

EDITORES

MARCIUS FREIRE (UNICAMP)

MANUELA PENAFRIA (UBI)



CASA (2019), DE LETÍCIA SIMÕES

REPRESENTAÇÃO DE COMUNIDADES E IDENTIDADE CULTURAL

Representación de las comunidades y la identidad cultural

Representation of communities and cultural identity

Représentation des communautés et l'identité culturelle

CONSELHO EDITORIAL

Alfonso Palazón (Universidad Rey Juan Carlos, Espanha)
Annie Comolli (École Pratique des Hautes Études, França)
António Fidalgo (Universidade da Beira Interior, Portugal)
António Weinrichter (Universidad Carlos III, Espanha)
Beatriz Furtado (Universidade Federal do Ceará – UFC, Brasil)
Bernadette Lyra (Universidade Anhembi-Morumbi – UAM – São Paulo, Brasil)
Bertrand Lira (Universidade Federal da Paraíba – UFP, Brasil)
Cássio dos Santos Tomaim (Universidade Federal de Santa Maria, Brasil)
Catherine Benamou (Universidade da California-Irvine, EUA)
Denise Tavares (Universidade Federal Fluminense – UFF, Brasil)
Eduardo Tulio Baggio (Universidade Estadual do Paraná, Brasil)
Esther I. Hamburger (Universidade de São Paulo – USP, Brasil)
Francisco Elinaldo Teixeira (Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP),
Brasil
Francisco Merino (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Frederico Lopes (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Ignacio Del Valle Dávila (Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Brasil)
Javier Campo (Universidad Nacional del Centro – UNICEN ; Consejo Nacional de
Investigaciones Científicas y Técnicas – CONICET, Argentina)
José da Silva Ribeiro (Universidade Federal de Goiás, Brasil)
José Francisco Serafim (Universidade Federal da Bahia, Brasil)
José Filipe Costa (IADE-Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing, Portugal)
João Luiz Vieira (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Julio Montero Díaz (Universidad Complutense de Madrid, Espanha)
Karla Holanda (Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil)
Luís Nogueira (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Luiz Antonio Coelho (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil)
Margarita Ledo Andión (Universidad de Santiago de Compostela, Espanha)
María Luisa Ortega Gálvez (Universidad Autónoma de Madrid, España)
Mateus Araújo Silva (Escola de Comunicações e Artes – ECA, Universidade de
São Paulo – USP, Brasil)
Mauro Rovai (Universidade Federal de São Paulo, Brasil)
Michel Marie (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III , França)
Natália Ramos (Universidade Aberta de Lisboa, Portugal)
Pablo Piedras (Universidad de Buenos Aires – UBA, Consejo Nacional de Inves-
tigaciones Científicas y Técnicas – CONICET, Universidad Nacional de las Artes
– UNA, Argentina)
Paula Mota Santos (Universidade Fernando Pessoa, Portugal)
Paulo Miguel Martins (Instituto Politécnico de Leiria / ESAD-Escola Superior de
Artes e Design, Portugal)
Paulo Cunha (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Paulo Menezes (Universidade de São Paulo, Brasil)

Paulo Serra (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Philippe Lourdou (Université Paris X – Nanterre, França)
Robert Stam (New York University, EUA)
Rosana de Lima Soares (Universidade de São Paulo, Brasil)
Ruben Caixeta de Queiroz (Universidade Federal da Minas Gerais – UFMF, Brasil)
Samuel José Holanda de Paiva (Universidade Federal de São Carlos, Brasil)
Tito Cardoso e Cunha (Universidade da Beira Interior, Portugal)

© Doc On-line www.doc.ubi.pt DOI: 10.20287/doc
Revista Digital de Cinema Documentário | Revista Digital de Cine Documental |
Digital Journal on Documentary Cinema | Révue Électronique de Cinéma
Documentaire
Universidade da Beira Interior (Portugal), Universidade Estadual de Campinas
(Brasil)
Periodicidade semestral >Periodicidad semestral >Semestral periodicity >Périodi-
cité semestrielle
Editores: Marcius Freire (Universidade Estadual de Campinas), [marcius.freire@
gmail.com](mailto:marcius.freire@gmail.com); Manuela Penafria (Universidade da Beira Interior), penafria@ubi.pt.

Março | Marzo | March | Mars 2025 ISSN: 1646-477X DOI: 10.25768/1646-477x.n37
Imagem da capa | Imagen de portada | Cover image | Image de couverture: Casa
(2919), de Letícia Simões.
Membros do Conselho que participaram na presente edição | Miembros del Consejo
Editorial que participaron en esta edición | Members of the Editorial Board
that participated in this edition | Membres du Conseil Editorial qui ont participé à
cette édition: Bertrand Lira, Eduardo Tulio Baggio, Ignacio Del Valle Dávila, João
Luiz Vieira, José Francisco Serafim.



*Representación de las comunidades
y la identidad cultural*

*Representation of communities
and cultural identity*

*Représentation des communautés
et l'identité culturelle*

#37

MARÇO / 20254

2

Dossier temático | Thematic dossier | Dossier thématique

**Representações da Identidade Cultural Portuguesa
em Terra Franca, de Leonor Teles** 5
Maria Ellem Souza Maciel

**Mise-en-scène da fotografia no documentário em primeira pessoa:
afeto e subjetividade em Casa (2019)** 16
Marcos Vinicius Yoshisaki

**O cinema documentário indígena na América Latina: uma
comparação dos projetos desenvolvidos junto a povos originários
em Brasil e México** 29
Iago Porfírio

**Entre passagens e paisagens: Ciganos e o Nordeste do Brasil no
documentário de Olney São Paulo** 48
Francisco Gabriel Rêgo & Geovana Paim

LEITURAS

Lecturas | Readings | Comptes-rendus

Por um cinema de cordel 63
Arthur Autran

ENTREVISTA

Entrevista | Interview | Entretien

**Entrevista con Diego Rísquez: Conversación sobre la película
Reverón (2011)** 69
Rafael Arreaza Scrocchi

**Além do genocídio: poética e política do documentário
de Rithy Panh** 79
Tomyo Costa Ito

EDITORIAL

Editorial | Editor's note | Éditorial

Representação de comunidades e identidade cultural

Marcus Freire & Manuela Penafria*

O cinema documentário continua a expandir suas fronteiras estéticas e políticas, oferecendo novas perspectivas sobre identidade, memória e representações culturais. Na edição 37 da *Doc On-Line* reunimos artigos, entrevistas e resenhas que exploram as múltiplas facetas desse universo, analisando desde o cinema etnográfico e indígena até experiências pessoais que ressignificam o documental como um espaço de subjetividade e afeto. A presente edição busca lançar luz sobre as diferentes maneiras pelas quais cineastas e pesquisadores abordam a realidade por meio da câmera, destacando tanto a importância da *mise-en-scène* quanto o impacto das narrativas audiovisuais na construção da memória coletiva.

Na seção de artigos, a diversidade de abordagens evidencia o caráter plural do documentário. *Entre passagens e paisagens: Ciganos e o Nordeste do Brasil no documentário de Olney São Paulo*, de Francisco Rego e Geovana Paim, propõe uma análise do filme *Cigano do Nordeste* (1976), de Olney São Paulo, examinando como o cineasta constrói uma representação tanto da figura do cigano quanto da região nordeste do Brasil. A pesquisa se debruça sobre a *mise-en-scène* e os depoimentos presentes na narrativa, explorando a metáfora construída pelo diretor em relação à sua filmografia.

No artigo *Mise-en-scène da fotografia no documentário em primeira pessoa: afeto e subjetividade em Casa* (2019), Marcos Yoshisaki analisa o filme de Leticia Simões a partir da relação entre a materialidade das imagens fotográficas e a performance da diretora como personagem de sua própria narrativa. O estudo mostra como o uso de fotografias domésticas, no contexto do documentário em primeira pessoa, não apenas articula um discurso visual, mas evoca afetos, ativa memórias e constrói um espaço íntimo de subjetividade. Essas imagens, segundo Yoshisaki, não funcionam apenas como registro ou ilustração: integram uma *mise-en-scène* da memória em que o gesto, o silêncio e o tempo da contemplação ganham centralidade. Ao destacar a materialidade dos suportes — texturas, ruídos, tremores —, o filme mobiliza uma escuta sensível e uma experiência que atravessa o visível.

Já o artigo de Maria Ellem Souza Maciel, intitulado *Representações da identidade cultural portuguesa em Terra Franca*, de Leonor Teles, discute o documentário *Terra Franca* (2018), explorando o modo como o filme representa aspectos da identidade cultural portuguesa na contemporaneidade. A autora investiga como práticas tradicionais

* Editores da DOC On-line. Marcus Freire: Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Manuela Penafria: Universidade da Beira Interior - UBI/LabCom.

e modos de vida associados a um imaginário rural e familiar são, progressivamente, tensionados pela presença da cultura de massa, sobretudo perante as transformações socioculturais ocorridas em Portugal ao longo do século XX. A abordagem metodológica adotada combina revisão bibliográfica com análise fílmica, articulando teorias da identidade e da cultura com uma leitura atenta da materialidade das imagens e das dinâmicas de pertencimento que o filme mobiliza.

Outro destaque desta edição é a análise comparativa desenvolvida por Iago Porfírio no artigo *O cinema documentário indígena na América Latina: uma comparação dos projetos desenvolvidos junto a povos originários no Brasil e no México*. O autor examina criticamente iniciativas de formação e capacitação audiovisual voltadas para comunidades indígenas, com ênfase nos projetos Vídeo nas Aldeias, no Brasil, e Transferencia de Medios Audiovisuales, no México. O estudo demonstra como essas experiências foram decisivas não apenas para a constituição de um cinema indígena nos respectivos países, mas, também, para a afirmação de uma estética própria, enraizada nos modos de ver, narrar e representar das próprias comunidades.

A seção de entrevistas desta edição traz diálogos enriquecedores com cineastas que têm marcado o cinema documental contemporâneo. Em *Além do genocídio: poética e política do documentário de Rithy Panh*, o renomado cineasta cambojano conversa com Tomyo Costa Ito sobre sua abordagem criativa, a importância da montagem e o uso de arquivos históricos na reconstrução das narrativas do genocídio perpetrado pelo Khmer Vermelho. Para Panh, o cinema é uma forma de escrita poética e política, fundamental para a construção da memória coletiva.

Complementando esta seção, a entrevista *Entrevista con Diego Rísquez: Conversación sobre la película Reverón* (2011) apresenta uma série de conversas com o cineasta venezuelano Diego Rísquez, realizadas entre 2016 e 2017. Rísquez reflete sobre seu processo criativo e sua visão do cinema como um meio de resgate da história e da cultura latino-americana.

Esta edição conta ainda com a resenha de Arthur Autran sobre o livro *Por um cinema de cordel: um livro de Sérgio Muniz*, organizado por Marcius Freire e Andréa C. Scansani. A publicação homenageia a trajetória do cineasta Sérgio Muniz, reconhecido por suas contribuições ao documentário brasileiro e por sua participação na Caravana Farkas e na Escuela Internacional de Cine y Televisión de Cuba. A resenha destaca a importância do livro para a preservação da memória do cinema documental brasileiro e a relevância da obra de Muniz no cenário audiovisual.

Em consonância com sua linha editorial, o conjunto de textos da *DOC On-line* procura valorizar a diversidade de olhares sobre o cinema documental. Ao explorar temas que vão desde a representação de comunidades marginalizadas até as múltiplas formas de expressão da identidade cultural, esta edição oferece uma ampla reflexão sobre o papel do documentário na construção da memória e na ressignificação das realidades sociais.

Boa leitura!

Os Editores

Manuela Penafria

Marcius Freire

DOSSIER TEMÁTICO

Dossier Temático | Thematic Dossier | Dossier Thématique

Representações da identidade cultural portuguesa em *Terra Franca*, de Leonor Teles

Maria Ellem Souza Maciel*

Resumo: O presente artigo propõe uma análise do filme/documentário *Terra Franca* (2018), de Leonor Teles, na perspectiva da identidade portuguesa contemporânea e das representações culturais de massa ao longo século XX. Através de contextualização histórica e revisão bibliográfica, apresentarei as principais teorias que contribuem para o entendimento das questões apontadas. Em seguida, será realizada uma breve análise da obra, naquilo em que se comunica com as teorias referenciadas. Destaco, assim, o recurso a Coutinho (2013a; 2013b), Hall (2011), Penafria (2001), Seabra (2014) e Trindade (2020).

Palavras-chave: Identidade; Representações culturais de massa; Cinema; Portugal.

Resumen: Este artículo propone un análisis del filme/documental *Terra Franca* (2018), de Leonor Teles, desde la perspectiva de la identidad portuguesa contemporánea y las representaciones culturales de masas a lo largo del siglo XX. Mediante la contextualización histórica y la revisión bibliográfica, presentaré las principales teorías que contribuyen a la comprensión de las cuestiones planteadas. A continuación, se realizará un breve análisis de la obra, en la medida en que se relaciona con las teorías mencionadas. Como referencias, destaco el estudio de Coutinho (2013a; 2013b), Hall (2011), Penafria (2001), Seabra (2014) y Trindade (2020).

Palabras clave: Identidad; Representaciones culturales de masas; Cine; Portugal.

Abstract: This article proposes an analysis of the film/documentary *Terra Franca* (2018), by Leonor Teles, from the perspective of contemporary Portuguese identity and mass cultural representations throughout the 20th century. By history contextualisation and literature reviewing, I will present the main theories that contribute to the understanding of the issues raised. A brief analysis of the work will then be carried out, to the extent of how it communicates with the theories mentioned. As references, I emphasise the study of Coutinho (2013a; 2013b), Hall (2011), Penafria (2001), Seabra (2014), and Trindade (2020).

Keywords: Identity; Mass cultural representations; Cinema; Portugal.

* Universidade de Coimbra, Instituto de Investigação Interdisciplinar, Doutoranda em Estudos Contemporâneos. 3000-531, Coimbra, Portugal. E-mail: mesmaciel@uc.pt

Résumé: Cet article propose une analyse du film/documentaire *Terra Franca* (2018), réalisé par Leonor Teles, sous l'angle de l'identité portugaise contemporaine et des représentations culturelles de masse tout au long du XX^e siècle. À travers une contextualisation de l'histoire et une revue de la littérature, je présenterai les principales théories qui contribuent à la compréhension des questions soulevées. Cette étape sera suivie d'une brève analyse de l'œuvre, dans la mesure où elle communique avec les théories mentionnées. Comme références, je souligne l'étude de Coutinho (2013a ; 2013b), Hall (2011), Penafria (2001), Seabra (2014) et Trindade (2020).

Mots-clés : Identité ; Représentations culturelles de masse ; Cinéma ; Portugal.

1. Introdução

Neste artigo, proponho uma análise do filme/documentário *Terra Franca* (2018), de Leonor Teles. Através de contextualização histórica e revisão bibliográfica, apresentarei questões que contribuem para o entendimento da questão da identidade portuguesa contemporânea no que diz respeito aos habitantes de regiões mais periféricas, a exemplo de Vila Franca de Xira, onde vivem Albertino e sua família, objeto central da narrativa filmica.

Para tanto, a análise busca contemplar não apenas o cotidiano da família Lobo, representado em *Terra Franca* (2018), mas, principalmente, a forma como elementos culturais (músicas portuguesas e estrangeiras, programas de TV) perpassam o filme em diversas situações, provocando reflexões sobre a inserção de elementos da cultura de massa na sociedade portuguesa.

Objetiva-se, assim, realizar uma revisão bibliográfica teórica, oferecendo reconhecimento à recente produção cinematográfica portuguesa, na figura de Leonor Teles, realizadora cuja obra levanta questões históricas e atuais de forma sensível e provocadora.

O desenvolvimento está dividido como segue: “Identidade: uma questão contemporânea”; “*Terra Franca*: retratos de uma vida ‘feliz’”; e “Representações culturais de Portugal em *Terra Franca*”. Na primeira seção, apresenta-se uma revisão bibliográfica das teorias estudadas, naquilo em que se comunicam com a análise proposta, com inserção do tópico “Identidade e cultura de massa em Portugal”. Na segunda seção, são tratados *Terra Franca* (2018) e o conceito de documentário, enquanto gênero cinematográfico; passando-se, na seção seguinte, a uma breve exposição e análise da obra em relação à abordagem das representações culturais de massa em Portugal.

2. Identidade: uma questão contemporânea

O contexto cultural português passou por profundas transformações ao longo do século XX, pautadas nas diferentes formas de representação artística que circulavam na sociedade, em muito influenciadas pela interferência do ambiente político, que tentava a solidificação de uma “identidade nacional”.

A “identidade” oferece a ideia de um conceito único e fechado, através do qual é possível a compreensão das características de uma pessoa – ou de um conjunto de pessoas, no caso da identidade nacional – de forma determinada e condicionante: tudo o que a define é passível de identificação e contribui para a assimilação ou rejeição de qualquer elemento que a ela se confronte.

Embora haja uma tendência do senso comum à compreensão da “identidade” como um conceito intrínseco, previamente definível, essa ideia não sobrevive a um olhar mais apurado no campo dos estudos da sociedade. Nesse sentido, faz-se importante recorrer ao ensinamento de Hall (2011: 13):

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.

A impossibilidade de uma definição definitiva do conceito de identidade está pautada nas diversas transformações por que passa a sociedade, as quais interferem na forma como vemos o mundo e, portanto, na nossa identificação com ele, provocando transformações igualmente múltiplas e dinâmicas no âmbito individual.

A vertiginosa multiplicidade de “sistemas de significação e representação cultural” no seio da sociedade faz entender que, da mesma forma, a “identidade nacional” também não é um conceito estanque, categórico, coisa com a qual “nascemos”, mas uma noção formada e transformada no interior de uma “representação” capaz de reunir aspectos interligados entre si segundo os interesses de grupos sociais dominantes (Hall, 2011: 49). Essa característica unificadora do conceito de identidade no âmbito nacional serve ao fortalecimento de uma nação em face de outras, não apenas no que se refere a uma virtual cultura singular, como também à sua possível soberania social e econômica. Assim,

A formação de uma cultura nacional contribuiu para criar padrões de alfabetização universais, generalizou uma única língua vernacular como o meio dominante de comunicação em toda a nação, criou uma cultura homogênea e manteve instituições culturais nacionais, como, por exemplo, um sistema educacional nacional. Dessa e de outras formas, a cultura nacional se tornou uma característica-chave da industrialização e um dispositivo da modernidade. (Hall, 2011: 50).

Segundo Hall (2011: 60), a ideia de cultura nacional está baseada num modo discursivo que define ações, comportamentos e concepções sociais e individuais, construindo identidades a partir de padrões de “identificação” que se reúnem em

torno de histórias, memórias e imagens da nação, capazes de conectar seu presente e seu passado, não importando as diferenças em termos de classe, gênero ou raça, sendo todos representados como parte de uma “mesma e grande família nacional”.

A “narrativa da cultura nacional”, consolidada por essas representações discursivas, ainda segundo Hall (2011), está pautada nos seguintes elementos: a) identificação de uma narrativa da nação, no sentido histórico; b) ênfase nas origens, na continuidade, na tradição e na intemporalidade; c) “invenção da tradição”, no sentido de um resgate constante e, de certa forma, ordenado institucionalmente, dos elementos que a compõem, virtualmente; d) reiteração do “mito fundacional” e, portanto, do componente histórico unificador; e) ideia de que a nação é formada por um povo puro, original – daí a comum dificuldade de assimilação ou mera recepção pacífica de elementos de outras culturas, quando em contato.

No mesmo sentido, Ribeiro (2012: 168) esclarece que “as diferentes identidades nacionais apresentam como traço comum a procura e a (re)invenção de uma cultura própria, assente em mitos/crenças de antiguidade da Nação e das suas origens remotas”, cujo fortalecimento só é possível a partir da descoberta de sua história, mitos e paisagens; ou seja, “a ideologia nacionalista conduziu à exaltação de costumes antigos (ou que se crê antigos), reveladores (supostamente) de um caráter único e distinto, legitimando, por consequência, a nacionalidade”.

O estabelecimento institucionalizado de uma “cultura popular”, a partir da seleção de conteúdos que reprovam e promovem representações culturais específicas, geralmente inspiradas no contexto rural, por seu caráter miticamente “puro” e “tradicional”, tem sua essência reproduzida a partir do quadro urbano, o que é um paradoxo (Ribeiro, 2012: 169).

Essa relação entre “campo” e “cidade”, no sentido da consolidação de uma cultura que agregue ambas as dimensões no estabelecimento de uma identidade nacional, é particularmente interessante em Portugal, conforme observamos a partir do apontado por Ribeiro (2012: 174):

O discurso em torno da cultura popular insiste no local e no regional como unidades de análise principais, mas, numa linguagem de claros contornos nacionalistas, logo se postula uma equivalência entre a “pequena pátria” e a “grande pátria”, isto é, entre a região e a Nação. Com efeito, o local e o regional, mais do que traduzir a diversidade da cultura popular portuguesa, constituem retratos típicos que, à sua maneira, representam sempre a mesma essência – a nacionalidade.

Essa ideia de coerência e integralidade do conceito de identidade, no entanto, é, no mínimo, problemática, uma vez que sua continuidade e historicidade são confrontadas pela imediatez e pela intensidade dos contatos estabelecidos no contexto da globalização (Hall, 2011), seja no nível local ou regional. A esse respeito, passemos à discussão sobre as representações culturais em Portugal durante o século XX até os dias atuais, com especial atenção à pesquisa de Trindade (2020).

2.1 Identidade e cultura de massa em Portugal

Após compreensão do conceito de identidade e de seu caráter maleável em face das constantes transformações sociais, faz-se importante, nesta altura, contextualizar a questão da identidade cultural portuguesa no século XX.

A pesquisa de Trindade (2020) confirma o exposto na seção anterior, no que se refere à abordagem identitária de uma cultura nacional, chamando a atenção, no entanto, para dois aspectos a serem observados particularmente quanto às imagens, narrativas e definições do povo português, quais sejam: a) o ideal de “identidade” encobre quaisquer diferenças inerentes à sociedade portuguesa, como classes, gêneros, faixas etárias, nacionalidades, por exemplo; b) o isolamento da cultura portuguesa, como se não circulasse em contato com outras. Ou seja, “a identidade nacional esconde [...] a sociedade, as suas desigualdades e dinâmicas, bem como a porosidade com que ela se relaciona com outras sociedades” (Trindade, 2020: 2).

Na transição do século XIX para o século XX, já se iniciava uma certa preocupação em relação à circulação de objetos culturais em Portugal, pautada nas inovações que foram sendo possíveis a partir do aumento das taxas de alfabetização e da inserção da tecnologia nos mais variados contextos sociais. Como uma forma de resgate da cultura portuguesa “real”, aquela do campo, tradicional, começou a haver uma desqualificação da “cidade”, vista como um “espaço da massificação”, lugar onde se reuniam todas as novidades passíveis de difusão social e cultural. Nesse sentido, conforme Trindade (2020: 9),

[...] esta cultura urbana não só não se limitava ao objeto impresso, como se pode mesmo dizer que este estava cada vez mais ameaçado por outro tipo de industrialização, a dos espetáculos, em particular aqueles que mostravam as novas tecnologias de reprodução das imagens e dos sons.

Os elementos culturais de formação da identidade nacional no período destacado – mais voltados para as representações regionais, numa tentativa de padronização da identidade cultural portuguesa em torno de elementos tradicionais, históricos, de apelo local, porém adotados institucionalmente – com o tempo foram considerados ameaçados pelas mudanças tecnológicas, de um ponto de vista crítico quase elitista, visto que a “animação” causada por estas, na esteira do crescimento do consumo capitalista, poderiam levar a “uma forma específica de instabilidade social: a indisciplina do público” (Trindade, 2020: 11). Nota-se, assim, que “a ameaça que a cultura de massa representava para a ordem estabelecida não era tanto política ou ideológica, mas social e cultural” (Trindade, 2020: 29). Assim,

[...] a estrutura da sociedade portuguesa ficou [...] cada vez mais distante da imagem idealizada pelo seu nacionalismo: o momento em que Portugal deixa de ser um país essencialmente rural ocorre em paralelo com o momento em que a maior

parte da população passa a saber ler. Por outro lado, a chegada da maioria dos portugueses ao mundo das letras é simultânea da massificação do seu quotidiano por imagens e sons. As elites culturais, entre outras autoridades, compreenderam imediatamente os perigos da situação (Trindade, 2020: 34).

A partir de meados dos anos de 1950, a preocupação com o consumo cultural passou a englobar também os interesses da juventude, pelo peso decisivo que ganhava, principalmente no campo da música e do cinema, estando já todo o povo à mercê do “poder ‘corruptor’ da industrialização cultural”, não cabendo mais à literatura resgatá-lo (Trindade, 2020: 45). Este é um momento determinante para a compreensão da formação da identidade cultural portuguesa na metade final do século XX, tendo em vista que “a cultura portuguesa, cujo significado [...] só se compreende verdadeiramente nesta relação com a sociedade, se encerrará numa marginalidade elitista e identitária” (Trindade, 2020: 45).

A principal ameaça que assombrava o elitismo, segundo Trindade (2020: 51), era a igualdade, destacando, porém, ao analisar os elementos caracterizadores da crônica *Os meus domingos*, de Lobo Antunes, que “a igualdade destas famílias em tudo idênticas, com o mau gosto com que decoram os seus automóveis ou os gestos mecânicos com que se deslocam pelo centro comercial, é esvaziada de qualquer potencialidade política”, sendo personagens “uniformizadas pelo consumismo”. Para o autor,

A posse de automóvel, a ida às compras, ainda fazem parte da mesma história da modernização que permitiu à maior parte dos portugueses saber ler, ouvir rádio, ver televisão e gravar cassetes com músicas e filmes. Por outro lado, este é ainda mais um exemplo de como os gostos e os consumos culturais nunca estão certos de um ponto de vista conservador. [...] este povo suburbano, tal como o antigo povo rural obediente, não passa de uma idealização, porventura ainda mais fácil de manipular. Mas por isso mesmo devemos lê-lo a contracorrente da vontade do escritor – uniformizado pelo mau gosto –, como ainda mais um exemplo de outro aspeto da nossa história, a da indisciplina que desobedece às regras da elite: o limite que a literatura atinge com esta distopia, transformando em espetáculo o próprio quotidiano dominical, permite-nos também suspeitar de que o que sempre foi verdadeiramente insuportável para a crítica conservadora foi a possibilidade de aquela gente se estar mesmo a divertir. (Trindade, 2020: 51).

Observa-se, portanto, um certo incômodo das elites portuguesas em relação às classes menos abastadas da população e seus interesses sociais e culturais, como se a elas não fossem permitidos momentos de lazer e a tranquilidade de uma vida vivida pelo prazer de si mesma. Em *Terra Franca* (2018), conforme abordaremos

a seguir, Leonor Teles traz elementos que nos ajudam a compreender algumas das dinâmicas que envolvem o cotidiano desse “povo suburbano” e, portanto, a confrontá-lo perante as tradicionais representações culturais da identidade portuguesa.

3 *Terra Franca*: retratos de uma vida “feliz”

O objeto de análise deste artigo é o primeiro longa-metragem de Leonor Teles: *Terra Franca* (2018). Nele, a realizadora apresenta o cotidiano de uma família residente em Vila Franca de Xira, que é também sua cidade natal, tendo como personagem central o pescador Albertino. Lançado em 2018, *Terra Franca* obteve três vitórias e seis indicações em festivais de cinema de diversos países,¹ estando oficialmente categorizado como “documentário”. Há, porém, particularidades que devem ser levadas em conta na recepção e análise da obra, de maneira que opto por aqui tratá-la como filme/documentário, tendo em vista o seu formato peculiar, conforme exposto a seguir.

O caráter inovador da montagem realizada por João Braz e Luísa Homem para a obra em análise reside na sua cadência narrativa, que não deixa claro tratar-se da filmagem de situações reais, envolvendo pessoas reais. Não há, por exemplo, qualquer interação direta entre a equipe de filmagem e os “personagens” retratados, o que não é comum nesse gênero cinematográfico, podendo fazer com que um espectador desavisado passe por toda a extensão de *Terra Franca* (2018) sem se dar conta de sua intenção documental.

Sobre o documentário, Penafria (2001) aponta que se trata de um gênero fílmico que exige do realizador uma atitude diferente com seus “atores”, em comparação àquele que constrói personagens em uma obra cinematográfica ficcional. Em verdade, os “atores” de um documentário devem ser chamados “intervenientes”, pois a todo o momento transmitem, espontaneamente, “informações” que precisam ser processadas e articuladas em conjunto pelo realizador, de quem se exige grande sensibilidade e empatia (Penafria, 2001).

Nesse sentido, em entrevista, Leonor Teles (2018) foi questionada sobre a aparência de “roteirização” que tem a obra, ao que respondeu que tal fato começou a se desenhar durante a própria gravação, quando percebeu que a família do pescador Albertino tinha mais a oferecer do que o mero acompanhamento de sua rotina de trabalho junto ao Tejo para a gravação de um curta-metragem, sua ideia inicial. A partir de então, a realizadora começou a investir em estar disponível para a família, sem preocupar-se com o tempo de gravação, o que acabou levando a um contato regular durante dois anos para a conclusão do trabalho. Nesse período, as pessoas retratadas, “intervenientes”/“personagens” de *Terra Franca* (2018), tiveram liber-

1. *Terra Franca* (2018) venceu os prêmios SCAM Award (Cinéma du Réel, 2018), Film Award e Don Quijote Award (Caminhos do Cinema Português, 2018); foi indicado ao Cinéma du Réel Award (Cinéma du Réel, 2018), Golden Eye Award (Zurich Film Festival, 2018), CinEuphoria (CinEuphoria Award, 2019), Portuguese Film Academy Sophia Awards (2020) e Fantastic Awards (Prêmios Fantastic, 2020) (IMDb, 2025).

dade para colocar em apreço aquilo que consideravam importante para constar no filme/documentário (Teles, 2018). Sobre essa abordagem, Eduardo Coutinho (2013b: 20) aponta crer

[...] que a principal virtude de um documentarista é a de estar aberto ao outro, ao ponto de passar a impressão, aliás verdadeira, de que o interlocutor, em última análise, sempre tem razão. Ou suas razões. Essa é uma regra de suprema humildade, que deve ser exercida com muito rigor e da qual se pode tirar um imenso orgulho.

As palavras de Leonor Teles (2018) confirmam o ensinamento acima, visto que considerou a necessidade de “ouvir o filme, perceber o que precisava e ir atrás dele”. Especificamente sobre a relação que estabelece com a família retratada em *Terra Franca* (2018), a realizadora acrescenta:

[...] o que eu vejo mais no meu cinema agora tem a ver com as pessoas e a relação que eu estabeleço com elas. Neste caso com a família do Albertino, com o Albertino, tem mais a ver com isso, com as pessoas que filmo e como através da partilha e do que vivemos, como é que a partir da relação das pessoas filmadas, os filmes também nascem.

Na fala de Leonor Teles sobre os registros realizados em *Terra Franca* (2018) ressoam as palavras de Eduardo Coutinho (2013b: 20) acerca de sua principal motivação para o trabalho, ao tratar da característica irreproduzível deste gênero cinematográfico:

Filmar sempre o acontecimento único, que nunca houve antes e nunca haverá depois. Mesmo que seja provocado pela câmera. Mesmo que não seja verdade. Sem esse sentimento de urgência em relação ao que estará perdido se não for filmado simultaneamente, para que fazer cinema, atividade no fim das contas lenta, cansativa e pouco rentável?

