da câmera que portavam, em que pairava a indecisão sobre o que “eu” quero ou devo mostrar de mim ao outro. É neste limiar, quase imperceptível, que a poética ensaística se desenha.

Desta forma, o campo da montagem encontra um lugar diferente do que havia habitado em termos de categoria documental, o da impossibilidade da forma. Logo, não seria possível enquadrá-los apenas como documentários de dispositivo. Tema caro desde o final da década de 1930, por ocasião do texto *O ensaio fílmico: uma nova forma do filme documental*, do alemão Hans Richter (2007), e complementar à discussão levantada pelo soviético Sergei Eisenstein (2002) em *A forma do filme*, de 1936. É a partir de Eisenstein que percebemos que o primeiro plano e as entrevistas ganharam um valor indicial ainda maior do que apenas elemento de fotografia e recurso documental, respectivamente. Os artifícios sugeriram uma assinatura do eu – artista, já que descortinaram um entrelugar, as “entre-imagens” (Bellour, 1997) de um discurso subjetivo.

Assim, esta é uma proposta de demonstrar como realizar leituras ensaísticas sobre obras de difícil localização ética ao longo do tempo, e que partem do lugar da reciclagem de seus materiais de origem, mas que vislumbram com isso novos caminhos para a produção de sentido das imagens no cenário dos arquivos digitais.

Aparentemente, a lei de construção de obras de arte neste caso não pode ser nutrida exclusivamente pelos elementos derivados espontaneamente das emoções, condições e sensações naturais e habituais de um homem, espectador de tal fenômeno.

No entanto, a lei de composição permanece imutável neste caso.

Tais esquemas de composição terão de ser procurados não tanto entre as emoções ligadas à coisa retratada, mas basicamente entre as emoções ligadas à *relação* do autor *com a coisa retratada* (Eisenstein, 2002, p. 144).

A relação dos realizadores com o tema abordado já é em si uma edição em sentido de pré-produção – quando optam por trabalhar com determinados grupos etários e sociais, em detrimento de outros, bem como o indicativo de pertencimento ou não desta mesma cultura e condição socioeconômica sobre a qual escolhem falar. Podemos considerar então que

a composição criativa se estabelece a partir de um “eu” que busca sair de si, atravessado por um outro, um objeto de interesse, e que inevitavelmente o provoca. É por esta corrente que seguiremos, na busca por entender sobre a capacidade dos artistas/cineastas performarem a si próprios através de suas obras, herdados dos subsídios de criação do ensaio cinematográfico. Trabalharemos aqui com uma linha cronológica que observa a determinação da montagem como um espectro do filme-ensaio, a partir de discursos proferidos em três referências teóricas: *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker* (2015), de Timothy Corrigan, *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea* (2015), de Francisco Elinaldo Teixeira, e *O ensaio fílmico ou o cinema à deriva* (2018), de Gabriela Almeida. Como o impacto de tais teorias vem se apresentando para o cinema documentário, no que tange o papel da composição a partir da edição?

Contudo, como já mencionamos anteriormente, já em 1940, o cineasta alemão Hans Richter apontou para as relações entre o ensaio e o documentário, atribuindo ao filme documental a função de “dar forma ao conteúdo intelectual”, em crítica ao cinema de ficção voltado ao entretenimento que despontava em oposição às vanguardas artísticas europeias. Para ele, a relação de aproximação entre dois campos, a exemplo do cinema experimental e do cinema documentário, funcionaria como uma busca para dar forma ao pensamento.

Quanto mais vigoroso e independente possa chegar a ser o filme documental e o filme experimental, e quanto maior seja a ocasião em que sejam vistos pelo público geral, mais terão que adaptar-se a um “estilo de tela” em lugar de um “estilo teatral”. Só depois que tenha ocorrido tal transformação do público, o filme de entretenimento poderá seguir. Nessa época dourada, o filme-entretenimento e o filme-arte chegarão a serem idênticos (Ritcher, 2007, p. 178).

Em décadas posteriores o tema voltaria a ganhar espaço e novas compilações retrabalhando tal relação dinâmica. Corrigan (2015) aponta como um dos elementos importantes trazido ao cinema pela teoria literária do ensaio, a questão das “entre-vistas”, o que equivale à teoria de Bellour (1997) acerca das “entre-imagens”, bem como também apontou Vertov sobre a importância dos intervalos (movimentos entre imagens) para a montagem. A “entre-vista” é dada como um lugar que não se mostra como evidente, mas que sugere uma assinatura do eu, o que na literatura ensaística está relacionada com a condição subjetiva do texto. E, no caso desta construção no cinema, atribui, assim como Vertov e Eisenstein em seus estudos sobre a expressão do teatro japonês, a importância do uso do primeiro plano na tela. Com isso, o autor americano – Corrigan – associa o retrato (a imagem posada), a biografia e o primeiro plano como elementos combinantes para se chegar à subjetividade do sujeito, podendo ser ou não, a depender do uso dos personagens e temas no filme, um viés para um tipo de filme-ensaio².

Neste aspecto, Corrigan também utiliza a analogia da “entre-vista” com a de fato entrevista, recurso amplamente explorado em documentários. Logo, incluímos a seleção realizada pela edição em *Doméstica* que, inclusive, privilegia em vários trechos a entrevista por retrato em primeiro plano – personagens posicionados frontalmente para a câmera respondendo a perguntas de um entrevistador fora de campo. São os intervalos da entrevista, das respostas, que revelam o eu ensaístico. “[...] A entrevista ensaística como retrato tende a rachar, dissipar ou deixar à deriva o rosto e a voz no pano de fundo do espaço social e público que a entrevista normalmente obscurece” (Corrigan, 2015, p. 91). Então, podemos dizer que sim, os cortes, neste caso, não obedecem ao encadeamento de respostas objetivas, mas a tentativas relutantes e silenciosas, no caso das empregadas, desse conflito de interesses sobre quem quer se mostrar – os adolescentes – e quem quer se esconder – as domésticas.

2 Sobre este aspecto, Teixeira (2015) lembra do filme *Glauces: estudo de um rosto* (2001), de Joel Pizzini, como referência do primeiro plano em filmes ensaísticos.



Figura 1: A adolescente Alana diz: “minha empregada tem hábitos noturnos”.
Fonte: *Doméstica*, 2012, direção Gabriel Mascaro.



Figura 2: A empregada da casa de Alana, Maria das Graças (Gracinha), diz: mais tempo eu passei aqui, do que passei com minha mãe”.
Fonte: *Doméstica*, 2012, direção Gabriel Mascaro.

É como se o rosto, a face, o primeiro plano perdesse a ingenuidade dissociada das suas guerras interiores e se revelasse pela “entre-vista”. Neste sentido, o autor localiza o ensaio:

O filme-ensaio retratístico oferece o *pathos* e a crise do eu como imagem em movimento, na qual a subjetividade vacila e deriva instavelmente – e às vezes cegamente – entre a expressão e a apresentação, lutando para pensar o rosto de um eu que vacila e se fratura na dianteira da história, da natureza e da sociedade (Corrigan, 2015, p. 91).

Reiteramos em não afirmar com isso que *Doméstica* e *Pacific* são filmes ensaio, mas sim documentários com traços ensaísticos dados pela montagem, são “modos ensaísticos” (Corrigan 2015). Assim pensamos a montagem, como um tipo de voz ensaística. Uma voz que opera sobre o outro observado, manipulado e, ao mesmo tempo, fugidio. No ensaio literário localizamos o “eu lírico”, relativo à manifestação de um texto extracorpóreo. No cinema podemos utilizar a composição da tradição documentária de que fala em “voz over”, “voz de Deus” e, no ensaio, pensar em uma voz ensaística não localizada no autor, mas na condição subjetiva da obra que escapa ao realizador. A montagem será a responsável por ativar este ser que deseja se expressar, mas que ainda não existe nos materiais de origem, que só ganha vida quando se torna material reutilizado, localizado ou encontrado (Weinrichter, 2009). Portanto, recombinação em diferentes sentidos e poéticas.

Assim, em sequência às “entre-vistas”, Corrigan apresenta as excursões cinematográficas também como um tipo de filme dito como viagem ensaística. Isto quer dizer a capacidade que a literatura oferece ao leitor de viajar através de suas descrições narrativas, o estar em outro lugar. No entanto, para o ensaio, a viagem ganha uma conotação ampliada pela capacidade do eu ensaístico fabular espaços e mundos irreconhecíveis à dimensão racional, presentes apenas no “eu lírico”. Aponta como exemplos sintomáticos desta vertente, *Carta da Sibéria* (França, 1957) e *Sem Sol* (França, 1983), do cineasta Chris Marker, ensaísta unânime entre os teóricos: “[...], os ensaios de viagem cinematográficos experimentam diferentes tamanhos e tipos de espaço como províncias do pensamento” (Corrigan, 2015, p. 106).

Se olharmos agora para *Pacific* como um filme que carrega em seu próprio título uma viagem amparada por um navio, começaremos a buscar a voz ensaística através desta edição que hesita em obedecer à lógica do corte conforme a ideia original do material. Ou seja, os turistas emularam a construção de cenas que deveriam corresponder a trechos dessa viagem, o embarque no navio, a descoberta das cabines, os jantares temáticos, as

opções recreativas em uma busca natural e catártica, mas ao mesmo tempo inquietante, no que tange a finitude dos fatos e a fragilidade da vida. Porém, a edição não despreza o que na visão dos turistas seriam imagens perdidas: o fracasso da viagem, os enjoo, a piscina sem água, o cansaço pelo excesso de programação, o sucumbir à expectativa da felicidade. O que deveria ser descartado está vivo pela ausência de performance e este pode ser considerado um traço ensaístico.

As excursões ensaísticas no espaço, portanto, tornam-se sujeitas à ameaça mítica da torre de Babel: uma viagem aos extremos do espaço, da terra ao céu, que, em seus fracassados esforços de se mapear como uma crença, uma memória ou um sonho humano, resulta em uma cacofonia de linguagens (ou um impenetrável silêncio) incapaz de articular a arquitetura de sua própria excursão. Nesse outro lugar e corpo perdido, porém, o sujeito ensaístico encontra um suporte intelectual para se repensar (Corrigan, 2015, p. 120 - 121).

Neste caso, então, compreendemos que os cineastas se repensam também através do outro. E, ao criar um dispositivo, como o apresentado nos filmes desta análise, determinam mundos possíveis para suas próprias existências, habitando certas “províncias do pensamento”. Corrigan (2015) enfatiza ainda que em documentários que tratam de temas sociais e, ainda assim possuem traços ensaísticos, existe uma diferença entre testemunhar acontecimentos e reconhecer acontecimentos. Ou seja, se *Doméstica* evidencia uma crítica às relações de trabalho desiguais e *Pacífic* discute o lazer programado, por meio de imagens e sons que testemunham estes espaços, por outro lado reconhecem “esses acontecimentos como momentos arriscados de pertencimento (sic) que também são atos de expectativa intelectualmente insistentes” (Corrigan, 2015, p. 174). Portanto, a excursão cinematográfica é uma realidade moldada pela edição que determina quando se darão os acontecimentos, e não o inverso. Por isso, no ensaio fílmico dizemos que se trata da forma (do dispositivo) que pensa.

No entanto, a teoria já antecipava que não se tratava de um conceito novo – mesmo se tratando aqui de documentários produzidos no século XXI sob tecnologias digitais e edições não lineares – posto que o ensaio, desde a sua origem em Montaigne, em 1580 (2010) e ampliado por Adorno, em 1950 (2003), já adiantava o seu caráter anárquico e impuro como uma forma que pensa, que se cogita pela própria característica do pensamento humano que é composto de reflexões de múltiplas camadas simultâneas. Assim, podemos dizer que o tempo fílmico não existe dentro da ordem cronológica dos acontecimentos, mas dentro da importância do reconhecimento dos fatos eleitos pelo autor.

É neste sentido que Teixeira (2015) questiona a nomenclatura insistente em localizar os filmes em três categorias: ficção, documentário e experimental. E acrescenta a utilização do ensaio como um quarto território do cinema e uma crítica a toda uma tradição que busca em outros campos de estudo um arcabouço capaz de lidar com a polissemia do cinema. Defende que não serão outras áreas que farão a mediação desta reflexão, mas sim o cinema a partir dele mesmo. Logo, o ensaio, pelo seu teor transmutador da forma, funcionaria como um parâmetro. Propõe então o uso da palavra “domínio”, no lugar das categorias tradicionais.

Desse modo, um gênero é composto de um conjunto de filmes agrupados segundo regras de procedimentos (formais, conceituais, sociais), estabelecidas de um a outro até adquirirem o estatuto de um consenso. [...] Tal não é o que acontece com o que nomeio de domínio ou território, em que o que está em jogo são projetos, perspectivas, proposições, concepções sobre o que é o cinema enquanto arte em seu permanente movimento de resignificação. Nesse sentido, falar de gênero para nomear tamanha complexidade é muito pouco, restritivo demais. São domínios mesmo, territórios com demarcação de fronteiras, sim, mas móveis, abertas, muitas vezes acometidos de abalos, de movimentos de desterritorialização e reterritorialização por pressão de questões novas que irrompem, demandando outros modos de inteligibilidade (Teixeira, 2015, p. 188-187).

Assim, reconhecemos o caráter híbrido destes filmes, tendo em vista que, apesar de suas propostas iniciais, eles vão ganhando dimensões que escapam à territorialidade de origem, a do documentário. Desta forma, Teixeira (2015) lembra que o ensaio não se justifica pela representação, mas pela reflexão do mundo histórico, em que se opera sob estilísticas eminentemente híbridas. Todavia, refletir é um tema importante, na visão dele, quando se fala de “imagens terceirizadas” e sua ressignificação dentro da cultura do ensaio.

Segundo o autor, existem duas dimensões importantes para se pensar a questão, uma que é da ordem da reflexividade que está associada à utilização dos arquivos de terceiros, e outra que está relacionada com a utilização de materiais produzidos pelo próprio cineasta se tratando da auto reflexividade. As duas operações podem existir dentro do ensaio no cinema. Assim, *Pacific* e *Doméstica* se amparam no recurso da reflexividade, mas também consideramos auto reflexividade, na medida em que, em trabalho de pré-produção, os adolescentes em *Doméstica* recebiam uma orientação prévia com relação ao uso deliberado dos equipamentos, instruções básicas de fotografia e som. Já em *Pacific*, existiam duas produtoras acompanhando as viagens de navio, em pré-seleção dos possíveis turistas abordados para cedência de seus materiais. Ou seja, escolhas em montagem.

O autor, inclusive, chega a localizar a herança ensaística nos filmes *Avenida Brasília Formosa* (Brasil, 2010), também dirigido por Gabriel Mascaro e em *Doméstica*, na medida em que critica os efusivos engavetamentos do documentário.

A nova era da imagem digital precipita, assim, uma série de questões novas em relação aos domínios do cinema, amplamente catalisadas em torno da grande ascensão, desde os anos de 1980, do documentário e que partiam de seus novos implementos estéticos e técnicos. Mas que, em função da irrupção simultânea dos parâmetros do ensaio fílmico, também exigia uma reconsideração da postura inquietante em relação ao experimental. A constelação assim formada traz à tona as questões

e desafios do filme de arquivo e suas ressignificações, da pertinência da autobiografia e o do autoretrato, do filme dispositivo, da *performance*, das novas prerrogativas do *sound design* em relação à imagem sonora (Teixeira, 2015, p. 384).

Essa irrupção é extremamente importante como dado histórico para o cinema brasileiro e estará relacionada, conforme adianta o teórico, com a manifestação do *live cinema*, o cinema que surge nas artes visuais, composto por performances editadas ao vivo. Este é um futuro muito aguardado pelo cinema, como possibilidade de renovação e reinvenção, se observarmos o andamento técnico – primeiro as imagens livres em preto e branco, depois a inserção do som e a chegada do colorido. Neste sentido, a edição não linear e digital da qual falamos abriu caminho para os territórios borrados entre cinema e audiovisual.