Penafria (2001, p. 5) expõe que a conjunção entre conteúdo e forma é um dos aspectos mais importantes de um documentário, indicando que os melhores exemplos deste gênero “serão aqueles cuja forma se interliga de tal modo com o conteúdo, que é quase impossível pensar um sem o outro”. Na obra em estudo, Leonor Teles realiza tal façanha de tal modo, que, encontrando “formas de contar” tão sensíveis para cada “ponto de vista” revelado, o documentário se confunde em narrativa, convertendo-se em um filme/documentário, pelo uso “criativo” e dinâmico que faz da linguagem cinematográfica (Penafria, 2001).

Terra Franca (2018) é um retrato sensível e complexo da família Lobo, parte de uma comunidade piscatória suburbana às margens do Tejo. Através dele, temos acesso às suas conversas cotidianas triviais, às preocupações de trabalho, aos preparativos da festa de casamento de Ana Lúcia, filha mais velha de Albertino e Dália, dentre outras situações, intercaladas por elementos culturais que mais contradizem do que confirmam a existência de uma “identidade cultural portuguesa” singular, padronizada e facilmente reconhecível, sobre o que discutiremos a seguir.

4 Representações culturais de Portugal em *Terra Franca*

O filme/documentário de Leonor Teles, aqui em estudo, pode ser considerado um “documento histórico”, na forma destacada por Seabra (2014), uma vez que traz o registro de elementos importantes para o entendimento da sociedade portuguesa contemporânea, sobretudo no que se refere às classes mais baixas.

Terra Franca (2018) é filmado em Vila Franca de Xira, distrito situado na região metropolitana de Lisboa. É possível comprovar visualmente o ambiente mais humilde da região, não apenas nas tomadas externas, próximas ao rio e às linhas do comboio, como também pelas características do carro e da casa da família, além dos prédios comerciais onde são gravadas algumas das cenas internas. Essa ambientação deixa claro, desde o início, que se trata do registro do cotidiano de pessoas que integram uma classe social mais baixa em Portugal.

Da mesma maneira, os diálogos e as situações registradas, além dos elementos culturais que perpassam todo o filme, corroboram de forma natural e autêntica essa característica intrínseca ao filme/documentário.

No que se refere às representações culturais, nota-se que *Terra Franca* (2018) é repleto de elementos que confirmam o exposto no subtópico “Identidade e cultura de massa em Portugal”, quanto à cultura de massas estabelecida, principalmente a partir de meados do século XX, com a acentuada difusão de material fonográfico mundialmente, sobretudo de origem estadunidense e inglesa, impulsionada pela globalização e pelo desenvolvimento tecnológico.

O consumo de sons, imagens e palavras foram vistas pelas elites como uma forma de poder (Trindade, 2020). A indústria cultural representou o acesso de todas as classes sociais a produtos tão variados quanto músicas ou novelas estrangeiras, o que é notório em *Terra Franca* (2018): ao mesmo tempo em que vemos Albertino e sua família ocuparem-se de cafés e frutas pós-refeições, vinhos portugueses baratos dos quais exaltam a qualidade, aparecem como plano de fundo sonoro músicas como *Just the Two of Us* (Bill Withers, 1980), *The Christmas Song* (Nat King Cole, 1961), *You don't Miss Your Water* (Otis Redding, 1965) e *Coming Home* (Leon Bridges, 2015). Além destas canções, como registro sonoro, o filme traz ainda o diálogo de uma indistinguível novela brasileira, em uma cena filmada no café onde trabalha a esposa de Albertino, Dália; a narração de um jogo de futebol; e registros sonoros de propagandas e programas televisivos portugueses. A única música portuguesa discernível ao longo do filme/documentário é *Azar na Praia* (Nel Monteiro, 1984).

Chama ainda a atenção o uso instrumental de uma canção popular religiosa inglesa de finais do século XVIII, *Amazing Grace*, na ocasião da entrada de Ana Lúcia com Albertino na igreja, durante o casamento. O filme termina com a exibição de fotos antigas da família ao som de *Lovely Day* (Bill Whithers), altura em que o espectador inadvertido tem a confirmação ou a informação, enfim, de que o filme é um registro documental real. Nas fotos, é possível notar a influência de elementos da moda urbana e de decoração dos anos de 1970 e 1980.

Terra Franca (2018) é uma obra artística de qualidade irrepreensível. Um de seus maiores méritos – além de apresentar um retrato fiável de uma família tipicamente portuguesa daquela região, em início do século XXI – é a delicadeza com que Leonor Teles percorre o seu cotidiano, de forma quase invisível, deixando-a à vontade para descortinar-se sutilmente diante de uma audiência que, se não compreende ou “condena” muito de sua rotina, por preconceito ou desconhecimento da situação em regiões periféricas, sem dúvida, reconhece que “aquela gente está mesmo a se divertir”.

5 Considerações Finais

O trocadilho do título do filme/documentário *Terra Franca* (2018), que remete à expressão “terra firme”, apresenta mais um elemento interessante, sobre um espaço-tempo aparentemente difuso, onde a cadência de uma rotina pacata e feliz em Vila Franca de Xira, repleta de elementos culturais diversos, dá-nos a ideia de qualquer coisa muito distante de uma possível “solidez” ou “firmeza” de identidade: as personagens simplesmente “vivem” – a terra “firme” suprimida do título dá lugar a uma ambientação real, “franca”, que parece não se preocupar em ser algo além daquilo que simplesmente “é”, em reafirmar-se diante de uma virtual consolidação identitária “portuguesa”.

Entendemos que as discussões teóricas levantadas contribuem para o exposto, principalmente no que se refere às relações estabelecidas no seio da sociedade portuguesa a partir de meados do século XX, quanto à construção e posterior difusão da ideia de uma “identidade nacional” que não se sustenta quando confrontada com uma realidade como aquela retratada em *Terra Franca* (2018).

Longe de exaurir as discussões possíveis no âmbito da obra aqui em análise, entendo haver cumprido o objetivo apontado, no sentido de apresentá-la em face de teorias e discussões relevantes, que contribuem para uma leitura mais abrangente da chamada “identidade nacional portuguesa” no âmbito das representações culturais que a compõem em toda a sua complexidade.

Referências bibliográficas

- Coutinho, E. (2013a). “O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade”. In Ohata, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify. pp. 21-47.
- Coutinho, E. (2013b). “O olhar no documentário”. In Ohata, M. (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify. pp. 15-21.
- Hall, S. (2011). *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A.
- IMDb (2025). *Terra Franca*: prêmios. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt8385536/awards/>
- Penafria, M. (2001). *O ponto de vista no filme documentário*. Disponível em: <https://arquivo.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.pdf>.
- Ribeiro, C. P. S. (2012). “Cultura Popular em Portugal: de Almeida Garrett a António Ferro”. *População e Sociedade*, 20, pp. 167-183. Disponível em: <https://www.cepese.pt/portal./pt/populacao-e-sociedade/edicoes/populacao-e-sociedade-n-o-20/cultura-popular-em-portugal-de-almeida-garrett-a-antonio-ferro/>.
- Seabra, J. (2014). “O filme e a história”. In Seabra, J. *Cinema: tempo, memória, análise*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. pp. 11-32.
- Teles, L. (2018). “‘É daqui que eu venho’, esta é a *Terra Franca* de Leonor Teles”. *Observador*. Disponível em: <https://observador.pt/2018/10/19/e-daqui-que-eu-venho-esta-e-a-terra-franca-de-leonor-teles/>.
- Trindade, L. (2020). “Dar espetáculo: a cultura em Portugal no século XX”. In Rosas, F. et al. *O Século XX Português*. Lisboa: Tinta da China. pp. 1-56.

Filmografia

Terra Franca (2018), de Leonor Teles.

***Mise-en-scène* da fotografia no documentário em primeira pessoa: afeto e subjetividade em *Casa* (2019)**

Marcos Vinicius Yoshisaki*

Resumo: O artigo examina a *mise-en-scène* da fotografia no documentário *Casa* (2019), de Letícia Simões, privilegiando a materialidade das imagens e a performance da diretora-personagem. Busca-se compreender como as estratégias formais de utilização de fotografias domésticas no documentário em primeira pessoa geram sentidos, emoções e afetos, não restritos ao conteúdo visual das imagens.

Palavras-chave: documentário em primeira pessoa; documentário brasileiro; *mise-en-scène* da fotografia; materialidade da fotografia.

Resumen: El artículo examina la puesta en escena de la fotografía en el documental *Casa* (2019), de Letícia Simões, privilegiando la materialidad de las imágenes y la performance de la directora-personaje. Se busca comprender cómo las estrategias formales de utilización de fotografías domésticas en el documental en primera persona generan significados, emociones y afectos, más allá del contenido visual de las imágenes.

Palabras clave: documental en primera persona; documental brasileño; puesta en escena de la fotografía; materialidad de la fotografía.

Abstract: The article examines the *mise-en-scène* of photography in the documentary *Casa* (2019) by Letícia Simões, emphasizing the materiality of images and the performance of the director-character. It seeks to understand how the formal strategies of using domestic photographs in first-person documentary generate meaning, emotions, and affect, beyond the visual content of the images.

Keywords: first-person documentary; Brazilian documentary; *mise-en-scène* of photography; materiality of photography.

* Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes (USP-ECA), Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais. 05508-020, São Paulo, Brasil. E-mail: marcos.yoshisaki@usp.br

Résumé : L'article examine la mise en scène de la photographie dans le documentaire Casa (2019) de Letícia Simões, en mettant l'accent sur la matérialité des images et la performance de la réalisatrice-personnage. Il cherche à comprendre comment les stratégies formelles d'utilisation des photographies domestiques dans le documentaire à la première personne génèrent du sens, des émotions et des affects, au-delà du contenu visuel des images.

Mots-clés : documentaire à la première personne ; documentaire brésilien ; mise en scène de la photographie ; matérialité de la photographie.

A mise-en-scène da fotografia a partir da realização de Bem-vindos de novo

Entre os anos de 2015 e 2020, dediquei-me à realização do documentário auto-biográfico *Bem-vindos de novo* (2021). O filme aborda a experiência de separação familiar causada pela imigração dos meus pais para o Japão entre os anos 2000 e 2013; período no qual minhas duas irmãs e eu, adolescentes à época, ficamos no Brasil aos cuidados dos avós maternos¹. Na etapa de filmagens, trabalhei com um conjunto de fotografias enviado do Japão pelo meu pai durante o intervalo de mais de uma década em que estivemos separados. Em sua maioria, as fotografias seguiam o formato padrão, impressas em papel fotográfico com dimensões de 10x15cm. Chegavam em álbuns retangulares de capa ilustrada flexível, cujas páginas abrigavam duas fotos na vertical. Retravam desde a moradia e o local de trabalho até passeios e momentos de lazer: fragmentos da vida cotidiana no Japão, endereçados aos filhos. A intenção era compartilhar um pouco da experiência diária, mas também momentos excepcionais, como forma de amenizar o distanciamento emocional e afetivo causado pela separação. Em contrapartida, costumávamos enviar também algumas fotos nossas para eles.

Tão ou mais importante do que as imagens era o que se encontrava no verso das fotografias: textos escritos à mão pelo meu pai. Em sua maioria, descrições de lugares, situações e a identificação de pessoas, que auxiliavam no engajamento dos filhos com as fotos. Por vezes, as descrições misturavam-se a comentários espirituosos sobre as pessoas, os espaços, os objetos e as ações representadas nas imagens. Para além do caráter informativo do texto, tais comentários exibiam um traço da personalidade do meu pai: seu senso de humor. Ao mesmo tempo, vistos hoje, deixam entrever uma intenção subjacente: o desejo de comunicar – para os filhos do outro lado do mundo – a experiência angustiante da imigração e da separação familiar de forma leve e descontraída.

Devido a essas características, as fotos enviadas pelo meu pai propunham um desafio específico ao serem incorporadas ao filme. Era preciso levar em consideração as suas materialidades, para além da imagem em si. Tratava-se de objetos remetidos pelos correios que cumpriam o papel de comunicar experiências e mediar afetos, cujos indícios dessas intenções estavam inscritos na própria fotografia, por

1. O documentário estreou nos festivais de cinema no final de 2021, ainda no contexto da Pandemia de Covid-19. O lançamento nas salas de cinema ocorreu em junho de 2023. O trailer pode ser assistido aqui: < <https://www.youtube.com/watch?v=fwrK5k6FSyI> >

meio do conjunto imagem-texto. Para compreender a função dessas fotografias e seus sentidos, era necessário, portanto, considerar as características físicas das fotografias na forma de filmá-las. Em certa medida, tratá-las como objetos cenográficos em sua relação inevitável com o trabalho de câmera e a decupagem. Concluí que era preciso conceber uma *mise-en-scène* para o uso das fotografias no filme.

O conceito de *mise-en-scène* suscita variadas questões na história da teoria, da crítica e da prática cinematográficas. Expressão de origem teatral, historicamente foi utilizada para designar técnicas de encenação, mas também procedimentos estéticos capazes de manifestar a visão de mundo dos cineastas, no contexto da “política dos autores” francesa da década de 1950. Por isso, é necessário especificar o sentido considerado aqui: *mise-en-scène* refere-se à forma como os elementos da diegese fílmica se apresentam e se desenvolvem na duração do plano e no espaço do campo e do fora-de-campo do enquadramento. Tais elementos podem ser cenário, iluminação, figurino, maquiagem, atores, como elenca David Bordwell (2008: 36); ou fotografias, no nosso caso.³

A partir desse escopo, há inúmeras formas de incorporar fotografias em um documentário. Pode-se apresentá-las em tela cheia, preservando seu enquadramento original ou reenquadrando-as, com ou sem movimento. É possível adicionar efeitos, sobreposições, colagens. Ou então, as fotografias podem estar dispostas em álbuns, depositadas sobre superfícies, sustentadas nas mãos e, até mesmo, projetadas em espaços e superfícies diversas. A cada uma dessas propostas somam-se as diferentes maneiras de trabalhá-las com a câmera: fixa ou em movimento, planos abertos ou fechados, *plongée* ou *contra-plongée* etc. Ainda mais: é necessário considerar os sons (ou o silêncio) que, combinados com a imagem, alteram seus sentidos.

Proponho que essas múltiplas possibilidades estabelecem as diretrizes formais para a concepção de uma *mise-en-scène* da fotografia em filmes documentários. Ao optarem pelo uso da fotografia como um dos recursos visuais dos filmes, cineastas invariavelmente lidam com tais decisões estéticas e discursivas. Se os resultados variam caso a caso, atendendo a diferentes propostas e objetivos, a variedade de formas que a fotografia assume quando incorporada aos filmes pode ser abordada por duas tendências: considerá-la enquanto *imagem* ou abordá-la como *objeto*.

Essa divisão, que distingue dois elementos constituintes da fotografia analógica, nos servirá de procedimento analítico para explorarmos possibilidades formais relativas ao uso das fotografias nos filmes⁴. Ao se privilegiar a dimensão imagética

2. Para análises detalhadas da história e da teoria vinculadas ao conceito, ver: Aumont, J. (2008). *O cinema e a Encenação*. Lisboa: Edições Texto e Grafia. E também: Oliveira Jr. L. C. (2013). *A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus.

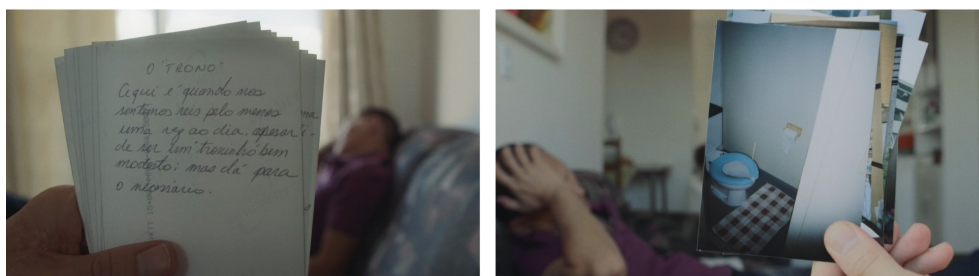
3. No caso específico da *mise-en-scène* da fotografia, vale citar o texto *A imagem-memória ou a mise-en-film da fotografia no cinema autobiográfico moderno*, de Philippe Dubois (2012), no qual o autor francês opta pela expressão “*mise-en-film* da fotografia” para se referir às formas como a foto é capaz de falar no, e pelo, filme. A mesma expressão é adotada por Glaucia Cardoso Vale (2020), no livro *A mise-en-film da fotografia no documentário brasileiro e um ensaio avulso*.

4. É claro que a fotografia se funda justamente na duplicidade imagem/objeto, a partir da qual é possível definir sua natureza contraditória em termos de uma série de oposições: a imagem, enquanto passado; o objeto, presente; ausência, de um lado; presença, de outro (Dubois, 1993: 311-314). Mas, na

da fotografia, incorporando-a, por exemplo, em tela cheia, ignoram-se alguns de seus traços materiais, como o tamanho, o formato e as interfaces de apresentação; características que se tornam significativas quando ela é tratada como objeto. De um lado, a fotografia aproxima-se da ideia de *fotograma* (ou até melhor, *frame digital*), na qual a primazia do conteúdo visual depende menos de seus atributos materiais; de outro, da *cenografia*, em que a materialidade dos suportes fotográficos permite, afinal, a existência da imagem enquanto objeto no espaço, com dimensões e características específicas. Enfatizar a dimensão cenográfica da fotografia significa atentar para diferentes aspectos que caracterizam a existência desse objeto no mundo - um objeto particular, pois atrelado a um sem número de práticas, rituais, instituições e dispositivos técnicos. Do momento em que é captada, vista e compartilhada até seu arquivamento, a fotografia atravessa diversos espaços, intermedia relações interpessoais e institucionais, e é alvo e agente de afetos, pensamentos e memórias.

No exemplo de *Bem-vindos de Novo* apresentado acima, a opção de *mise-en-scène* foi inserir com as mãos as fotografias em cena. O momento escolhido foi durante a soneca dos meus pais após o almoço, no período em que ambos se dedicavam à administração do restaurante de um hotel localizado em Três Lagoas-MS. Enquanto se recostavam no sofá do apartamento, interpus algumas das fotografias na frente da câmera. Esse procedimento propõe um choque de temporalidades entre o passado estampado nas fotografias e o presente da cena, conectadas pelo mundo do trabalho característico de cada um dos dois tempos. Além disso, no momento de filmar o texto no verso das fotografias, optei por um corte de 180°, espécie de campo e contracampo, como forma de espelhar os dois olhares entrecruzados que formam o usufruto daquelas fotos, produzidas para propor a comunicação entre pais e filhos distantes.

Imagem 1: *mise-en-scène* da fotografia em *Bem-vindos de Novo*



Fonte: *Bem-vindos de Novo* (2021)

medida em que o cinema virtualiza as fotografias por meio de seu próprio dispositivo de filmagem e projeção – quando se perde, portanto, a possibilidade de manuseio da fotografia –, a distinção entre os dois termos adquire outro sentido, não mais relacionado à experiência da fotografia no mundo, mas à sua apropriação pelo e no filme.

A partir das questões suscitadas por essa experiência de realização, comecei a perceber uma forma recorrente de se trabalhar com fotografias domésticas em alguns documentários em primeira pessoa contemporâneos. Um modo de encarar as fotografias que privilegia sua dimensão material. Imagens, em sua maioria de natureza doméstica, que assumem o caráter de objetos, particularmente, objetos de afeto; passíveis de serem, não apenas observados, mas tocados e manuseados, em estreita relação com a corporeidade dos participantes dos filmes, em especial, seus diretores(as)-personagens. Assim, de modo análogo à cena descrita em *Bem-vindos de novo*, é possível constatar que, ao considerar a materialidade das fotografias, diretores e diretoras propõem estratégias de filmagem que indicam a utilização de *mise-en-scène* variadas no uso das fotografias.

Com intuito de explorar tal tendência, proponho analisar usos de fotografias familiares no documentário autobiográfico *Casa* (2019), de Letícia Simões, no qual desempenham importantes papéis narrativos e discursivos. No filme, a materialidade das imagens é incorporada à *mise-en-scène* da fotografia por meio, principalmente, de intervenções gráficas na imagem e performances cênicas, que sugerem os vínculos subjetivos e afetivos que a diretora-personagem estabelece com as pessoas e os lugares representados, mas também com a temporalidade vinculada ao passado e à memória suscitada pelas fotos. Através da forma com que as fotografias são trabalhadas cenicamente, e seus sentidos resultantes, é possível inferir traços da subjetividade da diretora-personagem, aspecto significativo nas obras em primeira pessoa. Cabe dizer que tais usos da fotografia se apresentam como alternativas estéticas e semânticas à descrição informativa. Ou seja, ao invés, por exemplo, da diretora dizer na narração o que as fotos representam e significam para ela, tais sentimentos adquirem significação na própria forma com que a *mise-en-scène* das fotografias está proposta, ainda que de forma aberta ou polissêmica.

Nesse sentido, a utilização desses procedimentos explora usos não-convencionais e/ou não-ilustrativos da fotografia no documentário em primeira pessoa. Pois a aparente facilidade que fotografias oferecem para convocar momentos de vida, de pessoas e de eventos, pode, e tem condicionado usos ilustrativos na prática documental. Não é incomum que fotografias atuem como material secundário e auxiliar, enquanto cobertura visual de um discurso que as ultrapassa, como argumentam Consuelo Lins e Luiz Augusto Rezende (2010). Muitas vezes os arquivos figuram como uma espécie de reservatório visual para atender discursos previamente constituídos, dentro do qual desempenham somente a função de prova ou ilustração. A lógica do banco de imagens. Por outro lado, há casos em que as especificidades dos arquivos assumem importância e influenciam a forma com que o discurso fílmico se constitui. Ele surge do encontro entre as questões que os/as cineastas lançam aos arquivos, mas também daquelas que o próprio material devolve para eles/elas.

Assim, interessa-nos pensar nas potencialidades da fotografia frente à progressiva banalização gerada pelo seu recorrente uso ilustrativo. Se por vezes seu emprego apressado ou irrefletido se orienta pela necessidade imagética que a economia do espetáculo sugere aos filmes, a título de “dinâmica visual”, tal decisão possui implicações éticas, estéticas e políticas. Parte do desafio, portanto, consiste em per-

seguir a justa medida entre as potencialidades e os limites das imagens com relação às experiências que representam e aos usos sociais e subjetivos com os quais se vinculam. Sob essa perspectiva, propomos explorar a dimensão material da fotografia, seu estatuto enquanto objeto, cuja materialidade fornece subsídios conceituais e estéticos para elaboração de formas inovadoras para sua aplicação nos filmes.

Mise-en-scène da fotografia em Casa

O documentário *Casa* se concentra na relação da diretora, Letícia Simões, com sua mãe, Heliana, diagnosticada com transtorno bipolar quando tinha 44 anos de idade. No tempo presente das filmagens, elas vivem em diferentes cidades: Salvador (mãe) e Recife (filha). A relação entre elas é marcada tanto pelo vínculo afetivo que as une de maneira irremediável, quanto por conflitos interpessoais e geracionais, particularmente no que se refere ao tratamento concedido por Heliana à sua mãe, Carmelita. Por meio da investigação do passado familiar, materializado pela casa de veraneio alugada pela família em Itaparica-BA, presente nas memórias de infância da diretora, mas também por uma certa noção de pertencimento familiar e pessoal metaforicamente representada pela ideia de “casa”, Letícia retrabalha os símbolos da ancestralidade familiar – em que as fotografias desempenham importante papel – na busca de compreender sua própria origem e identidade.

A relação mãe e filha se desenvolve em grande medida em interações diretas, nas quais Letícia também se coloca em cena, numa hierarquia visual quase semelhante às demais personagens. Quase, pois, quando não opera a câmera, é ela quem decide a posição dela dentro da cena. Sua presença no filme – como diretora-personagem – se estrutura em três instâncias principais de inscrição: (1) contracenando diretamente em cena com sua mãe e sua avó; (2) em narrações que descrevem trajetórias e eventos biográficos dos membros da família, mas que também incluem a leitura de cartas e mensagens trocadas entre ela e a mãe; (3) em ações diretamente concebidas para o filme, entre as quais se destacam gestos performáticos com uso das fotografias da família.

A noção de diretora-personagem ressalta o duplo papel, indissociável, que a figura de Letícia desempenha no discurso e na narrativa filmicas. Pois, na condição de filha-personagem que busca investigar o passado familiar e aprofundar a relação com a mãe, ela apenas o faz na condição de diretora. O esforço em desempenhar a personagem em busca de seus objetivos necessariamente se desenvolve por meio das decisões de direção que a colocam em ação sob determinadas condições. Ao utilizar as fotografias familiares como objeto de interação com a mãe, por exemplo, tanto a colocam em cena enquanto personagem, como apontam para escolhas de encenação a cargo da direção. Nesse sentido, Letícia-personagem age segundo parâmetros cênicos definidos por Letícia-diretora; que, por sua vez, tem seu trabalho afetado pelo desempenho em cena da primeira. Há trocas incessantes entre essas

duas instâncias que complexificam cada um dos objetivos em jogo: a realização do filme, sob responsabilidade da direção, e a relação com a mãe e a avó performada pelo desempenho da personagem.

A interação com a mãe estabelece um espelhamento por meio do qual a diretora compara suas próprias experiências em relação às trajetórias dos familiares. Esse aspecto alinha o filme à noção de “etnografia doméstica”, desenvolvida por Michael Renov (2004). Segundo o autor estadunidense, documentários autobiográficos baseados em laços afetivos próximos, particularmente, consanguíneos, complexificam a relação entre diretores/as e personagens. Ao abordar parentes ou amigos próximos, cineastas-etnógrafos necessariamente encontram-se implicados nas experiências, ações e nos sentimentos do Outro. Criam-se jogos de reciprocidade dentro dos quais a relação com pessoas próximas define o lugar familiar e/ou social do diretor(a), ao mesmo tempo em que deixa entrever suas inquietações e objetivos.

Em *Casa*, esse jogo de reflexos é assumido conscientemente pela estrutura narrativa. O filme apropria-se da noção de etnografia doméstica ao misturar cineasta e personagens, explorando a interação subjetiva entre elas, mediada pelas experiências e memórias familiares. Aproximadamente na metade do filme, por exemplo, a diretora propõe uma virada de foco, ao questionar se a mãe deseja fazer-lhe perguntas. Nesse sentido, não se trata de um filme unilateral de uma filha sobre a mãe. Letícia atravessa um processo de autoelaboração, perpassado pela relação materna. De certo modo, é para os olhos da mãe que a filha se apresenta e se constitui no texto filmico. Pois, se há interesse pela história materna, há igualmente o gesto de autoelaboração diante da mãe e, consequentemente, no interior da narrativa, na condição de diretora e filha.

Esse constante intercâmbio entre mãe e filha é central no uso e no papel desempenhado pelas fotografias familiares. Testemunhas de uma ancestralidade em comum, combustível para rememoração e objetos mediadores de conversas, as fotos povoam o filme inscritas em três formas principais de *mise-en-scène*.

Uma primeira forma se conecta às fotos maternas guardadas desde a separação conjugal de Heliana e sua subsequente crise de depressão. Trancafiadas no armário da sala, essas fotografias são apelidadas de “arquivos implacáveis”. Um dos principais gestos operados pelo filme é, literalmente, trazer à luz essas fotos, símbolo do passado voluntariamente enterrado da mãe, que a filha-diretora deseja recuperar e ressignificar. Ao fazê-lo, mobiliza traços da história e da identidade maternas, anteriormente recalcados na forma material e simbólica das fotografias.

Resgatados no contexto do filme, os “arquivos implacáveis” servem de mediadores da relação mãe e filha. As fotos são manuseadas, observadas e analisadas em cena pelas personagens. Sentadas junto à mesa da sala de estar, debruçadas sobre as fotos, mãe e filha compartilham a típica cena de visualizar fotografias antigas da família. O ritual desperta o misto de reconhecimento e assombro: para quem envelheceu, a nostalgia da mocidade, para quem conheceu pais e avós já adultos, a estranheza de vê-los muito jovens. Como geralmente ocorre com fotografias domésticas, o “modo privado” de usufruto das imagens de família, como observado por Roger Odin (2005), demanda informações adicionais às lacunas e descontextualizações

comuns aos álbuns fotográficos. Ou seja, os códigos de recepção são determinados pelo contexto familiar, seu histórico e relações, sendo, portanto, necessárias explicações geralmente oferecidas por membros mais velhos da família. Assim, quando explica à filha o contexto de determinada imagem, Heliana também o faz para o espectador, convidado *voyeur* daquele momento em família. A visualização das fotos permite comparar fisionomias e expressões, que delineiam linhagens e ancestralidades entre as gerações de mulheres da família, de origem afro-brasileira, ainda que sujeita a processos de embranquecimento.

Imagem 2: fotos da mãe: de trancafiadas a mediadoras da relação intergeracional



Fonte: *Casa* (Leticias Simões, 2019)

A mudança de status dos “arquivos implacáveis” – de objeto recalcado a objeto de contemplação – aponta para alterações na relação da mãe com seu próprio passado, e para descobertas da filha devido à interação com as imagens. Ao abordar as transformações que fotografias enfrentam em diferentes momentos de suas trajetórias, e aos diferentes sentidos que assumem a cada mudança de formato ou forma de exibição, Elisabeth Edwards e Janice Hart (2004) trabalham com a noção de “biografia social” associada à fotografia. A biografia social da fotografia se refere às trajetórias que elas cumprem nos diferentes espaços através do tempo; ao “processo contínuo de produção, troca, uso e significação” (Edwards e Hart, 2004: 4 – tradução nossa) a que estão vinculadas, particularmente, por meio de suas qualidades materiais. Segundo as autoras, a importância das características físicas das fotografias deve-se ao fato de que são os elementos materiais que efetivam, em primeiro grau, a relação da imagem com o sujeito-observador, orientando usos e formas de recepção. Trata-se de um modelo de abordagem da história das fotografias que focaliza evidências materiais presentes tanto no objeto fotográfico em sua condição atual, como nas diferentes transformações pelas quais ele já passou.

A noção busca traçar relações entre transformações físicas nas imagens que indiquem alterações de usos e de sentidos, quando, por exemplo, uma fotografia é ampliada para ser exibida em uma exposição ou impressa em um livro: a mudança de suporte, formato e dimensão representa também alterações de contextos e de modalidades de recepção. De modo análogo, transformar em filme uma fotografia não deixa de representar também um novo momento em sua biografia social. A materialidade da fotografia assume forma tanto pela plasticidade da imagem em si – sua

composição química, variação cromática, superfície de impressão – quanto pelos seus formatos de apresentação (*presentational forms*), que incluem as dimensões da imagem, os suportes de exibição e armazenamento, como cartões postais, miniaturizações, cartazes, álbuns, porta-retratos. Cada um desses formatos de apresentação indica, em sua própria constituição física, uma forma específica de comportamento diante das imagens: o tempo de observação, a postura do corpo, os ritos sociais, a qualidade do olhar. Quando incorporada aos filmes, a particularidade dos diferentes tipos de formatos sugere possibilidades de *mise-en-scène* para as fotografias. Na medida em que condicionam determinados regimes de visualização, os formatos de apresentação oferecem referências formais para o modo de se abordar as imagens.

A biografia social das fotografias maternas em *Casa* é mobilizada como elemento narrativo e de *mise-en-scène*. Os “arquivos implacáveis” são citados pela primeira vez durante uma conversa entre mãe e filha, na primeira parte do filme, enquanto Heliana tranca com correntes e cadeados as portas do armário da sala, onde supostamente estão as fotos, numa ação claramente desempenhada para o filme. Já na parte final, o assunto é retomado, e o que se vê é o mesmo armário agora sem as correntes. Ou seja, o filme encena a passagem de uma condição a outra da biografia social das fotos. Algo semelhante ocorre na cena em que quatro fotografias emolduradas, já esmaecidas pelo tempo, passam a ocupar uma das paredes do apartamento pela iniciativa da filha, como afirmação pública (já que parte visual do filme) de um passado previamente reprimido, mas em processo de ressignificação. Essa mudança no formato de exibição das fotos, isto é, a alteração em sua própria disposição material, reforça a ideia de que as fotografias possuem traços da história da família e das emoções nela presentes que ultrapassam seu conteúdo visual. Seu deslocamento físico e simbólico indica também uma transformação subjetiva. Em vez de recalcar e esconder seu passado, a mãe tem diante de si – literalmente – a possibilidade de assumi-lo, reposicionando-o como parte de sua trajetória de vida.

Numa segunda forma de *mise-en-scène* da fotografia presente no filme, a mais recorrente delas, as fotografias surgem em tela cheia, muitas vezes reenquadradas, destacando detalhes de elementos específicos ou partes dos corpos. Sobre elas, surgem intervenções gráficas digitais, que emulam pinceladas de tinta azul-marinho. Os traços dessas pinceladas são elegantes, compostos principalmente por padrões geométricos de linhas e círculos que se harmonizam com os demais elementos da composição. Apesar de digitais, há um forte componente tátil nessas marcações, que remetem à textura da aplicação de tinta acrílica ou a óleo.

Imagem 3: marcações em azul sobre fotografias



Fonte: *Casa* (Letícias Simões, 2019)

O uso desse efeito não aponta inicialmente para um sentido preciso ou único. Por um lado, ele lembra as marcações que fotógrafos e editores fazem sobre conjuntos de fotografias no processo de avaliação e seleção. Quando diante de cópias físicas de inúmeras imagens, tais profissionais circulam aquelas que interessam, marcam elementos e detalhes para edição. A conexão com essa atividade de intervenção nas imagens ressalta a base material das fotografias. Ao agir sobre a imagem, as pinceladas em azul atuam como procedimento reflexivo. Chamam atenção para a natureza de objeto da imagem fotográfica, passível de ser riscada e marcada. Os traços refletem também a intervenção da diretora-personagem, como quem busca tocar as imagens por meio de procedimentos estéticos à disposição da direção na etapa de pós-produção.

Em alguns casos, os traços comentam as imagens em relação às informações presentes nas narrações ou falas em *off* que acompanham as fotografias. No começo do filme, por exemplo, a mãe diz que, em relação à liberdade que usufruía na casa de Itaparica, ela se sentia presa em Salvador. Nesse momento, sobre uma foto em que Letícia criança segura no portão da casa (a imagem à esquerda no trio apresentado acima), linhas paralelas surgem sobre a imagem, remetendo a barras de prisão. Em outros momentos, comentários menos literais também podem ser inferidos, como a presença do círculo como símbolo da reciprocidade das relações entre membros da família.

Mas há também um aspecto puramente visual-estético que esses traçados azuis exprimem. Atuam como elementos de composição cromáticos e visuais. Adicionam uma textura tátil às imagens, parecendo atualizar para o tempo presente o uso das fotos antigas, ao proporem um diálogo visual entre as imagens do passado e a estética contemporânea do filme. Também, na medida em que se desdobram no tempo, modulam a duração da visualização das imagens. Cadenciam o fluxo temporal, guiando o olhar e afetando a percepção de cada foto. Por fim, dada sua recorrência ao longo do filme, estabelecem um elemento de unidade estética, ao mesmo tempo em que se tornam elementos estruturantes da obra como um todo.

De modo geral, as fotografias marcadas de azul compõem a dimensão visual de perfis biográficos narrados em voz *over* pela própria diretora. O histórico familiar,

distribuído nas trajetórias da mãe, da avó e de Letícia, encontra sua contrapartida imagética nas fotografias domésticas. No entanto, a conexão entre evento narrado e representação fotográfica não segue uma estrita correlação. São raras as imagens que coincidem com as circunstâncias descritas pela narração. O que se sobressai são instantes da vida do familiar em questão, da infância à vida adulta, captados em fisionomias e no envelhecimento dos corpos. Para além da capacidade individual de cada imagem de representar acontecimentos passados, é o conjunto das fotografias que se destaca na construção de arcos cronológicos de vida. A conexão entre a narração dos fatos e a representação imagética é alusiva e indireta: as fotos atuam menos como documentos biográficos do que como elementos “atmosféricos”, que sugerem determinados climas de época.

No interior desse padrão de uso das fotos, há uma eloquente exceção: no momento em que a narradora-diretora traça o perfil biográfico do pai, Fernando, não surge nenhuma fotografia. Em vez disso, padrões abstratos, em tonalidades de azul, de texturas e manchas, sombras e luzes. Essas imagens texturizadas, semelhantes a telas de pintura, acompanham esteticamente os traçados azuis, mas dão um passo adiante em termos formais. Não mais se baseiam no índice figurativo da imagem fotográfica para presentificar o biografado, nem instauram apenas o sentido de ausência e vazio. É uma outra coisa. Algo próximo de uma matéria visual, de uma proposição estética e da expressão de um sentimento. Seja porque não há fotografias do pai, ou porque elas são inadequadas para representar a trajetória de vida de Fernando, a opção pelas texturas abstratas azuis indica um estado afetivo, uma condição subjetiva da diretora-personagem, ao mesmo tempo em que gera um efeito estético-visual.

Finalmente, a terceira forma de *mise-en-scène* se realiza por meio de ações performativas com as fotografias. Tais ações buscam conectar as imagens à presença do mar. Logo na primeira parte do filme, a diretora-personagem alinha um conjunto de cópias de fotografias da família junto ao que parece ser o quebra-mar de uma das praias de Itaparica. Uma onda atinge as fotos, derrubando-as. Posteriormente, em tomadas subaquáticas, vemos as imagens submersas, movimentando-se levemente ao sabor da maré. Já em uma parte mais avançada do filme, Letícia sustenta nas mãos uma foto da infância em que aparece junto do pai, aparentemente no mesmo local em que foi tirada décadas antes.

Imagem 4: performances com fotografias



Fonte: *Casa* (Letícias Simões, 2019)

O que significa essa forma de trabalhar com as fotografias? Será que o gesto de justapor as imagens do passado com o mar procura mobilizar e atualizar as experiências em Itaparica, uma ilha próxima a Salvador, e, portanto, estreitamente vinculada ao mar? Ou seria uma espécie de metáfora, na qual a água assume sentidos relacionados à memória e ao fluxo temporal?

O tratamento poético e sugestivo que essa abordagem implica deixa margem para essas e outras interpretações. Permite também inferir aspectos da relação que a diretora-personagem possui com tais imagens a partir da forma como manuseia as fotos, da qualidade de seus gestos. Por exemplo, ao se colocar em cena numa relação corporal com a fotografia do pai ausente, sua ação suscita tanto o sentimento de falta e nostalgia advindo da sua condição de filha, quanto certo distanciamento afetivo gerado pela forma com que a cena é filmada e pela performance cênica da diretora-personagem: um movimento de câmera se aproxima da fotografia, sustentada pelas mãos da filha-diretora que, atuando como uma espécie de “suporte de apresentação”, segura impassível a imagem sobre o fundo da praia, para que a câmera a enquadre. Com isso, a cena mobiliza a ambiguidade com que se reveste a subjetividade da diretora-personagem: um misto de lástima pela ausência paterna e distanciamento afetivo traduzido em performance corporal.

É notória a importância que a materialidade das fotografias assume na execução dessas *mise-en-scène* de caráter performático. Num sentido mais básico, ao se constituírem como objetos, permitem que as fotos habitem os espaços, travem contato com corpos e matérias, mobilizando qualidades sensoriais e articulando diferentes temporalidades. Como objetos de afeto, se entregam ao olhar e ao manuseio, mas principalmente a usos poéticos, na forma de instalações cenográficas, cujas propostas manifestam de maneira sugestiva estados subjetivos da diretora-personagem em sua relação com a memória familiar e a construção das identidades.

As três formas de *mise-en-scène* desenvolvidas ao longo do documentário *Casa* oferecem exemplos de como fotografias domésticas podem ser incorporadas ao texto fílmico a partir da valorização de seus aspectos materiais. Ao transformar as fotos em objetos cenográficos ativos, explorando potencialidades estéticas da materialidade das imagens, a diretora-personagem estabelece novas camadas de significação entre as diferentes gerações da família. As imagens do passado assumem novas funções dentro da dinâmica familiar e na constituição subjetiva de seus membros por meio da *mise-en-scène* da fotografia.

Por isso, não se trata do emprego puramente ilustrativo e passivo das imagens. Há um trabalho de ativação das fotografias que implica a reconfiguração de seus sentidos prévios, seja por meio de intervenções gráficas, de caráter tátil e reflexivo, ou da exploração da “biografia social” das fotos, por meio da qual a narrativa fílmica opera transformações no modo como elas são encaradas. Ao serem incorporadas a ações performáticas, as fotos se tornam agentes centrais da narrativa, convidando o espectador a questionar e reinterpretar seus significados a partir de um discurso mais poético e afetivo. Para além de documentos comprobatórios, as fotografias em

Casa ativam memórias e emoções, desafiando usos mais convencionais da fotografia no documentário, e expandindo as possibilidades narrativas e estéticas à disposição dos cineastas.

Referências bibliográficas

- Aumont, J. (2008). *O Cinema e a Encenação*. Lisboa, Edições Texto e Grafia.
- Bordwell, D. (2008). *Figuras Traçadas na Luz: A Encenação no cinema*. Campinas, SP: Papirus.
- Dubois, P. (2012) A imagem-memória ou a mise-en-film da fotografia no cinema autobiográfico moderno. *Revista Laika* (pp. 1-35). São Paulo: Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual (LAICA) da USP, v.1, n.1, junho.
- Odin, R. (2005). A questão do público: uma abordagem semiopragmática. *Teoria Contemporânea do Cinema. Vol. II* (pp. 27-45). Fernão Pessoa Ramos (org.). São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- Oliveira Jr, L. C. (2013). *A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas, SP: Papirus.
- Lins, C. & Rezende, L. (2010). O audiovisual contemporâneo e a criação com imagens de arquivo. *Estudos de cinema e audiovisual* (pp. 587-598). Fabris, M., Souza G., Ferraraz, R., Mendonça, L., Santana, G. (Orgs.). X Encontro Anual da Socine 2010. São Paulo: Socine.
- Edwards, E. & HART, J. (2004). Introduction: Photographs as objects. *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images* (pp. 1-15). London: Routledge.
- Renov, M. (2004). *The Subject of Documentary*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Vale, G. C. (2020) *A mise-en-filme da fotografia no documentário brasileiro e um ensaio avulso*. 2ª ed. Belo Horizonte: Relicário Edições, Filmes de Quintal.

Filmografia

- Bem-vindos de Novo* (2021), de Marcos Yoshi.
- Casa* (2019), de Letícia Simões.

O cinema documentário indígena na América Latina: uma comparação dos projetos desenvolvidos junto a povos originários em Brasil e México

Iago Porfírio*

Resumo: Em termos de “cinema indígena” contemporâneo, Brasil e México apresentam produções significativas e projetos pioneiros para o desenvolvimento dessas produções, influenciando fortemente outras experiências em países latino-americanos, como a Bolívia (com Jorge Sanjinés e o Grupo Ukamau), entre outros. Nesse sentido, desenvolve-se neste artigo uma análise dos projetos surgidos na década de 1980 entre Brasil e México que deram base ao surgimento de um cinema indígena nesses países, a partir da capacitação audiovisual de cineastas indígenas, como o Video nas Aldeias (VNA), no Brasil, e Transferencia de Medios Audiovisuales (TMA), no México.

Palavras-chave: Cinema indígena; Brasil; México; VNA; TMA.

Resumen: En materia de “cine indígena” contemporáneo, Brasil y México presentan producciones significativas y proyectos pioneros para el desarrollo de estas producciones, influyendo fuertemente en otras experiencias de países latinoamericanos, como Bolivia (con Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau), entre otros. En este sentido, este artículo desarrolla un análisis de los proyectos surgidos en la década de los ochenta entre Brasil y México que dieron origen al surgimiento del cine indígena en estos países, a partir de la formación audiovisual de realizadores indígenas, como el Video nas Aldeias (VNA), en Brasil, y Transferencia de Medios Audiovisuales (TMA), en México.

Palabras clave: Cine indígena; Brasil; México; VNA; TMA.

Abstract: In terms of contemporary “indigenous cinema,” Brazil and Mexico have significant productions and pioneering projects for the development of these productions, strongly influencing other experiences in Latin American countries, such as Bolivia (with Jorge Sanjinés and the Ukamau Group), among others. In this sense, this article develops an analysis of the projects that emerged in the 1980s between Brazil and Mexico that provided the basis for the emergence of indigenous cinema in these countries, based on the audiovisual training of indigenous filmmakers, such as Video nas Aldeias (VNA), in Brazil, and Transferencia de Medios Audiovisuales (TMA), in México.

Keywords: Indigenous cinema; Brazil; Mexico; VNA; TMA.

* Instituto de Investigaciones Antropológicas da Universidade Nacional Autónoma de México (IIA/UNAM). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (UFBA/CNPq). E-mail: porfrio.iagop@gmail.com

Résumé : En termes de « cinéma indigène » contemporain, le Brésil et le Mexique présentent des productions significatives et des projets pionniers pour le développement de ces productions, influençant fortement d'autres expériences dans les pays d'Amérique latine, comme la Bolivie (avec Jorge Sanjinés et le Groupe Ukamau), entre autres. Dans ce sens, cet article développe une analyse des projets qui ont émergé dans les années 1980 entre le Brésil et le Mexique et qui ont servi de base à l'émergence du cinéma indigène dans ces pays, à partir de la formation audiovisuelle de cinéastes indigènes, tels que Video nas Aldeias (VNA), au Brésil, et Transferencia de Medios Audiovisuales (TMA), au Mexique.

Mots-clés : Cinéma indigène ; Brésil ; Mexique ; VNA 3 ; TMA.

Introdução

Nas últimas décadas, inúmeros projetos e experiências no campo da produção cinematográfica entre os povos indígenas têm surgido de forma expressiva na América Latina, formando coletivos de cinema e cineastas indígenas a partir de múltiplas influências técnicas e estéticas ao redor da necessidade de encontrar novos regimes de representação e visibilidade. Fazendo uso político dos artefatos tecnológicos, esses grupos têm recriado suas formas de organização social e seu próprio imaginário, nas relações com outras formas de vida além da humana, para contribuir às lutas sociais e culturais pela representação e manutenção de seus territórios tradicionais, baseando-se em perspectivas cosmológicas de visões de mundo muito particulares e narrativas de autorrepresentação. Mais especificamente, podemos pensar um pouco além dessas características principais que marcam a produção coletiva do que conhecemos hoje como documentário indígena, para propor uma historicidade desses cinemas – no plural por se tratar de diferentes formas do fazer cinematográfico a partir de diversos grupos étnicos.

Nesse sentido, o audiovisual entre os povos indígenas é um movimento de luta pela própria afirmação identitária, mas também um longo exercício de desconstrução das representações construídas no imaginário social sobre os indígenas, a partir de imagens estereotipadas e formadas, de maneira geral, desde a história do filme etnográfico, por missionários, antropólogos ou expedições militares, como, por exemplo, em *Desayuno de indios* (1896 – Gabriel Veyre), no México, ou em *Rituais e Festas Borôro* (1917 – Luiz Thomaz Reis), no Brasil, entre outros exemplos.

De acordo com Gabriela Zamorano (2017), ao analisar as relações de poder e as tensões estéticas envolvidas no processo de produção do cinema indígena na Bolívia, a chamada mídia indígena é “um local político que busca agregar às suas contribuições as possibilidades cultural e descolonizadora” (Zamorano, 2017: 59). Desse modo, é preciso pensar sobre essas práticas audiovisuais contemporâneas entre os povos originários com perspectivas descolonizadoras (Cusicanqui, 2015), já que novas formas de fazer cinema, como ocorre entre os povos indígenas, exigem-nos outras formas de pensar o próprio fazer cinematográfico e a relação que as imagens estabelecem com os conhecimentos tradicionais desses povos.

Em países como México, Brasil, Bolívia, Perú, Colômbia, Equador, Chile, entre outros, como veremos neste artigo, coletivos de cinema indígena têm se desenvolvido de forma expressiva, sobretudo a partir dos anos 2000, com o crescimento exponencial das tecnologias da comunicação e sua influência na cultura e sociedade e, principalmente, na vida cotidiana (Couldry; Hepp, 2023). Antecedente a esse contexto de desenvolvimento dos meios de comunicação e seu influxo nas formas de produção, consumo e recepção em esferas políticas, cotidianas e institucionais (Hjarvard, 2014; Martín-Barbero, 2010), minha hipótese é – com as devidas ressalvas – que a tradição do cinema etnográfico terá, ainda que de maneira completamente distinta como sinalizado anteriormente, papel importante para o nascimento do cinema indígena na América Latina.

No contexto Latino-americano, além dos citados Gabriel Veyre, no México, e Luiz Thomaz Reis, no Brasil, como experiências precursoras no campo do cinema etnográfico junto a comunidades indígenas e povos tradicionais, cabe destacar, também, Jorge Ruiz e Jorge Sanjinés, ambos de Bolívia, Jorge Prelorán (Argentina), Sergio Bravo (Chile), Rolf Blomberg (Ecuador), Manuel Chambi (Peru), Margot Benacerraf (Venezuela), entre outros, com suas diferenças de discursos, técnicas e interesses no entramado audiovisual sobre e entre os povos. Meu interesse, portanto, é articular essas experiências etnográficas, sobretudo a partir de Brasil e México, para refletir sobre uma compreensão do nascimento do cinema indígena na América Latina, tendo como base analítica o contexto dos anos 1980, com o Vídeo nas Aldeias (VNA), no Brasil, e o projeto Transferencia de Medios Audiovisuales (TMA), no México. O ponto central para esse debate é o entendimento de que esses projetos deram base ao surgimento de produções cinematográficas indígenas e ao florescimento de coletivos de cinema entre diferentes povos nos dois países, em uma prática de valorização da cultura e luta política através do cinema e por um esforço de capacitação audiovisual, em cursos de formação.

Na primeira parte deste artigo, apresento o contexto de formação do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA) que, encabeçado pelo antropólogo franco-brasileiro Vincent Carelli, em 1979, consolidou uma larga experiência de convivência e militância junto aos povos indígenas, ao construir um acervo significativo de imagens e arquivos sobre diferentes comunidades originárias e em variadas regiões do Brasil, criando condições para crescimento do cenário audiovisual entre os povos originários. Pode-se dizer que a experiência do VNA, inicialmente formado por antropólogos e pesquisadores comprometidos com luta política dos povos, deu a base necessária para a consolidação de inúmeros coletivos e cineastas indígenas que conhecemos na atualidade.

Nessa direção, a segunda parte é dedicada ao projeto Transferencia de Medios Audiovisuales (TMA), criado em 1986 na cidade de Oaxaca de Juárez, no México, como projeto institucional vinculado ao Arquivo Etnográfico Audiovisual (AEA) do Instituto Nacional Indigenista (INI) – atualmente Instituto Nacional dos Povos Indígenas (INPI). O projeto TMA coincidiu, na década de 1990, com a também criação de Centros de Vídeo Indígena, inicialmente no estado de Oaxaca, e, logo em seguida, espalhando-se por outras regiões do país. A dimensão política e cinematográfica

do AEA consolidaria bases para projetos de formação de cineastas indígenas, com uma nova estratégia que permitiu autonomia e independência no registro e construção de arquivos audiovisuais. Em outras palavras, surge um movimento de cineastas indígenas, sobretudo a partir do Primer Taller de Cine Indígena em San Mateo del Mar, Oaxaca, em 1985. O objetivo da primeira e segunda parte deste trabalho, além de apresentar o contexto político e cultural desses projetos, é propor uma reflexão de como essas experiências brasileiras e mexicanas foram importantes para que comunidades originárias criassem uma determinada autonomia audiovisual e construíssem, assim, um cinema com base em suas estéticas, cosmologias e formas de vida.

Na parte final, de forma concisa, apresente como proposta para futuras pesquisas, à medida que exploremos este estudo comparativo, uma cartografia dos cinemas indígenas na América Latina, especialmente a relação entre suas práticas e experiências cinematográficas como resultado do esforço colaborativo de antropólogos e etnólogos da tradição do cinema etnográfico.

O Projeto Vídeo nas Aldeias (VNA) no Brasil: caminhos para um cinema indígena

Cabe destacar que o cinema etnográfico em nada se compara às produções feitas pelos próprios indígenas, senão que, desde uma perspectiva histórica, é o que possibilita o surgimento de um cinema insurgente entre os povos. Por um lado, segundo Christian León (2016), o cinema etnográfico dirige-se à comunidade acadêmica, utilizando os meios audiovisuais “como parte de um método etnográfico cujo objetivo é obter conhecimento sobre uma realidade considerada diferente e desconhecida” (León, 2016: 25). Por outro lado, o vídeo indígena (que faz parte do conjunto complexo dos cinemas indígenas) tem como primeiro público a comunidade em que foi produzido. Assim, quanto aos cinemas indígenas, “a sua finalidade é contribuir às lutas culturais e políticas dos povos e seus significados surgem dos processos de autorrepresentação” (León, 2016: 25), ancorada na cosmovisão, nos saberes tradicionais e na própria forma oral de criação de suas narrativas.

Como sugere Faye Ginsburg (1991), ambos devem ser entendidos como “mídia cultural de comunicação” com o objetivo de “mediar a cultura” entre esses grupos sociais a partir da tecnologia audiovisual ocidental – o conceito de mediação constitui uma noção que engloba diferentes significados específicos no processo de uso e apropriação dessas tecnologias, numa concepção muito próxima ao modelo das mediações de Jesus Martin-Barbero (2010). Por sua vez, como apontam Juan Francisco Salazar e Amália Córdova (2008), a produção audiovisual indígena está no centro de uma poética socialmente situada na “autorrepresentação” e no “processo ativo de visibilização da cultura” (Salazar; Córdova, 2008: 2). Nesse sentido, a noção de documentário etnográfico nos ajuda a compreender a maneira como são produzidos os documentários em torno dos povos indígenas e, de modo mais específico, a própria produção documental dos coletivos de cinema indígenas, que não descreverei com detenimento, senão que apresentar dois projetos entre Brasil e México que foram

fundamentais para produções que surgem a partir dos anos 2000 nesses países e que terão os povos indígenas como principais realizadores, formando no conjunto do cinema contemporâneo cineastas e coletivos indígenas entre diferentes povos.

Nesse sentido, o debate em torno das experiências audiovisuais com comunidades originárias passa pela compreensão do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), criado no Brasil em 1986 por iniciativa do antropólogo franco-brasileiro Vincent Carelli, e sendo um dos projetos mais importantes do cinema etnográfico nesse país. Segundo algumas pesquisas (Rêgo, 2023; Araújo, 2015; Alvarenga, 2017; Porfírio, 2024), o VNA é um projeto precursor de comunicação audiovisual – diferente das produções etnográficas que se faziam até então – e de preservação da cultura, identidade e do território das sociedades indígenas, que define as condições para o que conhecemos como cinemas indígenas. Dessa maneira, por se tratar de produções em torno de uma variedade de povos e multiplicidade de formas de construir as imagens, cada coletivo ou cineasta que se formou como resultado desse projeto foi desenvolvendo seu próprio modo de fazer cinema, marcado pela cosmologia, espiritualidade e seus modos de vida que incidem no próprio processo fílmico.

Ao longo dos seus 40 anos, o VNA¹ consolidou uma larga experiência de convivência e militância junto aos povos indígenas, constituindo um rico acervo de imagens e arquivos sobre diferentes comunidades originárias e em variadas regiões do Brasil – assim como a experiência do projeto Transferência de Meios Audiovisuais (TMA), em 1989, no México, na diferença que, ao contrário do projeto brasileiro, com o TMA não havia uma certa apropriação dos equipamentos audiovisuais por parte dos indígenas – como veremos mais adiante. A entrada de Carelli ao universo indígena se dá em decorrência de uma “crise existencial” que vivia no momento, aos 16 anos, quando visitou, com o irmão, a aldeia Xikrin, no Pará: “ir às comunidades indígenas representou um escape para mim”, conta Carelli (2016: 20), em entrevista concedida ao antropólogo e pesquisador mexicano Antonio Ziriñ.

Minha entrada no mundo indígena acontece de maneira muito pessoal. Eu tinha 16 anos, vivia uma crise da adolescência, sofria muito com a questão da autoridade paterna; por outro lado sou uma pessoa viciada em adrenalina, o desconhecido sempre me pareceu sedutor, ir ao encontro do inesperado me fazia sentir uma emoção muito forte. (Carelli, 2016: 20).

Esse gesto de “ir ao encontro do inesperado” é uma das principais características do trabalho do cineasta e antropólogo e do próprio VNA, de um modo geral, sobretudo em *Corumbiara* (1986-2009), quando Carelli vai filmar, na Terra Indígena Tanaru, no estado de Rondônia, aquele que seria eternizado como o “índio do buraco” (Tanaru). Assim, à procura de “adrenalina”, Carelli viaja para a aldeia Nambiquara, em Mato Grosso, para realizar *A festa da moça* (1987), sua estreia no

1. Em 2005, o Ministério de Cultura do Brasil reconhece o VNA como Ponto de Cultura, ou seja, um centro cultural formado por uma rede de centros culturais em diversas regiões desse país.

cinema documentário, com o antropólogo Beto Ricardo, sendo também a primeira produção do VNA. O documentário (figura 1) narra o encontro dos Nambiquara com a própria imagem durante o ritual de iniciação feminina, e também a maneira como vão se relacionando com essas imagens que assistem, de forma coletiva, enquanto o ritual é filmado.



A partir dessa primeira produção, Carelli percebe, então, que o audiovisual poderia ser uma ferramenta importante para as comunidades indígenas, e contribuir para evidenciar a sua cultura através das imagens. A câmera é usada para “compartilhar experiências de contato” e os mais diversos problemas que cercam as comunidades indígenas. Com ela, os povos passaram a criar “uma rede de diálogo sobre os problemas que tinham, as formas de resistência política e tudo”, fazendo com que a “descoberta da possibilidade de produzir uma imagem despertou nos índios um entusiasmo de filmar todas as coisas belas de sua cultura” (Carelli, 2016: 33-34) a partir das imagens.

Esse encontro, que também é uma espécie de reencontro de si e do outro através das imagens, e “entusiasmo de filmar”, podemos observar de modo expressivo em *A arca dos Zo'é*, de Vincent Carelli em parceria com a pesquisadora e antropóloga Dominique Tilkin Gallois (1993). O documentário descreve o momento da visita e a troca de imagens entre os Wajãpi, do Amapá, e os Zo'é, do Pará. Os Wajãpi iniciam o filme gravando a aldeia dos Zo'é, que somente os conheciam pelas imagens, e com a voz *over* do chefe Waiwai que descreve a viagem e os Zo'é para sua própria comunidade. É, na esteira de Clarisse Alvarenga (2017), o posicionamento de um contato

reverso, um filme de contato que se dá entre duas etnias cuja relação é mediada pela câmera. Um contato que é filmado, não entre indígenas e não-indígenas, mas entre indígenas e indígenas.

Nesse contexto, o VNA vai utilizar o audiovisual como instrumento de luta e visibilidade da diversidade cultural e sócio-histórica dos povos originários, criando um acervo de mais de 70 filmes sobre diferentes etnias em distintas partes do Brasil. Entre as principais produções do projeto nessa fase inicial, além de *A festa da moça* e *A arca dos Zo'é*, estão *Pemp* (1988), *O espírito da TV* (1990), *Boca livre no Sararé* (1992), *Eu já fui seu irmão* (1993) e *Placa não fala* (1996).

Ao longo de sua atuação, o VNA se divide em duas fases importantes (Araújo, 2015; Rêgo, 2023). A primeira fase, que inclui as obras citadas acima, que vai de 1986 a 1997, é marcada por um protagonismo de realizadores não-indígenas, destacando um debate em torno da identidade, luta política pelo território e trocas simbólicas e culturais entre diferentes grupos (Queiroz, 2008; Araújo, 2015). Esses filmes da primeira fase refletem mais a visão de Carelli, como diretor, e de Tutu Nunes, responsável pela montagem, do que a perspectiva dos indígenas, com a proposta de apresentar para a sociedade não-indígena os problemas político-sociais desses povos e seus modos de vida.

Na segunda fase do VNA, iniciam-se as oficinas de capacitação audiovisual, em que a câmera passa das mãos de Carelli às mãos dos indígenas que, por conseguinte, mudam a forma, em sua vertente técnica e estética, do documentário. Segundo comenta Rêgo (2023), determinadas “modificações envolvem traços específicos quanto ao trato do tempo e do espaço por parte do realizador indígena” (Rêgo, 2023: 37). Ou seja, estabelecia-se, de fato, uma comunicação entre mundos (o mundo dos indígenas e o mundo dos não indígenas),² a partir do momento em que os povos assumem uma posição autônoma de gravar aspectos de sua cultura desde uma perspectiva de suas próprias práticas culturais e espirituais. Em outras palavras, os indígenas passam a fazer sua autorrepresentação através de sua “etnovisão” (Xakriabá, 2019) ou de uma antropologia inversa, segundo Roy Wagner (1974), ou, na definição de Caiuby Novaes (1993), um “jogo de espelho”, referindo-se às imagens que esses povos constroem de si.

Em 1998, o VNA dá início nessa segunda fase com oficinas de formação em Xingu, que reuniu indígenas de diversas etnias do Brasil. Embora o projeto já tivesse tido experiências com realizadores indígenas durante a primeira fase – como em *Jane moraita: nossas festas* (1995), do realizador da etnia Waiãpi, Kasiripiña, e *Hepari idub'rade: obrigado irmão* (1998), de Divino Tserewahú, da etnia Xavante –, a presença de indígenas no processo de produção, entre edição e montagem, ainda ca-

2. É importante destacar que, da mesma forma, a professora e pesquisadora Luciana de Oliveira, da Universidade Federal do Minas Gerais (UFMG, Brasil), tem desenvolvido o conceito de “comunicação intermundos”, para se referir a um encontro intepistêmico de conhecimento que formará relações entre os saberes tradicionais das comunidades indígenas e afro-brasileiras e os conhecimentos acadêmicos. Como trabalhei em minha recente pesquisa (Porfírio, 2024), baseado nos estudos de Oliveira, o cinema entre os povos indígenas é uma “comunicação intermundos”, produzido com a combinação do conhecimento da cultura audiovisual ocidental com suas cosmologias e conhecimentos tradicionais.

recia de uma maior presença e participação ativa de indígenas. Dessa segunda fase, podemos citar os filmes *No tempo das chuvas*, de Isaac Pinhanta e Wewito Piyãko (2000), sobre o cotidiano da comunidade Ashaninka no período de chuva; *Shomôtsi*, de Wewito Piyãko (2001) e *Um dia na aldeia*, direção de Kabaha Waimiri, Sawá Waimiri e Iawysy Waimiri (2003), em que seis indígenas documentam o dia-a-dia em diferentes aldeias Waimiri e Atroari, na Amazônia, registrando o seu cotidiano.