Corrigan (2015) tratou do tema ao destacar a escalada vertiginosa dos jogos digitais, antes videogames, na cultura audiovisual em transição do século XX para o XXI. O autor norte-americano aborda o tema sob a condição da primeira pessoa, da predominância da câmera subjetiva e sua capacidade de editar (criar) ao vivo. Seria este então o ponto a se descobrir de que fala o autor brasileiro, ao se referir a uma possibilidade do cinema como um todo, sobretudo o brasileiro, de atingir uma “desabstração” conceitual (Teixeira, 2015), ao extrapolar o campo das artes visuais e alcançar então outros públicos? Ou seja, como utilizar esses novos recursos de edição em tempo real, por exemplo, para se chegar em novos públicos, de forma a ampliar o uso da ferramenta em documentários.

Bem, ao discutir este ponto como um possível futuro também dos filmes de não ficção, podemos pensar em uma tendência já em prática. Notamos que, em relação aos jogos digitais, o comportamento já se tornou hábito em termos de formato performativo, a primeira pessoa do plano é elemento constitutivo, o corpo, para além do pensamento e das mãos, agora também está em processo, por meio dos óculos de realidade virtual, e a edição ao

vivo permanece como sua gênese. A novidade é a criação coletiva on-line, formada por múltiplos autores.

Porém, e quanto ao público do documentário, o que tem recebido como proposta inovadora e o que tem sido possível experimentar? O que verificamos é que, com o avanço da internet no século XXI, houve uma modificação no acesso ao conteúdo audiovisual como um todo, incluindo a forma de consumo das obras cinematográficas. Esta mudança se consolidou em 2020 a partir da popularização das plataformas de *streaming*, em função da pandemia mundial do coronavírus. Ao mesmo tempo, especula-se sobre como lidar com o excesso de dados quando o documentário com traços ensaísticos busca em si um estado de subjetivação.

Ainda que esta seja uma perspectiva problematizadora para a ordem do consumo, do ponto de vista do público, de todo modo, não deixa de ser uma questão para os documentaristas também. Já que, dentro desta tendência do mercado audiovisual conectado em tempo real, o investimento tem sido em formatos seriados, criando-se pílulas capazes de aprisionar o consumo por mais tempo. Por outro lado, trouxe como consequência a dificuldade do público em absorver tamanha quantidade de ofertas, além de afastar, de fato, a possibilidade da escolha em se concentrar em apenas em uma obra que exija reflexão e imersão do tipo não-narrativo, como as ensaísticas – consideramos que todos os filmes são narrativos, porém chamamos de não-narrativos filmes que não adotam a estrutura do cinema clássico e não buscam desfechos e *raccords*. Pelo contrário, a montagem aparece, não se esconde em função de uma história. A montagem é índice de uma voz que interfere no processo ilusório da suposta fantasia cinematográfica. Exemplo: a cena inflexiva, a qual denominamos de imagem cínica, em *Pacific*.



Figura 3: Sem áudio, a personagem segura o microfone como em atitude de riso, após uma piada. Fonte: *Pacific*, 2009, direção Marcelo Pedroso.

A cena funciona como um comentário cínico da montagem, quase despercebido (em sete segundos de imagem) sobre o modo como os turistas produzem suas imagens, suas escolhas, suas intenções ou mesmo a falta delas.

Deste modo, o que percebemos é que o documentário também tem seguido a tendência das formas seriadas para ocupar um lugar nas prateleiras virtuais, mas tem retrocedido em seu processo de criação. O investimento tem sido em obras com estética dos anos 1930 até 1950, com contornos do documentário expositivo (Nichols, 2012) que trata diretamente do mundo histórico, excessivamente didático, bem como do documentário participativo (Nichols, 2012), com uso de entrevistas em primeiro plano e imagens de arquivo, mas sem espaço para a performance do eu ensaístico. Assim, ainda é escassa proposta brasileira de obra seriada documentária com traços ensaísticos até o momento. Talvez Glauber, se vivo fosse, seria capaz de uma empreitada desta natureza³. Uma obra brasileira recente, mas não

³ A hipótese levantada é a de que, ao recuperar Glauber como um motor propulsor de práticas ousadas e inovadoras do cinema brasileiro, a exemplo do que verificamos em sua experiência com o programa *Abertura* estaríamos diante de obra seriado em perspectiva ensaística. O programa foi exibido entre 1979 e 1980, aos domingos, na TV Tupi, e conferia ao espectador a experiência seriada de um formato baseado em entrevistas, porém, com traços ensaísticos. A eloquência costumaz da sua presença em cena, o texto de caráter antropofágico, questionador de uma contracultura em meio ao processo político de busca por uma redemocratização, entrecortados por personagens do cotidiano, como o assistente Severino, desempenham a atmosfera de um

seriada, chama atenção neste sentido de ter entrado neste tipo de circuito digitalizado, *Narciso em Férias* (Brasil, 2020)⁴, dirigido por Renato Terra e Ricardo Calil, com montagem de Henrique Alqualo e Jordana Berg. Mas, de fato, o que ainda temos como marcador cinematográfico de propostas ensaísticas deste formato é a série francesa *História(s) do cinema* (França, 1988-1998), de Jean-Luc Godard, e a série alemã *Berlim Alexanderplatz* (Alemanha, 1980), de Rainer Werner Fassbinder, porém, ainda ligadas à cultura audiovisual-televisiva.

Não ignoramos com isso que existem plataformas segmentadas para públicos de nicho mais receptivos aos formatos menos comerciais, como também não esquecemos o debate presente nos anos 1990 com a popularização dos canais por assinatura que, de alguma forma, atendiam a este mesmo propósito digital, da ampla oferta de títulos. Contudo, nos atentamos ao conteúdo em si, ao que foi disponibilizado e ao mesmo tempo produzido sob tal estética documentária-ensaística. Ou seja, no formato seriado até aqui o documentário parece repetir a compulsão sobre contar histórias da qual fala Teixeira (2015). Vejamos se este não será então um indicativo para o documentário ir em busca de sua própria reinvenção.

Ainda assim, compreendemos também que existem os documentários, no caso dos brasileiros em longa ou curta-metragem, que não vão para o *streaming* e percorrem festivais e, sem dúvida, se colocam como propostas livres em termos de domínios, abrindo espaço para performances menos encapsuladas e mais híbridas. No entanto, a marginalidade de um não alcance de massa não é condição de existência, do contrário, pois, se fosse, não citaríamos o projeto francês *História(s) do cinema* como um valor referencial.

pensamento não associado à linearidade do documentário tradicional que, em sua maioria, na televisão aberta está direcionado ao caráter jornalístico.

4 Na obra, apenas a presença do cantor e compositor Caetano Veloso, entoando memórias fragmentadas, recriações, silêncios e o sofrimento ao falar do período em que esteve preso durante a ditadura militar. Um único cenário, pequenas mudanças de enquadramento de câmera, com ênfase ao primeiro plano e alguns materiais de arquivo. O relato histórico oscila entre a fabulação e o descolamento poético em função da barbárie extrema a qual o artista foi submetido, índice do traço ensaístico operado pelo próprio personagem do filme.

É o que diz a pesquisadora Gabriela Almeida (2018) sobre a importância do projeto, que está constituído a partir da legibilidade da montagem:

Parto do pressuposto de que todo objeto artístico é também comunicacional, tanto do ponto de vista midiático quanto semiótico. São midiáticos os ambientes de produção, circulação, distribuição e consumo das obras de arte, e a sua dimensão de espetáculo deriva em grande parte do capital simbólico de que dispõem artistas e do seu reconhecimento e legitimação no âmbito da instância da crítica especializada (Almeida, 2018, p. 15).

Desta forma, associamos nesta leitura *Pacific e Doméstica* em função dos espaços ocupados em diferentes formatos de telas, desde festivais, mostras, exposições mais restritas como cineclubes, até canais por assinatura, canais de televisão aberta e a internet, favorecendo um amplo acesso de visualização, logo, de confrontação ao seu formato estético. Este regime de imagens e sons que não se aprisionam pelo seu teor histórico, em função de um processo de produção em larga escala, a exemplo do motor seriado mencionado, é desafiador e extraordinário ao mesmo tempo, quando observamos a lembrança da autora brasileira sobre a inserção do célebre documentário *Cabra marcado para morrer* (Brasil, 1984), dirigido por Eduardo Coutinho, como produto que se tornou atemporal em sua chave de interpretação. Em sua visão, o filme de Coutinho possui um “forte acento ensaístico” (Almeida, 2008, p. 25), possivelmente pelas diferentes retomadas da filmagem e pelo processo de diegese empregado pelo cineasta ao longo de tantos anos até se chegar à sua conclusão como obra. Paira sobre tal filme, inclusive, até os dias de hoje, anos de 2024, um fantasma profanador à espreita do próprio filme que já não possui mais seu autor, em função do falecimento do cineasta em 2014, mas que ainda convive com a existência de sua personagem matriz, Elizabeth Teixeira, ainda viva aos quase 100 anos de idade.

Compreendo o ensaio audiovisual, na linha de Català (2005, 2012, 2014a, 2014b e 2014c) e Bergala (1998), como um tipo de obra que produz não apenas um discurso, mas também o dispositivo do discurso, que lhe é próprio e, muitas vezes, único. Assim, a forma do ensaio audiovisual será sempre pensada a partir de diferentes gestos constituintes (no caso de *História(s) do cinema*, são os principais deles os gestos arqueológicos e apropriativo) e a partir também da noção de dispositivo, que faz com que as obras ensaísticas tragam ao centro da discussão não apenas questões temáticas ou metalinguísticas, mas também as suas próprias condições de possibilidade enquanto produtos audiovisuais (Almeida, 2018, p. 42).

Assim, Almeida (2018) nos oferece como análise um sentido para dispositivo que escapa a determinação de que formato de produção elimina o caráter ensaístico do filme. Não voltaremos com isso à descrição histórica do conceito de dispositivo até sua chegada ao cinema contemporâneo. Porém, na interpretação da autora, é possível falar sobre um dispositivo de criação ensaística em que a montagem, sobretudo, é um gesto de articulação de rupturas.

A indicação de um dispositivo de criação abarca tanto as concepções clássicas sobre compreensão de um de procedimento técnico que originará o filme (caso de *Pacífico* e *Doméstica*), como meio expressivo capaz de disparar efeitos sobre o espectador e torná-los uma experiência (caso das videoinstalações), tanto quanto panóptico de vigilância e controle detonador de processo artístico (acepção foucaultiana), bem como o reconhecimento de que todo filme é capaz de abrigar seu próprio dispositivo, como obra autônoma e única. Mais uma vez, neste desenrolar, a ilustração teórica parece confundir a interpretação sobre o que não será considerado então um ensaio cinematográfico.

A teia, por vezes fluida, de reflexão que ampara a definição de dispositivo de criação é justamente, neste sentido, “uma decisão que indica o desejo exploratório de pensar por imagens e colocar-se à deriva, de efetivamente investigar” (Almeida, 2018, p. 55) e que permite a cada pesquisador analista

determinar suas bases de trabalho, evidenciando a liberdade de materiais como método. De todo modo, sabemos que a inexistência do método é própria ao ensaio como elemento artístico, mas não como elemento científico, a forma sobre a qual nos debruçamos.

Cada um à sua maneira, diversos autores vêm se ocupando de uma questão que parece inquietá-los: uma certa “crise” da imagem e a valorização de um cinema que se quer impuro, que se vale de materiais expressivos de todas as formas de arte e cujo valor se localiza justamente na forma como processa, de modo metalinguístico, inúmeras referências, enquanto simultaneamente pensa o próprio fazer-cinema (Almeida, 2018, p. 56).

Cinema impuro (antes e depois de Bazin) e arte híbrida são significativos então de um universo atemporal para a investigação de um meio que envolve o campo do audiovisual e seus processos de edição, contidos na montagem. Para a teórica acima que utiliza *História(s) do cinema* como objeto de pesquisa, a montagem como dispositivo criativo está relacionada com a noção de colecionismo. Com isso, utiliza três experiências de colecionadores para se enxergar o uso da montagem em Godard, o Atlas de Imagens Mnemosyne de Aby Warburg, o conceito de museu imaginário de André Malraux e o projeto da Cinemateca Francesa sob a contribuição de Henri Langlois. Aponta que “deslocamento” é a palavra que reúne os gestos dos três “historiadores” anteriores. Ao mesmo tempo conclui que colecionar é também editar ao próprio modo, em ato autobiográfico, logo, em ato ensaístico para estes casos especificamente. O destino das imagens em acumulação então, para além do colecionismo, torna a montagem o elemento de reciclagem mais adequado à cultura audiovisual contemporânea. Neste sentido, como afirma a teórica, o colecionador se torna artista. Sem a montagem, o lixo será verdadeiramente sólido como memória em decomposição. Já com ela, torna-se material em reuso sob a condição virtual de uma memória em metamorfose para construção de novos mundos, sob novas possibilidades de existência. Por isso dizemos que as imagens do

passado são constituintes de um presente vivo na elaboração de um futuro integralmente digital, assim como já se alcançou com a função dos jogos de realidade virtual.

Então voltamos à questão: e o cinema dito como documentário, qual a sua função no processo de remontagem de suas memórias? É possível afirmar que, com a constatação de que o ensaio é capaz de operar traços em outros domínios do cinema, a exemplo do documentário, se o movimento constituinte do ensaio é o pensamento por imagens (asserção cinematográfica), no filme de não ficção o pensamento será por montagem⁵.

Observando a experiência de Almeida e aplicando na análise do uso da montagem em *Pacific* e *Doméstica*, encontramos este gesto de apropriação como uma reinterpretação do tempo, ou seja, uma desmontagem da cronologia histórica. Ao demonstrarem excitação pela produção de imagens e sons de terceiros, Pedroso e Mascaro pensam o cinema como potência de renascimento e, como tal, tiveram inevitavelmente que lidar com a morte, com a falência e o fracasso de seus materiais considerados por vezes antiéticos.

Se a imagem guarda diversos tempos anacrônicos e convoca necessariamente a história, o conhecimento por montagem passa por desmontar, montar e remontar estas temporalidades, desconstruindo um curso contínuo e valorizando os desvios, bifurcações e descontinuidades que se fazem presentes no ato de estar diante de uma imagem e conseguir enxergar nela muitas camadas de tempos [...] (Almeida, 2018, p. 113).

Ao desmontar os materiais na sala de edição, os artistas (diretores e montadores) se depararam com corpos em vidas aprisionadas pela virtualidade e é dali que deveriam extrair uma sobrevivência para si. O simples fato de juntar imagens, eliminando (cortando) trechos que não se completavam como ação, não tornaria a montagem final em filme, mas foi justamente

⁵ A expressão pensamento por montagem é descrita já pelo teórico francês Didi-Huberman (2015) que parte da ideia de que para se falar sobre imagens é preciso desmontá-las, ato inicial do processo de pensar por montagem.

no dessecar do cadáver que se localizou a nova inteligibilidade, oriunda de uma nova camada de tempo. O avatar que surge como obra desta operação é o que consideramos filme.

Em analogia, Almeida explica que em *História(s) do cinema*, nos episódios que se referem ao Holocausto e, principalmente, ao debate negacionista em torno da ausência de imagens do genocídio alemão, “é como se o cineasta buscasse a legibilidade justamente nas representações que ainda não existem, e não nas formas de visibilidades mais banais e difundidas.” (Almeida, 2018, p. 157). A Segunda Guerra Mundial é o parâmetro, segundo a autora, para toda a série do cineasta francês. A crítica feita por Godard à história do cinema é uma suposta indiferença do mundo após o Holocausto. “Godard promove, deste modo, um uso crítico do dispositivo que o transforma na ferramenta por meio da qual é possível construir uma arqueologia crítica das imagens e um pensamento audiovisual” (Almeida, 2018, p. 183).