A segunda fase do VNA, portanto, cria condições para o surgimento dos cinemas indígenas na década de 1990, uma mudança na linguagem do cinema documentário e etnográfico, por influência da participação ativa dos indígenas no processo filmico, transformando os modos de fazer cinema e o próprio discurso cinematográfico, em razão também do desenvolvimento, nesse contexto, das tecnologias da comunicação audiovisual e influência das novas mídias alternativas e da comunicação popular³. A partir das oficinas, como conta Carelli (2016: 34), se “criou uma catarse” no processo de filmagem, como se, de um lado, diante desse equipamento, se sentissem à vontade para realizar seus rituais e, de outro, como se a imagem ativasse os saberes que podem ser revelados aos não-indígenas, de algum modo.

Com essa mudança de perspectiva do projeto, há um deslocamento das concepções da antropologia e da etnografia, em um exemplo prático de redes de colaboração, em que estão em diálogo modos dos conhecimentos ocidentais e modos dos saberes e práticas indígenas, tecendo, dessa maneira, redes de saberes que resultam em “uma relação de conhecimento”, no dizer de Viveiros de Castro (2002), que tem suas raízes, por exemplo, na antropologia compartilhada de Jean Rouch. Essa segunda fase, então, é a prática de uma comunicação intercomunitária, entre o mundo dos povos indígenas e o mundo dos não-indígenas, em que se criam novas formas representativas que perpassam os aspectos estéticos, performáticos e políticos de criação das imagens entre os povos originários.

De uma maneira geral, com essa segunda fase do VNA, os indígenas passam, então, a serem responsáveis pelas realizações cinematográficas, após terem tido contato com oficinas e cursos de capacitação audiovisual. As oficinas de formação surgem por iniciativa de Carelli, quando convida, para coordenar esse novo projeto, Mari Corrêa, documentarista que se forma pela *Ateliers Varan*, escola francesa fundada por Jean Rouch em 1981.

Ao longo desse período, o VNA foi estabelecendo parceria com instituições e organizações ligadas às comunidades originárias, como com o projeto Documenta Kuikuro, coordenado pelos antropólogos Carlos Fausto e Bruna Franchetto da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com o objetivo de documentar os aspectos linguísticos e culturais dos Kuikuro “através dos recursos audiovisuais para a própria comunidade indígena” (Araújo, 2015: 108), parceria que resultou no documentário *As hiper mulheres* (2011), além desse, destacam-se outros trabalhos frutos de oficinas do VNA, como *Bicicletas de Nhanderú* (2011) e *Duas aldeias*,

3. Esse período coincidirá com o crescimento da chamada “comunicação popular” na América Latina, em projetos envolvendo rádio, mídia impressa e audiovisual, tendo como principal referência o educador brasileiro Paulo Freire, a partir do conceito de “comunicação libertadora”.

uma caminhada (2008), que integram a filmografia do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema, e *Kene Yuxi, As voltas do kene* (2010), *BIMI, Mestra de Kenes* (2009) e *AMTÔ, A Festa do Rato* (2010). Outros importantes cineastas e coletivos de cinema indígena foram formados pelo VNA – sobretudo em sua segunda fase –, como, além dos citados, Patrícia Ferreira Yxapy, do povo Guarani-Mbyá; Takumã Kuikuro e o Coletivo Kuikuro de Cinema (CKC); Divino Tserewahú, do povo Xavante; Isaac Pinhanta; Wewito Piyãko; Wewito Piyãko; entre os Awá-Guajá, da aldeia Tiracambu, no estado de Maranhão, entre outros.

O VNA teve uma atuação com projetos cinematográficos com mais de 40 comunidades indígenas do Brasil, e também com povos de países da fronteira, como em Peru, Bolívia e Paraguai, capacitando cineastas indígenas em oficinas sobre linguagem cinematográfica, manuseio da câmara, além de técnicas de edição e montagem, para criar uma autonomia entre os povos na documentação e registro de suas práticas culturais, movimentos de lutas e resistências, e suas formas de organização sociocultural.

Transferência de Meios Audiovisuais (TMA): Uma experiência cinematográfica entre os povos indígenas no México

O nascimento de um cinema indígena mexicano passa pela produção cinematográfica do Arquivo Etnográfico Audiovisual (AEA) do Instituto Nacional Indigenista (INI), atualmente Instituto Nacional dos Povos Indígenas (INPI), do México, no registro dos modos de vida tradicionais dos povos originários, ao produzir filmes etnográficos em torno de diferentes comunidades originárias – assim como durante os anos iniciais do VNA, como descrevi anteriormente. Segundo Antonio Ziri6n (2021), que realizou uma larga pesquisa sobre os arquivos etnográficos desse per6odo, resultando na publica76o do livro *Redescubriendo el archivo etnogr6fico audiovisual*, em 1977 foi criado no INPI o AEA, para ser “uma 6rea de produ76o cinematogr6fica dedicada a documentar para o futuro, da maneira mais completa poss6vel, diferentes caracter6sticas e aspectos culturais, econ6micos, assim como pol6ticas e formas de organiza76o social da popula76o ind6gena do M6xico em toda a sua diversidade” (Ziri6n, 2021: 17).

Em seu per6odo de forma76o, o AEA – criado durante um contexto de crise do INI no final dos anos 1960, gerada por duras cr6ticas por parte do grupo chamado de “antrop6logos cr6ticos” (Quiroz, 2021)⁴ –, teve entre os fundadores o fotojornalista Nacho L6pez e o cineasta Alfonso Mu6oz, al6m da participa76o de Juan Rulfo e tamb6m de nomes importantes do cinema mexicano, como Luis Mandoki, 6scar Men6ndez, Henner Hofmann, Juan Carlos Col6n, Eduardo Maldonado, Juan Francisco Urrusti, Alberto Becerril, Luis Lupone, entre outros. Nessa dire76o, o AEA nasce para criar um importante arquivo de cinema etnogr6fico mexicano, ainda que,

4. Entre esses antrop6logos cr6ticos estavam, entre outros, Arturo Warman, Guillermo Bonfil e Margarita Nolasco (Quiroz, 2021).

até o início da década de 1980, seu objetivo não fosse o de produzir filmes para o público de modo geral, senão construir esse arquivo para futuras investigações e para a criação de políticas indigenistas, e também para registrar e documentar as mais diversas expressões culturais dos povos originários. Esse contexto indigenista, segundo Zirión (2021), é fruto de uma mudança no início dos anos 1970, depois de uma política de aculturação forçada dos povos originários no país ocorrida durante a década de 1960, que passou a reconhecer a multiculturalidade da sociedade mexicana, fazendo-se presente um discurso de outro indigenismo no contexto mexicano.

De um modo geral, o AEA, ainda que tivesse no interior de seu projeto o cuidado e a preservação de arquivos filmicos,⁵ inicia suas atividades com produção cinematográfica, o que constituiria, em si, arquivos para o futuro, tensionando as questões políticas e sociais das formas de organização de diferentes comunidades indígenas e suas relações institucionais, no bojo dos movimentos sociais e estudantis, dos ativismos pelos direitos indígenas no país e da criação de um cinema independente e revolucionário que se formava na América Latina, conhecido como “terceiro cinema latino-americano”. Cabe destacar que esse movimento, inaugurado por *La hora de los Hornos*, de Octavio Getino e Pino Solanas (1968), cineastas que propõem um novo modo de fazer cinema político na América Latina, cunhando o conceito de “terceiro cinema”, não tinha como preocupação as questões dos povos originários, seja no Brasil, com o chamado Cinema Novo, com Glauber Rocha, Nelson Pereira Dos Santos, Rui Guerra, Carlos Diegues, entre outros, ou mesmo no México, com Arturo Ripstein e Paul Leduc. Nesse mesmo período de efervescência do terceiro cinema na América Latina, pode-se dizer que único a romper com essa tendência é Jorge Sanjinés na Bolívia, com *Ukamau (Así es)*, lançado em 1966, e com o coletivo que cria homônimo a esse filme, com produções nas quais o indígena é o protagonista que busca romper com as formas de opressão e dominação da sociedade não-indígena.

De todo modo, como comenta Zirión (2021), na esteira desse contexto descrito acima,

Os documentários do AEA oscilaram entre diferentes modos de representação, como expositivo, observacional, participativo, poético ou evocativo. Em alguns casos encontramos filmes experimentais e colaborativos; em outros encontramos cassette [vhs] de depoimentos e denúncias. Num primeiro momento fazia-se um mero registo filmico sem a intenção de editar documentários, depois foram produzidos filmes com pretensões artísticas de ser um cinema de autor etnográfico. (Zirión, 2021: 51).

5. Toda a produção audiovisual do AEA está atualmente no Acervo de Cinema e Vídeo Alfonso Muñoz do INPI, como dito anteriormente, digitalizada e editada em duas coleções: “Cine indigenista” e “Pueblos indígenas de México”.

É nessa perspectiva, então, que os filmes do AEA, a partir de 1980, vão propor uma ideia de fazer documentário pós-indigenista. Se, como vimos, a experiência do projeto brasileiro VNA era, em suas fases posteriores, formar cineastas indígenas, o AEA assume o papel de formar uma geração de jovens cineastas com formação universitária – em uma primeira fase –, ou seja, transformando-se também em uma importante escola para profissionalizar o cinema documentário no México, realizando filmes com diferentes etnias indígenas do país, como os povos Kiapúés, Nahuas, Tlapanecos, Kikapú, Mazatecos, Mixtecos, Tepehuanos, Huicholes (*wixárika*), entre outros; e – em uma segunda fase –, com uma preocupação voltada à formação de cineastas indígenas com o projeto Transferencia de Medios Audiovisuales (TMA), promovendo, segundo Alberto Cuevas Martínez (2020), uma autonomia no registro dessas comunidades entre os povos indígenas, para que eles capturassem suas distintas realidades desde seu próprio olhar, como veremos adiante, o que, desde minha perspectiva, vai coincidir com a segunda fase do VNA no Brasil.

Iniciando as atividades com *La música y los mixes*, de Óscar Menéndez (1978), e *Danza de conquista*, de Juan Francisco Urrusti (1978), o nascimento do AEA coincide com uma nova etapa da escola de cinema da Universidade Nacional Autónoma do México (UNAM)⁶ fundada em 1963 por iniciativa de Manuel González Casanova (Alfaro, 2021: 95), fortalecendo o ensino de cinema documentário e etnográfico no México, o que teve influência com Jean Rouch, que, entre 1977 e 1978, foi docente nessa instituição, resultando na formação e profissionalização de documentaristas que passaram a integrar o AEA.

Um dos documentaristas que se destaca desse período é Alberto Cortés. Com uma larga experiência no cinema de ficção, e curtas-metragens, é com *La montaña de Guerrero* (1980) que o cineasta estreia no documentário etnográfico politicamente comprometido. O documentário (figura 2) narra a cultura dos povos Nahua, Mixteca e Tlapaneco, na região da Montanha de Guerrero, descrevendo a precariedade de vida desses povos, a desigualdade e suas atividades econômicas para sobreviverem.



Figura 2. Captura de tela do documentário *La montaña de Guerrero*

6. Escuela Nacional de Artes Cinematográficas (ENAC/UNAM).

Nesse sentido, outro importante nome desse período é Rafael Montero, que recebe do AEA o convite para realizar um documentário sobre os indígenas Kaikapú que, “devido a uma prática cultural ancestral, percorrem grandes distancias em ambos os lados da fronteira entre México e Estados Unidos” (Alfaro, 2021: 112). Essa experiência resulta, então, no filme *El eterno retorno: testimonios de los indios Kikapú* (1984), a partir do qual conhecemos a “cosmovisão e história de uma etnia que, perseguida pelos colonos ingleses, obteve refúgio em terras mexicanas graças a uma série de medidas solidárias tomadas pelo então presidente nômade Benito Juárez em 1866” (Alfaro, 2021: 113).

Outro povo documentado pelo AEA, entre tantos outros, foram os Rarámuri, no filme *Rarámuri Ra’Itsaara: hablan los trahumaras*, de Oscar Menéndez (1983), e *Sukiki*, de François Lartigue e Alfonso Muñoz (1983), este último sendo uma produção do INAH (Instituto Nacional de Antropologia e História) nos primeiros anos de formação do AEA/INPI. “Ambos os filmes fazem parte de um horizonte mais amplo sobre imaginários rarámuri no cinema que se desenvolveu na segunda metade do século XX” (Álvarez, 2021:123-124).

O povo *Wixárika*, conhecido como *Huichol* – que atribui ao deserto de Wirikuta a criação do universo, sendo para esse povo como uma entidade viva –, também ganhou destaque no documentário *Virikuta, la costumbre*, do antropólogo Scott Robinson (1976), que enfatiza a geografia do deserto onde os huicholes desenvolvem suas práticas culturais e cosmovisões. Outro exemplo que é importante mencionar é *Jicuri Neirra, la danza del peyote*, de Carlos Kleimann (1980), sobre a dança-ritual do peyote⁷ como importante elemento para a espiritualidade e, de certo modo, para a prática cosmopolítica dos huicholes, sob as formas ritualizadas da cosmologia desse povo na defesa política de sua ancestralidade, identidade e território. A cosmopolítica entre os huicholes, por exemplo, caracteriza-se pelo poder de negociação e alianças com entidades não-humanas em trocas ritualísticas, como oferendas e práticas de auto-sacrifício, para uma reconexão com os antepassados.

Ao longo dos anos em que esteve em atividade, o AEA, de 1960 e durante a década de 1980, compreende uma filmografia de mais de 40 documentários, o que explica, de um certo modo, o fato de não listar toda a produção cinematográfica desse período, o que demandaria espaço e leitura cuidadosa desses filmes e de seus contextos de produção, uma vez que se trata de uma série de filmes sobre diferentes povos indígenas do México. Segundo Claudia Arroyo Quiroz, “embora o cinema produzido entre 1950-1970 tenha promovido a agenda integracionista da instituição [INPI], o AEA procurou difundir a abordagem de reconhecimento das culturas indígenas implementada na década de 1970” (Quiroz, 2021: 247).

Anos mais tarde, o INI promoveria o desenvolvimento do cinema indígena, principalmente a partir do projeto de Transferência de Meios Audiovisuais (TMA), em 1989, e a criação dos Centros de Vídeo Indígena na década de 1990, época em

7. Espécie de cacto das regiões dos desertos mexicanos.

que também cresce a mobilização política das comunidades indígenas, que passam a usar o audiovisual como ferramenta de ativismo social e político para visibilização de suas culturas. Na esteira de Ziri6n (2021), os projetos do AEA-INI foram como sementes que possibilitaram o surgimento de um cinema mais independente entre os povos indígenas, ou propriamente um cinema ind6gena mexicano, com coletivos e cineastas de diferentes etnias, em uma import6ncia simb6lica, no dizer de Becerril (2015), para uma produ76o que tamb6m considerasse o papel das mulheres, n6o somente nas comunidades, mas sobretudo na produ76o audiovisual. Nesse contexto, as mulheres indígenas tiveram um papel crucial no surgimento do cinema feito pelos origin6rios no M6xico, a partir da atua76o de Te6fila Palafox, que participa das oficinas e do filme de Lupone, *Tejiendo Mar y Viento* (1987), sendo considerada a primeira cineasta ind6gena desse pa6s.

O TMA possibilitou a forma76o cinematogr6fica de ind6genas que passaram a narrar o cotidiano de suas pr6prias comunidades e modos de vida – 6 poss6vel notar que, pr6ximo a esse per6odo, iniciava-se a segunda fase do VNA no Brasil, em que, a partir de oficinas realizadas por n6o-ind6genas, come7am-se a formar entre diferentes etnias realizadores ind6genas, ou, no mesmo per6odo, com o florescimento da produ76o do Grupo Ukamau, na Bol6via. O projeto Transfer6ncia e a cria76o de Centros de V6deo Ind6gena – como uma experi6ncia pioneira de cinema comunit6rio – fizeram parte de uma reorienta76o de perspectiva da pol6tica indigenista mexicana, que incluiu a cria76o de um projeto radiof6nico de seis esta76es de r6dios comunit6rias e 79 Centros Coordenadores Indigenistas (CCI). “Os cursos ou treinamentos em tecnologia videogr6fica foram o cerne do projeto” (Cuevas Mart6nez, 2022: 161), e foi o que deu ao TMA a possibilidade de formar cineastas ind6genas que atu6riam em coletivos ou de modo individual, posteriormente.

Desse modo, a implementa76o de projetos como o TMA criou caminhos para o nascimento de um cinema propriamente ind6gena entre os povos origin6rios do M6xico. Com esse novo programa de produ76o audiovisual, o objetivo era registrar os modos de vida e pr6ticas culturais dos povos ind6genas n6o mais pelo o olhar de antrop6logos, sen6o pelos pr6prios ind6genas desde suas comunidades.

A primeira experi6ncia sistem6tica de forma76o audiovisual dirigida 6s comunidades ind6genas 6 o resultado de uma complexa rede de acontecimentos e rela76es hist6ricas, em que o desenvolvimento tecnol6gico dos meios audiovisuais e a sua apropria76o social coincidiram com o decl6nio da economia agr6cola, o crescimento demogr6fico urbano, a liga76o do modelo econ6mico com o 6mbito global e a revaloriza76o das culturas nativas pelos movimentos contraculturais durante as d6cadas de 1970 e 1980. (Cuevas Mart6nez, 2021: 404).

Assim, essa nova estrat6gia permitiu autonomia e independ6ncia no registro e constru76o de arquivos audiovisuais, formando cineastas ind6genas. Em outras palavras, surge um movimento de cineastas ind6genas, sobretudo a partir do Primer Taller de Cine Ind6gena em San Mateo del Mar, Oaxaca, em 1985 – um pouco antes

da criação do TMA –, estado escolhido por ser o maior em população indígena do país até então, representado, como comentado anteriormente, pelos povos Amuzgos, Zapotecos, Huaves, Triquis, Mixe-zoques, Mazatecos, Chinantecos e Mixtecos.

Com a experiência das oficinas de cinema realizadas por Luis Lupone e Alberto Becerril com mulheres *ikoots* (huaves), também impulsionou o uso das tecnologias audiovisuais por parte de comunidades indígenas por ter sido o primeiro curso de capacitação audiovisual no México – como projeto precursor para as produções audiovisuais entre os povos indígenas nesse país –, resultando no filme *Tejiendo mar y viento*, de Luis Lupone (1985) e codirigido por Teófila Palafox, mulher *ikoots* originária de San Mateo del Mar, Oaxaca. Desse curso, resultaram três importantes produções dirigidas por Palafox: *La Vida de una Familia Ikoods* (1986), *Una Boda Antigua y Cuéntame un Cuento Mombida* (1986). Essas produções, frutos das primeiras oficinas de 1985, mostram a visão indígena sobre sua própria comunidade e realidade social.



Figura 3. Captura de tela do documentário *La vida de una familia Ikoods*

Com essa ampliação das perspectivas da comunicação e do registro audiovisual dos diversos aspectos culturais dos povos originários, passou-se a oferecer nos Centros de Vídeo Indígena, que se instalaram primeiramente no estado de Oaxaca, cursos de capacitação para realizadores indígenas, entre 1991 e 1994, resultando em 45 produções como fruto de quatro cursos nacionais, culminando com o Encontro Interamericano de Videastas Indígenas na Cidade do México, com exibições de algumas dessas produções e de outros países também, como Brasil, Venezuela, Colômbia, entre outros.

Entre os realizadores indígenas, nesse primeiro festival dedicado ao cinema dos povos originários, estava o cineasta do povo Zapoteco Cristiano Manzano Avella, com o documentário *Logros y desafíos* (1991), sobre a história de nove comunidades indígenas da Serra Juárez; o cineasta zapoteco Juan José García; o cineasta tlapaneco Olegario Candia Reyes, com *Una experiencia viva* (1991); o realizador do povo Tseltal, habitantes de Chiapas; Mariano Estrada Aguilar, com o filme *La Marcha Xi'nich* (1992), de carácter militante que retrata a marcha política organizada por várias comunidades indígenas que partem da cidade de Palenque, em Chiapas, até o Palacio Nacional na Cidade do México, percorrendo uma distância de 1.200 km, para exigir respeito a seus direitos e a solução de problemas sociais que viviam; e o cineasta do povo Purépecha, Valente Soto Bravo, com o documentário *Parhikutini, el volcán purépecha* (1994), que conta a história e a origem do vulcão Parhikutini de 1943, situado no estado de Michoacán.

Esse percurso de realização cinematográfica assumiu uma postura crítica e política na busca de uma transformação das realidades de diferentes comunidades indígenas do país, sobretudo depois de 1994, anos finais das atividades do AEA, quando o Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN), formado em sua maioria por indígenas de Chiapas, declara guerra ao governo mexicano, deixando em crise o indigenismo no país. De todo modo, poderíamos considerar a década de 1990, com a experiência do TMA, como um período que demarca o nascimento de um cinema indígena no México, como sendo aquele feito pelos próprios indígenas.

Cabe destacar alguns projetos criados nas comunidades indígenas de diferentes estados do país, como o Proyecto Videoastas Indígenas de la Frontera Sur (PVIFS), que se inicia em 2000 para capacitar jovens indígenas de Los Altos, La Selva, dos Valles Comitecos de Chiapas e San Cristóbal de Las Casas, em produções audiovisuais a partir de uma ação colaborativa entre antropólogos e indígenas. Outro exemplo é *Ojo de Agua Comunicación*, na cidade Oaxaca de Juárez, estado de Oaxaca, que, inspirados pela rebelião zapatista de 1994, vem produzindo material audiovisual em comunidades originárias, além de trabalhar na formação de realizadores indígenas, assim como em comunidades zapatistas que têm se organizado, desde o seu levante, para a criação de meios de comunicação independentes, como rádios comunitárias, além de produção audiovisual⁸.

Existe um forte movimento de cineastas indígenas mulheres no México, como tem ocorrido entre diferentes etnias no Brasil, entre as quais podemos citar Amelia Hernández Gómez; Yolanda Cruz; Dolores Santiz; Liliana K'na, ambas cineastas tsotsil, e Florencia Gómez Sántiz, cineasta tseltal, – que, juntamente com outros nomes, têm dado força ao movimento do chamado Cine Tsotsil no México –; Magda Cacari, cineasta p'urhépecha; Dinazar Urbina Mata, cineasta tu'un savi que dirigiu, entre outros, o documentário *Siempre andamos caminando* (2017), que narra a história de três mulheres do povo Chatino que tiveram que deixar suas cidades nativas para trabalhar na costa de Oaxaca nas plantações de mamão e limão; Ángeles Cruz,

8. Para saber mais, ver *Uma Baleia na Montanha*, de Peter Pál Pelbart e Mariana Lacerda (2021).

importante cineasta e atriz do povo Nuu Savi (conhecidos também como mixtecas) que, recentemente, lançou o filme aclamado pela crítica internacional *Nudo mixteco* (2021), que circulou em grandes festivais de cinema indígena e não-indígena, além de ter recebido importantes premiações,⁹ e *Valentina o la serenidade* (2023), este último sendo um filme que trata da dor e da perda sob a perspectiva da infância, em uma dimensão autobiográfica. Entre outras, destacam-se Iris Belén Villalpando López, Rocío Gómez Semanate, roteirista do povo Kitu Kara, María Dolores Arias Martínez, Xun Sero, cineasta maya-tsotsil, María Sojob, esta última cineasta tsotsil, que tem se destacado nacional e internacionalmente, tendo realizado *Bankilal/El hermano mayor* (2014), *Tote/Abuelo* (2022) e *Voces de hoy* (2010); a cineastas Isis Ahumada, com importantes premiações, realizando seu primeiro longa-metragem *Mi no lugar* (2022), com estreia no Festival Internacional de Cine de Morelia, e o curta-metragem *Tecuani, hombre jaguar* (2017). Além de filmes considerados como precursores do cinema indígena mexicano, como *Retrovisor: Miradas para habitar* (1997), este último produção coletiva entre diferentes cineastas indígenas do país.

Em linhas gerais, o TMA foi a sedimentação para a transição de um cinema etnográfico indigenista do AEA-INI a uma formação do cinema indígena no México, e coletivos de cinema entre diferentes povos indígenas – assim como o projeto brasileiro VNA – graças também, em 1990, com a criação Centros de Video Indígena (CVI) em diferentes regiões do México – que surgem primeiramente em Oaxaca (1994) e, logo depois, em Michoacán (1996), Sonora (1997) e Yucatán (2000), com o objetivo de também capacitar indígenas para a produções e manejo dos meios audiovisuais.

Considerações finais

Os cinemas indígenas contemporâneos estão em diferentes países da América Latina, como em Peru, que tem sido promovido pelo Centro de Culturas Indígenas del Perú (CHIRAPAQ) e também na figura de Inin Sheka – o primeiro cineasta indígena do Peru –; em Equador, com o cineasta e pesquisador do povo Kichwa Otavalo Alberto Muenala, e os coletivos Rupai (Corporación Rupai, “Runa, Pacha Sapi”), de Peguche, entre os povos Kichwa; Kinde, em Quito, e Selva, com produções na Amazônia equatoriana; em Colombia, com a cineasta Leiqui Urian, do povo Wayúu, ou Amado Villafañá do povo Arhuaco, entre outros citados ao longo deste artigo. O esforço deste artigo, para além de experiências de outros países, foi justamente propor um diálogo histórico entre Brasil e México quanto ao surgimento de um cinema indígena nesses países, a partir de dois projetos que foram fundamentais para a capacitação de cineastas indígenas, como o Video nas Aldeias (VNA) e Transferencia de Medios Audiovisuales (TMA), respectivamente.

9. Ángeles Cruz também foi ganhadora, por três vezes, do Prêmio Ariel, importante e máxima premiação do cinema mexicano concedida pela Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC).

De modo geral, meu objetivo não foi criar aqui generalizações, pois cada projeto merece ter uma atenção especial, considerando os contextos político e sociais no tratamento aos direitos dos povos originários de cada país. Por um lado, procurei descrever e localizar cada projeto e suas especificidades no diálogo com o cinema documentário e/ou cinema etnográfico, como convite a uma historização tanto do VNA como do TMA para uma pesquisa futura. Por outro, ao colocar em diálogo e relação os dois projetos entre Brasil e México, observamos que, guardadas as devidas e complexas diferenças, ambos constroem a base para o nascimento de um cinema produzidos pelas mãos, ideias e olhares dos indígenas. Assim como no México, há um forte movimento de cineastas e coletivos de cinema entre indígenas no Brasil, que conquistam espaços e visibilidades em festivais nacionais e internacionais.

Consideramos o exemplo da primeira oficina de realização cinematográfica realizada em uma comunidade indígena no México, em 1985, com os povos Ikoots, em San Mateo del Mar, Oaxaca, como comentado, com a realização de oficinas juntos aos indígenas, para que eles pudessem gravar, editar e registrar suas realidades e cotidianos, e não mais antropólogos e cineastas. Esse aspecto coincide com o VNA nos finais de 1990, também com a iniciativa de oficinas em aldeias indígenas. Da mesma forma que o projeto brasileiro, Transferencia de Medios Audiovisuales (TMA) foi uma importante iniciativa que promoveu a cultura audiovisual entre as comunidades indígenas para que os próprios povos registrassem, em imagem e som, as suas demandas, cotidianidade e práticas culturais.

Assim, pode-se inferir, que as duas fases do Arquivo Etnográfico Audiovisual (AEA) – a primeira, realizada por antropólogos e cineastas ligados ao INI, e, a segunda, com o projeto TMA –, coincidem com as duas fases do VNA, de certa forma – considerando a complexidade entre o projeto mexicano e o brasileiro –, em uma fase que vai de 1986 a 1997, marcada por um protagonismo de realizadores não-indígenas ligados ao VNA, destacando um debate em torno da identidade, luta política pelo território e trocas simbólicas e culturais entre diferentes grupos e, a outra, com a realização oficinas de capacitação audiovisual.

Essa relação de experiências dos cinemas indígenas entre Brasil e México não se esgota neste artigo, uma vez que para historicizar essas formas de produção cinematográfica entre diferentes povos, carece um estudo cartográfico com mais detenimento.

Por um lado, no México, com o Primer Taller de Cine Indígena en San Mateo del Mar, como descrito anteriormente, deu-se início uma experiência que combinou os meios de comunicação, sobretudo o cinema, com os saberes dos povos indígenas – um período que coincidiu também com o desenvolvimento e a chegada do cinema em súper 8 milímetros em México, entre 1970 y 1989 (Mantecón, 2012) –, experiência que surge com Teófila Palafox, que se forma pelo projeto como a primeira cineasta indígena do México. Por outro, no Brasil, o VNA, em sua segunda fase – em uma mudança de paradigma tal como passada no AEA com a criação do TMA – põe em prática o gesto de transferir os meios às mãos dos indígenas, com oficinas a partir das quais foram sendo formados cineastas e coletivos de cinemas entre diferentes etnias indígenas.

Como disse anteriormente, essa relação merece ser estudada com mais profundidade, pois em termos de “cinema indígena” contemporâneo, os dois países (Brasil e México) apresentam produções significativas e projetos pioneiros (VNA e TMA) para o desenvolvimento dessas produções, além de experiências na Bolívia (com Jorge Sanjinés e o Grupo Ukamau) e outros países da América Latina.

Referências bibliográficas

- Alfaro, E. de la V. (2021). Documentales “de autor” filmados por dos egresados del CUEC para el AEA (1980-1986). En: Ziri6n, A. (2021). (Coordinador). *Redescubriendo el archivo etnogr6fico audiovisual*. M6xico: Universidad Aut6noma Metropolitana: Elefanta Editorial.
- Alvarenga, C. (2017). *Da cena do contato ao inacabamento da hist6ria: Os 6ltimos isolados (1967-1999), Corumbiara (1986-2009), Os Arara (1980-)*. 1. ed. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia.
- Ara6jo, J. J. de. (2021). *Cineastas 6ndigenas, document6rio e autoetnografia: um estudo do projeto v6deo nas aldeias*. S6o Paulo: Editora Urutau.
- Becerril, A. (2015). El cine de los pueblos 6ndigenas en el M6xico de los ochentas. *Revista Chilena de Antropolog6a Visual*, 25, julio, pp. 30-49. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6487704>.
- Carelli, V. (2016). Entrevista a Vicent Carelli por Antonio Ziri6n. En: Carelli, V., Echevarr6a, N., Ziri6n, A. (2016). *Di6logos sobre cine 6ndigena*. Los cuadernos de Cinema23. Ciudad de M6xico, Cinema23
- Caiuby Novaes, S. (1993). *Jogo de Espelhos: imagens da representa66o de si atrav6s dos outros*. S6o Paulo: EDUSP.
- Cuevas Mart6nez, A. (2021). Del AEA a la Transferencia de Medios Audiovisuales: un cambio de paradigma en el ocaso del INI. En: Ziri6n, A. (2021). (Coordinador). *Redescubriendo el archivo etnogr6fico audiovisual*. M6xico: Universidad Aut6noma Metropolitana: Elefanta Editorial.
- Cuevas Mart6nez, A. (2022). Transferencia de Medios Audiovisuales a Organizaciones y Comunidades 6ndigenas en M6xico: un enfoque intercultural de la formaci6n videogr6fica. En: En MusicoGuia (Ed.), *Conference Proceedings CIVAE 2020* (pp. 160-165). Madrid: MusicoGuia. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8093089>.
- Couldry, N., Hepp, A. (2013). Conceptualizing mediatization: contexts, traditions, arguments. *Communication Theory*, Volume 23, Issue 3, August, pages 191–202, <https://doi.org/10.1111/comt.12019>.
- Ginsburg, F. (1991). Indigenous Media: 6Faustian Contract or Global Village? *Cultural Anthropology*, 6(1), 92–112. <http://www.jstor.org/stable/656496>.
- Hjarvard, S. (2014). Mediatization: conceptualizing cultural and social change. *MATRIZES*, 8:1, pp. 21- 44. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v8i1p21-44>.
- Le6n, C. (2016). Video 6ndigena, autoridad etnogr6fica y alter-antropolog6a. *Maguar6*, 30, pp. 17-45. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6071097>.
- Mantec6n, 6. V. (2012). *El cine s6per 8 en M6xico. 1970-1989*. M6xico: Filmoteca

UNAM.

Pelbart, P. P., Lacerda, M. (2021). *Uma Baleia na Montanha*. São Paulo: N-1 Edições.

Porfírio, I. (2024). *O povo do raio: a cosmopolítica nos coletivos de cinema documentário entre os Guarani*. Tesis de Doctorado en Comunicación y Cultura Contemporáneas. Universidad Federal de Bahía (UFBA). <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/40963>.

Quiroz, C. A. (2021). Entre etnografía, historia y política: Los documentales del equipo Luis Mandoki sobre mazatecos. En: Ziri6n, A. (2021). (Coordinador). *Redescubriendo el archivo etnogr6fico audiovisual*. M6xico: Universidad Aut6noma Metropolitana: Elefanta Editorial.

R6go, F. G. de A. (2023). *O caminhar entre mundos: estabilidade e mobilidade na mise en sc6ne documental do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema*. Tese de Doutorado. Programa de P6s-Gradua76o em Comunica76o e Cultura Contempor6neas da Universidade Federal da Bahia (POSCOM/UFBA). <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/36783>.

Salazar, J. F., C6rdova, A. (2008). Imperfect media and the politics of the poetics of Indigenous Video in Latin America. En: Wilson, P., Stewart, M. (2008). *Global indigenous media: cultures, poetics, and politics*. Durham: Duke University Press.

Viveiros de Castro, E. (2018). *La inconstancia del alma salvaje*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.

Wagner, R. (1981). *The Invention of Culture*. Chicago: University of Chicago Press.

Zamorano, G. (2017). *Indigenous media and political imaginaries in contemporary Bolivia*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Ziri6n, A. (2015). Miradas c6mplices: cine etnogr6fico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada. *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, Iztapalapa, núm. 78, enero-junio, pp. 45-70. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39348247003>.

Ziri6n, A. (2021). El potencial latente de un archivo de cine etnogr6fico. En: Ziri6n, A. (Coordinador). *Redescubriendo el archivo etnogr6fico audiovisual*. M6xico: Universidad Aut6noma Metropolitana: Elefanta Editorial.

Entre passagens e paisagens: Ciganos e o Nordeste do Brasil no documentário de Olney São Paulo

Francisco Gabriel Rêgo* & Geovana Paim**

Resumo: O artigo propõe uma análise do documentário *Cigano do Nordeste* (1976), dirigido pelo cineasta brasileiro Olney São Paulo, com o objetivo de compreender como o filme representa tanto a Figura do Cigano quanto o Nordeste brasileiro. A pesquisa foca na análise da mise-en-scène, investigando as particularidades do processo de realização do documentário, especialmente por meio dos comentários do narrador em voice-over dos depoimentos dos sujeitos filmados. Dessa forma, busca-se interpretar a metáfora construída pelo diretor sobre o Cigano, conectando essa representação com uma proposta representativa e temática que Olney São Paulo desenvolve em sua filmografia, ao documentar a cidade de Santana, o interior da Bahia e suas características culturais e sociais.

Palavras-chave: Documentário Brasileiro; Ciganos; Nordeste do Brasil.

Resumen: El artículo propone un análisis del documental *Cigano do Nordeste* (1976), dirigido por el cineasta brasileño Olney São Paulo, con el objetivo de comprender cómo la película representa tanto la figura del gitano como el Nordeste brasileño. La investigación se centra en el análisis de la puesta en escena, investigando las particularidades del proceso de realización del documental, especialmente a través de los comentarios del narrador en voice-over y los testimonios de los sujetos filmados. De esta manera, se busca interpretar la metáfora construida por el director sobre el gitano, conectando esta representación con una propuesta representativa y temática que Olney São Paulo desarrolla en su filmografía, al documentar la ciudad de Santana, el interior de Bahía y sus características culturales y sociales.

Palabras clave: Documental brasileño; Gitanos; Nordeste de Brasil.

* Universidade Federal do Vale do São Francisco (UNIVASF). Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PósCom/UFBA). 56304-917, Petrolina, Brasil. E-mail: francisco1gabriel@gmail.com

** Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Programa de Pós-graduação em Geografia (Pós-Geo/UFBA). 44036-900, Novo Horizonte-BA, Brasil. E-mail: geovanapaim@gmail.com

Abstract: This article proposes an analysis of the documentary *Cigano do Nordeste* (1976), directed by Brazilian filmmaker Olney São Paulo, aiming to understand how the film represents both the Figure of the Gypsy and the Brazilian Northeast. The research focuses on the analysis of mise en scène, exploring the specificities of the documentary's production process, especially through the narrator's voice-over commentary and the testimonies of the filmed subjects. The study seeks to interpret the metaphor crafted by the director about the Gypsy, linking this representation with a thematic and representative approach that Olney São Paulo develops in his filmography, as he documents the town of Santana, located in the Bahian interior, along with its cultural and social characteristics.

Keywords: Brazilian Documentary; Gypsies; Brazilian Northeast

Résumé : L'article propose une analyse du documentaire *Cigano do Nordeste* (1976), réalisé par le cinéaste brésilien Olney São Paulo, dans le but de comprendre comment le film présente à la fois la Figure du Tsigane et le Nordeste brésilien. La recherche se concentre sur l'analyse de la mise en scène, en explorant les particularités du processus de réalisation du documentaire, notamment à travers les commentaires du narrateur en *voice-over* et les témoignages des sujets filmés. Ainsi, l'étude cherche à interpréter la métaphore construite par le réalisateur autour du Tsigane, en reliant cette représentation à une approche thématique et représentative qu'Olney São Paulo développe dans sa filmographie, en documentant la ville de Santana, à l'intérieur de Bahia, ainsi que ses caractéristiques culturelles et sociales. Mots-clés : Documentaire brésilien ;Tsiganes ; Nord-Est du Brésil

1. Introdução

A produção documental de Olney São Paulo é uma referência importante para compreensão da trajetória autoral do cineasta baiano, se estabelecendo também como uma filmografia relevante para entendimento desse gênero. Ao longo da história do cinema baiano e brasileiro, os estudos sobre Olney São Paulo têm, grosso modo, se concentrado em seu caráter regionalista e modernista, relacionando aspectos inerente ao chamado Cinema Novo e às transformações estilísticas, políticas e representativas vividas pelo cinema nacional a partir dos anos 1970. Para além dessa abordagem analítica já estabelecida acerca dessa filmografia, destacamos também uma perspectiva teórica, que julgamos significativa para um debate acerca do gênero documental. É uma abordagem estilística e criativa, capaz de promover uma reflexão autoral significativa sobre o papel desse gênero na construção de um discurso sobre o Brasil, o Nordeste e Feira de Santana-BA.

Nesse contexto, a filmografia documental de Olney pode ser compreendida como uma expressão singular da visão cinematográfica desse cineasta, revelando um estilo que incorpora aspectos subjetivos, carregando as características essenciais que tornam o gênero documental um objeto rico para uma abordagem da complexidade da realização audiovisual na segunda metade do século XX. É nesse contexto, que Laércio Ricardo de Aquino Rodrigues (2014) identificou a modernidade no documentário brasileiro, caracterizada pela integração de princípios éticos, técnicos e estéticos que colocaram esse gênero na vanguarda dos debates políticos e representativos, responsável por examinar as contradições sociais e políticas do Brasil, a partir dos anos de 1960. De maneira geral, o chamado documentário mo-

dermo, teria como aspecto central o questionamento do papel do documentarista, seu poder de representação e sua capacidade de dar voz aos diversos aspectos do mundo histórico, às pessoas e às comunidades.

É dentro desse contexto complexo, compreendido pela indagação do papel do documentário em representar a realidade, que podemos situar algumas das principais realizações documentais desse cineasta. Diante das limitações de uma visão estabelecida sobre o Brasil, Olney e outros documentaristas – como Eduardo Coutinho, Leon Hirszman e Glauber Rocha – são capazes de ampliar estilisticamente, tematicamente e representativamente novas abordagens para as complexidades do país. É assim que podemos, por exemplo, também analisar e aproximar o documentarista Olney São Paulo, com a filmografia de Léon Hirszman, ao passo que podemos reiterar uma diversidade estilística e temática que o documentário dos anos 1970 assume, através do estabelecimento de novos caminhos representativos para o país.

É dentro desse contexto que *Ciganos do Nordeste* (1976) se destaca como um ponto significativo para análise filmográfica de Olney São Paulo. Tematicamente, o documentário representa o primeiro esforço em construir uma representação dos ciganos, estabelecendo uma tensão com aspectos significativos da cultura brasileira, suas identidades e sua história. Nessa perspectiva, o documentário emerge como um recurso expressivo para o debate sobre o papel das comunidades ciganas no Brasil, uma população que, segundo estimativas mais recentes do IBGE, corresponde a 800 mil pessoas autodeclaradas.¹

Conforme observado por Lourival Andrade Júnior (2013), a história dos ciganos no Brasil remonta aos primeiros anos da colonização, desempenhando um papel fundamental nas mudanças históricas, culturais e sociais que moldaram a nação brasileira. Dessa forma, ao longo de nossa história, essas comunidades ciganas estão inseridas em uma narrativa que busca reconciliar sua identidade deslocada com as características que definem uma ideia de unidade nacional, tanto em termos linguísticos, sociais e culturais distintos, quanto em relação às normas morais e éticas que fizeram dos ciganos comunidades minoritárias dentro do processo de construção da cultura nacional.

Essa construção discursiva e estigmatizante dos ciganos no Brasil se relaciona a uma visão geral acerca dessas comunidades em todo o mundo. Como justificativa geral, enfatiza-se uma suposta falta de adesão à ideia de unidade nacional, pois o estilo de vida nômade, com hábitos distintos e uma língua própria, é percebido como uma ameaça aos princípios de coesão que definem as bases de uma ideia de nação. Essa perspectiva ganha relevância quando consideramos que as principais migrações dos ciganos para o Brasil foram influenciadas por desdobramentos políticos dos últimos séculos, como as duas guerras mundiais.

Nesse sentido, uma compreensão da história das comunidades ciganas no Brasil nos permite observar como as características inerentes à Identidade Brasileira en-

1. Até o último censo de 2022, os ciganos não foram incluídos como grupos sociais do IBGE. No entanto, o referido instituto estima por meio de dados secundários.

volvem de forma contundente a assimilação de traços comuns a essas comunidades. Isso ocorre em um movimento de aproximação e diferenciação que torna o processo de construção da nossa identidade nacional fragmentada, tensionado e fissurado, caracterizado por deslocamentos e reposicionamentos constantes, em um movimento de aproximação e diferenciação dos atributos culturais de comunidades e coletividades que não se encontram no centro representativo. Esse movimento estaria presente também em outras representações de grupos étnicos que foram fundamentais para a construção dos atributos e características da nossa ideia de nação, tais como, indígena, negros, caiçaras etc.

Este artigo teve por objetivo destacar o pioneirismo de *Ciganos do Nordeste*, em um período cuja compreensão dos aspectos inerentes a nossa nacionalidade, não compreendia uma evidência das características históricas e culturais de comunidades e grupos periféricos, como os ciganos. Não obstante, o documentário buscou evidenciar, visibilizar e problematizar as características dessas comunidades no território brasileiro, especialmente na região nordeste, em uma proposta metodológica voltada para estabelecer as características gerais dos principais grupos ciganos na região de Feira de Santana – Bahia, enfatizando as vozes próprias dos ciganos, apresentando suas especificidades, diferenças e contradições; mas contrastando esses relatos com as opiniões de pessoas externas às comunidades ciganas envolvidas. Em outras palavras, por meio dessa abordagem, o documentário busca compor um mosaico de vozes, opiniões e descrições sobre os ciganos, ao passo que, de forma metafórica, reflete também sobre a identidade de todos nós, brasileiros, nordestinos e feirenses.

2. Sujeitos e a *mise-en-scène* no documentário

À primeira vista, o espaço não parece ser o aspecto principal em *Ciganos do Nordeste*, ocupando por assim dizer um domínio discursivo periférico, restringindo-se em sua maioria aos comentários enunciados pelos sujeitos filmados e pelo narrador extradiegético. Entretanto, a representação espacial ganha contornos centrais para o documentário, ocupando um domínio significativo através das vozes desses sujeitos e do *voice over* do narrador. Esses comentários buscam enquadrar os ciganos representados em termos dos seus aspectos culturais, sociais, nacionais e identitários, mas também se relacionando a aspectos representativos da cidade de Feira de Santana, como os caminhos, a mobilidade e vocação comercial (Figura. 01). Em especial, no tocante ao narrador, podemos ressaltar para a ideia de construção de um discurso de conhecimento, que se relaciona com um domínio substancial do documentário, diante daquilo que Bill Nichols (2001) chamou de *espietefilia*, uma tendência do documentário em se estabelecer como um discurso voltado para o conhecimento.

Figura 1 - Imagens dos ciganos se deslocando por Feira de Santana.



Essa vocação ao conhecimento se coaduna, grosso modo, com a centralidade que o *voice over* do narrador adquire no filme, como um traço bastante comum da proposta estilística presente também em outros documentários do realizador. Essa perspectiva estaria presente, por sua vez, em uma tendência de estruturação do documentário tendo como base o discurso do narrador, a estabelecer a ordenação narrativa, ocupando um espaço de poder e conhecimento, centrado na voz, ressaltando também para aquilo que Michel de Chion (1993) chamou de *vococentrismo*, a ênfase da voz como um elemento a conduzir a decupagem e as escolhas estilísticas e éticas presentes no registro.

Essa perspectiva envolve, por assim dizer, uma tendência imposta pelos recursos tecnológicos e uma adequação inerente à execução do filme, delineando uma tendência estabelecida em uma dialética comum ao domínio da técnica e o desenvolvimento de um estilo capaz de equacionar à complexidade do processo de feitura e registro do filme. Tomando como referência o que disse David Bordwell (2008), essa dialética, é apresentada, como um recurso metodológico para análise daquilo que ele chamou de encenação, um domínio estabelecido pelo cinema ao longo de sua história, e que envolveria aquilo que convencionalmente passou a ser chamado de *mise-en-scène*.

No tocante ao gênero documental, podemos destacar que, a *mise-en-scène* envolveria, por sua vez, aspectos específicos, envolvendo características inerentes a uma experiência decorrente do processo de registro, filmagem e construção do documentário. Nessa perspectiva, aquilo pelo qual estamos chamando de *mise-en-scène* documental, se estabelece pela forma específica como esse gênero relaciona

os aspectos técnicos – registro do som, fotografia, movimento de câmera, roteiro, etc. – em um formato capaz de criar um estilo, a ser compreendido por um público como um documentário.

Na ideia de *mise-en-scène* no documentário, podemos encontrar o sujeito como elemento importante para a construção do documentário e para o seu desenvolvimento como um recurso expressivo, discursivo e representativo. Nessa perspectiva, podemos reiterar aquilo que Jean Louis Comolli (2008) apontou como um traço fundamental do documentário, diante de uma ideia de intersubjetividade, como um dado relevante para compreensão do processo de construção e de experimentação desse gênero, em um produto autoral constituído por uma experiência própria específica calcada, por assim dizer, na intersubjetividade.

Dessa forma, para além da busca de verdades e da realidade – pressupostos reiteradamente vinculada ao documentário – teríamos como aspecto significativo do gênero, uma experiência assentada na intersubjetividade, em uma referência aos sujeitos que perpassam o processo de construção do documentário (Figuras 02 e 03). Não obstante, aquilo que estamos apresentando como um caráter intersubjetivo para o documentário envolveria por sua vez, um domínio importante de análise e compreensão do fenômeno audiovisual, capaz de nos possibilitar um entendimento de questões concernentes à prática de realização, a sua relação com os sujeitos na representação documental e da maneira como o documentário aborda o espaço, seu tempo, suas ideias e os valores de sua época.

Figura 02 - Sujeitos filmados:
comentários sobre a cultura e tradição dos ciganos

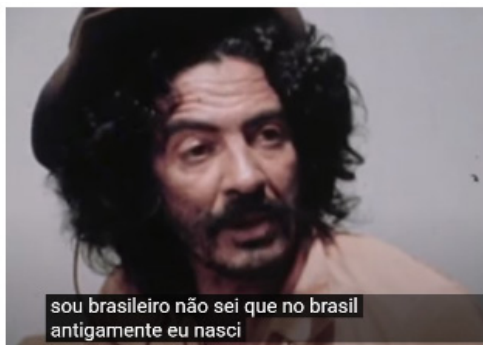


Figura 03 - Sujeitos filmados: não-ciganos e os discursos estereotipados



Ao analisarmos o filme, podemos explorar as diferentes maneiras pelas quais os sujeitos estão presentes no documentário, contrastando e relacionando duas perspectivas de compreensão sobre a realização do filme e as interações e relações presentes na *mise-en-scène*, como um domínio relevante para o documentário, englobando os diferentes sujeitos que fazem parte do processo de registro documental. Aqui, observamos uma apropriação dos recursos de registro, as escolhas feitas pelo diretor e equipe em relação às estratégias de abordagem do espaço e dos sujeitos na cena. No domínio dos sujeitos filmados, destacam-se aqueles que se colocam diante da câmera, desenvolvendo formas de encenação que se justificam pela relação estabelecida durante o processo de filmagem. A *mise-en-scène* é uma dimensão fundamental para o documentário, essencial para o entendimento do caráter encenativo dos comportamentos humanos, suas relações e a maneira única de o documentário representar o outro, em uma forma de invenção de si e do mundo em um diálogo eminentemente intersubjetivo.

2.1 Vozes, representações e tradições

Podemos ressaltar que em Ciganos do Nordeste existe uma tendência para evidenciar os sujeitos filmados, em um formato que situa esse documentário dentro de uma tradição clássica para esse gênero. A evidenciar os sujeitos filmados busca centralizar as vozes nos comentários do narrador e dos autocomentários dos sujeitos filmados, em uma estruturação narrativa que busca constituir generalização discursivas dos ciganos na cidade de Feira de Santana, levando em conta uma perspectiva histórica e sociológica para essas comunidades, uma contextualização dos próprios ciganos e um olhar dos feirenses acerca dessa comunidade. É assim que podemos situar duas opções discursivas desenvolvidas ao longo do filme: 1) uma caracterizada pelo *voice over* do narrador; e 2) uma outra assentada na predominância das vozes dos sujeitos filmados, registrada de forma síncrona à imagem.

Essa distinção carrega diferenças representativas importantes e são responsáveis por construir um mosaico de vozes que carrega diferenças significativas acerca da maneira como os ciganos se observam e como uma alteridade não cigana

historicamente construiu essa representação. Nessa lógica, assim como em outros documentários de Olney São Paulo, as vozes se apresentam como um recurso estilístico relevante como forma de compressão das complexidades e contradições expressivas decorrente do processo de registro documental.

Essa diversidade e complexidade se utiliza do recurso sonoro, dando conta das dificuldades do registro do som à época, desenvolvendo possibilidades estilísticas capazes de questionar o papel das verdades que o documentário tradicionalmente carrega, impondo a essa possibilidade discursiva, um olhar para as questões retóricas que envolve o documentário, ao nos permitir questionar a unicidade do narrador, como sujeito dotado de conhecimento, em prol de uma maior fragmentação discursiva do documentário.

Se para o diretor, o documentário se estabelece como um meio importante de registo das especificidades culturais, sociais e históricas, a presença dos comentários dos sujeitos filmados, ciganos e não ciganos, buscam estabelecer uma compreensão dos ciganos no Brasil. Essa possibilidade fica evidente, em um questionamento das convenções estabelecidas acerca dessas comunidades, sendo importante por apresentar asserções que buscam instruir, por parte dos próprios ciganos, outras perspectivas, concernentes a suas práticas tradicionais e seu modo de vida, como ao seu trabalho, o casamento e as constantes viagens.

Por meio dos comentários dos sujeitos filmados, podemos observar uma inclinação por uma redefinição do próprio sentido de identidade acerca dos ciganos, nos apresentando essas comunidades para além da tendência historicamente estabelecidas (Figura 04). Para tanto, esses comentários buscam enquadrar os indivíduos ciganos, baseada em uma redefinição de suas tradições. Essa perspectiva, busca reforçar, por assim dizer, para uma ideia de tradição, reinterpretada e estabelecida na dinamicidade operada pelos sujeitos. Em outras palavras, o documentário nos permite compreender que, o estatuto da tradição, como um macro discurso, se estabelece, por assim dizer, como algo em constante transformação.

Figura 4 – Apresentação ampla da diversidade das comunidades ciganas em Feira de Santana.



Por outro lado, o *voice over* do narrador, busca se assentar inicialmente na ideia central de conhecimento que o documentário tradicionalmente busca circunscrever. Contudo, por meio dos sucessivos comentários, podemos atribuir a essa instância uma tendência que transpõe a mera ideia do sujeito do conhecimento, socialmente vinculada ao documentário clássico. Se utilizando de uma abordagem eminente clássica para o documentário, o caráter polifônico busca, dessa forma, acentuar as contradições presentes na construção dos discursos hegemônicos historicamente estabelecidos sobre os ciganos; mas também acerca do próprio documentário, conferindo um sentido de modernidade a esse gênero.

Essa dupla tendência de questionamento, parece envolver uma perspectiva estilística importante do diretor, baseado na ideia de uma busca por um sentido para o documentário e para o cinema, que pudesse transpor ao que é estabelecido e convencional, em prol de uma estilística que explora os limites políticos, representativos e discursos para esse gênero. Dessa forma, na relação entre os comentários do narrador e dos sujeitos filmados se desenvolve um questionamento relevante acerca do próprio sentido do documentário, em uma proposta que busca definir os limites representativos desse gênero e do cinema.

Esse questionamento amplia, por assim dizer, a perspectiva tradicional do documentário como uma voz de conhecimento, assentado diante dos pressupostos do chamado documentário clássico. Essa tendência, do ponto de vista da filmografia nacional, coloca *Cigano do Nordeste* e a filmografia de Olney São Paulo, em uma posição privilegiada de questionamentos impulsionadas pelas transformações estéticas e representativas desenvolvida pelos movimentos que buscaram representar o fazer cinematográfico a partir dos anos 1960 e 1970, tais quais o Cinema Verdade e o Cinema Direto.

Nessa perspectiva, optando por uma maior fragmentação da voz de conhecimento do narrador, o documentário busca se posicionar por uma diferença relevante para a tradição do documentário brasileiro, impulsionado pelo constante questionamento do próprio conhecimento do realizador como sujeito de conhecimento. Ao que parece, a ambiguidade e percepção dos limites do documentarista em constituir verdades sinaliza para uma tendência que estará presente na filmografia documental brasileira, compreendida na percepção dos limites representativos do documentário, em uma tendência já sinalizada por Fernão Pessoa Ramos (2008).

Optando por um questionamento e reposicionamento das vozes dos sujeitos filmados, ciganos e não ciganos, o documentário carrega em sua lógica uma importante ambiguidade como proposta estilística, constituindo uma tendência para um registro sonoro e imagético, em sua maioria, que tende à estabilidade da câmera. Essa perspectiva pode ser compreendida no documentário em uma predominância de recursos cinematográficos que buscam posicionar os sujeitos filmados quase sempre estáveis por meio de uma delimitação do campo filmado, em sua maioria os locais de residência desses sujeitos.

Podemos aqui destacar que, essa possibilidade busca reiterar o significado dos espaços para os ciganos, em uma relação comumente utilizada pelo documentário, compreendido nos comentários acerca da mobilidade como um aspecto crucial para

essas comunidades. Se para muitos dos ciganos a mobilidade se estabelece como um pressuposto a reafirmar aspetos identitários, a estabilidade reafirmada se apresenta como um traço de readaptação e reposicionamento dessa tradição frente às transformações vividas por essas comunidades.

Nesse sentido, podemos situar outras perspectivas tradicionais para os ciganos, inscritas diante da ideia de reposicionamento e reinterpretação, tal como o casamento e o papel da mulher. Nesses exemplos, muito embora, o peso da tradição possa ser compreendido como um traço a reafirmar as identidades coletivas ciganas, as mudanças vividas pela sociedade, parecem sublinhar as tensões decorrentes da adaptação dessas categorias a novos contextos. Aqui, essas duas tendências parecem sinalizar para uma perspectiva metafórica do documentário, materializado pela relação que as vozes dos sujeitos e do narrador constroem ao longo do filme.

2.2. Encenando caminhos e recriando paisagens

Entre vozes, dissonância e caminhos, desenha-se uma perspectiva autoral do documentarista Olney São Paulo, compreendida em uma proposta representativa que objetiva tanto os sujeitos quanto o documentário. Como característica autoral presente nesse ponto de vista, podemos destacar aspectos presentes em outros documentários do cineasta. Essa premissa poderia ser observada em uma tendência de o realizador transitar em uma linha tênue entre aspectos políticos, etnográficos e autorais, desenvolvendo um estilo que busca, por meio da apropriação desses pressupostos representativos comuns a nossa cultura, construir um olhar que tematiza e reposiciona paradigmas, verdades e estereótipos.

Apesar da subversão das formas e dos padrões não estarem presentes, de uma maneira imediata, na proposta documental de Olney São Paulo, podemos situar na sua proposta autoral, uma tendência em reconstituir novas observações e olhares para as representações tradicionalmente presentes em nossa cultura e sociedade. Essa tendência estaria evidenciada em uma maior problematização das generalizações comuns acerca do nordestino, do cigano e da mulher, constituindo, por assim dizer, uma ideia de aprofundamento das representações em nossa sociedade, ao constituírem camadas acerca desses sujeitos e coletividades, que passam a ganhar características e atributos que nos possibilita identificar aspectos universais desses sujeitos.

Se uma proposta objetiva não seja um aspecto central para o documentarista, essas camadas constroem para os sujeitos filmados uma

constituição fragmentar, pela conjugação de partes que buscam configurar uma representação generalista comumente presente nos nossos olhares acerca dos ciganos. Esse fragmentário poético assenta-se no próprio sentido para o documentário e para o documentarista, como sujeito estabelecido na sociedade, perpassado por contradições que o aproximam e o diferenciam dos sujeitos filmados. Essa perspectiva cria, por sua vez, uma tendência fortemente metafórica para o documentário, de modo a nos permitir a constituição de leituras que fazem da representação documental o elo entre o próprio realizador, os sujeitos filmados e a sua realidade.

Em *Ciganos do Nordeste*, a paisagem também ganha contornos subjetivos que transpõe a simples objetividade do documentário clássico, delineando, uma perspectiva metafórica importante, para a compreensão do documentário e da obra de Olney São Paulo. Centrado nos sujeitos filmados a paisagem se estabelece como um delimitador universal das condições históricas e geográficas dos ciganos no Brasil e no mundo. Utilizando a obra filmica como recurso de linguagem, a paisagem retratada é como lembra Anne Cauquelin (2007) um enunciado cultural, constituído dentro daquilo que a mesma autora chamou de Paisagem Cultural. Dessa forma, a paisagem construída no filme se estabelece como um paralelo entre as especificidades de um modo de vida feirense e a tradição do mover-se da vida cigana.

Nesse sentido, o espaço é sublinhado pelos autocomentários dos sujeitos filmados, buscando nos conduzir a uma representação que possa evidenciar uma ideia universalista para os ciganos, a semelhança de uma descrição sociológica para essas comunidades. É assim que as poucas referências espaciais para o espaço filmado, busca sublinhar a condição de mobilidade que os ciganos estabelecem em sua organização social. Essa perspectiva, nos possibilita compreender uma tensão que perpassa todo o documentário, evidenciado em uma ideia de generalização da representação e de uma especificidade dessas comunidades resultante de sua integração crescente à vida brasileira e nordestina.

Essa perspectiva, pode ser observada nos relatos dos sujeitos, que buscam alocar suas histórias e tradições às transformações presentes na sociedade nordestina dos anos 1970. Como aspecto central dessa definição, podemos evidenciar outra perspectiva, em uma relação que estará presente também nos comentários dos sujeitos filmados e, de certa forma, na maneira como a paisagem é representado no documentário. É entre a mobilidade e a estabilidade que podemos encontrar uma

lógica que busca enquadrar um dilema cultural vivido pelas comunidades ciganas representadas. Entre continuar e a se deslocar e se estabilizar, a tradição cigana é apresentada pela dicotomia de manutenção e reafirmação das bases identitárias e culturais.

Por sua vez, podemos evidenciar uma dimensão metafórica, e que relaciona a própria Figura do Cigano com a cidade de Feira de Santana, em especial, pelos aspectos formativos da cidade, sua gente e suas práticas. Uma cidade constituída basicamente pelo comércio, a cidade se configura como uma local de convergência, de comércio e de aproximação (Figura. 05). É assim que podemos observar as estradas, em que o chamado “cigano de burro” (de origem afro-asiática), chegam pelas principais estradas que cortam essa cidade. Em detrimento a essa denominação popular, se apresenta os chamados “ciganos de tachos” ou “turco” (de origem europeia), são aqueles cuja estabilidade se relaciona diretamente a uma mudança nas tradições em adaptação às necessidades econômicas, sociais e culturais dos novos tempos.

Figura 5 – Imagens dos ciganos montados em burros: metáfora de Feira de Santana e de sua gente.



É diante do contexto de mobilidade e adaptação que o documentário, busca situar a cidade de Feira de Santana, como uma paisagem erigida nas contradições, que fazem dos seus sujeitos, portadores das mesmas características comuns aos ciganos. Em outras palavras, o documentário parece remontar as bases culturais que alocou nessa cidade aspectos também presente nos ciganos: comércio, mobilidade, modificação e invisibilidade. Como uma metáfora, do próprio feirense, os ciganos do nordeste são também sujeitos marcados pela mesma invisibilidade que torna a todos os nordestinos inventores das suas condições de visibilidade, nos possibilitando entender que é diante do olhar do outro, que podemos nos identificar e nos inventar enquanto indivíduos e coletividade.