Assim, acreditamos então em: por que não pensar a montagem como um gesto de criação dispositiva ensaística para documentários? Já que por meio de tais filmes encontramos em seus materiais suas novas formas de existências e de provocação ao considerado prosaico, ainda que construído sob bases de violência e apropriação de um contexto marginalizado pela produção infinita de imagens da contemporaneidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. **O ensaio como forma**. In: *Notas de literatura 1*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- ALMEIDA, Gabriela. *O ensaio fílmico ou o cinema à deriva*. São Paulo: Alameda, 2018.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*: Foto, cinema, vídeo. Campinas, SP: Papyrus, 1997.
- CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Tradução: Luís Carlos Borges. Campinas: Papyrus, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devolver uma imagem**. In: *Pensar a imagem*. ALOA, Emmanuel (Org.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Apresentação, notas e revisão técnica: José Carlos Avelar. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios: uma seleção*. SCREECH, M. A. (Org.). Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 5. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.
- RICHTER, Hans. **El ensayo fílmico: na nueva forma de la película documental**. In: WEINRICHTER, Antonio (org.). *La forma que piensa: Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra, colección Punto de Vista. 2007, p. 186-189.
- SALDANHA, Gabriela Lopes. *Desmontagem em Pacific e Doméstica: um estudo sobre o uso da edição no documentário pernambucano*. Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp. Campinas, 2023.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec, 2015.
- WEINRICHTER, Antonio. *Metraje Encontrado: la Apropiación en el Cinema Documental y Experimental*. Colección Punto de Vista, Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, n. 4, 2009.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

- Avenida Brasília Formosa (2010), de Gabriel Mascaro
- Berlim Alexanderplatz (1980), de Rainer Werner Fassbinder
- Cabra marcado para morrer (1984), de Eduardo Coutinho
- Carta da Sibéria (1957), Chris Marker
- Doméstica (2012), de Gabriel Mascaro
- História(s) do cinema (1988-1998), de Jean-Luc Godard
- Narciso em Férias (2020), de Renato Terra e Ricardo Calil
- Pacific (2009), de Marcelo Pedroso
- Sem Sol (1983), Chris Marker

O EXTRAORDINÁRIO NUMA ESTRUTURA ORDINÁRIA:
TRINH T.MINH-HA, O TRABALHO DO FOGO E O GESTO CRÍTICO
DO FILME-ENSAIO EM *REMONTAGEM*

PEDRO FELIPE MOURA DE ARAÚJO¹

“Só se pode comparar a andadura do fogo à dos animais: é preciso que desocupe este lugar para ocupar aquele outro; (...) ao passo que as massas metodicamente contaminadas se aniquilam, os gases liberados vão-se transformando numa só rampa de borboletas.”

(Francis Ponge)

“Estar o mais próximo não é tocar: a maior proximidade é assumir o longínquo do outro.”

(Jean Oury)

As viagens dos Irmãos Lumière, levando consigo o cinematógrafo como fascinante invenção do Ocidente para outros continentes, serviram tanto para mostrar as potencialidades técnicas de sua criação como para registrar imagens de lugares distantes. O trem em movimento, imagem icônica no surgimento do cinematógrafo, era também uma forma de locomoção que mimetizava os trânsitos urbanos e comerciais, assim como os deslocamentos coloniais. Em meados do século XX, com o advento de câmeras mais leves e práticas, filmar o deslocamento por viagens se tornaria um gesto que iria além de uma mera curiosidade por outros mundos.

¹ Professor do Departamento de Psicologia da Universidade Federal do Espírito Santo. É autor de “Agonística do olhar, agonística das imagens: um espectador de filmes entre a montagem, o documental e a história” (Multifoco, 2023), na coleção “Cinemas & Educações”.

Se o escritor inglês William Hazlitt já dizia, em 1822, que suas viagens pelo campo seriam uma forma de “perder nossa importuna, atormentadora e eterna identidade pessoal na natureza (...) e começar a ser objetos de curiosidade e maravilhamento para nós mesmos” (apud Corrigan, 2015, p. 105), é porque a possibilidade de uma autorreflexão em processo poderia servir de caminho para movimentos de saída de si, de experimentar a surpresa de um espanto. Quase dois séculos depois, a cineasta vietnamita Trinh T. Minh-ha interrogará: “Por que trabalhar, eu diria, se não para estar em contato com o ordinário de maneiras não ordinárias, sentir e pensar ordinariamente e ao mesmo tempo experimentar o que mais tarde pode se tornar extraordinário em uma estrutura ordinária?” (Trinh T., 2004, p. 195). O extraordinário numa estrutura ordinária. O eu como coisa ordinária a ser desfeita na viagem. Sigamos o rastro destes pequenos desvios.

Ao pensarmos na gramática dos filmes de viagem nestes termos nos aproximamos das formas do filme-ensaio, afeitas que são ao estranhamento com o habitual pela via da experimentação narrativa. Como espécie de contralógica aos desmandos coloniais de exploração, alguns filmes-ensaio de viagem dão lugar a elementos menores, incidentais ou autorreflexivos, promovendo uma inversão do olhar ao imaginário turístico – que permeia os modos como o ocidental observa o resto do mundo. São um exercício particular de pensar o si mesmo por estar em outro lugar: estes filmes seriam menos sobre uma questão de conhecimentos históricos e geográficos do que práticas que investigavam a complexidade de significações no trânsito entre o eu e o outro, em acessar “outros eus” pela viagem, interrogar-se e suspeitar-se em meio a confrontos entre tempos e espaços.

Partindo de uma ambígua relação entre o singular e o geral, o vigor da forma-ensaio emanaria de uma energia antiestética, em oposição as bases românticas que fundamentam hegemonicamente o valor atribuído às obras de arte. O poder do filme-ensaio situa-se na capacidade de interrogar os pressupostos clássicos da fruição artística na representação do mundo pelo

cinema. São justamente suas dificuldades de definição ou rastreamento de modelos que o torna produtivo em sua inventividade. Distante dos princípios do prazer artístico tradicional, o filme-ensaio tende às experiências ruidosas, teimam em confluir o exercício intelectual pela interferência do sensível, costurando uma indissociabilidade entre tais instâncias.

O extraordinário na estrutura ordinária: mediação política e estética no confronto de palavras e imagens. O historiador Georges Didi-huberman (2017), no livro *Quando as imagens tomam posição*, busca revirar a história oficial sobre Bertolt Brecht para encontrar um intervalo, outra imagem do poeta e teatrólogo alemão: não aquele que toma partido em nome de um desvelamento do mundo das aparências em busca da verdade, mas o que tomou a posição em dialetizar imagens de sua experiência em meio a guerra, a partir das obras à época de seu exílio. Em paralelo às produções teatrais, Brecht produzira seu *Diário de Trabalho (Arbeitsjournal)* e o *Abc da guerra (Kriegsfibel)* como forma de montar uma espécie de atlas de imagens. Estas obras são compostas de documentos visuais e reportagens fotográficas da Segunda Guerra, que Bertolt comentava e as legendava de forma poética, desviando-se da descrição ou da contextualização do que estas representavam imediatamente. Para Didi-huberman, haveria um gesto político nas faíscas do encontro entre os comentários brechtianos e as imagens de guerra: tanto o de devolver à linguagem sua imaginação, pela aposta na multiplicidade que não se encerra em significados fáceis, nas legendas que apenas descrevem as imagens que se vê; como o de *devolver às imagens sua palavra poética*: possibilidade das palavras não descreverem, mas esgarçarem o tecido do visto, jogos e passagens por entre as mil palavras que se avizinham a uma imagem (Didi-huberman, 2017, p. 167).

Erigir uma fábula, redispôr as coisas, remontar uma experiência. Volto ao pensamento do pequeno desvio: o extraordinário em uma estrutura ordinária. Há uma correspondência entre o gesto político de Brecht, percebido por Didi- Huberman, e o gesto ensaístico realizado pela cineasta Trinh T.

Minh-ha em seu primeiro filme, *Reassemblage: From firelight to the screen* (*Remontagem*, 1982), rodado em diferentes regiões do Senegal, onde residiu por algum tempo como professora-visitante. Se Brecht escrevia na posição expatriada do exilado, Minh-ha filma na posição (des)territorializada de professora vietnamita no Senegal.

Nem tão longe, nem tão perto. *Remontagem* é uma obra que veste a roupa do modelo clássico dos filmes etnográficos mas, se o faz, é para descosturar suas logísticas por dentro, tomando a posição ambígua de uma dialética entre o visual e o sonoro-verbal. Habitando um modus operandi antropológico, suas imagens mostram corpos e lugares senegaleses aparentemente descontextualizados, de maneira observativa e distanciada, ao tempo que articula, com as ferramentas e estratégias possíveis do audiovisual – a montagem, as relações de imagem e som, a narração em *off* – um dismantelamento: tanto das premissas antropológicas dos filmes etnográficos como do lugar do espectador ocidentalizado. Ao cindir expectativas, ensaiar disjunções em suas aproximações com as questões da legitimidade e autenticidade do que estamos vendo em tela, Minh-ha incendeia a vontade e o hábito de perscrutar significados conclusos para as imagens, tanto por parte de quem filma como de quem assiste.

Há na forma-ensaio uma força distintiva, em sua capacidade de subverter os sistemas, a completude das verdades, ou, como diria Adorno, subverter o “jargão da autenticidade” (Adorno, 2003, p. 21). Em *Remontagem*, assim como dito no célebre texto do crítico alemão, existe “a consciência de uma não-identidade” (Idem, p. 36), ao perseguir, através da reiteração e remontagem das dúvidas, uma emancipação da compulsão do reconhecimento. Seria ensaístico o gesto da cineasta vietnamita posto que a todo momento ela dialetiza seu olhar sobre estas imagens com sua experiência de pensamento, ousando pensar em voz alta rumo a uma interrogação de si: arrisca e desfaz limites, tanto pela dispersão como numa luta ativa com a paisagem cultural de representações e sentidos que nos assombram.



Fig. 01 – Still de *Remontagem*

Uma legenda adicionada na tela escura e sonora nos situa no espaço e no tempo: Senegal, 1981. Imaginamos uma cena acontecendo, algum lugar, possivelmente um ritual, uma celebração. De início, o filme nos desperta um imaginário sem imagens, incita o espectador pela via sonora, promovendo, em seguida, um pequeno deslocamento de expectativas: a sonoridade instrumental cessa com a chegada das imagens, quase um minuto depois de escuridão. *Close-ups* detalhados de homens talhando madeiras, detalhe na respiração de uma barriga, amola-se uma pequena faca, imagens de crianças e um velho com seu cachimbo que parecem se entreolhar. Sol, corpos, silêncio. Nas imagens documentais, sons em sincronia confirmam a veracidade de imagens, dizem o que realmente aconteceu: impressão de realidade. Aos dois minutos de *Remontagem* não temos certeza se o som que ouvimos foi produzido pelas pessoas que vemos sob o silêncio. O silêncio, sons descontraídos das imagens, corpos encarando a câmera e agindo sob o sol nos acompanharão por toda projeção.



Fig. 02 – Still de Remontagem

Na primeira frase do filme, ouvimos uma serena voz feminina, que nos diz em inglês sob um agudo sotaque estrangeiro: “Menos de vinte anos foram suficientes para fazerem dois bilhões de pessoas se definirem como subdesenvolvidas.” Imagem de um matagal em chamas. O filme, rodado em 1981, talvez faça alusão aos vinte anos que separam estas imagens do processo institucional de descolonização dos países africanos, na virada para a década de 60 do século passado. Em nenhum momento Remontagem procura armar sua crítica como álibi de sair ilesa da sombra do filme etnográfico. Se estas mesmas imagens que vemos durante a projeção fossem sublinhadas por outras palavras, outras montagens narrativas, poderiam de igual maneira reproduzir a lógica turística de uma antropologia que almeja o conhecimento objetivo da realidade e o cadastro museológico destas vidas. Os seus movimentos iniciais, em mínimos deslocamentos sensíveis, nos lembram que um filme é, principalmente, montagem, um gesto parcial que se destina às imagens.

A facilidade objetiva da imagem, o empenho da montagem: habitar o modelo para expor suas fraturas. Se Remontagem acaba por ativar a sanha

visual do espectador ocidentalizado, de sentir-se curioso frente a estas vidas desconhecidas que vemos em imagens mudas, é para nunca entregar seu ecrã por completo: o filme é fragmentado, sons recortados e dessincronizados, onde a própria narração é vacilante, se repete por vezes como forma de reiterar sua crítica ou mostrar que está testando as relações entre texto e imagem, como se partilhasse seu exercício diante do espectador. Palavras levemente “desfocadas”, que funcionam de diferentes maneiras a partir do momento em que aparecem ou com quais imagens se correlacionam: uma forma de mostrar que as narrações são arbitrárias, nunca apenas uma descrição imparcial do que foi vivido ou do que está sendo visto.

Sua grafia é, portanto, uma construção que rejeita os mecanismos de significação estabelecidos para inventar uma trajetória própria, calcada – paradoxalmente ou não – no valor indicial da imagem fotográfica; na capacidade do aparato cinematográfico de evocar uma vivência situada em outro tempo-espço. A dinâmica lúdica entre proximidade e distanciamento que experimentamos ao longo do filme reside, pois, tanto numa crença primeira na “autenticidade” dessas imagens captadas in loco (seu valor de testemunho de uma dada realidade) quanto na percepção de que estamos diante de uma restituição que pensa constantemente sua relação com o alvo de seu olhar, recusando-se a objetificá-lo (Monassa, 2015, p. 60).

Quando Trinh T. retoma o dispositivo metodológico do filme etnográfico em *Remontagem*, o faz, se não, para remexer o olhar estrangeiro por dentro: produzir pequenas torções e desvios que geram estranheza, frente à experiência de ver o filme como uma simples etnografia visual de uma “comunidade africana”. O tom de voz, ao mesmo tempo sereno, hesitante e questionador, põe em análise a fluidez eloquente das descrições epistolares da antropologia em relatos de viagens filmados. Patente estranheza da condução narrativa: a voz insere elementos críticos e cínicos, pequenos relatos de diários de campo antropológicos, oscilações e sensações pessoais com as quais a narradora confronta-se, ao pensar sobre como estas imagens

lhe afetam, como seu olhar afeta as imagens. Sua problematização ética da colonização euro-ocidental reside na própria imagem, na forma como conecta registros da plenitude de práticas sociais locais ao tempo que coloca “a autopercepção das comunidades em perspectiva histórica e fazendo-a emergir como resultado de uma relação de poder” (Monassa, 2015, p. 62).

O filme não se coloca numa posição de salvar-nos da incompreensão, nem se responsabiliza, como se fosse possível “devolver a humanidade” àqueles corpos distantes e desconhecidos. Ao contrário, o trabalho da cineasta é nos colocar num terreno conhecido, o modelo do filme etnográfico, evidenciando de maneira fria suas crueldades, para interrogar nossas representações sobre este, ao nos expor à inevitável incompreensão. O fogo está a queimar as palmeiras sob o sol do Senegal, nossas pálpebras, nossas preconcepções sobre África. Fogo, mato, tempestades de areia, chuva, fumaça. As pessoas daquela região são mostradas ou de muito longe ou de muito perto. As pessoas, volta e meia, olham para a câmera, devolvendo a mirada da objetiva. Atos cotidianos, lazer, artesanato, colheita, entrelaçamentos de fios, talhando madeiras, comendo, amolando facas. Variados detalhes de mãos em ação. Esses gestos nunca são utilizados como procedimento pedagógico, nunca são explicados. Não temos um discurso nem figuras exemplares, nem uma explicação do destino destas atividades: como se fosse impossível conectar de maneira unificadora todos os gestos que vemos pelo filme.

Uma montagem linear serve para que o próprio movimento de costura das imagens seja desapercibido, tal qual a barra de uma calça cozida com suas linhas viradas para dentro. Esse ocultamento do trabalho de edição é próprio de um ilusionismo fílmico que prima pela concatenação naturalista dos acontecimentos, ao apagar os vestígios artesanais de sua construção dramática: fazer a história acontecer de modo que não se aperceba que estas imagens foram organizadas com certos pressupostos lógicos, para que a obra flua fazendo com que o espectador esqueça de seu urdimento.

A quebra de um fluxo, a descontinuidade de uma expectativa, uma imagem estranha entre outras: serão estratégias formais experimentadas por filmes e cineastas que lembram os espectadores de duas coisas: uma, que o filme é fruto de um artifice, de uma mão e de um olhar que tem o poder de mudar o rumo da história ao qual estamos submetidos pela dinâmica visual; como também nos lança para um espaço insuspeito de liberdade, preenhe de sentidos nas vizinhanças das imagens familiares. A possibilidade do espanto ou da tristeza nos espreita, logo ao lado da comodidade ou da esperança.