3. Considerações Finais

As representações cinematográficas dos ciganos no documentário *Ciganos do Nordeste* (1976), de Olney São Paulo, vão além da simples captação de imagens de um grupo social historicamente marginalizado. O filme não apenas evidencia as contradições e tensões inerentes à relação dos ciganos com o espaço nordestino, mas também propõe uma reflexão sobre a natureza do documentário enquanto dispositivo de mediação cultural e política. A mobilidade, aspecto central da identidade cigana, é retratado no filme como um elemento de construção da paisagem e como metáfora da própria condição social dos grupos ciganos no Brasil.

Ao enfatizar a centralidade da voz dos sujeitos filmados, o documentário se afasta de uma abordagem tradicional que impõe sobre os ciganos uma perspectiva externa e muitas vezes estereotipada. Em vez disso, Olney São Paulo estrutura seu filme de maneira a criar uma polifonia discursiva, na qual as falas dos ciganos e dos não ciganos se entrecruzam, revelando as tensões e disputas de sentidos que atravessam a identidade cigana no Brasil. Esse recurso estilístico permite que o documentário construa uma representação mais complexa, na qual os ciganos não são apenas objetos de análise, mas agentes de sua própria narrativa. As cenas que mostram os deslocamentos dos ciganos pelas estradas do sertão baiano ressaltam a dialética entre estabilidade e movimento, entre pertencimento e exclusão, que define a experiência cigana no contexto brasileiro.

A noção de paisagem, nesse contexto, adquire um significado duplo: por um lado, ela representa o cenário físico no qual os ciganos transitam e estabelecem suas relações sociais; por outro, funciona como um símbolo da condição marginal desses grupos, que constantemente precisam negociar seu espaço dentro de uma sociedade que lhes impõe fronteiras e limites. A Feira de Santana, cidade que serve de pano de fundo para o documentário, emerge como um microcosmo das contradições que atravessam a vida cigana no Brasil. O comércio, a mobilidade e a invisibilidade, características tanto dos ciganos quanto dos feirenses, se entrelaçam na construção de uma identidade que é, ao mesmo tempo, fragmentada e relacional.

Por fim, ao situar os ciganos dentro de um contexto mais amplo de transformações sociais e culturais no Brasil dos anos 1970, o documentário nos convida a refletir sobre os limites e possibilidades do cinema documental como ferramenta de construção de memória e identidade. Se, por um lado, o filme de Olney São Paulo consegue dar voz aos ciganos e revelar as especificidades de sua cultura, por outro, também expõe as dificuldades inerentes ao ato de representar um grupo que historicamente resistiu às tentativas de uma categorização estereotipada para esse grupo. O documentário, portanto, se configura como um espaço de tensão entre o registro da realidade e a impossibilidade de capturá-la de uma maneira total. Esse dilema, longe de ser uma limitação, é o que confere ao filme sua potência política e estética, permitindo que continue sendo um objeto de reflexão sobre a relação entre cinema, identidade e representação.

Referências bibliográficas

- Andrade Júnior, L. (2013). Os ciganos e os processos de exclusão. In *Revista Brasileira de História*, vol. 33, nº6, pp. 95–112.
- Aquino Rodrigues, L. R. (2014). Notas sobre o documentário brasileiro moderno. In *REBECA-Revista Brasileira de Estudo do Cinema e Audiovisual*, vol. 3, nº 2, 24pág.
- Bordwell, D. (2008). *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Tradução Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papirus.
- Cauquelin, A. & Marcionilo, M. (2007). *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins.
- Chion, M. (1993). *La Audiovisión*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica SA.
- Comolli, J.-L. (2008). *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentários*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- Ibge – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (2022). *Censo Brasileiro de 2022*. Rio de Janeiro: IBGE.
- Nichols, B. (2001). *Introdução ao Documentário*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ramos, F P. (2008). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac/SP.

LEITURAS

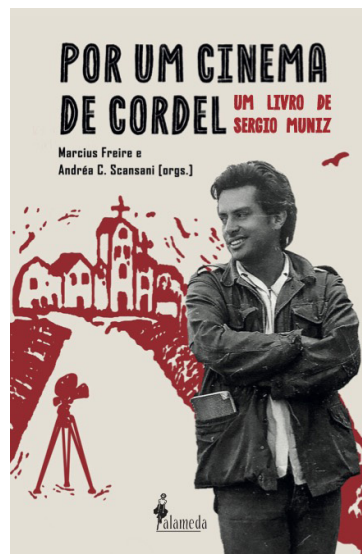
Lecturas | Readings | Comptes Rendus

Por um Cinema de Cordel

Arthur Autran*

*Por um Cinema de Cordel: um livro de
Sérgio Muniz*

Marcus Freire e Andréa C. Scansani (Orgs.),
São Paulo: Alameda, 2024.
ISBN: 978-65-5966-257-9.



A publicação de *Por um Cinema de Cordel: um livro de Sérgio Muniz* é exemplar da dedicação a um projeto. Inicialmente, o volume foi pensado pelo próprio Sérgio Muniz, documentarista que dirigiu obras marcantes no quadro do cinema brasileiro tais como *Roda e outras estórias* (1965) ou *Beste* (1969), integrou a equipe da célebre *Caravana Farkas*¹ e foi um dos fundadores da Escuela Internacional de Cine y Televisión, localizada em Cuba. A partir de certo momento, ele solicitou aos pesquisadores Marcus Freire, da Unicamp e Andréa C. Scansani, da Universidade Federal de Santa Catarina, que levassem a frente o intento. O cineasta faleceu em 2023 e não pode ver o livro concluído, infelizmente.

1. Caravana Farkas é o nome dado por Eduardo Escorel à experiência de produção capitaneada por Thomaz Farkas entre fins dos anos 1960 e início dos 1970 e da qual participaram, além de Sérgio Muniz e do próprio Escorel, Geraldo Sarno e Paulo Gil Soares, entre outros nomes. A caravana viajou ao interior do Nordeste filmando aspectos da cultura popular, este material deu origem a dezenove documentários de curta-metragem. Alguns filmes daí decorrentes integram o cânone do cinema brasileiro, tais como o mencionado *Beste* e também *Frei Damião: trombeta dos aflitos, martelo dos hereges* (Paulo Gil Soares, 1970).

* Universidade Federal de São Carlos – UFSCar, Centro de Educação e Ciências Humanas, Departamento de Artes e Comunicação. 13565-905, São Carlos - SP, Brasil. E-mail: autran@ufscar.br

Trata-se de uma proposta editorial instigante, conforme buscarei demonstrar ao longo deste texto, e que poderá inspirar outros livros dedicados a cineastas de destaque no âmbito do cinema brasileiro. O grosso volume conta com 550 páginas e encontra-se dividido nas seguintes seções, para além da tradicional “Apresentação” coescrita pelos organizadores: “Perspectivas Críticas”, “Entrevistas”, “Em Imagens”, “Em Suas Próprias Palavras”, “Pontos de Vista” e “Testemunhos”.

“Perspectivas Críticas” reúne contribuições de diversos autores, a maior parte ligada ao ambiente universitário, mas há também críticos de cinema e diretores. Encontramos desde análises fílmicas de documentários específicos, passando pela exposição de aspectos da militância do cineasta no campo artístico-cultural, até balanços da sua carreira e textos de tom memorialístico. Tão somente a título de exemplo, destaco alguns artigos. O de Ignacio Del Valle Dávila tece as relações de Sérgio Muniz com cineastas ligados ao chamado Nuevo Cine Latino-americano, mostrando como estas redes foram construídas desde os anos 1960 e seu caráter artístico, político e cultural, bem como o papel de Sérgio Muniz neste âmbito. Também aprofundi o meu entendimento acerca do pungente *Você também pode dar um presunto legal* (1973) por meio da contribuição da professora Angeluccia Habert, que faz uma instigante análise do filme utilizando o conceito de teatro épico, tal como elaborado por Walter Benjamin. A pesquisadora Naara Fontinele discute este mesmo documentário debatendo a forma pela qual ele se reapropria de diferentes materiais; trata-se igualmente de uma abordagem que aprofundou a minha compreensão acerca da obra. Também me parece inspirador o curto artigo de Jean-Claude Bernardet, o qual pontifica que “*Roda* é um filme precursor na cinematografia brasileira” (2024: 29) ao indicar uma perspectiva mais próxima do “cinema ensaio” e dissonante em relação à proposta de *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965); com base nesta interpretação é possível construir novas hipóteses sobre os caminhos do documentário brasileiro moderno, ampliando a trajetória proposta pelo próprio Bernardet (1985) em *Cineastas e imagens do povo*. Em resumo: no que pese certa reiteração de algumas informações ao longo dos diversos textos, trata-se de um conjunto riquíssimo.

A parte intitulada “Entrevistas” reúne uma série de depoimentos concedidos por Sérgio Muniz desde meados dos anos 1960 até próximo da sua morte. As entrevistas mais antigas concentram-se na discussão acerca do Cinema Novo, do documentário moderno e dos objetivos políticos do cinema, enquanto as mais recentes são marcadas pelo tom retrospectivo. Exemplo de reflexão muito rica para a história do pensamento cinematográfico é a entrevista concedida ao crítico Guy Henebelle, publicada na França em 1979, acerca do manifesto “Hacia un Tercer Cine”, de Fernando Solanas e Octavio Getino. No que pesasse reconhecer a importância de muitas das premissas expostas no documento, Muniz considerava inaplicável ao Brasil o tipo de cinema ali defendido, seja em decorrência da repressão política, seja pelo fato de que os cineastas brasileiros teriam focado a sua militância na obtenção de medidas de proteção ao filme nacional. Afigura-se importante a consciência aí delineada por Sérgio Muniz, pois, como constatei em um trabalho anterior, o pensa-

mento industrial do meio cinematográfico brasileiro era tão preponderante que não havia espaço para o desenvolvimento de propostas anti-industrialistas, tal como a formulada em “Hacia un tercer cine” (Autran, 2013).

“Em Imagens” é um caderno de fotografias do cineasta. Há fotos de situações de filmagens – por exemplo dos documentários *O povo do Velho Pedro* (Sérgio Muniz, 1967) e *Viramundo* –, de viagens por festivais internacionais – Mérida em 1968 ou Viña del Mar em 1969 –, encontros com personalidades da cultura e da política – Joris Ivens, Gabriel García Márquez, Fernando Birri e Fidel Castro, entre outros nomes – e da militância político-cultural do homenageado. Uma pena a qualidade das reproduções ser baixa, pois, o conjunto selecionado é também uma forma de recontar aspectos da vida de Sérgio Muniz, além de (re)ver o seu sorriso aberto, tão marcante para quem o conheceu pessoalmente.

A seção “Em Suas Próprias Palavras” reúne depoimentos e textos escritos por Sérgio Muniz nos quais rememora o trabalho com Thomaz Farkas, a realização dos documentários que dirigiu e a experiência de ter atuado junto à Escuela Internacional de Cine y Televisión. No depoimento intitulado “O início da carreira com Thomaz Farkas nos anos 1960 e 70”, concedido a Flávio Brito, é muito interessante perceber a rede de sociabilidade descrita: Sérgio Muniz menciona que seu primo, Bráulio Pedroso – futuramente um dramaturgo de destaque –, o levou para ver as filmagens de *Alameda da Saudade, 113* (1951), de Carlos Ortiz; ademais, rememora que se iniciou na atividade cinematográfica como assistente de câmera de Ruy Santos em um documentário sobre a casa de Mário de Andrade. Ora, tanto Bráulio Pedroso, quando Carlos Ortiz e Ruy Santos militavam naquela quadra no PCB (Partido Comunista Brasileiro) e, não por acaso, Sérgio Muniz também aderiu à agremiação. A forma pela qual o PCB se relacionava com o meio cinematográfico nos anos 1950 ainda precisa ser mais conhecida, em especial, essas formas de sociabilidade que articulavam política, produção cultural e amizades. As lembranças de Sérgio Muniz são relevantes para entendermos, ainda que parcialmente, como isso ocorria. Já o depoimento intitulado “Cinema latino-americano e as origens da EICTV em San Antonio de los Baños” é riquíssimo ao relembrar a fundação desta importante escola de cinema e o seu trabalho na instituição, além de dar a ver redes de relações com cineastas da América Latina.

As partes “Ponto de Vista” e “Testemunho” são constituídas por textos em geral breves de diversas personalidades ligadas ao cinema e a outros tipos de produção artística, à universidade, à política, à psicanálise, entre universos profissionais variados. As manifestações dizem respeito ao próprio cineasta – em “Ponto de Vista” – ou aos documentários *Você também pode dar um presunto legal* e *Amizade* (2009) – em “Testemunho”. Sobre o primeiro filme, há depoimentos fortes de pessoas que militaram politicamente durante a ditadura militar, sendo representativa a perspectiva de Francisco Ramalho Jr., cineasta e roteirista do documentário: “não me agradou vê-lo, pois todo um passado me veio à tona como se fosse há algumas semanas. Vivi, como você, tudo isso, e acredito que o seu filme é o sentimento de parte de nossas vidas.” (Freire, M. & Scansani, A. C., 2024: 486)

A diversidade de materiais reunidos em *Por um Cinema de Cordel* constitui-se em uma rica contribuição, pois é possível ter contato com a reflexão de ponta acerca do trabalho do cineasta, com diversos documentos – cujo acesso muitas vezes é bem restrito – que podem servir aos pesquisadores, além de dar a ver de maneira menos intermediada o que pensou Sérgio Muniz, bem como podemos ler *insights* de amigos, colegas e pupilos acerca do diretor e sobre alguns de seus documentários.

A leitura do livro também me levou a considerar uma série de temas que as pesquisas acerca da história do cinema poderiam se deter: a participação dos brasileiros na estruturação da EICTV, as relações de sociabilidade entre os comunistas do meio cinematográfico, as ligações do IEB (Instituto de Estudos Brasileiros) com o cinema e a questão da autocensura entre os diretores de cinema durante a ditadura militar. Trata-se apenas de alguns exemplos e, certamente, são estes que me ocorreram devido aos meus interesses de trabalho, mas o livro é prenhe de possibilidades.

Antes de concluir, vale a pena explicar o “Cinema de Cordel” a que o título do livro remete. Em entrevista ao pesquisador Gilberto Alexandre Sobrinho, Sérgio Muniz explica que ao realizar *Roda e outras histórias* pretendia “fazer um cinema que fosse popular, assim como havia uma literatura popular e, na medida do possível, que quase chegasse ao anonimato, que as pessoas pudessem passar para a frente.”, daí ele ter chamado a sua produtora de Cinema de Cordel (Freire, M. e Scansani, A. C., 2024: 356). É bem verdade que esta proposta diz muito das ilusões dos intelectuais de esquerda dos anos 1960 quanto ao popular; por outro lado, ela é reveladora das esperanças e da generosidade que marcaram aquela geração.

Por um Cinema de Cordel transpira amor por Sérgio Muniz e pelo cinema brasileiro de maneira mais geral. É uma obra importante para que conheçamos um cineasta cuja contribuição cultural ainda é pouco reconhecida, além de colaborar como fonte para novos estudos acerca de Sérgio Muniz e do cinema documentário.

Referências bibliográficas

- Autran, A. (2013). *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Hucitec.
- Bernardet, J.-C. (1985). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense.
- Bernardet, J.-C. (2024). O pensamento de Sérgio Muniz. In: Freire, M. & Scansani, A. C. *Por um Cinema de Cordel: um livro de Sérgio Muniz*. (pp. 29-31). São Paulo: Alameda.
- Freire, M. e Scansani, A. C. (2024). *Por um Cinema de Cordel: um livro de Sérgio Muniz*. São Paulo: Alameda.

Filmografia

Alameda da Saudade, 113 (1951), de Carlos Ortiz.

Amizade (2009), de Sérgio Muniz.

Beste (1969), de Sérgio Muniz.

Frei Damião: trombeta dos aflitos, martelo dos hereges (1970), de Paulo Gil Soares.

O povo do Velho Pedro (1967), de Sérgio Muniz.

Roda e outras estórias (1965), de Sérgio Muniz.

Viramundo (1965), de Geraldo Sarno.

Você também pode dar um presunto legal (1973), de Sérgio Muniz.

ENTREVISTA

Entrevista | Interview | Entretien

Entrevista con Diego Rísquez: Conversación sobre la película *Reverón* (2011)

Rafael Arreaza Scrocchi*

Lugar y fecha de la entrevista: una serie de conversaciones con Diego Rísquez que ocurrieron entre noviembre y diciembre del año 2016 cuando Diego Rísquez estaba en su casa en Caracas, Venezuela. Diego Rísquez falleció el 13 de enero de 2018, dos años después de esta entrevista.

Rafael Arreaza Scrocchi: Diego, quisiera empezar esta entrevista sobre tu película *Reverón* combinando algo que es quizás tu toque esencial en la cinematografía latinoamericana, el uso de la iconografía y la memoria histórica-visual, como por ejemplo el uso de un guion cinematográfico y las pinturas más conocidas de Armando Reverón como el hilo conductor de las escenas de la película. ¿Qué puedes decirnos al respecto?

Diego Rísquez: Bueno, en primer lugar, quisiera decir que siempre he sido un seguidor de la obra de Reverón. Yo siempre he tenido mis obsesiones con personajes de la historia y las artes, en el caso de Reverón he pasado muchos años estudiando sus pinturas, su vida, su legado como artista nacional e internacional, y además su relación con Juanita en el Castillete. Quizás la presencia de Juanita en la vida de Reverón es una de las cosas más importantes en la vida de Reverón porque gracias a Juanita Reverón pudo expresarse mejor como artista, como pintor pionero del uso de la luz en pinturas que a través de sus técnicas expresaron un avance muy adelantado para la época en la que Reverón expresaba sus ideas a través de los lienzos que pintaba.

RAS: Generalmente, en tus películas tratas de conectar la iconografía nacional que reposa en los museos, libros de texto, documentales, y hasta incluyes la historia oral para trasladar todo junto a la pantalla a través de la cámara. ¿Cómo hace Diego Rísquez para no solamente organizar las ideas con las imágenes sino además cómo funciona la combinación de estos eventos con el subconsciente social pasado y actual que planteas en tus películas?

* Liberty University Virginia, Doctoral School of Education. VA 24515, Lynchburg, EUA. Email: rareazascrocchi@liberty.edu

DR: La presencia de lo social a través de los personajes es algo fundamental en mis películas. Fíjate, en mis películas sobre Bolívar la relación entre la iconografía, el pueblo, el subconsciente nacional, y la percepción de los hechos históricos a través de imágenes es sin lugar a dudas el pilar fundamental de la trama de muchas de las escenas que a lo largo de los años he podido elaborar con un análisis muy profundo que nace de mi devoción por los personajes que llevo a la pantalla. Yo siempre he tenido obsesiones con los personajes que estudio para mis películas como Sir Walter Raleigh, Alejandro Humboldt, Francisco de Miranda, Simón Bolívar, Manuela Sáenz y recientemente Armando Reverón. He pasado muchos años compilando información sobre estos personajes, he estudiado sus cartas, sus obras, sus pinturas, y un sinfín de objetos todos relacionados de una u otra manera con esos individuos que forman parte de la galería iconográfica venezolana que ha sido estudiada nacional e internacionalmente en muchas formas.

RAS: ¿Cómo nace la película *Reverón*?

DR: Básicamente la idea nació de mi deseo por reflejar la vida y obra de Reverón a través de una serie de ideas que tomaron impulso cuando finalmente pude conectar todas las piezas del rompecabezas que hay que completar para hacer una película en Venezuela. En la película la vida de Reverón ocurre entre 1924 y 1954, periodo interesante en la historia de Venezuela, de Juan Vicente Gómez hasta el gobierno de Pérez Jiménez. Fíjate, hacer cine en este país es una tarea bien complicada porque hay muchos detalles que burocráticamente complican el proceso y la evolución de la cinematografía nacional, sin embargo, luego de haber compilado la información necesaria, el guion, los actores, las colaboraciones de distintos medios, mis amigos que siempre están dispuestos a participar en mis películas y sobre todas las cosas, el ímpetu de un equipo de trabajo que prácticamente estaba fascinado con la idea de hacer una película sobre un artista muy peculiar como lo fue Armando Reverón. Además, podría decir que como yo he tenido una especie de obsesión cinematográfica con la imagen de Reverón, siempre vi la posibilidad de reflejar en la pantalla muchas de las ideas que imaginé en el pasado y que finalmente pude llevar a cabo después de un arduo trabajo que cronológicamente ubica a Reverón en tiempo y espacio en la historia cinematográfica internacional. Estoy muy contento con esta película, creo que tiene un relato muy particular basado en la vida de un hombre que se dejó seducir a sí mismo por sus propias obras. Es realmente interesante observar cómo Reverón evolucionó tanto artísticamente con el uso de su técnica con la luz a través de los lienzos y yo trato de reflejar lo mismo a través de las diferentes tomas y diferentes paisajes que utilizo en la misma zona donde Reverón vivió en las playas de La Guaira. Quizás lo más importante de la película es el elenco que me ayudó a reflejar la vida de Reverón y Juanita. Los actores Sheila Monterola y Luigi Sciamanna hicieron un trabajo extraordinario como Juanita y Reverón.

RAS: Una de las primeras escenas de tu película está acompañada por la música del artista Devendra Banhart quien escribió específicamente canciones para esta película con detalles como la “mariposas de betún”, también reflejas con un juego de luz en una toma transluciente que muestra la presencia de un cocotero que se

balancea por la brisa de la costa, como si se tratase de mostrar la posible visión que Reverón tuvo al pintar sus matas de coco. ¿Cuál es el significado de esta conexión entre las palmeras y Reverón?

DR: Efectivamente, la música es fantástica, Devendra me ayudó con la música y quedó muy buena porque narra musicalmente la relación entre Juanita y Reverón; también, la escena de la imagen de la mata de coco con la luz la hice a través del obturador de la cámara para generar un cambio entre la luz y el reflejo de lo que Reverón pintaba como lo es la constante presencia de los cocoteros. A través de los cocoteros, el mar, el cielo, la naturaleza en general, Reverón logró plasmar una combinación de matices quizás únicos en ese momento. Recordemos que Reverón fue llamado el mago de la luz por esto, por su técnica que refleja mucha conexión entre cómo la luz impactó sus pinturas. La ubicación del Castillete y los alrededores también jugaron un papel fundamental en todo lo que planteó Reverón durante su vida como pintor, como artista y como actor y protagonista de su misma vida. También, es importante hablar del efecto que ocurre entre los distintos periodos de pintura relacionados con Reverón, muchas de sus pinturas tienen una simplicidad que al mismo tiempo refleja imágenes que no pueden percibirse fácilmente si no se toma en cuenta lo que luz pudo haber reflejado cuando Reverón plasmó sus ideas en el lienzo y en muchos lienzos improvisados que fueron hechos con telas, trapos, y hasta con sacos de papas.

RAS: ¿Qué puedes decir sobre la presencia de Juanita en la película?

DR: Juanita interpretada a través de la actriz Sheila Monterola es quizás el elemento más importante en la vida de Reverón como humano y como artista. No existe un Reverón sin la presencia de Juanita, a pesar de que Juanita llegó a su vida ya cuando él era un artista, la presencia de Juanita fue de hecho lo que hizo que Reverón creciera mucho más como pintor. Las pinturas de Reverón cambiaron, las imágenes de paisajes se transformaron en paisajes con siluetas corporales, con desnudos muy parecidos a los cuadros de Goya, con mucho erotismo caribeño. La maja desnuda y el cuadro de Juanita, por ejemplo, reflejan la similitud de los cambios que ocurrieron en los cuadros de Reverón. Muchas de las pinturas se transformaron en obras que emulaban a los mejores pintores que Reverón había visto en el exterior y el uso de los colores también evolucionaron con la presencia de Juanita y posteriormente las muñecas de trapo. Muchas de las fotografías que existen muestran a Reverón con Juanita como si se tratase de una historia de amor que se transfirió en cierta forma como parte de la historia nacional de una manera muy interesante porque hablar de Reverón automáticamente significaba hablar de Juanita y viceversa. Todos los libros de historia del arte nacional venezolana hablan de Reverón y de Juanita como la musa del mago de la luz. Mi película refleja la relación de Juanita con Reverón a través de la primera vez que se vieron y Reverón en la película utiliza un espejo y el reflejo de la luz para llamar la atención de Juanita quien está sentada en un peñero en la playa. Mucho simbolismo y mucha presencia de la luz porque la relación entre Reverón Juanita fue eso, una combinación entre la pasión que surgió a través de la inspiración que ambos tuvieron en el Castillete.

RAS: En varias escenas Reverón parece reflexionar a través de lo que pinta y se observa cómo Reverón actúa cuando está inspirado. Con la cámara muestras prácticamente imágenes exactas que asemejan muchos de los cuadros más conocidos de Reverón. ¿Qué puedes compartir al respecto?

DR: Por medio de esos momentos logré establecer un puente entre lo que pudo haber sido el lugar y el momento de inspiración en algunas de las pinturas. Quizás Reverón actuaba un poco y parece ser que era parte de su personalidad ya que cuando lo analizas desde el punto de vista de los cortometrajes que existen, Reverón se transforma en el artista del Castillete, se siente en frente de un lienzo y empieza a pintar delante de las personas que lo visitaban en el Castillete. Muchos admiradores visitaban a Reverón para tomarse fotos con él. Otros le compraban sus cuadros o se los cambiaban por cigarros u otras cosas de valor, otros le llevaban regalos, y otros quizás querían conocerlo para entrevistarlos y luego relatar los eventos que nos han ayudado mucho en la realización de esta película. Yo intenté también de crear un Reverón para el punto de vista de humano con su relación con Juanita; también, traté de recrear al Reverón famoso que pintaba sin saber el alcance que sus pinturas tenían, y finalmente, tuve que recrear al Reverón que estaba mal de la cabeza y que tuvo que ir a un manicomio después de haber sido diagnosticado con esquizofrenia. Tristemente gran parte de la historia oral dejó muchos mitos sobre la vida de Reverón, uno de los más relevantes siempre ha sido su locura, su demencia combinada con su modo de vivir y hasta de pintar sus cuadros con excremento. Todas estas historias son parte de la vida narrada en libros de historia y forman parte de la historia oral venezolana.

RAS: La escenografía, el Castillete, las pinturas, las muñecas de trapo, el vestuario, el maquillaje, y el uso de las fotografías juegan un papel fundamental en cuanto a recrear el momento crucial de Reverón como pintor en La Guaira. ¿Cómo ensamblaste este rompecabezas tan complicado?

DR: Mi equipo de trabajo es maravilloso. Puedo decir que nadie quería que la grabación de la película terminara. Todos queríamos seguir en el momento en el que Reverón nos trasladó. La escenografía tomó bastante tiempo realizarla con el Castillete porque recuerda que el Castillete fue prácticamente destruido en la tragedia de Vargas. Las pinturas fueron también muy difíciles de imitar porque la luz y la sombra son aspectos fundamentales en las pinturas de Reverón y son métodos muy difíciles de copiar. Las muñecas de trapo son imprescindibles en la película y quedaron muy buenas junto con el vestuario y el maquillaje bastante parecido a lo que las fotografías en blanco y negro reflejan.

RAS: Con respecto al vestuario, en el principio de la película se puede observar a Reverón vestido de torero bailando tambores como una especie de ritual de iniciación en un mundo que quizás podría ser desconocido para Reverón. ¿Cuál es la idea de esta escena?

DR: Esta escena es quizás una manera de mostrar la pasión y la creatividad de Reverón a través de los tambores de Naiguatá. Es una apertura a lo que será la vida de Reverón más adelante. En cierta forma existe una relación entre la imaginación de Reverón como artista y la realidad que le tocó vivir. Los tambores celebran su

presencia y lo invitan a formar parte de una actividad cultural y tradicional autóctona de nuestro país y en cierta forma, lo mismo pasa con Reverón quien pasó a la historia como una figura única relacionada con un estilo muy peculiar que representa su personalidad en muchas de sus pinturas. Observar a Reverón bailando tambores vestido de torero es una manera de representar su estilo y particularidad.

RAS: La simplicidad que mencionas tiene que ver con pinturas que muestran por ejemplo un cocotero, el mar caribe de fondo, y arena de playa, por ejemplo, sin embargo, hay mucho más detrás de estos elementos y tu has podido reflejarlos en tu película. ¿Cómo recreaste estas imágenes en la pantalla y de dónde surgieron estas ideas?

DR: Hay tres documentales que me ayudaron muchísimo con la evolución del guion y la propuesta de esta película. En primer lugar, existe el video en blanco y negro de Margot Benacerraf¹, este video es quizás el documento más importante que existe sobre Armando Reverón. Todo es interesante en este video. Las tomas en el Castillete, los paisajes que a pesar de que fueron grabados en blanco y negro, reflejan claramente las posibles áreas utilizadas por Reverón en muchas de sus pinturas. Este cortometraje también muestra a un Reverón que disfruta el momento al ser grabado. Mi película refleja mucho de este cortometraje porque al observarlo me di cuenta que Reverón también actúa en su mismo mudo artístico, en su especie de atelier natural conocido como el Castillete que por cierto construyó el mismo y lo decoró con sus obras de arte, con pinturas, con las muñecas de trapo, y con muchas alegorías a la naturaleza, a su mujer y musa, Juanita. Por otro lado, existe otro documental a color que fue filmado por el pintor venezolano, Ángel Hurtado. El documental del pintor Hurtado muestra un Castillete colorido y es más fácil percibir los tonos de los colores que Reverón utilizó en algunas etapas de su vida. Por ejemplo, las pinturas con Juanita que se asemejan a las pinturas de Goya; también, las pinturas en la playa con un uvero; paisajes tupidos de flores y naturaleza que a través de la luz refleja unos colores con unos detalles muy particulares que pueden ser observados a través del efecto de la luz; la presencia de algunos tonos azules, blancos, marrones, blancos que se convierten en colores grisáceos, y una especie de niebla que invita al espectador a pensar que lo que se observa en el lienzo es gracias a la presencia de la luz. Estos son algunos elementos de la pintura de Reverón, por eso fue conocido como el mago de la luz. El tercer documental que compila quizás lo mejor de la obra de Reverón es el documental que surgió con la exposición de Armando Reverón en el MoMA en Nueva York en el año 2007. Este documental tiene una serie de entrevistas y en particular la entrevista con John Elderfield quien fue el encargado de llevar a cabo la exposición más importante de Reverón a nivel internacional. En este documental², John Elderfield narra cómo fue que él descubrió las obras de Reverón que lo dejaron muy impresionado y con ganas de compilar sus obras para una gran exposición que se llevó a cabo en el Museo de Artes Modernas en Nueva York en el año 2007. El li-

1. Video de Margot Benacerraf sobre Armando Reverón: <https://www.youtube.com/watch?v=KdNP-fEt0ymA>

2. <https://www.youtube.com/watch?v=K1howQeVmlk>

bro que fue publicado a través de la exposición compila las obras y la historia de Armando Reverón que fueron hallados y compilados con el apoyo de John Elderfield. Cabe destacar que muchos artefactos de gran valor que había en el Castillete en La Guaira se perdieron con la tragedia de Vargas y lastimosamente no se pudo plasmar en la historia de la película ninguno de estos objetos desaparecidos.

RAS: La entrevista que le realizó el pintor Ángel Hurtado a John Elderfield abrió las puertas a una nueva visión y percepción sobre la vida y la obra de Reverón, además, la exposición en el MoMa colocó a Reverón en quizás uno de los lugares más importantes en el mundo artístico y logró expandir el impacto de la obra de Reverón. ¿Qué opinas al respecto?

DR: Reverón en el MoMa fue quizás el momento artístico más importante de la obra de Reverón como artista. La exposición no solamente utilizó sus pinturas, también utilizó artefactos muy particulares que yo recreé en mi película. Las muñecas de trapo, la jaula de los pajaritos, las decoraciones del Castillete, el uso de la naturaleza, el columpio donde Reverón se mece, y muchos detalles que fueron tomados en cuenta para poder poner en escena la presencia de la creatividad de Reverón no como el pintor sino como un hombre que había construido con sus manos su lugar idílico en donde tuvo a su musa Juanita y al mar caribe como testigos de su vida y su obra. Muchas anécdotas son también contadas durante el relato de la película y curiosamente, muchas fotografías e historias orales lograron recrear un momento tan particular como lo fue la constante presencia de los amigos de Reverón que lo visitaban para llevarle algo de regalo o para comprarle uno de sus cuadros que después de su muerte se valorizaron de una manera descomunal quizás nunca antes visto con obras de artistas venezolanos. El caso de Reverón es realmente interesante y es por eso que interesé tanto en llevar a cabo un film que muestra la evolución de un hombre que se entregó al arte y que le entregó al arte su vida entera.

RAS: Diego, tus películas por lo general siempre tienen una conexión con la presencia del mar, el delirio de los personajes, y la locura o alucinaciones de los protagonistas al final de las películas. Por ejemplo, en tu película *Bolívar Sinfonía Tropical* (1969), Simón Bolívar aparece alucinando en frente del mar como si se tratase de un sueño que el Libertador recuerda y así la película avanza y muestra como Bolívar subliminalmente sueña los momentos más importantes de su vida; posteriormente, en el film *Manuela Sáenz* (2000), Manuela Sáenz alucina en una silla de ruedas frente al mar la evolución de su vida junto a Simón Bolívar. En la película *Reverón* (2011), el protagonista vive en un momento creativo de su vida pero que al mismo tiempo refleja la presencia de la locura y el delirio también frente al mar. ¿Qué opinas al respecto?

DR: Sí, yo juego mucho con la naturaleza, principalmente el mar, tengo una fascinación por las escenas que muestran el mar caribe, imprescindible en la vida de mis personajes: en Francisco de Miranda por ejemplo también se muestra mucho la presencia del mar; mis películas *América* y *Orinoko* también. Sí, sí, sí, hay ciertamente un simbolismo, un toque mágico que solamente es posible hacerlo aquí en Venezuela. La naturaleza de nuestros paisajes es única y he aprovechado mucho esto en la escenografía de mis películas. Con la película *Reverón* la cosa cambia un poco

porque Reverón vivió en el Castillete en La Guaira frente al mar de manera tal que la película es una de mis películas que ha tenido más rodaje en la playa. En cuanto al delirio, la locura, las alucinaciones y el uso de la psicología por ejemplo son parte de mis películas porque gracias a estos aspectos el desenlace y los momentos planteados en cada film tienen una conexión directa con lo que los personajes pueden haber sentido en algún momento. He tratado de poner en escena la parte humana de muchos héroes nacionales y con el caso de Reverón debido a que fue diagnosticado con esquizofrenia, traté de revivir lo que la historia venezolana archivó al respecto y es por eso que se observa como Reverón va a un manicomio, como muchas de las escenas muestran su comportamiento en varias dimensiones que mezclan alucinaciones, delirio, creatividad, romance, y muchas características de un personaje complejo que traté de presentar a través de propia presencia, de sus experiencias personales que vemos a través de sus pinturas. Reverón fue muy popular como artista, pero también fue muy popular por su visión de vida que muchos vieron como algo único, otros lo observaron como algo loco y otros lo tildaron de poco social e insalubre. Reverón fue muy criticado por su aspecto, por vivir en el Castillete pintando cuadros y haciendo esculturas y al final del camino, su obra dejó a Venezuela en alto con la exposición en el MoMa y con el legado de su obra que hasta hoy día es discutida en escuelas de arte a nivel internacional.

RAS: ¿Qué otras imágenes y referencias particulares de la película podrías compartir con los lectores y espectadores? Por ejemplo, Reverón tiene un radio en el Castillete y el radio juega un papel interesante como interlocutor entre Juanita y Reverón. Hay otra escena donde Reverón le lee a Juanita un poco de la novela *El Conde de Montecristo* de Alejandro Dumas ayudando a Juanita a interpretar la historia.

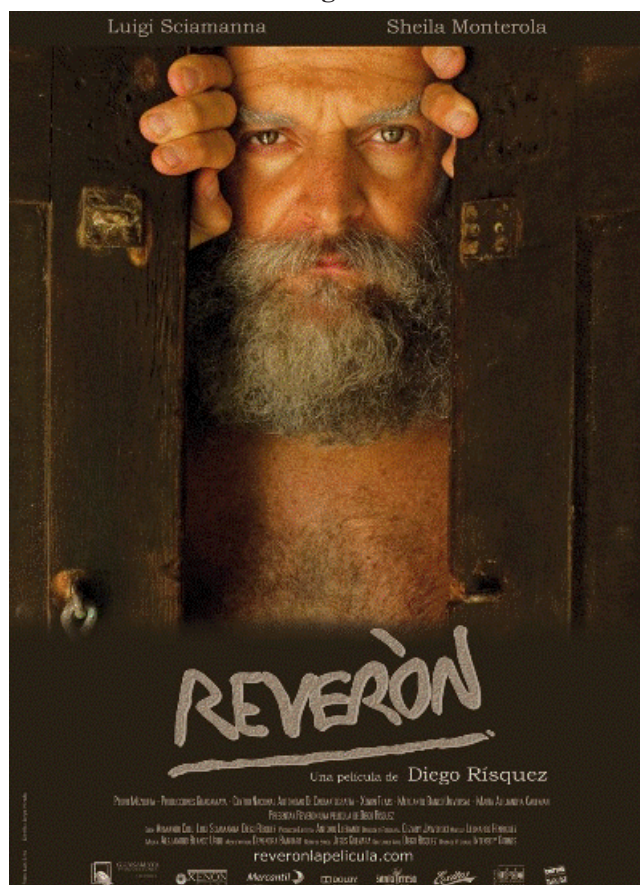
DR: Son muchas las anécdotas que ocurrieron durante la grabación de la película. El detalle de la radio sirve para hacer referencia de la situación actual del país con noticias, como para ubicar en tiempo y espacio el momento en el que Reverón pudo haber vivido en ese instante de inspiración y de conversación con Juanita. La escena de Reverón leyendo *El Conde de Montecristo* es quizás un mensaje que muestra como Reverón se encargó de no solamente amar a Juanita profundamente sino además como la ayudó a instruirse con temas culturales. Estas ideas son todas parte de un contexto que simplemente busca mostrar al Reverón que no conocimos a través de los libros de historia nacional ya que generalmente la imagen de Reverón quedó registrada como un pintor conocido como el mago de la luz que además tenía problemas mentales y que vivió en el Castillete en La Guaira. Hay mucho más que decir y mostrar sobre Reverón y por eso estos pequeños detalles ayudan a restablecer la vida y el legado de uno de los mejores pintores latinoamericanos del siglo XX.

RAS: Gracias por compartir tantos detalles interesantes sobre tu película, Diego.

DR: De nada, te voy a dar unas fotos para que las uses en esta entrevista.

RAS: Gracias, Diego.

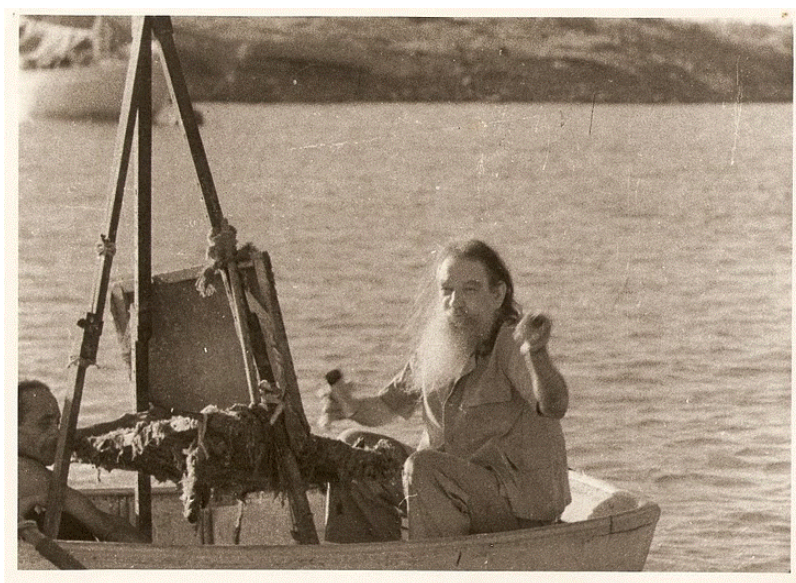
Imágenes



Poster de la película Reverón (2011). Cortesía de Diego Rísquez.



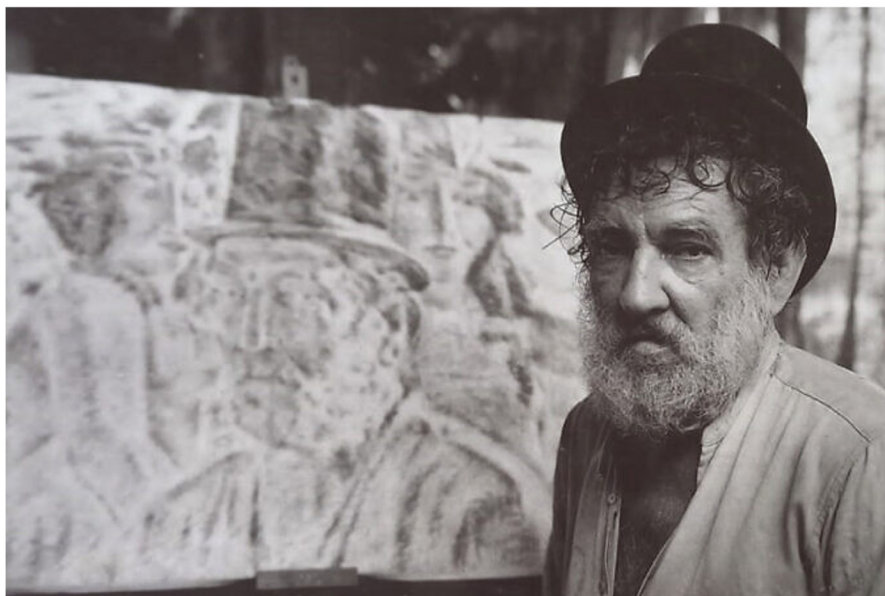
El Reverón, de Diego Rísquez. Fotografía cortesía de Diego Rísquez.



Reverón pintando en un peñero. Fotografía compartida por Diego Rísquez.



Reverón con Juanita en el Castillete. Fotografía compartida por Diego Rísquez.



Armando Reverón en frente de su autorretrato. Fotografía compartida por Diego Rísquez.

Além do genocídio: poética e política do documentário de Rithy Panh¹

Tomyo Costa Ito*

Phnom Penh, Camboja, 24 de julho de 2019.

Na entrevista realizada no Centro Bophana, em Phnom Penh, Rithy Panh discutiu sua abordagem criativa, que valoriza a escuta e a relação de longa duração com os filmados, além do papel central da montagem para criar ritmos e tensionar narrativas. Ele abordou seu trabalho com arquivos históricos da prisão S-21 e a análise crítica das imagens de propaganda do Khmer Vermelho. Para ele, o cinema deve ser tomado como uma escrita poética e política.

Rithy Panh possui uma longa trajetória no cinema, que completa 35 anos, estabelecendo-se como um dos cineastas contemporâneos mais relevantes na abordagem de temas sensíveis como genocídios, guerras e regimes autoritários por meio de uma estética marcada pela elaboração da memória. Seus filmes são influenciados e dialogam com cineastas como Alain Resnais e Claude Lanzmann, referências na elaboração da memória do genocídio judeu. Ao mesmo tempo, o cineasta traz novos elementos na realização de seus filmes, como a centralidade dada ao perpetrador, inaugurando uma nova ética do documentário (Morag, 2020). Apesar de não contar com um grande público no Brasil, seus temas e procedimentos cinematográficos são caros aos pesquisadores e cineastas que abordam contextos semelhantes no país, tendo influência sobre a produção brasileira como os filmes *Martírio* (2016), de Vincent Carelli, e *Retratos de identificação* (2014), de Anita Leandro.

1. O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Brasil. Processo nº 2023/05509-0.

A entrevista foi originalmente conduzida em francês e posteriormente traduzida para o português pelo entrevistador.

* Pós-doutorando da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). 05508-020, São Paulo, Brasil. E-mail: tomyocostaito@gmail.com

Em julho de 2019, tive a oportunidade de entrevistar Rithy Panh, marcando o final de minha estadia de sete meses no Camboja, onde realizei pesquisas sobre seu cinema em Phnom Penh, capital do país. Durante grande parte desse período, conduzi investigações no *Bophana, Centre de Ressources Audiovisuelles*, uma instituição dedicada à preservação da memória audiovisual do Camboja, fundada pelo próprio cineasta. Durante suas idas e vindas entre Paris e Phnom Penh, pude presenciar o dia a dia de Rithy Panh no local e sua relação amigável com os funcionários e os estudantes que frequentam o Centro, que também funciona como escola de cinema e centro cultural.

Presenciei também visitas importantes ao Centro, como a da cineasta francesa Claire Denis, recebida pelo próprio Rithy Panh. Juntos, assistiram a imagens dos filmes de propaganda do Khmer Vermelho em um computador utilizado pelos pesquisadores (como foi o meu caso) para acessar os materiais digitalizados, disponíveis para visionamento, sem custos, a qualquer interessado.² Nessa ocasião, Panh chamou a atenção da cineasta para os detalhes das imagens dos campos de trabalho forçado na construção de sistemas de irrigação. Ele apontou, por exemplo, que as pessoas trabalhavam descalças e apresentavam sinais de cansaço.

O Centro é também seu local de trabalho cinematográfico, onde ele monta seus filmes e realiza algumas filmagens, como as cenas com bonequinhos de argila para o filme *L'image manquante* (2013), feitas no andar superior do edifício. A entrevista ocorreu com Rithy Panh sentado em sua mesa de montagem, fumando um charuto, e conversamos de maneira descontraída, por cerca de uma hora e meia.

Durante a conversa, discutimos aspectos mais amplos de sua cinematografia, priorizando seu processo criativo em vez de detalhes específicos sobre uma ou outra obra. Uma das principais questões abordadas foi o modo como Rithy Panh convoca o testemunho dos filmados, estabelecendo uma relação de longa duração com eles. Ele enfatizou os desafios de estabelecer a escuta dos filmados na presença da câmera, destacando a forma como trabalha com sua equipe, composta por cambojanos que ele mesmo treinou. Para Rithy Panh, a imagem captada é secundária em comparação à relação estabelecida com a pessoa filmada.

O trabalho com arquivos históricos é uma faceta essencial de sua filmografia. Discutimos sua forma de trabalho com a documentação do acervo do Museu do Genocídio de Tuol Sleng,³ antiga prisão S-21, e sua participação direta no processo de

2. Os filmes de propaganda do Khmer Vermelho, produzidos entre 1975 e 1979, faziam parte da estratégia ideológica do regime. Eles apresentavam uma visão idealizada de uma sociedade comunista autossuficiente, destacando o trabalho coletivo em plantações de arroz e em projetos de construção, como sistemas de irrigação e barragens. As imagens retratavam camponeses saudáveis e felizes, comprometidos com a revolução, mas essas representações escondiam a realidade de trabalho forçado, fome e repressão extrema que a população enfrentava. O regime utilizava essas produções para reforçar a ideia de um coletivo homogêneo, subordinado à ideologia de Pol Pot. Rithy Panh, em sua obra cinematográfica, frequentemente revisita esses materiais de propaganda, tensionando suas intenções originais e expondo o contraste entre a narrativa oficial e a experiência das vítimas.

3. O Museu do Genocídio de Tuol Sleng ocupa hoje espaço onde funcionou o centro de detenção, tortura e extermínio conhecido como S-21 durante o regime do Khmer Vermelho (1975-1979). Esta prisão era parte de uma rede de repressão usada para interrogar e exterminar supostos inimigos do Estado. A prisão ganhou notoriedade por ser responsável pela prisão dos inimigos internos (membros

preservação e digitalização dos filmes de propaganda do Khmer Vermelho, em parceria com o INA. Para o cineasta, esses filmes tinham o objetivo de exaltar os pontos positivos da revolução, mas sempre há algo que escapa à propaganda, justificando a necessidade de um trabalho de análise.

Rithy Panh destacou o papel central da montagem, que permite definir ritmos, acentuar ou suavizar elementos, criar oposições – em síntese, possibilita a ficcionalização, que deve ser reconhecida pelos cineastas, buscando-se formas éticas e justas. Uma de suas estratégias de montagem é a repetição, que para ele é um recurso para combater o fluxo excessivo de conteúdo visual contemporâneo, que acredita contribuir para a perda da memória.

Outro tema significativo discutido foi a figura de Hout Bophana,⁴ que dá nome ao Centro. Ela simboliza a resistência e representa as muitas vítimas sem rosto. O cineasta tem grande admiração pela história de Bophana, que usou a poesia como forma de resistir à tortura. Conversamos também sobre a forte presença das mulheres em seus filmes, uma escolha que surgiu naturalmente e reflete sua própria experiência de vida, onde as mulheres tiveram papéis decisivos. Para o cineasta, a escolha de nomear o Centro com o nome de Bophana reflete-se, por exemplo, na presença de funcionárias e das jovens estudantes que vêm aprender cinema.

Rithy Panh acredita no potencial das imagens para a compreensão do mundo e de nossa dimensão humana. Ele enfatiza a importância de confiar nas pessoas e nos espectadores, considerando o cinema um meio de aprendizagem e experimentação. Posicionando-se como artista e criador de formas, Rithy transcende a temática do genocídio, trazendo contribuições transformadoras para um cinema que define como político e focado na memória. Para ele, o cinema não é apenas entretenimento, mas uma forma de escrita antropológica, poética e política, e ele deseja que mais pessoas usem o cinema nesses outros campos, propondo novas formas.

Tomyo Costa Ito: Gostaria de começar com uma questão que me parece central no seu trabalho cinematográfico: a ideia de dar voz às pessoas. Um dos meios que você usa é estabelecer com elas uma relação de longa duração. Por que é necessário dedicar tempo para dar voz aos filmados?⁵

do Partido Comunista do Kampuchea, funcionários do governo e militares), e também pelo extenso registro fotográfico e documental mantido sobre os prisioneiros. Originalmente uma escola secundária em Phnom Penh, a prisão foi transformada em museu em 1980. O museu contém fotografias, confissões forçadas e retratos dos prisioneiros, que agora estão disponíveis para pesquisadores.

4. Bophana foi uma jovem cambojana que foi presa, torturada e morta na prisão S-21 por trocar cartas de amor, consideradas subversivas, com seu marido Ly Sitha, um funcionário do governo de Pol Pot, que também foi executado. A jovem é personagem central do filme *Bophana, une tragédie cambodgienne* (1996), de Rithy Panh.

5. Para tornar mais fluido o início da entrevista, foi retirada uma parte inicial da fala de Rithy Panh. Na pergunta, mencionei que a filmagem de *S-21: La machine de mort Khmère rouge* (2002) durou três anos; no entanto, o cineasta explicou que, embora a filmagem oficial tenha ocorrido nesse período, ele já dialogava com vítimas e carrascos desde o início da década de 1990. Desde a produção de *Camboja, entre guerra e paz* (1991), Panh menciona ter conhecido Vann Nath, pintor e sobrevivente da prisão S-21, e figura central no trabalho de estabelecer o diálogo com os perpetradores. Esse percurso demandou tempo e preparação, incluindo a formação de uma equipe cambojana capaz de trabalhar

Rithy Panh: Primeiro, porque não é natural filmar pessoas. Se eu pegar uma câmera e te filmar agora, você vai ficar nervoso, vai ter medo, vai se transformar. Vai pensar: “O que eu posso dizer? O que eu não posso dizer?” E ainda mais se você for um ex-Khmer Vermelho: “Ele vai me julgar, vai me prender.” Você acaba dizendo coisas que não domina. Até para quem já conhece a televisão, há aquela sensação de que as outras pessoas vão ver. Tudo isso entra em jogo.

Não é como uma entrevista em que você só usa um gravador. Aí não tem imagem. A partir do momento em que há imagens, isso se torna imediatamente perturbador. É preciso explicar muito, mas ainda assim, sempre fica algo inexplicável, porque a imagem é muito difícil de explicar, especialmente quando você filma pessoas. Há muitas pessoas às quais você faz a mesma pergunta com um gravador, e funciona melhor. Mas a câmera apresenta um problema.

Trabalhar por um longo período faz com que as pessoas se acostumem com você, com a máquina, e isso muda o valor dos testemunhos porque agora existe a imagem. Isso não altera realmente quem você é, seja falando ou escrevendo, mas é difícil de explicar. Falar em um gravador ou com a câmera não é mais perigoso, mas é muito complicado de definir, até para mim. Eu não sei bem como explicar isso. Eu vou experimentando, tateando, tento explicar, depois volto e mostro de novo. Não há regras.

Alguns dizem que é muito difícil filmar os Khmers Vermelhos ou obter testemunhos dos cambojanos, por exemplo. Que os cambojanos não querem falar, mas eu nunca tive esse problema. Porque, para mim, a imagem é secundária em comparação à relação de pessoa para pessoa. O importante, primeiro, é estabelecer essa relação. Sobre quem você vai falar, sobre o que você vai falar, qual será o tema. E então, sim, você pode fazer filmes.

TCI: Você fala desse trabalho do cinegrafista e do respeito à respiração dos filmados. Como funciona esse trabalho com o cinegrafista?

RP: No começo, eu mesmo filmava. É difícil dizer ao cinegrafista o que você quer se você mesmo não sabe enquadrar. Mas depois, não sei, talvez seja uma questão de afinidade. Não há regras, cada cineasta tem sua personalidade. Eu gosto de trabalhar com as mesmas pessoas. Às vezes, todos nós envelhecemos, e isso fica mais difícil. Mas por quê? Porque eu criei métodos de trabalho com eles, e depois fica complicado mudar de operador de câmera. Se for para um filme de ficção, tudo bem, é mais fácil. Mas para um documentário, é muito, muito mais complicado. Chega ao ponto de preferir eu mesmo filmar.

Quando formei minha equipe, nós trabalhávamos muito⁶. Saíamos muito cedo pela manhã, e à noite, depois de tomar banho e jantar, ficávamos até duas da manhã

em filmes como *S-21*, cujas filmagens começaram por volta do final de 1998 e se prolongaram até 2001, com a data de lançamento ajustada posteriormente para fins de financiamento e participação em festivais.

6. Rithy Panh, desde o início de seu trabalho de realização de filmes no Camboja, se dedicou a treinar equipes de cambojanos, tanto para colaborar com o desenvolvimento da produção local quanto para

assistindo às imagens, discutindo o que deu certo, o que precisava melhorar, qual abordagem adotar, por que a câmera não se moveu como deveria. Todos os dias, tentávamos melhorar. Terminávamos às duas, três, até às cinco da manhã. Mas a ideia era que eu não precisasse mais dizer ao operador de câmera quando ele deveria se mover, ou, como observar uma ação, ou, no pior dos casos, qual sinal eu poderia fazer para ele me entender. Depois de tanto tempo juntos, ele entendia perfeitamente o que eu queria, a distância que eu buscava. Eu não precisava mais dizer nada. Se eu me levantasse num certo ponto, ele sabia que eu queria estabelecer uma certa distância, e ele imediatamente me sugeria um enquadramento. Bastava eu me posicionar em relação ao sujeito, e ele se colocava ao meu lado, escolhendo rapidamente a melhor lente. Se eu decidisse me mover para outro lugar, ele sabia imediatamente o que eu queria. Em geral, não precisávamos falar muito.

TCI: Quem são essas pessoas que você encontrou para formar sua equipe?

RP: São pessoas que eu mesmo treinei. Alguns já faziam um pouco de câmera, e às vezes eu escolhia um técnico. Meu primeiro operador de som, Sear Vissal, era um técnico que consertava câmeras. Ele sabia um pouco de eletrônica, então eu o levei comigo e o treinei para fazer som.

Para mim, fazer som não é só captar o som, é também ver a imagem. Você imagina o som dentro da imagem. Quando posicionamos a câmera e o microfone, é preciso pensar: do que mais eu preciso? É necessário ouvir a imagem para entender o som. Ele precisa aprender a escutar o que as pessoas dizem e a saber quando deve se mover. Será que é necessário se aproximar mais? Não se deve filmar apenas por filmar, sem escutar. Isso é difícil, porque o técnico está acostumado a se concentrar no movimento, no foco, na luz e em todos esses aspectos técnicos. Mas quando pedimos que participem realmente do filme, que entendam o que a pessoa está dizendo e interpretem isso visualmente, é aí que a coisa fica complicada.

Foi por isso que formei essa equipe. Um dos meus assistentes trabalha comigo há dois ou três anos agora, e é todo dia que ele lida com imagens. Ele observa o que eu faço, eu lhe dou sequências para editar, e assim ele aprende. Ele já sabe o ritmo que eu gosto. E quando trabalham com outro diretor, será diferente, mas comigo, eles sabem que tipo de imagem, que tipo de enquadramento e estilo eu prefiro. Uma vez que tudo isso está estabelecido... em um documentário, hein? Não estou falando de ficção... você já ganha tempo, e pode realmente se concentrar na pessoa retratada no filme.

Senão, se ainda precisar explicar tudo para a equipe, não funciona. Eu já me queixei de equipes que vieram me entrevistar: “Posso colocar isso? Posso colocar a câmera ali?”. Para mim, já era, eu já estou em outro lugar. Já me imagino em outro lugar. Pense então em um camponês, alguém do interior... Se você começa a falar uma linguagem técnica que ninguém entende, dizendo: “Pega a lente de 22 mm ou a de 50 mm”, a pessoa vai pensar: “Que negócio é esse?!” No set, é preciso eliminar

devolver a eles sua memória e identidade. Ele buscava colaboradores que compreendessem as palavras de seus filmados não apenas pela língua, mas por terem passado por experiências semelhantes.

ao máximo a linguagem técnica. Tive a sorte de apostar nisso e contar com pessoas competentes ao meu lado. Consegui investir nisso, mas nem todos conseguem, e alguns trocam de equipe constantemente. Há quem trabalhe sozinho. Eu tenho uma equipe que vai até o fim, sempre.

TCI: Walter Benjamin (1996) afirma que os historiadores devem nomear aqueles que não têm nome, os que foram vencidos e esquecidos pela história oficial. Bophana, por exemplo, aparece em muitos dos seus filmes, e você a menciona de diferentes maneiras. Em *Bophana, une tragédie cambodgienne* (1996), você conta a sua história. Em *S-21: La machine de mort Khmère rouge* (2002), ela não é mencionada diretamente, mas está presente em fotografias. Em *Duch, le maître des forges de l'enfer* (2011), a foto e sua história confrontam seu carrasco. E em *L'image manquante* (2013), sua foto aparece no mural do Museu e a voz over fala do olhar de uma jovem desconhecida.

RP: Ela não é tão anônima assim, porque você a viu. Então ela não é anônima, porque as pessoas a veem. Há pessoas que assistem a um filme e veem uma pessoa, e outras que assistem a vários filmes, e aí ela deixa de ser anônima, porque está presente em todos os meus filmes.

Esse é o objetivo... O objetivo é tornar sua presença onipresente. Não posso dar presença a todo mundo, então escolho um símbolo. Ela representa muitos outros que não têm rosto. Por trás de uma simples foto, há meses e meses de tortura. E ela resistiu, mas por quê? Pela vontade de amar alguém, pela fidelidade. A fidelidade, o amor, o intelecto, a amizade, tudo isso é importante. Ela escolheu a fidelidade ao amor... E então, porque é preciso destruir toda fonte que está ali, tudo é destruído, exceto seu corpo, sua mente, sua fidelidade ao marido. Ela usou sua vida como uma forma de resistência. A poesia como resistência, a arte como resistência. E não é por acaso que ela escolhe o nome Sedadet. Seda é Sita no Ramayana, uma epopeia.⁷ Ela é uma heroína, é como uma epopeia. Ela assume a figura da resistência. Então, não é nada colocar uma foto dela durante 15 anos em vários filmes diferentes. Isso não é nada... em comparação com o que ela fez!

7. Seda é uma das protagonistas da epopeia, Reamker, derivada do Ramayana, uma antiga epopeia indiana e uma das histórias mais importantes na tradição literária e cultural do Sudeste Asiático. Seda ou Sita é conhecida por sua devoção ao marido, Rama, e pela força que demonstra ao resistir às provações durante seu cativeiro. Na história de Bophana, mencionada nas cartas trocadas com Ly Sitha, a evocação de Sita representa não apenas amor e fidelidade, mas a resistência contra a opressão. Em suas cartas, Bophana assina o nome Sédadet, o que quer dizer, Seda de Deth, em referência ao marido Ly Sitha, que havia adotado o codinome revolucionário, Deth. Assim, Bophana se apropria desse símbolo cultural para reafirmar sua humanidade e identidade em meio à brutalidade do regime do Khmer Vermelho, que tentava despersonalizar e silenciar as pessoas.

TCI: Para complementar minha pergunta, quais as diferentes maneiras em que você usa essa foto?

RP: É isso. É como quando você lê um livro sobre Ruanda uma vez, você passa para outra coisa, mas algo permanece. Se você lê duas vezes, algo mais fica. Algo acontece, uma outra percepção. E quando você assiste ao meu filme, assiste uma vez e conhece uma história. Às vezes, não resta muita coisa. Mas se você assistir duas ou três vezes, começa a entender muito mais.

Então, há momentos em que falamos dela. No meu primeiro filme, falo dela. E nos filmes seguintes, ela existe de outra maneira. Não precisamos apontar seu nome, seu sobrenome, nada disso. Não é necessário. É mais uma história entre ela e eu... E fico feliz que as pessoas percebam que tenho um imenso carinho, um amor profundo por Bophana, por sua resistência, pelo que ela representa de emblemático. Ela viveu sua vida até o fim nessa forma de resistência. É simplesmente uma grande, grande admiração. Para mim, ela é uma grande mulher.

TCI: Nos seus filmes, sejam de ficção ou documentários, as mulheres estão sempre presentes, não apenas Bophana. Elas estão sempre em um lugar de resistência e luta. Isso aparece em *Site 2* (1989), em *Le papier ne peut pas envelopper la braise* (2007), e nas suas ficções. A filósofa francesa, Marie-José Mondzain (2017), em seu livro *Confiscation*, afirma que “cabe, em primeiro lugar, às mulheres se reapropriarem da radicalidade de sua potência e de sua luta. É de sua determinação que depende a chance mais segura de uma vitória. Por isso, elas não podem deixar de associar suas lutas a todos os levantes contra a escravidão, o racismo e todas as outras formas de exclusão e servidão”. Como essas histórias de luta feminina o acompanham em seu percurso cinematográfico?