Esta lógica da interrupção pela montagem, fará com que o filósofo berlinense Walter Benjamin observe o teatro épico de Bertolt Brecht em sua abertura pelas descontinuidades: tanto no desligar das articulações dramáticas, em seu desenvolvimento previsível (crítica do clichê), como impor ao espectador que este volte o olhar para a sombra de suas expectativas, extraindo estas de sua vontade de transparência (crítica do entretenimento)

O teatro épico [brechtiano], comparável nisto às imagens da fita cinematográfica, avança por saltos. Sua forma fundamental é a do choque (...) pelo qual situações particulares da peça, bem destacadas umas das outras, vão se chocar umas com as outras. (...) Assim, criam-se intervalos (*Intervalle*) que sobretudo freiam a ilusão do público [e] são reservados à sua tomada de posição crítica (...) (Benjamin, 1939 apud Didi-Huberman, 2017, p. 59).

A montagem como tomada de posição. No cinema, se faz premente experienciar os efeitos de temporalidade imagética e sua dinâmica com os intervalos forjados pela montagem fílmica. O plano de longa duração, por exemplo, tanto pode ser considerado como uma crítica à velocidade da indústria do entretenimento, em seus explícitos gestos que almejam fazer desaparecer a atividade de edição; como ele pode ser usado, no regime documental, justamente como comprovação de autenticidade de uma realidade frente ao aspecto manipulativo da montagem (Trinh T., 2016). No filme de Minh-ha, o gesto da montagem evoca a dialética própria à ideia

de edição: seu aspecto de manipulação estaria creditado tanto como forma de evidenciar o poder da realizadora frente às imagens que recolhe do mundo como, também, dentro do registro documental, critica a ideia de uma verdade pura, aquela que passaria em seu ideal de não manipulação. A montagem picotada, os *jump-cuts*, como maneira de evidenciar o aspecto de manuseio, contra a autenticidade da longa duração: validação esta almejada pela temporalidade dilatada da imagem, a mesma autenticidade pretendida pelo trabalho antropológico, daquele que permanece um longo tempo em seu campo. A imagem demorada, a duração de um gesto quisto como verdade se aproxima do etnólogo, que só confia em sua prática pela autoridade de ter ficado muito tempo num mesmo lugar. O tempo sem interferências como legitimação para a verdade.

Em *Remontagem*, Trinh. T. exercita gestos de interrupção da prosa científico-colonial: logo após a narradora nos contar um caso antropológico, em que um etnólogo compartilha um momento de troca com membros dos Fulani, alerta que o etnólogo estava dormindo, enquanto um Fulani conta histórias e outro toca seu alaúde improvisado. A cineasta vietnamita nos informa, contudo, que o gravador do etnólogo estava registrando o som do momento, o que seria suficiente, pois a presença do etnólogo, “seus valores pessoais”, são inúteis frente a objetividade do registro. Em seguida, enquanto a narradora fala “Isso é objetividade”, nos deparamos com um bebê albino, sustentado por um pano nas costas de uma mulher negra, provavelmente sua mãe, enquanto esta soca um pilão. O bebê dorme, seu rosto está quase todo coberto pelo pano, quase como se escondesse. O choque da diferença: a objetividade não calcula o desvio.



Fig. 03 – Still de Remontagem

Criticar a ilusão da representação, o gesto de mostrar como forma de não endereçar reconhecimentos, distanciar. Ao transportar o conceito de distanciamento brechtiano para o campo do cinema documentário, pode-se arcar com outras implicações. A imagem cinematográfica, possuiria, *per si*, um caráter de aparência total, sendo uma das promessas do documentário apresentar a realidade tal e qual esta é, tal e qual esta foi. Afora as reportagens ao vivo, que intensificam a lógica de uma realidade colada às imagens, um filme documentário é tributário das escolhas de montagem que faz, o que esta privilegia – ou deixa oculto –, ao se contar uma história a partir do que se filmou. Por sua ligação com as expectativas de realidade, seja nas demandas dos espectadores ou da própria indústria, a imagem representativa clama por uma realidade transparente. As imagens de um filme documentário, por muitos anos – e talvez, até hoje – são validadas como realidade pelo seu caráter ilustrativo, num jogo de espelhamentos entre história e imagem.

Como o distanciamento brechtiniano poderia interferir em certa lógica do cinema documentário? O conceito do teatrólogo alemão procura desintegrar a unidade identificadora de nossas representações, jogando com a instabilidade da própria história, ao “desunir as evidências para melhor

unir, visual e temporalmente, as diferenças do que acreditamos por certo ou verdadeiro”.

No distanciamento é a simplicidade e a unidade das coisas que tornam longínquas, ao passo que sua complexidade e sua natureza dissociada passam ao primeiro plano. O que Brecht chama exatamente de uma arte de historicização: uma arte que rompe a continuidade das narrações, extrai diferenças e, compondo, essas diferenças entre si, restitui o valor essencialmente ‘crítico’ de toda historicidade (Didi-Huberman, 2017, p. 63).

Frente ao peso das unidades e representações que soterram a multiplicidade na qual a história é banhada, é o elemento crítico da surpresa que poderia fustigar o olhar do espectador, derreter os metais pesados de suas convicções, desarticular a história de nossa percepção. Parafraseando a epígrafe lapidar de Jean Oury, estar o mais próximo seria estranhar, perceber-se distante. Na aproximação com o distanciamento brechtiano a fruição das imagens cinematográficas encontrará uma força de cisão e quebra, tanto do sujeito espectador quanto das representações que codificam as imagens. “Ali onde se quer fabricar teatralmente a identidade, Brecht vai utilizar o teatro para dividir. (...) Contra a estetização da política e a identificação teatral fascista, Brecht politiza a arte por meio do distanciamento.” (Ishaghpour, 1982, pp. 22-23). Mostrar a distância pela operação da montagem é fazer com que o espectador não tenha acesso a nenhuma verdade única, final, completa: trata-se, antes, de deixá-lo a par da dispersão do real, restos e pedaços entre o entendimento e a estranheza, fazendo com que ele se relacione com a imagem a partir do jogo da verdade posto em cena, tão intenso quanto incerto.

Na maior parte do tempo fílmico de *Remontagem* vemos mulheres trabalhando, cuidando das crianças, detalhes de seus rostos e corpos. “Só a mulher sabe como fazer o fogo”. A narradora, mais de uma vez, lembra de um conto onde as mulheres são as possuidoras do fogo, onde elas o guar-

davam em diversos lugares, “como na ponta do bastão que utilizam para cavar a terra”. O trabalho das mulheres – isto é, o trabalho do fogo – como forma de procurar aquilo que está soterrado, uma África que sempre esteve longe de nossos empoeirados olhos ocidentais, nunca desatada do peso de nossas representações imóveis sobre ela e seus diferentes povos. A imagem do fogo como desfazimento, ausência de controle das chamas. O subtítulo de *Remontagem* nos sugere esse esforço de combustão presente no gesto ensaístico do filme: “da luz do fogo à tela” (*from firelight to the screen*). A montagem como a operação de conduzir a chama, essa energia de difícil controle, a ter como destino a moldura da tela, um enquadramento delimitado para o olhar.

Remontagem não se interessa em transportar um saber sobre os povos senegaleses, mas agir como um catalisador de estranhamentos a nosso imaginário prévio sobre o que é um filme etnográfico, ao nos distanciar e interromper as mecânicas de seu funcionamento. Se existe alguma concordância entre o modo como o filme é feito, seu método, e os corpos mostrados em tela, seus objetos, é para, menos do que os coincidir, evidenciar a distância e a diferença irreduzível que rasga a naturalização do que esperamos de um filme etnográfico, de um filme documentário. O extraordinário numa estrutura ordinária. O próprio gesto de Trin. T. Minha-ha é uma dialética em suspensão: indecível entre ser acusada de utilizar as pessoas que aparecem no filme como “reféns simbólicos”² de seu argumento e, com o mesmo filme, promover um desmantelamento da prosa colonial embutida nos filmes etnográficos. “O hábito de impor significados”, nos repete em mantra a cineasta vietnamita.

2 “Talvez o mais conhecido de seus filmes, que poderia ser amplamente interpretado como etnográfico, é *Reassemblage* (1982). Mas, embora este filme seja sem dúvida interessante na medida em que destaca a natureza de algumas das convenções que sustentam a prática do documentário, ele consegue comunicar muito pouco sobre a vida dos indivíduos senegaleses do filme. A respeito disso, concordo totalmente com Peter Crawford quando ele sugere que os indivíduos não são mais que ‘reféns simbólicos’ da crítica do que ela considera ser o personagem colonial da representação do documentário ocidental (CRAWFORD, 1992, p. 125)” (HENLEY, P. Narrativas: a verdade velada do documentário etnográfico? In: BARBOSA et al. A experiência da imagem na etnografia. 2016, nota de rodapé da página 67)

As noções de realismo e montagem, no filme documentário, travam uma dialética indecível: até que ponto uma obra ancora-se num reflexo objetivo da realidade, em sua forte tendência ao realismo histórico, pela restituição, através de imagens, de uma verdade totalizante; ou, de maneira oposta, suscita-nos a arbitrariedade ficcional posta na operação de montagem, reatando-nos ao aberto do improvável, das possibilidades de conexão e inacabamento rumo a liberação de nossas certezas? Por nos lançar a questão de uma compreensão global sobre a história, o realismo que se apresenta como espelho do mundo, nos incita a *tomar partido* sobre seus destinos, pela resolução de seus progressos. Já a montagem, no seu gesto ensaístico, justamente por seu caráter lacunar e heterogêneo, revela o artífice político da experimentação: não se trata de aceitar uma dedução do mundo, mas de desviar o seu destino, ao compreendê-lo como histórico e inacabado. Para Didi-huberman, na bela e empenhada leitura sobre a arte dialética de Brecht, a questão entre o realismo e a montagem, como operações intrínsecas também à filmes documentários, depara-se no conflito entre, respectivamente “*oferecer o real, isto é, expor sua verdade*” ou “*oferecer o real problemático, isto é, em expor seus pontos críticos, as fendas, as aporias, as desordens*” (Didi-Huberman, 2017, p. 101).

O gesto essencial no teatro brechtiniano é a interrupção: barrar o fluxo naturalista dos acontecimentos, marcar uma distância do familiar pela via do estranho. Isso diz principalmente respeito à experiência do espectador. “O extraordinário em uma estrutura ordinária”. Em relação ao estranhamento proporcionado pela épica brechtiana, pela desautomatização do habitual, Brecht dirá, num limite, que os episódios encenados pelos atores em cena numa peça de teatro poderiam ser de antemão descritos aos espectadores, ou reencenar episódios históricos já conhecidos. Nesse sentido, o que está em jogo no teatro épico não é a reiteração política de seus temas, mas as liberdades possíveis na forma de mostrar a história, no modo como se pode desarticular as fronteiras da sensibilidade treinada. “Ele se relaciona com sua

história como o professor de balé com sua aluna. Sua primeira preocupação é afrouxar as articulações até os limites do possível” (Benjamin, 2012, p. 90). Instruir-se como fonte de desprazer: essa é uma das lições do teatro brechtiniano. O assombro, o deslocamento daquilo que é doméstico, pode ser apreendido como efeito de estranhamento.

Em *Remontagem*, ao operar pela quebra nas relações de sincronia entre imagem e som a cineasta desloca nossas impressões de realidade. Interrupções, hesitações: imagens, sons e narração quase nunca coincidem ou se explicam. Nas distâncias existentes entre narrações de filmes etnográficos clássicos, pontuadas que são por alguma eloquência e pelo didatismo da descrição, e a narração da Trin. T. Minh-ha, que nos soa mais como meditações críticas que tentam desviar-se de seu caráter de palavra definitiva. “Na luta ensaística para conhecer, habitar e comunicar espaços, a tradicionalmente segura voz epistolar de um viajante se torna uma voz à deriva e deslocada (...) explorando geografias interiores e exteriores da vida cotidiana” (Corrigan, 2015, pp. 106-107) Um dos recursos utilizados para tal efeito pode ser visto pela volta de certas falas sob outras imagens, ampliando aos poucos a densidade das palavras. Tais gestos evidenciam o trabalho da montagem no filme, que mais do que uma aposta na descrição e/ou explicação do que vemos intui uma interpretação artística com as imagens deste encontro.

“Apenas fale ao lado.” Queimando em fogo brando, a lenta dissolução do olhar antropológico nunca se dá por completo: é como se Minh-ha soubesse que seu filme não consegue redimir-se da sanha exploratória a qual um filme etnográfico se expõe. Habitar a forma para dismantela-la: *não falar sobre mas falar ao lado*. Esse é o gesto ensaístico proposto por *Remontagem*: expor-se como estrangeira de uma maneira que faça de sua autoridade diretiva um caminho para a desautorização de si, pelo caminho da interrogação intelectual das sombras coloniais que a espreitam. Meio do caminho: tanto vê-se vizinha do ímpeto antropológico como atijada

pelo fogo que nada respeita, que tudo desfaz. Acompanhamos, nos últimos minutos do filme, um conjunto de imagens em silêncio: paisagens esfumaçadas, corpos em meio a tempestades de areia, uma vaca agonizando, um burreco morto de corpo inchado, carcaças de animais já em decomposição. História esfumaçada, história inchada, história em decomposição. Quais histórias? O trabalho do fogo, o trabalho das mulheres, o trabalho ensaístico da cineasta vietnamita, o distanciamento do teatro épico brechtiniano: são gestos contra a dormência dos sentidos, contra a esterilidade da arte, contra uma imagem parada da morte.

O subtítulo do filme diz “da luz do fogo à tela”. As chamas tomam os matos, imagens de labaredas são lembradas em rápidos recortes, o fogo é evocado como posse das mulheres por histórias lembradas durante o filme. O que o filme queima? Nossas certezas, nosso olhar? “Eu estou olhando através de um círculo em um círculo de olhares.” A narradora em certo momento diz que as mulheres senegalesas, ao verem sua câmera, pedem para ser filmadas. O que querem mostrar? Desejam ser vistas? A cineasta vietnamita confronta-se com as diferenças entre si e as outras mulheres. Ao relatar uma conversa com estas, a narradora diz que uma delas comenta sobre poligamia “É bom para os homens...não para nós. Nós aceitamos devido a força das circunstâncias. E você? Você tem um marido só para você?”. A pergunta lançada de volta, o estranhamento, o rebote da curiosidade, a última frase dita pela narradora. Na sequência final, rostos de mulheres em *close-up*: olhando para a câmera, fragmentos de rostos em *jump-cuts*, algumas sérias, outras sorrindo para os lados. Último plano, ao som instrumental desgovernado, o rosto de uma mulher pela metade toma toda a imagem: a frontalidade esquiva, um olho quase ressabiado, um riso-fogo ao meio. A tela escura volta, o som não para.



Fig. 04 – Still de *Remontagem*

REFERÊNCIAS

- Adorno, T. W (2003). O ensaio como forma. In: Notas de literatura. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34.
- Benjamin, W. (2012). Que é o teatro épico? Estudo sobre Brecht. In: Magia, técnica, arte e política. Vol. I. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- Corrigan, T. (2015) O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker. Campinas, SP: Papirus
- Didi-Huberman, G (2017). Quando as imagens tomam posição – O olho da história I. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- Henley, P (2016). Narrativas: a verdade velada do documentário etnográfico? In: BARBOSA et al. A experiência da imagem na etnografia. São Paulo: Terceiro Nome.
- Ishaghpour, Y (1982). D'une image à l'autre: La représentation dans le cinéma d'aujourd'hui. Paris: Denoel-Gonthier.
- Monassa, T (2015). Remontagem. In: O cinema de Trinh T. Minh-ha – Catálogo. Rio de Janeiro: Caixa Cultural;
- Oury J (2019). Ocupação Ueinzz – Catálogo. SESC – SP
- Trinh T., M (2004). Altérité: The D-image effect. In: EGOYAN, A.; BALFOUR, I. (Orgs.) Subtitles: On the foreignness of film. Cambridge: MIT, p. 193-209.
- Trinh T., M (2016). Olho mecânico, ouvido eletrônico e a atração da autenticidade. In: BARBOSA et al. A experiência da imagem na etnografia. São Paulo: Terceiro Nome.

DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO DERIVAS ENSAÍSTICAS EM CENA

LUÍS FELIPE DOS SANTOS¹

INTRODUÇÃO

Este trabalho busca estabelecer um estudo inicial acerca do documentário brasileiro contemporâneo. Para isso, parte do festival internacional de documentários *É tudo verdade*, iniciado em 1996, e que se mantém em atividade até os dias de hoje, sendo uma relevante fonte a se recorrer para encontrar documentários nacionais e internacionais, que são o interesse do estudo.

Durante as edições do festival, é possível observar obras subjetivas tendo mais espaço e algumas sendo laureadas como melhor filme, ganhando menção honrosa ou premiações paralelas, como o caso dos filmes *Rocha que voa* (Brasil, 2002), de Eryk Rocha; *Um passaporte húngaro* (Brasil, 2002), de Sandra Kogut; *O Prisioneiro da Grade de Ferro - Auto-Retratos* (Brasil, 2003), de Paulo Sacramento; *Mataram meu irmão* (Brasil, 2013), de Cristiano Burlan; *Homem comum* (Brasil, 2014), de Carlos Nader; *O Futebol* (Brasil, 2015), de Sergio Oksman, *A paixão de JL* (Brasil, 2015), de Carlos Nader; *Elegia de um crime* (Brasil, 2018), de Cristiano Burlan; *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (Brasil, 2019), de Marcelo Gomes; *Fico*

1 Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Mestre pelo mesmo Programa, tendo sido bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) no primeiro ano e bolsista do Programa Nota 10 - Mestrado - da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) no segundo ano. Graduado em Letras - Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) com certificado de excelência acadêmica "Cum laude". É autor dos livros *Faces e Fases* (Editora Multifoco, 2012), *Cheiro quente de café* (Editora Multifoco, 2013), *O ser que espera* (Editora Multifoco, 2014), *Dois horas e meia* (Editora Multifoco, 2019) e *O que você deixou quando partiu sem me dizer* (Editora Letramento, 2021).

te devendo uma carta sobre o Brasil (Brasil, 2020), de Carol Benjamin; e, mais recentemente, *Incompatível com a vida* (Brasil, 2023), de Eliza Capai, sendo esse apenas o recorte de longas-metragens nacionais, pois ainda há a competição de longas internacionais e curtas nacionais e internacionais.

Dessa maneira, partindo do número de produções subjetivas encontradas ao longo das edições do festival, este trabalho se debruçará sobre os filmes subjetivos e seu aumento e espaço conquistado. Para isso, será analisada uma obra dentre as que foram citadas acima, amparando-se nos estudos de filmes em primeira pessoa, como de Lane (2002) e Lebow (2008), filmes ensaio, como Vassilieva e Williams (2020), Corrigan (2016) e Rascaroli (2022).

Este trabalho parte da inquietação provocada pela obra documental *Incompatível com a Vida* (2023), da realizadora Eliza Capai, lançado no ano de 2023, sendo premiado como melhor documentário em longa-metragem no festival internacional de documentários *É tudo verdade*. Como consta do site do festival, a partir do registro de sua gravidez, a diretora Eliza Capai conversa com outras mulheres que tiveram vivências parecidas à sua, criando um potente e tocante coral de vozes que refletem sobre temas universais: vida, morte, luto e políticas públicas que nos afetam².

A partir de uma experiência pessoal, o diagnóstico dado pelos médicos de que seu filho seria “incompatível com a vida”, ou seja, poderia falecer durante a gestação ou um pouco depois de nascer, a realizadora decide registrar sua gestação até o momento de despedida de seu filho. Estando em um lugar, Portugal, no qual a interrupção da gravidez é permitida por lei, Capai pôde optar pela interrupção, diferentemente do que ocorre em seu país de origem, Brasil, onde o aborto é considerado crime, punido com pena de até 10 anos de reclusão, com base na Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940³.

2 Disponível em: <https://etudoverdade.com.br/br/filme/51220-Incompativel-Com-a-Vida> Acesso em: 19 fev. 2024

3 Disponível em: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=250495 Acesso: 19 fev. 2024.

Para compor essa narrativa, Capai convoca seis mulheres brasileiras que, infelizmente, tiveram gestações com o mesmo diagnóstico: seus filhos também eram incompatíveis com a vida. A partir dos seus relatos dolorosos, mas diretos, as mulheres costuram suas histórias e apresentam a realidade ao espectador. Nesse sentido, apenas algumas conseguiram, por meio da justiça, interromper a gravidez, enquanto as demais levaram as gestações até o fim.

Diferente de seus trabalhos anteriores, neste Capai se coloca em cena, a subjetividade da diretora é posta em jogo para tratar deste assunto, pois, ela disse em entrevista para o site Itaú Cultural, não teria coragem de filmar outra mulher num momento tão frágil como aquele em que estava se filmando⁴. Acompanhamos imagens de arquivo de sua gestação, a descoberta do diagnóstico até sua separação, Capai não nos poupa de nada.

Para o prosseguimento do trabalho, serão apresentados os pressupostos que sustentarão essa análise e que conduziram até a forma do filme ensaio e produções subjetivas. Será tomado como ponto de partida o aumento de produções subjetivas ao longo dos anos, amparados no que Català (2014) cunha de Virada Subjetiva, para explicar o *boom* de produções em primeira pessoa que ocorreu a partir da década de 1980, funcionando como uma ferramenta para produção de novas subjetividades. Aliado a isso, o surgimento de diversas produções que são entendidas como filmes ensaio, e o seu entendimento, pois, nem todos os filmes subjetivos são filmes ensaio, desse modo há uma gradação ensaística proposta por Corrigan (2016), que será utilizada também para a análise da obra, para que não se caia na falsa ideia de que tudo se torna ensaio, já que o filme ensaio se firma como um dos formatos que possibilita a emergência dessas subjetividades.

O ensaio no campo audiovisual é caracterizado por sua prática confessional e reflexiva, esquivando-se de definições totalizantes que o coloquem em uma caixinha, trazendo mais questionamentos do que respostas.

4 Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/colonistas/incompativel-com-vida-grito-pessoal-eliza-capai> Acesso em: 19 fev. 2024.

O filme ensaio possui sua herança nos ensaios literários, inaugurados por Michel de Montaigne (1533-1592), que conferiu ao ensaio as suas principais características. Essas produções começam a surgir após a Segunda Guerra Mundial (Corrigan, 2015), mas ganham força como produções autobiográficas a partir dos anos 1980 e 1990, quando aconteceu um *boom* dessas produções. Esse momento é lido como uma guinada subjetiva (Català, 2014), que proporcionou o fortalecimento dessas produções em que o Eu possui papel central e passa a ocupar um papel de destaque, com aparecimento de produções de sujeitos que sempre estiveram à margem, como negros, mulheres e a comunidade LGBTQIAPN+.

Este trabalho se divide em cinco partes. Na primeira parte, serão tratados os estudos acerca dos documentários brasileiros e filmes em primeira pessoa. Na segunda, será contextualizado o filme ensaio, sua origem e principais características, localizando seu lugar como possibilitador de emergência de uma subjetividade, e como possibilidade de influência nas diversas produções. Na quarta parte, será feita a análise da obra em questão, relacionando com os conceitos apresentados nas seções anteriores para empreender a análise desejada. Por fim, nas considerações finais, serão retomados os principais aspectos discutidos ao longo do artigo para que seja apresentada uma reflexão final sobre a obra.

DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO E OS FILMES EM PRIMEIRA PESSOA

Primeiramente, faz-se necessário um retorno aos estudos acerca do documentário brasileiro, para isso, serão utilizadas Lins e Mesquita (2008) e seu livro *Filmar o real - sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Neste livro, as autoras traçam um caminho do documentário desde os da década de 1960, caracterizado como documentário moderno, que apresenta dois traços de diferença marcantes com o documentário brasileiro contemporâneo, que são “a recusa do que seria ‘representativo’ e o privilégio da afirmação de sujeitos singulares” (Lins e Mesquita, 2008, p. 18).

As autoras trazem características observadas nos documentários brasileiros dessas últimas décadas, como: (1) a afirmação de sujeitos singulares, no lugar de abordar personagens representativos que ilustravam uma tese ou um argumento; (2) experimentos de autorrepresentação dos sujeitos da experiência; (3) tendência à particularização do enfoque; (4) continuidade da tradição moderna de filmar indivíduos pertencentes a segmentos sociais diferentes; (5) abordagem de experiência pessoal e dos aspectos de subjetividade dos realizadores. Essas seriam as tendências do documentário contemporâneo observadas e que se diferem do chamado documentário moderno, da década de 1960. Esses documentários eram o que o pesquisador e crítico Jean-Claude Bernardet (2003) classificou como documentários sociológicos, que se aproximam do documentário clássico. Como as autoras pontuam,

a forma do documentário brasileiro nos anos 60 é, portanto, bastante híbrida, dividindo-se entre o projeto de “dar a voz” (através de entrevistas) e a proposta de totalizar e interpretar situações sociais complexas, manifestada sobretudo pelo comentário do narrador, pelo uso da música, pelas entrevistas com especialistas e autoridades, e também pela montagem trabalhada de modo retórico (Lins e Mesquita, 2008, p. 19).

Lins e Mesquita comentam que na década de 1970 já existiam indícios de mudanças, com produções que se voltavam mais para a promoção do sujeito dessa experiência que também fosse o sujeito do discurso, como a obra *Di/Glauber* (Brasil, 1977), de Glauber Rocha, um curta-metragem em homenagem ao pintor Di Cavalcanti, falecido no ano anterior (1897-1976).

Entretanto, de acordo com elas, é por meio de *Cabra marcado para morrer* (Brasil, 1984), de Eduardo Coutinho (1933-2014), que surgem indícios de novos caminhos para o documentário brasileiro, pois ele desvia de maneira singular nas formas de se criar um documentário. A voz utilizada nos documentários brasileiros vai mudando e dando indícios de novos caminhos a serem trilhados, que culminam nas produções de abordagem pessoal e de cunho subjetivo.

Com esse momento, Lins e Mesquita expõem o que chamam de tendências do documentário contemporâneo, e que, mesmo que tenham deslocamentos de formas e abordagens, ainda apresentam uma aproximação com a dita produção moderna, que seria a focalização da experiência do outro e, também, aprofundando em aspectos da experiência pessoal e da subjetividade de seus realizadores. Seria esse é um aspecto crucial do documentário contemporâneo: a sua fronteira com a ficção narrativa.

Essas produções marcadas pela subjetividade dos realizadores ficam conhecidas como produções autobiográficas. Alisa Lebow (2008) traçou um estudo acerca das obras documentais de realizadores judeus em primeira pessoa. Essas obras tratam da possibilidade de documentar um momento ou um evento na vida do cineasta, podendo ser um diário de pensamentos e emoções, que pode ser enquadrado tanto no presente quanto no passado.

Lebow define que estes filmes estão em primeira pessoa, porém que não é a primeira pessoa do singular, já que necessita de outras pessoas para que se possa construir esse eu que quer ser mostrado. Para ela:

O filme em primeira pessoa meramente literaliza e torna aparente o fato de que a auto-narração— para não mencionar autobiografia – nunca é propriedade exclusiva do eu falante. Isto pertence propriamente a coletividades maiores, sem as quais a criadora seria irreconhecível para si mesma e efetivamente não teria história para contar (LEBOW, 2008, p. XII - tradução minha).

A autora pontua que o desenvolvimento dos documentários pessoais se deu como forma apenas nos últimos 40 anos, e que estes vêm de encontro aos filmes narrados com uma terceira pessoa onisciente e autoritária.

Jim Lane, em seu estudo sobre cinema autobiográfico dos Estados Unidos, entende que a subjetividade emerge de uma crise pessoal existente e que esse sujeito está em constante processo de modelação e remodelação, onde a criação desses filmes também faz parte desse processo de formação. Para Lane (2002), a crise pessoal na qual o sujeito está inserido pode se

transformar em uma tentativa de resolução do problema ou servir para completar o filme e deixar a resolução mais aberta. Essa crise funciona como espécie de gatilho para que o filme possa ocorrer. Dialogando diretamente com Jean-Claude Bernardet (2003), quando, ao analisar duas obras subjetivas⁵, cunhou a noção de documentário de busca, para se referir a essas obras que só emergem devido a um motivador que faça com que o filme aconteça. No caso dessas duas obras, o motivador era uma busca pessoal que desempenhou esse papel de propulsor da criação.

Diversos estudiosos costumam apontar o que chamam de uma postura ensaística no documentário brasileiro contemporâneo, comentando o que há de ensaio, como influências, nas obras e chamando até de ensaio fílmico, pois, de acordo com as autoras, “o que chamamos aqui de ensaio fílmico remete a uma forma híbrida, sem regras nem definição exata, mas que articula modos de abordagem e composição variados, objetos e discursos heterogêneos” (Lins e Mesquita, 2008, p. 54). Na próxima seção, será tratado melhor a questão do filme ensaio.

O ENSAIO EM CENA

O filme ensaio, ou ensaio fílmico, é uma forma que passou a ganhar maior expressão a partir da década de 1980, embora tenha suas origens na França, a partir da década de 1950, ele é uma forma que se espalhou pelo mundo inteiro e se firmou. Há quem diga que seria o tipo mais vibrante de produção nos dias de hoje e que não dá indícios de que isso mudará (Corrigan, 2015).

Para Vassilieva e Williams (2020), nos últimos 25 anos houve uma explosão dos filmes ensaio no mundo inteiro, elas apontam como um grande motivador a produção de *Histoire(s) du Cinéma* (França, 1998), de

⁵ As obras analisadas pelo pesquisador e crítico foram *Um passaporte húngaro* (2002), de Sandra Kogut, e *33* (2002), de Kiko Goifmann.

Jean-Luc Godard, passando por Agnès Varda, Víctor Erice, John Akomfrah, Patricio Guzmán entre outros expoentes. Outro forte indicador foi o aumento dos documentários ensaísticos figurando em listas sobre os maiores documentários de todos os tempos. As autoras apontam que, ao lado dessa maior intensificação dos filmes ensaio, surgiu também uma intensificação dos estudos acerca do tema, como os estudos de Michael Renov, Timothy Corrigan, Laura Rascaroli entre outros, aprofundando os estudos de seu aparecimento e seu formato, mas que, como é sabido, não conseguiram chegar em uma definição exata do que seria o filme ensaio, a maioria dos pesquisadores concorda com a dificuldade de se estabelecer uma definição que seja exaustiva sobre o tema, e pontuam que o filme ensaio possui um papel transgressor, estando em um limiar entre a ficção, o documentário e o experimental, apresentando um caráter fugidivo (Weinrichter, 2007).

Laura Rascaroli (2008), em seu texto *The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments*, busca estabelecer uma compreensão acerca do tema, partindo de sua origem a partir de Michel de Montaigne, como falado anteriormente, até o que a autora indica como uma certa tendência, que seria a emergência no ensaio no audiovisual. A pesquisadora, assim como outros estudiosos, sugere que há pontos que estão presentes nos filmes ensaio, como a presença de um eu autoral, o uso de uma narração em voz *off* e a presença desse eu em forma física. Como exposto pela autora,

o ensaísta cinematográfico cria um enunciador muito próximo do autor real, extratextual; a distância entre os dois é pequena, pois o enunciador representa de forma bastante declarada a visão do autor e é seu porta-voz (mesmo quando se esconde atrás de nomes ou personas diferentes ou mesmo múltiplos). O enunciador do ensaio pode permanecer como narrador ou também aparecer fisicamente no texto, e geralmente não esconde que é o diretor do filme (Rascaroli, 2008, p. 35 - tradução minha).

Monterrubbio (2019), pesquisadora espanhola, chama as formas com que a subjetividade pode ser expressada nos filmes ensaio, como as citadas

acima, como dispositivos de enunciação. Seria por meio deles que se materializa o processo de pensamento e de autorreflexão de uma subjetividade. Dessa maneira, os dispositivos de enunciação se expressam por meio do uso da voz *off* do ensaísta, depois evoluindo para a sua presença, ou não, na imagem em movimento.

Todos esses pontos contribuem para a inscrição da subjetividade nesses filmes, que possuem como principais pontos a reflexividade e a subjetividade. Esse eu autoral é o que torna o filme ensaio tão único, porém, como já falado anteriormente, nem todo filme subjetivo, em primeira pessoa, pode ser entendido como um filme ensaio. Este estabelece uma relação com o espectador, um diálogo que faz com que a história converse com quem assiste, sendo um ponto essencial nesses filmes, que difere o eu que se configura nessas obras de outros diversos eus existentes. Como definido pela autora,

“eu” do filme-ensaio implica sempre clara e fortemente um “você” – e este é um aspecto chave das estruturas profundas da forma. “Você” é chamado a participar e compartilhar as reflexões do enunciador. É importante compreender que este “você” não é um público genérico, mas um espectador corporificado. O filme-ensaio constrói essa posição espectral ao adotar uma certa estrutura retórica: em vez de responder a todas as questões que levanta e apresentar um argumento completo e “fechado”, a retórica do ensaio é tal que abre problemas e interroga o espectador; em vez de guiá-la através de respostas emocionais e intelectuais, o ensaio a incentiva a se envolver individualmente com o filme e a refletir sobre o mesmo assunto sobre o qual o autor está refletindo (Rascaroli, 2008, p. 35 - tradução minha).

O filme ensaio, então, traz indagações, formula questionamentos ao espectador, mas, o mais importante, faz mais perguntas do que responde. Como Rascaroli (2008) comenta, parafraseando Montaigne, fingindo descobrir algo, para apenas abrir mais a si mesmo. Dessa maneira, o sentido do filme ensaio é construído nessa relação entre ambos, o espectador e o narrador, que alimenta e indaga mais ainda quem o assiste.

Como já citado, há um aumento dessas produções subjetivas, principalmente a partir das décadas de 1980 e 1990. Dessa maneira, alguns estudiosos tentam compreender os motivos que possam ter levado a esse fator, como Josep Català (2014), pesquisador espanhol que cunhou o termo Virada Subjetiva, que seria o que explicaria a efervescência dessas obras.

De acordo com Català (2014), na *virada subjetiva*, há uma inevitável presença do sujeito nas produções. Seria o momento de ruptura, pois as obras olham para o sujeito e, com isso, a voz do autor volta à cena. O autor ainda aponta as possibilidades de desdobramentos da virada, que nomeia como *virada reflexiva*, que deu ao documentário seu caráter ensaístico. Para o autor, foi a *virada subjetiva* a responsável pelo *boom* de filmes diários, filmes carta e filmes autobiográficos.

Em meio a essa efervescência subjetiva, tentativas de compreensão da forma ensaio e do que não seria, afinal, fica muito claro para seus pesquisadores que um filme ensaio é mais definido pelo que ele não é do que uma definição exaustiva. No meio de tantas produções subjetivas, vindas da *virada*, Timothy Corrigan (2016), exímio pesquisador do ensaio no audiovisual, estabelece um estudo para a compreensão do filme ensaio nesse cenário tão vasto. Haveria uma gradação do ensaio, pois, embora diversas obras não possam ser compreendidas como um filme ensaio, é possível ver influências ensaísticas em tais obras, corroborando com Lins e Mesquita (2008) sobre tendências ensaísticas no documentário contemporâneo. Se não é possível falar de um filme como um filme ensaio, até para não cair na ensaificação de tudo, tudo se tornar ensaio, é possível observar tendências ensaísticas em algumas obras, que contribuem para a construção da narrativa subjetiva. E é nesse entendimento que a análise da obra escolhida irá seguir, não querendo colocá-la em uma caixa, como o próprio ensaio se esquivaria, mas compreender a sua construção como obra com influências ensaísticas em sua subjetividade.

INCOMPATÍVEL COM A VIDA (BRASIL, 2023)

Incompatível com a vida (Brasil, 2023), de Eliza Capai, foi o vencedor da categoria Melhor documentário brasileiro do festival É Tudo Verdade, sendo um dos festivais do gênero mais expressivos no cenário mundial. Ele tem sido realizado anualmente, desde 1996, com exibição de curtas e longas-metragens que disputam em categorias de produção nacional e internacional. Devido a aproximação entre Filmes-Ensaio e documentários, muitos filmes ensaio participam do festival.

Na obra em questão, acompanhamos a gestação de Eliza Capai, realizadora do longa-metragem, até o momento da interrupção de sua gestação. Enquanto imagens de arquivo vão mostrando a evolução desde o início das filmagens até uma das cenas mais fortes, a personagem segura seu filho em suas mãos enquanto lágrimas silenciosas preenchem o espaço e o único som possível de se ouvir é a dor. Um filme doloroso que, de acordo com a realizadora, deveria ser exposto por ela. Como ela disse em entrevista para o catálogo do festival:

Observar o ser mulher em diferentes mundos é o que me move no fazer documentário. Em 2020, mudei-me para Portugal durante a minha primeira e desejada gravidez e vivi algo que, como documentarista, faria um filme sobre, se a personagem não fosse eu: eu senti então naquele momento que ou me expunha para abordar um tema tão incômodo, solitário e comum, como a perda gestacional, ou não teria mais o direito de documentar a vida alheia. Depois eu e meu parceiro filmamos nossa gestação e aborto, conversei com outras mulheres e casais que viveram histórias semelhantes. Neste filme, atravessamos a vida, morte e sonhos buscando transformar nosso luto em amor (Capai, 2023, p. 61).

“O que é isso?”, o companheiro de Eliza indaga enquanto ela filma e ele se mostra desconcertado, “um registro da vida de casal grávido no apocalipse”. A partir desse diálogo o filme se inicia, com uma filmagem de Eliza em frente

ao espelho, mostrando sua barriga já proeminente e somos apresentados a uma série de imagens domésticas da vida da realizadora, mostrando as mulheres que compõe a sua vida e que estiveram nos momentos em que ela desejava registrar, já que sempre se sentiu confortável desse outro lado da câmera, como ela disse em um momento do filme.

Embora a realizadora tenha tentado esclarecer que não pretendia fazer um filme apenas sobre si mesma, é possível apontar que a produção tem como ponto de partida uma crise pessoal, como indicado por Lane (2002) sobre os filmes autobiográficos. É apenas a partir de sua dolorosa experiência de uma gestação tão almejada, que teve como resultado a interrupção, que o filme emerge. Devido a sua crise, a obra ganha vida e com ela a vontade de contar as histórias que diversas mulheres passam, funcionando com o gatilho do filme, como apontado por Bernardet (2005), mas não diretamente como o pesquisador elaborou, pois, diferentemente das obras analisadas por Bernardet, que possuíam um objetivo preciso e almejam conseguir. No caso da realizadora, seu objetivo era contar suas histórias junto a de outras mulheres, o que foi concluído.

As entrevistadas são apresentadas ao espectador por meio da realizadora, que aparece explicando para cada uma das personagens como o filme surgiu, como ela disse acima, e que procurava mulheres que passaram pelo que ela passou para ajudar a compor essa história que é tão íntima, mas afeta diversas mulheres no mundo inteiro, para que contem as histórias juntas. Ela não nos apresenta as convidadas, não nos diz seus nomes. As convidadas vão apenas falando sobre si, a partir de uma conversa entre as duas sobre sempre se pegar pensando “O que é ser mãe?”, antes de responder, as imagens nos mostram: é ser tudo, enquanto a primeira entrevistada pensa, sua filha pede algo, ela foca na filha e pergunta se quer leite, a filmagem não para, vamos acompanhando todo o processo da mãe cuidando da filha, que aparece em frente às câmeras e canta. Agora a entrevistada está trocando as fraldas da filha mais nova, vemos de longe, da porta, enquanto o materno vai assumindo toda a frente.

“Dividir um sentimento que não tem palavras... um amor diferente, mas um amor que está sujeito a tudo!” diz a segunda entrevistada e depois conta como foi o seu diagnóstico, como todos, inesperado, um susto, um baque. Enquanto elas são apresentadas, as filmagens da vida de Eliza e seu companheiro nos são mostradas, seu dia a dia, o crescimento da barriga e o que eles esperam. As personagens contam suas histórias, como conheceram seus companheiros e pensamentos sobre gravidez. Eliza aparece novamente, a vemos dançando, de costas, grávida de um beija-flor, pela voz de Marina Lima⁶ até que a cena muda e uma voz *off* nos conta seus pesadelos, engolida pelo mar enquanto reflete sobre o que poderia ser. Ela aparece, chorando, expondo sua fragilidade, enquanto diz só ter vontade de chorar, devido a sangramentos ocasionais.

A narrativa vai sendo construída de uma maneira que nos apresenta os sonhos, pensamentos e desejos das gestantes, o que aguardavam das gestações, se tinham vontade de serem mães, chegando nos medos, receios e angústias, apresentadas ao espectador pela voz *off* da realizadora enquanto imagens de uma mulher mergulhando, nadando, boiando no mar são apresentadas, uma mulher de vermelho nada enquanto os pensamentos da narradora nos é contado.

Diferentemente das outras personagens, a realizadora, como diretora da obra, está sempre atrás das câmeras, conduzindo a entrevista, só a vemos em seus filmes domésticos, bem de acordo com o que Bernardet (2005) pontua sobre essas obras autobiográficas, atuando como uma espécie de “pessoa-personagem”, na medida em que, ao mesmo tempo que expõe a pessoa, acaba por mascarar-la também, sendo uma junção entre quem realiza a obra e a personagem principal. Como dito pelo pesquisador:

Essas personagens obedecem a uma construção dramática. Os personagens têm objetivos, enfrentam obstáculos (que eles superam ou não superam), alcançam seus objetivos ou não, exatamente como nos filmes de

⁶ Cantora brasileira de MPB (Música popular brasileira).

ficção, e tudo isso organizado numa narrativa. Então, creio que podemos falar de uma vida pessoal que se molda conforme as regras de ficção. Ou de uma ficção que coopta a vida pessoal (Bernardet, 2005, p. 149).

Dessa maneira, há uma mescla dentro do filme, a realizadora não fala de si, não diretamente, apenas por meio dos seus registros em movimentos acompanhando sua gestação, o que nos é permitido ver é apenas a realizadora, enquanto que as outras personagens que somam suas vozes a dela somente nos contam, aparecendo algumas imagens de vez em quando.

As diversas vozes que compõem a obra podem se configurar como o que Almeida e Caixeta (2020) chamam de instâncias narrativas, que trabalham junto com o narrador para a construção do que se pretende contar. Essa multiplicidade de vozes pode ser compreendida como o narrador deixando de lado a vontade de ser apenas um e se fragmentando em distintos narradores que ajudam na construção do que se pretende contar. Assim, como exposto por Lebow (2008), é uma produção em primeira pessoa, mas que, claramente, não é do singular e sim do plural, pois, é graças a essa multiplicidade de vozes e pessoas que a história se constrói.

A narrativa é construída até chegar ao momento em que as histórias começam a se cruzar, o ponto em comum entre todas as mulheres começa a ser narrado por elas, e mostrado pela realizadora. Um diagnóstico é mostrado, seco, direto, sem tato, que a chance de sobrevivência não tem, é zero, é incompatível com a vida, é o que o médico diz para a gestante que olha seu ultrassom e observa seu bebê.

A realizadora começa a contar, em uma ligação, como foi receber o seu diagnóstico, as outras mulheres se unem ao seu relato e contam os próprios, seus medos e angústias, agora não mais pelo desconhecido da gravidez, mas pelo diagnóstico e sentença que receberam, expondo a crueldade do sistema de saúde, a falta de tato e tudo o que jogam em cima da mulher, que já está fragilizada e precisa lidar com todas as questões nesse meio tempo. Sentimento de culpa, desespero, desejo e a esperança

de, como que por um milagre, o diagnóstico ser alterado e não passarem por nada daquilo.

Os relatos começam a ser mais difíceis, com as mulheres contando as suas experiências, desde o momento em que decidiram interromper ou não a gestação. Para a realizadora, a situação foi muito respeitosa, por estar em um país no qual a interrupção da gravidez é um procedimento legal, diferentemente do caso das brasileiras, que tiveram que buscar na justiça o direito de interromper a gestação de um bebê que já havia sido condenado, pois, de acordo com os médicos, os bebês poderiam morrer durante a gestação ou nasceriam e morreriam em seguida.

Mesmo que algumas personagens tivessem sido autorizadas pela justiça a interromper suas gestações, elas ainda viveram episódios de assédio, depois da interrupção, pois, se não tivessem todos os documentos que comprovasse a autorização, saíam algemadas do hospital, de acordo com o médico. Todas as mulheres que optaram pela interrupção, passaram pelo trabalho de parto, assim como as que levaram a gestação até o fim. Expondo, em seus relatos, a dureza a que foram submetidas, como as que tiveram seus filhos não podendo vê-los, ou segurá-los, apenas sendo comunicadas sobre o estado.

Por meio das diversas vozes, a história é exposta, por intermédio dos seus relatos e imagens a história nos é contada, num processo de elaboração de uma perda, um luto que manifesta um processo doloroso, que resulta em separações e, no meio desse processo, uma entrevistada devolve a pergunta para a realizadora, transformando em um produto do instante, no qual Eliza Capai fala diretamente sobre si e seu processo de separação. No seco, direto, como os relatos foram apresentados para o espectador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra em questão, *Incompatível com a vida* (Brasil, 2023), configura-se como uma obra subjetiva, pois evidencia as características que diversos pesquisadores de documentário apontam como sendo partes de uma obra desse cunho. Ela emerge a partir de uma crise pessoal (Lane, 2002), utiliza sua própria história como base para a construção desejada, possui um motivador que encaminha o filme em sua realização (Bernardet, 2005) e expressa formas de inscrição da subjetividade, como apontado por autores pesquisadores no ensaio no cinema, como Rascaroli (2008) e Vassilieva e Williams (2020). É possível apontar a influência que o ensaio exerce na obra escolhida, dado o momento em que ela é feita, pós-*virada subjetiva* (Català, 2014) e seu aumento de produções em primeira pessoa, quando esse eu se torna mais presente na seara documental. Todavia, longe de almejar uma definição fechada para o filme ensaio, é possível pontuar que o filme não exprime um ponto que alguns autores consideram como fundamentais: estabelecer o diálogo com o espectador, trazendo mais perguntas do que respostas.

As personagens da obra são muito certas do que expõem, não há necessidade de estabelecer um diálogo com quem assiste, mas sim expor todas as histórias em uníssono, dar voz a essas mulheres que passam por essas gestações tão delicadas e que não são ouvidas. É por meio de seus potentes relatos que as histórias emergem, convidando-nos para a reflexão, mas de um modo que possamos ouvir o que elas têm a dizer, suas certezas de suas vivências e experiências que as marcaram.

Dessa maneira, é possível se falar das influências que o ensaio, como Corrigan (2016) trabalha, faz nas obras subjetivas, influenciando-as com seus dispositivos de enunciação (Monterrubio, 2019), diferentes formas de inscrição da subjetividade e relatos pessoais que viram histórias entrelaçadas, como em um ecossistema que conecta tudo, nesse processo de luto, acolhimento e amor. A obra consegue estabelecer ligações, ecos entre as imagens, os sons e os acontecimentos, como Lins e Mesquita (2008) pontuam sobre as tendências atuais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Rafael de; CAIXETA, Ana Paula de Aquino. **Para pensar em voz alta: a voz-over heteroglósica no Filme Ensaio**. *Comunicação & Inovação*. São Paulo: PPGCOM/USCS, 2020, v.21, n. 46, 165-179 p.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Documentários de busca: 33 e Um passaporte húngaro**. In: Maria Dora Mourão & Amir Labaki (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.p. 143-156.
- CATALÀ, Josep Maria. *Estética do ensaio: A forma ensaística, de Montaigne a Godard* (Prismas nº 11) (Edição espanhola) Publicações da Universidade de Valência. Edição Kindle, 2014.
- CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio - desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas: Papyrus Editora, 2015.
- _____. *Essayism and Contemporary Film Narrative*. In: PAPAZIAN, E.; EADES, C. (orgs.). *The Essay film*. New York, Columbia University Press, 2016. p. 15-27.
- LANE, Jim. *The autobiographical documentary in America*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2002.
- LEBOW, Alisa. *First person jewish*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2008.
- MONTERRUBIO, Lourdes. **‘Dispositivos de enunciación del film-ensayo español contemporáneo: Evolución de la subjetividad ensayística y su pensamiento en acto’**. In: *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 16:3, pp. 335–61, 2019.
- RASCAROLI, Laura. **‘The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments’**, In: *The Journal of Cinema and Media*. 49. 2 (2008), pp. 24-47.
- VASSILIEVA, Julia; WILLIAMS, Deane. *Beyond the Essay Film- Subjectivity, Textuality, and Technology*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020.
- WEINRICHTER, Antonio (Org.). *La forma que piensa: tentativas em torno al cineensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007.

FILMOGRAFIA

- 33 (2002), de Kiko Goifmann
- A paixão de JL (2015), de Carlos Nader
- Elegia de um crime (2018), de Cristiano Burlan
- Estou me guardando para quando o carnaval chegar (2019), de Marcelo Gomes
- Fico te devendo uma carta sobre o Brasil (2020), de Carol Benjamin
- Histoire(s) du Cinéma (1998), de Jean-Luc Godard
- Homem comum (2014), de Carlos Nader
- Incompatível com a vida (2023), de Eliza Capai
- Mataram meu irmão (2013), de Cristiano Burlan
- O Futebol (2015), de Sergio Oksman

O Prisioneiro da Grade de Ferro - Auto-Retratos (2003), de Paulo Sacramento

Rocha que voa (2002), de Eryk Rocha

Um passaporte húngaro (2002), de Sandra Kogut

A ESCUTA OPOSITORA: SUJEITOS E CORPOS NA POSIÇÃO DE ENCONTROS EM DOCUMENTÁRIOS PERNAMBUCANOS CONTEMPORÂNEOS

MÁRCIO CÂMARA¹

INTRODUÇÃO

O artigo analisa três documentários contemporâneos dirigidos por uma diretora e dois diretores pernambucanos refletindo o que chamo de “escuta opositora”, em referência ao termo “olhar opositor” apresentado por bell hooks², em que a autora confronta questões de racismo e branquitude nas representatividades audiovisuais dos corpos negros no cinema e na televisão. Os filmes são *Rio Doce/CDU* (2013) de Adelina Pontual³, *Abismo Tropical* (2018), de Paulo Caldas⁴, e *Estou me guardando pra quando o carnaval chegar* (2019), de Marcelo Gomes⁵. Em comum entre os três filmes é o fato de serem documentários contemporâneos, feitos por pernambucanos da mesma geração e que trabalharam em vários filmes juntos. Os três filmes, no entanto, têm uma enorme distinção pela forma como as pessoas/personagens são escutadas, na maneira como os diretores se colocam em relação ao espectador e em especial como a voz desse/a diretor/a é expressa na trilha sonora do filme.

1 Bacharel em Artes no Cinema pela San Francisco State University (SFSU), é Mestre em Estudos de Cinema e do Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e Doutorando no Programa Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) com pesquisa sobre o Som no Cinema. Realizador Audiovisual e Técnico de Som Direto. Contato marcio.camara@ufpe.br

2 O uso do nome da autora em minúsculo é em respeito a forma como a autora diz desejar ser representada, quando ela afirma que a intenção da grafia de seu nome em minúsculo é de chamar atenção para o conteúdo de sua escrita invés da sua pessoa

3 Dirigiu *Cachaça* (1995), *O pedido* (1999), *Véio* (2005), entre outros.

4 Dirigiu *O baile perfumado* (1997), *Deserto feliz* (2007), *País do desejo* (2011), entre outros.

5 Dirigiu *Clandestina felicidade* (1999), *Cinemas, aspirinas e urubus* (2005), *Joaquim* (2017), entre outros.

No filme de Caldas, por optar em utilizar somente imagens e abrir mão do som direto, a escuta do filme é interna, sem a participação verbal do outro que é retratado no documentário, pois o diretor opta por narrar o filme na primeira pessoa, utilizando somente uma voz *over*, que é a sua própria. Consuelo Lins (2008) problematiza a narração no documentário estabelecendo possibilidades estéticas alargadas e diferenciadas quanto ao uso dessa narração utilizadas que foram por vários cineastas ao longo da história do cinema:

Se o ensaio é, como afirma Adorno, uma forma literária que se revolta contra a obra maior e resiste à idéia de “obra-prima” que implica acabamento e totalidade, podemos pensar que é contra a maneira clássica de se fazer documentário que os filmes ensaísticos se constituem. São filmes em que essa “forma” surge como máquina de pensamento, como lugar e meio de uma reflexão sobre a imagem e o cinema, que imprime rupturas, resgata continuidades, traduz experiências (Lins, 2008, p. 9).

No filme de Gomes ele alterna a narração, feita também por ele mesmo, e entrevistas com som direto onde a sua pergunta muitas vezes é incluída na trilha sonora, traduzindo uma escuta que ora é interna, ora se externaliza em busca da fala dos personagens. Por último no filme de Pontual a diretora se coloca mais como observadora, sem a sua voz narrando, interpretando para o espectador o que vemos na tela. Ela reflete sobre o que ela sente em relação ao que ela filma, e algumas vezes a escutamos, não a vemos, conversando com os interlocutores. O que vemos e ouvimos, no caso do filme de Pontual, é uma forma de participação cuidadosa em escutar a voz desse outro, ouvindo esse oposto, lembrando a provocação de hooks, de uma maneira acolhedora e reveladora, mais dialógica, sendo curiosa com os objetos e sujeitos do filme.

No capítulo *Olhar opositor*, do livro *Olhares negros: raça e representação*, bell hooks nos aponta a necessidade de olharmos, e implicitamente escutarmos, através de uma confrontação crítica de quem apresenta o

“outro” e como esse “outro” é apresentado em narrativas audiovisuais. De uma perspectiva subjetiva, ela trata da experiência de ser negra e crescer em uma realidade audiovisual – cinema e televisão – onde ela não se via representada, vivendo em um mundo onde os indivíduos brancos dominavam a narrativa, estereotipando as pessoas negras e forjando conceitos de dominação explícitos e implícitos (Hooks, 1992). Segundo a autora, as políticas de escravidão, das relações de poder racializadas, eram tais que as pessoas escravizadas foram privadas de seu direito de olhar, e ao ter coragem de enfrentar essas obras com um senso crítico ela não só olha como também quer, e almeja, que seu olhar mude a realidade: “Mesmo nas piores circunstâncias de dominação, a habilidade de manipular o olhar de alguém em face das estruturas de dominação que o conteriam, abre a possibilidade de agenciamento” (Hooks, 1992, p. 48).

A VOZ QUE JULGA

Entendendo esse olhar/escuta desafiador/a como uma ferramenta importante na desconstrução de estereótipos, pretendo refletir primeiro sobre o filme de Gomes, *Estou me guardando pra quando o carnaval chegar*, reminiscências do diretor sobre o tempo que ele conheceu Toritama, uma pequena cidade no interior de Pernambuco onde hoje as pessoas, majoritariamente, vivem de confecções de roupas, em especial o jeans azul. O filme, festejado por uma crítica de cinema hegemonicamente branca e sudestina, ganhou vários prêmios e reconhecimentos. Na leitura da crítica foi destacado que o filme havia sido premiado “por fazer uma crítica sagaz e criativa dos efeitos do empreendedorismo em uma população rural do Pernambuco, revelando a face mais brutal da indústria do tecido”.⁶

⁶ <https://pipocamoderna.com.br/2019/07/critica-estou-me-guardando-para-quando-o-carnaval-chegar-tem-dimensao-reflexiva-surpreendente/>

Narrado na primeira pessoa, sem a presença física de Gomes, o filme estabelece com o seu “ponto de voz” um saudosismo romantizado ao remontar o tempo em que o diretor viajava com seu pai, um cobrador de impostos. A premissa de Gomes é que a inocente população de Toritama foi tragada pela boca voraz do capitalismo e que essas pessoas se contentam em morrer de trabalhar para gastar todo o dinheiro que ganham em uma viagem para as praias durante o carnaval. Assim como o filme *American Factory* (2018), de Julia Reichert, ganhador de Oscar de melhor documentário, que é focado em uma indústria chinesa que se instala em Ohio, nos Estados Unidos, onde trabalhadores americanos sobrevivem na beira do capitalismo, o filme de Gomes carrega também uma reflexão sobre as capilaridades do sistema econômico. Assim, *Estou me guardando pra quando o carnaval chegar* ensaia uma crítica à ideia do neoliberalismo como uma nova forma de escravidão, agregando o fato de que as pobres pessoas retratadas no filme não sabem de si, e consequentemente são exploradas, tudo isso muito bem explicado pela voz monocórdica de Gomes que não oferece uma pausa para realmente ouvir seus personagens, ter respeito por eles. Ao mesmo tempo em que essa voz apresenta os personagens para o espectador, ela se instala com uma postura de autoridade que interroga e julga esses personagens a partir do seu ponto de escuta, constituindo também essa voz, em diversas situações, em uma mera repetição do que a imagem já nos mostra, realçando um didatismo que só enfraquece a narrativa.

O uso da voz no documentário é algo problematizado desde do nascimento do gênero. Esse uso, que ao mesmo tempo enraizou a narração como algo tradicional, inerente, ao documentário, foi ao longo dos anos sendo confrontado com outras maneiras de representação da voz. Na gênese dos gêneros cinematográficos, um cinema que era mais experimental, menos didático, pertencia a um alcance de possibilidades cinematográficas que gradualmente se tornaram marginalizadas ou suprimidas pelo documentário tradicional (Barnouw, 1983). Nesse momento inicial oficializou-se a

grande estrela do distinto e seguro comentador, também conhecido como “a voz de Deus”, cuja onisciência iria nos guiar através do curso do filme. Esse realizador sem corpo, invulnerável, que retém controle total sobre o conjunto de imagens e o ritmo do filme, foi sendo problematizado ao longo do tempo sendo como aponta Nichols:

O documentário, portanto, ocupa uma zona complexa de representação, na qual as artes de observar, responder e escutar devem ser combinadas com a arte de dar forma interpretar ou arguir. Espectadores vieram a perceber que o que eles veem quando assistem a um documentário é uma complexa, muitas vezes semivisível, mistura do historicamente real e do construído pelo discurso. Para o prazer do reconhecimento, são adicionadas jornadas pessoais, imperativos morais, exortações políticas, descobertas espirituais, contos de advertência, desejos românticos e idílios encantados (Nichols, 2015, p. 28).

No filme de Gomes depois de ouvirmos a sua voz por meia hora, ele nos apresenta uma senhora que começa a contar sua narrativa trabalhando com a confecção de jeans. Ela é interrompida por seu genro que entra em quadro, tentando ajudá-la a contar sua história de vida. Repetidas vezes, vemos e ouvimos o genro dela, acreditando que a câmera e o som estão desligados, achando que as suas contribuições não seriam interessantes para o filme, pedindo para cortar a filmagem, mas essa mesma não para, instituindo uma dúvida ética sobre o diretor: por que ele tem a autoridade de enganar essa pessoa ao continuar a filmar, quando deveria ter a decência de parar, escutar e respeitar o outro? O personagem Leo, que aparece ao longo do filme, e que é escolhido pela produção para levar uma câmera para filmar seu carnaval na praia, nos indaga, fazendo coro a algo enraizado na realidade do local onde está inserido: “Qual a melhor profissão do mundo?” E ele mesmo nos responde, fazendo a sua lógica funcionar: “É nunca trabalhar pra ninguém”. Seguindo essa reflexão temos o depoimento de uma mulher que está atrás de uma máquina de costura com uma montanha de bolsos de calças para

cortar: “Quem pensar que a vida da gente é ruim, tá enganado! Num é todo mundo que tem o privilégio de ter saúde, trabalhar, ganhar o seu dinheiro e chegar o sábado e domingo de ter uma feira dentro de casa! Isso é uma vida ruim? Ruim é pra quem morre”. Essas reflexões, originadas em um mundo no qual o diretor não habita e compartilha, sintetizam a questão de uma escuta interna do filme, uma escuta opositora que o diretor teima em não ouvir, ou se ouve, está sempre confrontando as escolhas das pessoas com a sua verdade nostálgica, com a sua percepção de outsider romântico de um agreste que não volta mais.

A representatividade desse outro que não é escutado, e que está sempre sendo julgado, fica mais clara quando somos apresentados ao personagem Véio do Ouro. O diretor apresenta essa pessoa de pé, vestindo um jeans branco com um rasgado estilizado e um casaco jeans azul sobre a roupa. Como afirma a narração do diretor: “Ele produz roupas exclusivas para quem gosta do que ele usa. O nome de sua grife é Star Jeans. Decidi filmar o Véio do Ouro como ele mais gosta: manequim de suas próprias criações”. Mas o que se segue é a exposição de um personagem que gagueja e demonstra uma enorme dificuldade de se expressar. É notória a vulnerabilidade do personagem diante do poder da câmera que o julga pelo seu traje e sua dificuldade de articulação. Perguntado sobre a sua relação com o trabalho de confecção de jeans, o personagem se define: “Eu hoje em dia trabalho pouco, minha vida é um luxo. Eu gosto mesmo é de luxar!”

Se o filme tem o intuito de fazer uma crítica ao sistema econômico, talvez as constantes interpelações de Gomes ao longo da narrativa devam ser para entender os processos de vida de cada entrevistado diante das escolhas que essas pessoas têm no seu dia a dia. Quem sabe assim a narrativa seria mais horizontal do que algo de cima para baixo. O cineasta ganês, radicado na Inglaterra, John Akomfrah remexendo em estruturas de identidade e expectativas da representação no seu filme *The Nine Muses* (2010) nos pergunta:

Aquela mulher caribenha de pé numa fábrica nos anos 60 não está pensando em como ela é uma migrante ou um fardo para o estado britânico; ela está pensando sobre o que que ela vai comer aquela noite ou sobre o seu namorado (Akomfrah em Sandhu, 2012).

Gayatri Spivak nos provoca sérias inquietações quando instaura a pergunta: pode o subalterno falar? Pois, segundo a autora, quando esse subalterno é das camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante, ele é diversas vezes silenciado, praticamente impossibilitado de falar (Spivak, 2010). Dialogando com Spivak questiono se os indivíduos do filme de Gomes realmente falam? O que se apresenta são alteridades muitas vezes interpretadas pela narração do diretor que julga as escolhas feitas pelos personagens ao enfatizar seu ponto de escuta, romantizando um agreste que não é fixo, nem homogêneo, mas na verdade sempre mutante, em razão das próprias dinâmicas da história e da cultura.

Analogamente ao desejo dos trabalhadores de Toritama que almejam passar uma semana na praia, depois de se dedicarem durante o ano inteiro ao trabalho, assim também os trabalhadores do setor audiovisual, diretores ou produtores, depois de vários anos dedicados a um filme, também alcançam a graça de poder passar alguns dias na piscina de algum hotel de um festival de cinema como prêmio. Acredito que os realizadores audiovisuais não estão muito distantes nos desejos de consumo como os operários do jeans em Toritama: um quer o mar, o outro quer uma piscina. Pensando na proposta de uma escuta opositora, segundo bell hooks: temos que ter condições de avaliar “o lado” de quem está oposto a nós na tela e escolher não se identificar nem com a vítima, ou com o algoz (Hooks, 1992), mas com uma representatividade que seja explícita por aquele que ouvimos e não por aquele, no caso o diretor, nos apresenta e representa esse outro. Neste sentido, hooks deixa explícita a crítica que nos oferece diferentes formas de

pensar sobre a subjetividade e a “espectatorialidade” da mulher negra, no caso dela. Cinematicamente, ela oferece novos pontos de reconhecimento, incorporando a visão de Stuart Hall de uma prática crítica que reconhece que a identidade é constituída “não fora, mas dentro da representação”, e assim ela nos convida a ver filmes não como um espelho “mas para refletir o que já existe, como uma forma de representação capaz de nos constituir como novos tipos de sujeitos, e, assim, nos permitir descobrir quem somos” (Hooks, 1992).



Fonte: fotogramas do filme

A VOZ QUE IMPÕE

Abismo Tropical, documentário de Paulo Caldas, foca no dia da eleição para presidente do Brasil em 2018. Utilizando o espaço da Avenida Paulista, em São Paulo, como cenário, o filme acontece da madrugada até a noite, observando os desdobramentos da eleição. Narrado em primeira pessoa, na própria voz do diretor, e diferente do filme de Gomes, ele não tem entrevistas ou nenhum som direto que se destaque: apenas a voz de Caldas, uma trilha musical e efeitos. Caldas faz a sua interpretação dos acontecimentos, alternando com a sua narração, confissões de uma intimidade que apontam para um lugar de superioridade – “conheço um Brasil que poucos brasileiros conhecem” –, algumas vezes para obviedades – “o Brasil tem 500 anos de escravidão” –, e também de generalizações – “um dia que jamais iremos esquecer” (o que não podemos deixar de perguntar: nós quem?). Embora o diretor se exponha com uma franqueza ímpar, se desnudando por meio da narrativa fílmica, por outro lado, suas falas são enunciadas em um texto empostado, sem ritmo, de entonação literária que distancia o espectador ao invés de aproximar. Quando o diretor/protagonista em *off* menciona sua “*asma emocional*” ou alerta para o fato que “*o inverno insiste em ficar*”, ele prepara um suspense premonitório para algo que, visto em retrospecto, não possui nada de imprevisível.

Jean-Claude Bernardet na edição revisada do seu livro *Cineastas e Imagens do Povo*, chamou a tendência de alguns documentários brasileiros recentes que se utilizam da entrevista como pilar estético, de “cacoete da entrevista”, provocando a reflexão sobre filmes que se engessavam pela imperatividade de só terem entrevistas, o que segundo ele “não trazem enriquecimento à dramaturgia ou para estratégias narrativas” (Bernardet, 2003). Pensando nessa provocação, posso relacionar uma leva de filmes brasileiros recentes onde o cineasta usa a primeira pessoa para posicionar o fluxo da narrativa: *Elena* (2012) e *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra

Costa, *Santiago* (2007) e *No intenso agora* (2017), de João Moreira Salles, *Mataram meu irmão* (2013), de Cristiano Burlan, entre outros (Diogénes, 2017). Deparei-me ainda na pesquisa para escrita desse artigo com uma grande quantidade de material fílmico na perspectiva do documentário autobiográfico, que despertaram um questionamento, sendo dialético com Bernardet: será que não estaríamos agora desenvolvendo o “cacoete de documentários na primeira pessoa”?

O problema da representatividade do outro no documentário não está resolvido ou contextualizado com a estratégia da entrevista, uso de narração, músicas ou efeitos. Como afirma Judith Butler “contar uma história sobre si não é o mesmo que dar um relato de si”:

O ato de relatar a si mesmo, portanto, adquire uma forma narrativa, que não apenas depende da capacidade de transmitir uma série de eventos em sequência com transições plausíveis, mas também recorre à voz e à autoridade narrativas, direcionadas a um público com o objetivo de persuadir (Butler, 2015, p. 58).

O falar de si mesmo é interessante na medida em que nos colocamos em xeque, indicando de que lugar falamos dentro do filme, questionando ainda a relação assimétrica entre quem filma e quem está sendo filmado, comunicando e representando sentimentos, afetos, medos, ressentimentos, desilusões partilhadas com os interlocutores/personagens dos filmes. Quando a estratégia autobiográfica ou reflexiva situa o engajamento político do diretor/a com a causa/temática da qual está tratando/participando, existe diálogo com os interlocutores/personagens ou com o que lhes inquieta subjetivamente de forma ética e cuidadosa (sem juízos de valor), numa tentativa de falar mais com e menos sobre os “outros”, como tão bem explicitado pela acadêmica e cineasta Trinh T. Minh-ha:

Colocar a questão da representação do Outro é, portanto, reabrir indefinidamente a questão fundamental da ciência e da arte; documentário e ficção; universal e pessoal; objetividade e subjetividade; masculino e feminino; “outsider” e “insider” (Minh-Ha, 1983, p. 133).

O uso da voz, como comentado anteriormente, é um dos quesitos basilares da formação canônica do filme documentário. No final dos anos 1930, pela inexistência de equipamentos de filmagem compactos, e da impossibilidade de confecção de uma trilha sonora com várias pistas de som, a voz do narrador dominou esse período histórico. Os filmes desenvolveram procedimentos de narração em voz *over* que indicavam a aproximação do texto à identificação do diretor, personificado na narrativa. Mesmo assim, cineastas de vanguarda, como Luis Bunuel, rejeitaram esse dispositivo e, no seu caso, utilizou a narração ironicamente em seu documentário: *Las Hurdes, tierra sin pan* (1932). Anos depois vamos encontrar também na obra do importante documentarista francês Chris Marker, *Cartas da Sibéria* (1957), um desvio da norma com o uso que ele faz da narração no seu filme. Em uma determinada sequência ele exhibe a mesma imagem lendo três textos diferentes para comentar a mesma situação, obtendo diferentes efeitos semânticos pela relação imagem e voz (Renov, 1993). Uma primeira narração exalta as imagens de Yakutsk, capital da Sibéria, como um lugar incrível, um exemplo do vigor soviético e determinação. A segunda narração já critica a cidade, o ônibus que passa, os trabalhadores que são explorados. Por último, em uma terceira narração, ele tenta ser objetivo ao refletir sobre os avanços e dificuldades do povo siberiano, buscando uma neutralidade, confrontando uma objetividade que ele instaura como dúvida para pensarmos em uma macroestrutura do documentário e seu uso da voz.

No caso do discurso do filme de Caldas, que é legítimo em questionar a ascensão ao poder da extrema-direita no Brasil, pergunto o que falta a ele: originalidade? Veracidade? Profundidade? Acredito que falta a escuta do próprio diretor, mais uma vez trazendo a reflexão de olhar opositor de bell

hooks, quando ao silenciar a voz dos fascistas que ele retrata no filme, mesmo munido de toda a boa intenção de uma crítica social, a escuta dessas vozes tornaria o filme de interesse mais universal, discutindo questões subjetivas, mas também que comunicariam sobre um retrocesso político mais amplo que atinge muitos países do mundo (que persiste na exclusão social, racial e de gênero em todas as suas facetas de violências contra as pessoas mais vulneráveis). Ao invés disso o diretor centra a narrativa na sua versão de mundo, algo que tenta nos impor durante o filme inteiro.





Fonte: fotogramas do filme

A VOZ QUE COMPARTILHA

Em *Rio Doce/CDU*, Adelina Pontual promove um “*tour de force*” por uma linha de ônibus que cumpre o trajeto saindo do bairro Rio Doce de Olinda e terminando em Recife, na Universidade Federal de Pernambuco. O filme faz um trajeto poético que é pontuado ora por pessoas que utilizam o ônibus todos os dias como meio de transporte, como também foca nos personagens que vivem, e sobrevivem, por onde a linha de ônibus faz o trajeto. Pensando no “atlas emocional” que Julianna Bruno nos propõe ao juntar o cinema, a cidade e as pessoas, a autora comenta:

O cinema tem muito em comum com essa geografia da cultura de viagens, especialmente no que diz respeito à sua constante reinvenção do espaço. Argumentei em outro lugar que a espetatorialidade deve ser concebida como algo corporificado e cinético, e que a anatomia do movimento engendrada pelos primeiros filmes está particularmente ligada às noções de flânerie, “caminhada urbana” e arquiteturas (Bruno, 2002, p. 45).

Combinando uma narrativa de diferentes vozes, tendo a linha de ônibus como trilha sonora de fundo, o filme cumpre o trajeto de saída e chegada junto com trabalhadores, estudantes, pessoas da rua, motoristas e cobradores, e mais ainda a cidade. Em uma bricolagem que nos revela um encantamento de personagens e situações, *Rio Doce/CDU* segue um caminho totalmente oposto ao dos outros dois filmes apresentados no artigo. A universalidade do filme é contar de maneira muito particular uma realidade urbana que é povoada por pessoas, prédios, ruas e ônibus. Juntando tudo isso vamos descobrindo personagens que estão à margem do trajeto do ônibus 920, e também aqueles que fazem a opção de utilizar o ônibus como meio de transporte, tendo esses também o estigma social de ter o ônibus como meio de transporte, algo relacionado mais às camadas populares da população que não tem carro. Vaz da Costa pensa nesse caminho que o ônibus faz como:

Uma cartografia cinematográfica, assim, serve ao estudo do mapeamento das práticas e perspectivas críticas que informam sobre a relação entre o espaço, o lugar e a cultura visual; a cultura da imagem em movimento que proporciona a visualização do movimento das pessoas e dos objetos no espaço (Vaz da Costa 2013, p. 28).

Em seu trajeto, o ônibus sai do Terminal de Integração de Rio Doce (4º Etapa/Km 0), em Olinda, atravessa vários bairros de Olinda e periferia do Recife – Pau Amarelo, Mamanguape; Encruzilhada; Campo Grande; Engenho do Meio; e 29 quilômetros depois chega no seu destino que é a Cidade Universitária (CDU) na Universidade Federal de Pernambuco – percorrendo longas avenidas como a Agamenon Magalhães e a Caxangá. Pontual classificou seu filme como um “exercício voyeurístico” que intenciona captar a atmosfera suburbana dessas duas cidades. E é exatamente essa atmosfera que a cineasta coloca no centro dessa cartografia cinemática traçada e revelada a partir das imagens da paisagem urbana de Olinda e Recife onde

uma diversidade de pessoas que habitam, trabalham e se deslocam como usuários da Linha 920 aparecem como protagonistas (Vaz da Costa, 2013).

Esses protagonistas vão sendo conhecidos e escutados aos poucos ao longo da narrativa. Encontramos em Rio Doce o dentista que é apresentado como alguém que faz prótese popular e que para falar da necessidade do seu ofício ele completa: “Infelizmente estamos em um país de desdentados”. Não muito longe dali a dona de uma peixaria, comentando sobre o trabalho do pescador, diz que nem todos têm coragem de enfrentar o mar “porque ele não tem cabelo por onde se agarrar.” O barbeiro que está a 43 anos no bairro Campo Grande, que mal pode falar porque o som da rua invade sua entrevista, ao ser perguntado se ele gosta do seu trabalho, responde: “Sim gosto porque todo dia eu chego liso e saio com dinheiro. Todo dia eu ganho dinheiro”. Descobrimos a diversidade do Mercado da Encruzilhada desde uma cozinha com os mais variados pratos até a benzedeira Salomé e suas diversas ervas medicinais. O senhor que conserta panelas de alumínio nos brinda com o adágio popular “pobre é que nem pneu de caminhão: quanto mais trabalha, mais fica liso”. Na Avenida Caxangá encontramos Marlene, também conhecida como Santinha da Caxangá que enfatiza: “Eu sou muito moderna! Gosto muito do modernismo.” Ela confia que tem somente 1% de pessoas insatisfeitas com ela: “Porque você não agrada a todos. Jesus, que era santo não agradou a todos, imagine eu, né?”

No entanto, o discurso de *Rio Doce/CDU* nem sempre aponta para uma leitura mais branda da realidade urbana. Por exemplo, quando escutamos a voz de uma moradora do bairro Rio Doce no quilômetro 1 declarar: “Aqui é feio, mal planejado, quando chove é um inferno. Não tem área de lazer nenhuma, não tem planejamento urbano nenhum. É um buraco que quando chove, incha, e tem muita violência”. Ou quando o filme aponta para uma dualidade entre o discurso de segurança, que é mesclado de uma leitura mais individualista, e conseqüentemente alienada, da sociedade pela personagem que pontua: “É tranquilo pra mim aqui. Graças a Deus nunca me fizeram mal. Se acontece alguma coisa, não é com a gente”.

Acompanhando também o trajeto do ônibus temos a trilha musical do DJ Dolores que ajuda a pontuar a montagem de João Maria, junto com a fotografia de Beto Martins e o som direto de Thelmo Cristovam, compondo uma paridade potente entre som e imagem que tornam a aventura do ônibus 920 cheia de informações e encontros com os personagens do filme. *Rio Doce/CDU* traduz de maneira mais contundente o que busco com a provocação de bell hooks: é sabendo escutar, dialogar, que começamos a tentar estabelecer um diálogo, relação, troca, como possibilidade de conhecimento mútuo, pois são anos de uma representatividade marcada por assimetrias (e construções de estereótipos), que não estabelecem nenhuma conectividade com as pessoas anônimas que se pretende representar, as quais são excluídas social e imageticamente.





Fonte: fotogramas do filme

CONCLUSÃO

Se existe poder no olhar, como afirma hooks, a escuta não seria a forma como esse poder pode ser refletido tanto de quem executa essa escuta como quem está externando seu mundo para essa escuta? Nessa perspectiva, o filme de Gomes finge que escuta, mas na realidade julga. O filme de Caldas simplesmente não escuta, julgando o tempo todo. O filme de Pontual, bem diferente em muitos aspectos, não estabelece julgamentos: ela escuta o outro e se comunica com ele, dialogando.

Bernardet faz uma ressalva sobre o cinema feito na primeira pessoa que nos ajuda a refletir sobre os caminhos tomados pelos diferentes diretores e diretora que estamos comentando:

Essa coisa de cinema na primeira pessoa não é especificamente atual. Eles estão aí há bastante tempo, nos Estados Unidos, na França, em Israel, etc. A questão que eu coloco não é apenas a de um cinema da primeira pessoa, mas de uma pessoa que se funde num personagem: que é muito diferente de um cinema feito por Mekas, por um Perlov, ou por cineastas franceses. Essa busca do passado, que em geral se diz ser uma busca de identidade, não precisa ser realizada através de um filme. Mas quando passa pelo filme, ela só funciona quando consegue se enquadrar dentro de determinadas formas narrativas (Bernardet, 2005, p. 152).

Não menos importante o fato de que todos os três filmes estão voltados para indivíduos anônimos da sociedade, sejam os que andam na Avenida Paulista, os que vivem do jeans em Toritama ou daqueles que usam o Ônibus 920 como transporte. Apesar de os filmes de Gomes e Pontual permearem o mesmo dispositivo de entrevista, a diferença está na condição da resposta e de como ela se insere na sequência de outras que a sucedem, como no caso de Pontual. Já no caso de Gomes, ao adicionar a sua voz, e assim seu julgamento, isso tira a possibilidade de alteridade, respeito e ética.

Mesmo sabendo que na montagem do filme são feitas as escolhas das imagens e sons que melhor funcionam para a narrativa, *Rio Doce/CDU* estabelece pela sua condição de escuta uma representatividade inequívoca. Percebemos no filme de Pontual que é somente na relação com o outro que eu produzo minha narrativa como diretor/a (subjéctiva ou não, com ou sem entrevista, com narração ou não), mas através dos encontros que revelam e estabelecem uma paridade de poder (ou as inquietudes presentes nas tentativas de minimizar as assimetrias), o que não vemos, nem ouvimos, nem no filme de Gomes e muito menos no de Caldas.

BIBLIOGRAFIA

- BARNOUW, Erik. **Documentary: A History of the Non-Fiction Film**. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- BRUNO, Giuliana. **Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film**. London: Verso, 2002.
- BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.
- DIÓGENES, Eliane. **Narrativas (auto)biográficas no documentário brasileiro: do privado ao público**. Tese de Doutorado - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2017.
- HOOKS, Bell. **Black looks: race and representation**. Boston, MA: South End Press, 1992.
- LINS, Consuelo. **O ensaio no documentário e a questão da narração em off**.
- MINH-HA, Trinh T. **Outside In Inside Out**. In Questions of Third Cinema, editado por Jim Pines e Paul Willemen. Londres: BFI Publishing, 1989.
- MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir, Org. **O Cinema do Real**. Org. e. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- NICHOLS, Bill. **Ouvir o documentário**. Em *Ouvir o documentário, vozes, música, ruídos*. Org. Guilherme Maia, José Francisco Serafim. Bahia, EDUFBA, 2015.
- RENOV, Michael. **Theorizing Documentary**. Los Angeles: AFI Film Readers, 1993.
- SANDHU, Sukhdev. **John Akomfrah: Migration and Memory**. Em *The Guardian*, 20 de janeiro de 2012.
- SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- VAZ DA COSTA, Maria Helena Braga. **Cartografia de cinema em Rio Doce/CDU**. Caminhos de Geografia. Uberlândia, MG. v. 20, n. 71 Setembro/2019 p.152-159.

FILMOGRAFIA

- Rio Doce / CDU* (2013), de Adelina Pontual.
- Abismo Tropical* (2018), de Paulo Caldas.
- Estou me guardando pra quando o carnaval chegar* (2019), de Marcelo Gomes.
- American Factory* (2018), de Julia Reichert.
- The Nine Muses* (2010), de John Akomfrah.
- Las Hurdes, tierra sin pan* (1932), de Luis Bunuel.
- Cartas da Sibéria* (1957), de Chris Marker.



JED

PENSAR O DOCUMENTÁRIO VOLUME 3

INCENTIVO



Secretaria
de Cultura



GOVERNO DE
**PER
NAM
BUCO**
ESTADO DE MUDANÇA



Secretaria
de Cultura