RP: Bem, é uma posição... Na vida, temos que fazer escolhas, não podemos fazer tudo como cineastas. Há o cinema, e há o cinema... Às vezes, eu gostaria de ser um cineasta mais “normal”, capaz de fazer um filme que não esteja necessariamente ligado a essas temáticas. Mesmo quando você olha para Stanley Kubrick, ele passa de *2001: A Space Odyssey* (1968) para *A Clockwork Orange* (1972), mas ainda é Kubrick, há uma reflexão articulada. Mas Steven Spielberg, por exemplo, eu não vejo muito a ligação entre *E.T. The Extra-Terrestrial* (1982) e *Schindler's List* (1993), embora ele faça tudo isso de forma maravilhosa, com uma direção impecável. Talvez ele seja mais “normal” no cinema.

Não podemos esquecer que o cinema não é apenas entretenimento. As pessoas vão ao cinema para ver algo, para assistir a um espetáculo. Mas isso é relativamente recente, na curta história do cinema, que ele se tornou uma forma de escrita política, antropológica ou poética. Nós não estamos mais dentro das normas de origem do cinema, que era o espetáculo de massa. No início, faziam filmes para as feiras, até os irmãos Lumière eram comerciantes, vendedores. Mas a escritura moderna do cinema, aplicada a outros campos, é muito interessante. Houve Claude Lanzmann, Frederick Wiseman, os irmãos Meiser, Jean Rouch e outros, que foram pioneiros em usar imagens em outro campo. Isso é recente, e nós não estamos no cinema de entretenimento.

Hoje, quando as pessoas dizem “vou assistir a um filme”, muitas vezes estão assistindo a um vídeo em uma tela de *tablet*, no *streaming*. Eles não vão mais ao cinema de verdade. Eles dizem “eu vi um filme”, mas, na verdade, viram algo no *iPad*. Não é a mesma coisa. É entretenimento. Cada vez mais, os filmes são feitos para serem vistos em *iPads* agora, e tudo isso contribui para destruir uma parte da essência do cinema. Ir ao cinema se tornou algo mais marginalizado. Nosso critério, para nós que trabalhamos em uma abordagem diferente, se torna ainda mais marginal, porque o cinema em si está mudando, e somos vistos como periféricos. Estamos apenas no começo da exploração dessa forma de criação artística aplicada a campos políticos, antropológicos ou de memória.

O que eu tento fazer nos meus filmes, por exemplo, é trabalhar com a memória do corpo, a memória dos gestos. Isso permite demonstrar uma intenção, como a intenção de genocídio, e refletir sobre essa intenção. Isso é algo recente no cinema. Não era feito desde o início, mas alguns diretores exploraram isso antes de mim. Alain Resnais, por exemplo, abordou essas questões, depois voltou para um cinema mais tradicional. Eu permaneci nesse caminho.

No Camboja, não somos muitos cineastas. Na França, há muito mais. Eu poderia ter feito outra coisa, mas como não posso fazer tudo, alguém tem que contar essas histórias. Se eu tivesse escolhido fazer outra coisa, eu não teria conseguido criar uma obra coerente. Porque, quando há vários cineastas, cada um pode fazer um filme... Alain Resnais pode fazer um filme, Max Ophüls pode fazer um filme, Lanzmann pode fazer vários filmes sobre outros temas. Pierre Bucheaux, por exemplo, pode voltar à Primeira Guerra Mundial. Há vários cineastas que têm muito mais opções e visão. Eu sonho que no Camboja haja mais gente fazendo um cinema diferente. Mas, na época em que comecei a trabalhar com a memória do Camboja, eu estava sozinho. Essa é a primeira explicação.

A segunda explicação é que eu não cheguei ao cinema por causa das cinematografias, mas por causa da minha própria história. É normal que eu concentre minha resposta nisso. Tento responder às minhas próprias perguntas e inquietações. Além disso, preciso da presença, não só da minha história, mas também de Bophana e de tudo o que me acompanha. É um caminho que faço com as vítimas, e Bophana representa todas as demais. Preciso estar com elas, reencontrá-las, fazer perguntas junto com elas. Não são só minhas perguntas, também são as delas. Eu não pretendo representar todas as vítimas. Não vamos confundir as coisas. Eu estou com elas, faço perguntas com elas, mas não sou o representante delas. Eu não sou “o tal”, entende? Ao mesmo tempo, fazer perguntas te dá existência. Se você não faz perguntas, você não existe, você é esquecido no fluxo da história. Se te dizem para ir à esquerda, você vai à esquerda; se te dizem para ir à direita, você vai à direita, e você não faz perguntas.

Sobre as mulheres, isso foi um acaso, não foi algo planejado. Acho que, nos momentos difíceis, elas tiveram papéis decisivos na minha vida, seja no passado ou no presente. É natural. Nunca decidi que as mulheres seriam as figuras principais.

É algo natural. Na vida, há muitas coisas que a gente não percebe, que não vemos sempre, como o papel das mulheres. Eu entendo as reivindicações e a luta pela igualdade, e para mim, isso é natural.

Mesmo aqui, no Centro Bophana, há muitas garotas. Entre os estudantes que formamos, há muitas garotas, porque elas são excelentes. Elas são competentes, elas são fortes. Claro que também há homens fortes, mas há mulheres fortes. A partir do momento em que uma mulher é forte, cheia de ideias e personalidade, eu não vejo por que ela não deveria ser valorizada. Por que Bophana não se tornaria uma figura simbólica da resistência, se ela realmente resistiu? Vá consultar o arquivo dela e você verá como ela resistiu.⁸ Bophana fez muitas coisas. Ela está pronta. Se você escolhe Bophana como o nome do centro, tudo vai se encaixar naturalmente. Não precisa buscar além disso ou repensar valores. Já pensamos sobre isso antes, e agora se tornou um debate atual.

O Centro Bophana sempre teve muitas mulheres presentes. Por quê? Porque a figura de resistência que dá nome ao centro também é uma mulher. É uma mulher, então isso é natural. Quando contratamos pessoas, fazemos entrevistas, e se uma mulher aparece... bom, nós contratamos mulheres. E se ela tem filhos, nós damos a ela seis meses, um ano, é assim. Temos licença-maternidade, o que é absolutamente normal. Há quem diga que, se contratarmos uma mulher, ela vai se casar e ficar grávida. Mas nós temos muitas mulheres grávidas aqui. Algumas até trazem os filhos, às vezes parece até uma creche. Temos dois bebês aqui porque o custo de contratar alguém para cuidar deles é muito alto. Então, socialmente, elas já estão em desvantagem. Se elas têm filhos e o marido não quer cuidar, o que elas fazem? Elas sacrificam o trabalho para cuidar de um bebê. E, além disso, quando você sacrifica o trabalho, você ganha menos dinheiro, e para a família, fica ainda pior. Então dissemos: “Tragam os berços, coloquem ao lado de vocês. Cuidem dos bebês quando eles acordarem, brinquem com eles quando estiverem despertos, e quando eles dormirem, vocês trabalham, no seu ritmo.” E elas mantêm o mesmo salário. É totalmente natural. Isso é o que é importante. Eu não preciso dizer às pessoas: “Olhem, estou criando uma figura simbólica. Vocês veem uma mulher que é resistente, forte.” Isso se torna automático na cabeça das pessoas depois.

8. Rithy Panh se refere aqui ao extenso arquivo de documentos sobre Bophana, produzidos durante o seu tempo na prisão S-21 e que hoje estão armazenados no Museu do Genocídio de Tuol Sleng. A documentação inclui fotografias, relatórios, suas confissões forçadas sob tortura, com admissão de crimes não cometidos, e suas cartas trocadas com seu marido, Ly Sitha.

TCI: Ao longo do seu trabalho de reconstrução da memória cambojana, você esteve em contato com um grande número de arquivos e documentos, como os documentos de S-21, relatórios, biografias, etc. Imagino que esse contato tenha apresentado suas dificuldades e que tenha se estendido por muitos anos. Como foi o processo de trazer essa documentação para os seus filmes?

RP: Não houve grandes dificuldades. Bastava ir até lá e explicar que você cuidaria dos documentos, que eles são muito frágeis. São documentos, então não dá para fazer qualquer coisa com eles. Você tem que ter cuidado.

Eu trabalho como você, sou um pesquisador. Quando preciso de um documento, eu o solicito. Apenas faço minhas anotações, faço fotocópias. Era pior quando precisávamos passar os papéis por uma máquina, mas eu não preciso fazer isso mais. Eu leio o dossiê e filmo por cima. Fazemos fotocópias, tiramos fotos, não é necessário mais do que isso. Basta explicar às pessoas o que você quer fazer e qual é o princípio, e elas compreendem. Elas não são ingênuas, trabalham nos arquivos. A equipe do S-21 é perspicaz. Eles sabem que um filme não é apenas algo efêmero. Um filme é importante para eles também, para todos os cambojanos, e para o mundo. E, além disso, ninguém conhece completamente o acervo de S-21. Eu desafio qualquer um a dizer que conhece tudo. Ninguém conhece tudo, nem mesmo as pessoas que trabalham lá. Há tantas coisas... Por isso, é preciso ter fé, acreditar que você vai encontrar o que precisa, porque há milhares de páginas para ler. Eu já vi muita coisa, mas não li tudo. Depois, vem a questão do instinto, de cruzar informações e da análise. E pronto, encontrei quase tudo o que precisava, mas não tudo, há tanto material... Passei noites lendo. Às vezes, você passa noites lendo e não encontra nada. Mas, de vez em quando, você passa noites lendo e, finalmente, encontra o que precisa, o texto necessário. E aí você dá um passo importante. É por isso que precisamos fazer pesquisas e análises. Algumas pessoas dizem: "Eu li tudo." Então, você leu rápido demais, porque não é possível ler tudo.

TCI: Em relação especificamente aos filmes de propaganda, quando foi o seu primeiro contato com esses filmes?

RP: Eu vi esses filmes muito cedo, ajudado pelo envio e troca de cópias. O governo me encarregou de encontrá-los e trazê-los de volta. Foi o que fiz. Eu os localizei, sabia onde estavam e consegui os meios para trazê-los de volta e digitalizá-los, porque os filmes estavam muito danificados. Uma parte não pôde ser digitalizada.

Eles estavam muito mal armazenados. No próprio Camboja, agora eles estão aqui, no Camboja, mas estão irrecuperáveis. Felizmente, conseguimos digitalizá-los. Agora, eles estão armazenados em locais protegidos, com cópias digitais. Temos uma cópia muito boa, bem armazenada. Há uma cópia de segurança no INA, na França. Duas cópias estão no Camboja: uma acessível a todos no Centro Bophana e outra na Departamento de Cinema.⁹ As três cópias pertencem ao Departamento de

9. Departamento de Cinema ou à Direção Geral do Cinema e das Artes Audiovisuais do Camboja, que é parte do Ministério da Cultura e Belas Artes do Camboja, é a instituição responsável pela regulamentação, preservação e gerenciamento dos arquivos cinematográficos e pelos direitos de filmes

Cinema, mas não sei a quem exatamente. Já não temos os direitos de utilização, é apenas para consulta. Aqueles que quiserem utilizar os filmes devem entrar em contato com o Departamento de Cinema, que é proprietária dos direitos.

Salvamos e digitalizamos uma parte, mas outra parte não era recuperável, porque os filmes estavam muito danificados. São filmes feitos entre 1975 e 1979, armazenados em condições muito precárias. Não havia negativos, eles eram guardados assim. Nos anos 80, não havia eletricidade no Camboja, nem condições adequadas para conservar o material. Fazia 40 graus ou mais, e às vezes o processo de degradação acelerava muito rápido por causa da umidade. Tivemos sorte de salvar uma boa parte. Ao torná-los acessíveis a todos, não há restrição no Centro Bophana. Se você quiser fazer pesquisas, pode fazê-las. Você pode capturar fotogramas. Por outro lado, se você quiser um trecho para usar em um filme, às vezes eles pedem um pagamento, e às vezes o cedem gratuitamente. Esse é o objetivo, afinal, como uma organização sem fins lucrativos.

TCI: As imagens dos filmes de propaganda têm estratégias cinematográficas próprias. Na sua opinião, quais são as principais estratégias do cinema de propaganda dos Khmers Vermelhos?

RP: Primeiramente, mostrar a revolução, mas às vezes, apenas a imagem se torna estranha, ela escapa ao controle. Aí entra a censura dos Khmers Vermelhos. É preciso analisar esses projetos. Às vezes, eles filmavam, mas não usavam as imagens porque não mostravam o lado positivo da revolução. É por isso que é interessante observar os filmes, os detalhes antes de a ação começar, quando as câmeras abaixam. Observar os primeiros planos, os segundos planos. Não se deve tomar tudo como visto, pois quando se observa o primeiro plano, você vê claramente os atores... ou melhor, os *cadres*, que estão com boa saúde, suas roupas.¹⁰ E quando você olha ao fundo, vê uma pessoa que não está andando muito bem. Às vezes, o cinegrafista repete a cena duas vezes, e quando as coisas não saem como o previsto, o diretor entra em cena com um megafone e grita bem alto para que as pessoas se movam mais rápido, que comecem a correr.

Há traços do trabalho noturno. Você vê bem que há neon, e no entanto, estão filmando de dia. Esses neons não são para karaokê, mas para iluminar os canteiros de obras à noite. Quando você explica que as pessoas eram obrigadas a trabalhar à noite, a geração mais jovem não acredita. Mas quando você mostra os arquivos, eles veem que o trabalho noturno realmente acontecia. Esse é um exemplo. Os jovens não entendem. O valor dos arquivos é que sempre há algo que escapa à propaganda. Por isso é interessante analisar a imagem. Sempre tem algo para ver. Por exemplo, quando falamos sobre a recusa de apertar a mão de Koy Thuon, que seria executado

no país.

10. Em alguns partidos políticos, especialmente no Partido Comunista, um cadre é um funcionário do partido que integra um pequeno grupo de pessoas especialmente selecionadas e treinadas para cumprir propósitos específicos. No contexto cambojano, essa organização assume um caráter governamental com forte componente militar.

alguns meses depois.¹¹ E isso acontece muito rápido, longe, mas a câmera captura. Você observa isso, e eu descobri depois de um certo tempo... algo que você não percebe imediatamente. Eu não sabia o que era, mas tentei entender quantas câmeras estavam presentes durante essa cerimônia. Depois, há um “vazio”, algo estranho. Por que Koy Thuon está sendo enquadrado dessa maneira esquisita? Todos os dignitários do partido estavam presentes. Na verdade, vários entram no enquadramento, e você vê que Koy Thuon não teve sua mão apertada. Eles capturaram a cerimônia e os risos, mas já se sabia que havia problemas. São detalhes como esse que você consegue identificar bem com a análise.

TCI: Em muitos dos seus filmes, as imagens de filmes anteriores são reutilizadas, temos exemplos como o pequeno monge adormecido na escada em *L'image manquante* (2013), o plano panorâmico do mural de fotos da prisão S-21 em diversos filmes, no filme *Duch, le maître des forges de l'enfer* (2011) você chega a utilizar trechos das filmagens de *S-21: La machine de mort Khmère rouge*, sendo algumas imagens repetidas, outras inéditas.

RP: Sim, para cada um desses exemplos, há um procedimento diferente. Mas de formas diversas, os filmes são feitos para dialogarem entre si. Não são estruturados cronologicamente, mas como um diálogo entre os filmes. Às vezes, eu reutilizo as mesmas imagens, às vezes exatamente as mesmas imagens de propaganda. Porque, no fim, as pessoas não retêm nada. O digital avança tão rápido que eu acho que os espectadores perderam a memória. São muitas imagens, imagens demais, e isso apaga a memória. Antes, as pessoas não viam tantos filmes, não havia tantos canais de TV. Quando elas iam assistir a um filme, às vezes na telona, era um evento. Depois, virou normal ter uma TV em casa, com um canal, depois três canais. Mas hoje, você liga e tem milhares de canais. É o Youtube, com uma infinidade de conteúdos, e as pessoas não se lembram de nada. Imagine assistir a esses filmes como um fluxo constante. Não tenho escolha, preciso repetir as mesmas imagens. As pessoas nem notam que é a mesma imagem, o mesmo plano, a mesma montagem. Repito e repito. Porque os espectadores não retêm nada.

E como essas imagens têm importância, se você as vê três ou quatro vezes, você percebe que alguns estão descalços, outros não usam chapéu, o líder tem uma caneta no bolso. Isso é importante para mim. As crianças trabalhando, mas andando muito devagar porque estão exaustas. Eu preciso desses detalhes, por isso decidi repetir as

11. Rithy Panh faz menção a um momento decisivo presente no arquivo de propaganda Extraordinary Meeting of the Communist Party of Kampuchea e que retoma em seus filmes. No filme de propaganda, Pol Pot e Nuon Chea são recebidos por membros do alto escalão do governo. Nuon Chea, conhecido como irmão número 2 e segundo na hierarquia do regime, evita cumprimentar sutilmente Koy Thuon, ministro do Comércio. Essa imagem reforça um fato histórico: a posterior execução de Koy Thuon na prisão S-21, onde foi interrogado e torturado durante os expurgos de 1976. Para Rithy Panh, a cena indica que, apesar do momento festivo do encontro partidário, já havia tensões internas no governo do Kampuchea Democrático. Ly Sitha, que trabalhava no ministério e tinha uma relação de proximidade com o ministro, foi encontrado em posse das cartas de Bophana, o que levou à prisão do casal. O filme está disponível no acervo do Centro Bophana, sob o código DDC_VI_000146.

mesmas coisas em vários filmes. E vou continuar fazendo isso, claro, com histórias diferentes, mas essas imagens permanecem como reminiscências, como um eco que persiste na consciência.

TCI: E em *Duch, le maître des forges de l'enfer*, há outro procedimento, que é usar trechos bem curtos, imagens brevíssimas de poucos segundos, constituídas dos filmes de propaganda, de imagens do filme *S-21* e de outros contextos. Por que essa escolha?

RP: Porque, quando Duch conta as coisas, ele sabe muito bem, e nós também sabemos, que ao tentar juntar as peças, ele tenta transformá-las pela palavra, contando uma história.¹² Mas nós já temos as imagens na cabeça. O ser humano é um animal que, quando fala, vê imagens na sua mente. Eu te vejo, mas também vejo outra coisa. Vejo o filme e tudo mais. Quando ele faz perguntas, penso que ele está tentando contar algo, como quando diz: “Eu não tenho culpa, só obedeci ordens”. Aí eu faço uns flashes, como se você visse na cabeça dele, *tack, tack, tack*, para lembrar que eventos aconteceram. Então, tento fazer isso com cuidado, porque, ao ouvir Duch, há algo mais presente, ao mesmo tempo sem realmente interrompê-lo. Não é uma ilustração. Também não quero colocar planos longos, cenas dos campos de trabalho, como se a fala dele tivesse que ser ilustrada. Não, eu precisava que as pessoas continuassem a ouvi-lo, que continuassem a absorver sua fala com lembretes, *tack, tack*, atenção, *tack*. Atenção, tem mais isso. Ele fala dos prisioneiros, mas cuidado, isso também acontece no interior. Há pessoas que vão para campos de trabalho forçado, não é só naquele lugar. Tento mostrar isso. A ideia é dizer que há flashes que contradizem ou lembram outras coisas, que recordam o que aconteceu na época, outras realidades. As pessoas estão às vezes desconectadas do que Duch diz, e é por isso que as imagens são bem curtas. Elas não cortam a fala de Duch. São como flashes... *tack, tack, tack*.

TCI: Ao observar isso, pensei também que era uma maneira de apresentar diferentes flashes aos espectadores, porém sem que eles tivessem tempo para refletir profundamente sobre as imagens.

RP: É simplesmente para deixar algo no imaginário do espectador, algo que vá além do que ele diz. Isso fica na cabeça. É isso: quando ele fala, você vê também outra coisa. Mas continuamos a escutá-lo, porque é importante ouvi-lo. Ele se defende, e isso é normal. Eu também me defendo, então uso a montagem para me defender.

12. Duch, cujo nome verdadeiro era Kaing Guek Eav, foi o chefe da prisão S-21 durante o regime do Khmer Vermelho. Responsável por comandar o centro de detenção em Phnom Penh, Duch supervisionou o interrogatório, a tortura e a execução de milhares de prisioneiros acusados de serem inimigos do Estado. Após a queda do regime em 1979, ele desapareceu e viveu sob diferentes identidades até ser localizado em 1999. Duch foi o primeiro líder do Khmer Vermelho a ser julgado pelo Tribunal Especial do Camboja e, em 2010, foi condenado por crimes contra a humanidade, recebendo uma sentença de prisão perpétua. No filme *Duch, le maître des forges de l'enfer*, Rithy Panh entrevista e confronta o ex-diretor da prisão, utilizando documentos da S-21 e os testemunhos dos guardas, registrados pelo próprio cineasta, visando tensionar a posição política do perpetrador diante de seus próprios crimes.

A montagem é tudo. O cinema é som e imagem, mas acima de tudo é a montagem. Você pode fazer muitas coisas com a montagem, pode definir uma posição em oposição a outra, graças à montagem. É preciso ter uma ética do olhar, ligada à relação entre quem produz as imagens e o que está sendo filmado.

TCI: Na minha primeira pergunta, você mencionou a relação entre quem filma e os filmados. Agora, gostaria de explorar a relação entre você, como cineasta, e os espectadores que assistem a essas imagens. Penso que essa ética esteja no centro dos seus filmes. Em *L'image manquante*, por exemplo, essas questões são levantadas pela voz que permeia o filme. Minhas perguntas são: você busca envolver os espectadores para que também se tornem testemunhas? Como você acredita que esse engajamento acontece? E como lidar com essa relação?

RP: Não sei, é muito difícil para mim responder a essa pergunta, é muito complicado. Acho que tento primeiro me manter o mais próximo possível, porque o cinema também é narração. Quando você faz uma narração, você romantiza, você ficcionaliza, isso é normal. Quando você faz a montagem, você cria ritmos, escolhe diferentes formatos, *close-ups*, tudo isso. Você acentua ou não certas coisas, então você está contando uma história. Nós ficcionalizamos. É preciso assumir isso. Quando você faz cinema, precisa assumir isso, mas sempre com uma atitude justa. Ser o mais justo possível. Você pode ser contra um discurso, e fará um filme contra esse discurso, mas deve deixar o outro falar, deve deixá-lo se expressar e decidir que plano você filma.

Eu sempre dizia a Duch: “Estou aqui, cuidado, tem um close bem grande aqui”, e era eu quem enquadrava. Estou a essa distância, coloquei meu cotovelo na mesa. Às vezes, me coloco atrás dele para filmar o que ele tem na mão. Então, há uma proximidade imediata. Poderíamos quase nos tocar. É essa proximidade que também lhe dá uma certa força. Não igual à minha, já que sou eu quem faz o filme, quem faz a montagem, mas uma força mesmo assim. Se ele quiser entrar na câmera, ele pode.

Eu via essa proximidade dessa forma. Não quero de jeito nenhum outra maneira. Só vejo uma forma de estar com o personagem que estou filmando, seja quem for. Claro que é um risco, porque estar com o diabo não é fácil. Você não vai sair para tomar uma bebida e comemorar à noite depois. Isso te assombra por meses. Se você está em close com, sei lá... Elie Wiesel ou Primo Levi, é outra coisa. Eu gostaria de ter filmado Primo Levi à distância. Um ser humano assim, eu teria filmado belas imagens de humanidade, de dignidade. Mas você também pode filmar outras pessoas assim. Não quero dizer que eles são iguais, que são a mesma coisa, mas é a linguagem do cinema, uma linguagem que ficcionaliza as narrativas. Então, é preciso determinar uma boa distância, um bom ângulo, confortável para você e para os outros, porque você também precisa das vozes. E eu, quando estou muito longe, não vejo. Preciso ver.

Há momentos em que eu me recuso a filmar, porque considero que não é moralmente aceitável. Nesses casos, é melhor não filmar. Claro, há perdas, se você não registra, mas eu recuso porque não concordo. Sou eu quem faz o filme, e eu decido o que não filmar. Por exemplo, eu me recusei a filmar a Bíblia de Duch. Ele se refu-

giava atrás da Bíblia, dizendo que havia mudado graças a Deus. Eu digo que Deus não tem nada a ver com isso. É uma questão entre ele e eu, entre ele e os crimes que cometeu. Deus vem depois. “Não vou filmar a Bíblia, atenção! Não vou misturar tudo.” E então tem gente que filma a Bíblia e diz: “Olha, agora ele está usando a Bíblia para...”. Eu não preciso disso, não quero filmar essa Bíblia, porque é uma escolha. O cinema é uma escolha permanente. Em um documentário, pelo menos, é uma escolha. Eu não filmei para não ser tentado a usar essa imagem. Uma vez que você filma, pode sempre ser tentado a banalizar essa história da Bíblia, e eu não quero isso. Há pessoas que acreditam, mas não se deve usar a religião dessa maneira. É como se você usasse a Bíblia para conquistar territórios na Idade Média, ou nos séculos XVII e XVIII, ou ainda para guerras santas. A Bíblia, assim como o Alcorão ou qualquer outra coisa. Não, eu não quero isso.

TCI: Você acha que essa escolha, no momento da gravação, também é uma escolha sobre a relação com os espectadores?

RP: Sim, mas os espectadores olham um pouco através de mim também. Não faço escolhas por eles. Eles podem detestar meu filme. Muitos o detestam, acham que é violento, que eu repito demais. Mas sim, eu repito. Repito porque, como as pessoas não assimilam bem, não tenho outra escolha. Não é que eu seja obcecado pelo tema dos khmers vermelhos, mas é um trabalho que faço. No dia em que eu achar que é o momento, que as pessoas terão entendido, que não há mais nada a explorar, então vou parar. Não há razão para continuar só para fazer filmes. Como você trabalhou com os filmes, sabe que todos são diferentes. Não há repetição, exceto pelos crimes, que são os mesmos. Não há repetições, é sempre um ponto de vista novo e diferente, as formas são diferentes, os temas são diferentes.

É preciso confiar nas pessoas, nos espectadores também, porque, como eu disse, o cinema não foi concebido originalmente para isso, ele evoluiu com o tempo. Os grandes cineastas trouxeram uma nova maneira de olhar, de usar o cinema para observar de forma diferente a nossa condição humana, nossa vida como seres humanos, nossa história. E também, há escolhas. Se você quer que as pessoas concordem com sua visão, ou que a rejeitem, isso é normal. Ninguém é obrigado a olhar para a história do Chile ou do Uruguai. É como a história que ensinamos nas escolas, o cinema deveria ser igual, deveria ensinar.

E isso começa porque há tantas imagens agora, que escrevemos menos. Fazemos imagens e, quando escrevemos, são pequenas frases por SMS, Messenger... Escrevemos e-mails, mas não são cartas, como aquelas que Camus escrevia a René Char. É o contrário, os e-mails são: “Você pode vir tal hora? Sim.” É como se tivéssemos escrito uma carta, mas não tem nada a ver. Antes, não havia essa imediatividade: você manda algo, e o outro responde imediatamente. Antes, demorava horas para o correio chegar. O envio de uma carta do Camboja levava uma ou duas semanas para chegar à França. Então, você tomava seu tempo para escrever e escolher suas frases.

É a mesma coisa. Quando há muitas imagens, como eu costumo dizer, nosparamos com pessoas que não retêm nada. É preciso também ensinar o público, especialmente os jovens, a escolher com discernimento, a saber olhar além, e a ser

paciente. Quem ainda é capaz de ver um filme de ação? Um filme de ação é assim: um, dois, três, muda-se o plano, um, dois, três, muda-se o plano, e assim por diante. Se você cronometrar: um, dois, três, quatro.

Mas quando você assiste, por exemplo, a um Antonioni, é magnífico, não se trabalha mais assim. Quando você vê *Le Mépris* (1963), de Godard, com um plano-sequência, uma precisão absoluta, um ritmo incrível. Eu acho que é necessário reintroduzir isso, porque agora é muito mais político do que artístico. Está se tornando uma forma de resistência. A política quer que tudo seja esquecido, que tudo aconteça rápido, mas há algo que nos impele a refletir.

TCI: Retomando algo que você mencionou, o fato de que cada um dos seus filmes é feito de maneira formalmente distinta. Por que essa escolha?

RP: Porque é sempre necessário integrar, não se trata apenas de criação, invenção ou arte. A arte continua sendo uma criação, continua sendo um espaço imaginário, uma técnica, uma expressão de criatividade. E, por vezes, me sinto vazio, completamente vazio, porque são os genocídios, é essa coisa toda que esvazia essa parte criativa, e não é o suficiente para mim. Por isso, é necessário escrever de maneira diferente a cada vez. É como estar no ventre; podem criticar essa abordagem, eu aceito, porque cada filme exige isso. Cada filme precisa de uma forma diferente, e eu também preciso de uma forma diferente. Não posso sempre repetir as mesmas fórmulas, simplificar a entrevista ou recorrer aos arquivos. Esse não é o meu objetivo. Mas, por outro lado, a necessidade que tenho de criar, de pensar como fazer isso, de como me expressar de outra maneira, eu realmente não sei. Às vezes, não é preciso ir até o outro lado do mundo; as coisas estão bem à sua frente. O que importa é como você as filma e como as monta.

Eu gosto muito de refletir sobre o sentido dos arquivos. São imagens que têm uma vida infinita, enquanto o filme existir, as imagens existem. Elas não se perdem, não se deterioram, e você pode dar um sentido a elas sob diferentes ângulos, se quiser. Você pode até renovar o significado delas, dar um novo eco. Há muito o que fazer com isso, o que é fascinante do ponto de vista artístico. Eu valorizo muito a ideia de ser um cineasta, e não apenas um cineasta do genocídio cambojano. Acredito no cinema, acredito na imagem, na existência própria da imagem, e que é possível criar uma obra com imagens. Por isso, também preciso me preocupar com a minha maneira de afirmar: veja, eu sou capaz.

Em relação a *Duch*, não dou a mínima; em relação aos Khmer Vermelhos, ao que quer destruir, as intenções deles. Mas eu sou capaz, posso dizer as coisas. Não faço slogans como eles; eu me oponho a eles pela imaginação, por essa liberdade infinita de sonhar e imaginar. Essa é minha liberdade, e ela se opõe ao slogan. É isso, é só arte, e é assim que eu me renovo. Eu renovo as formas, às vezes com grande sucesso, outras nem tanto, mas assumo. Às vezes é ousado, outras nem tanto; às vezes, bastante louco, mas tento sempre.

Eu até tentei fazer todo um filme em uma cabana, como *Exil* (2016). E com *Duch*, é o mesmo, não? É uma sala, duas câmeras, duas imagens, dois ângulos. Um plano aberto e um plano fechado, filmados ao mesmo tempo porque estávamos em

um espaço restrito. Uma prisão. Eu não tinha cenário, só uma parede branca, uma mesa. Fazer um filme com isso não é fácil. Depois, assistimos ao filme de forma autônoma, ficamos fascinados pelo que Duch diz, por seu personagem, porque é ele. Mas, ao fazer o filme com essa estrutura, o que faço com isso? Tenho dois planos, não posso me mover, não posso levá-lo para fora, e tenho vários policiais ao redor. Posso fazer perguntas? Será que os policiais vão proibir? Sempre que eu me aproximava dele para filmar suas mãos, o que ele segurava, um policial se posicionava ao meu lado. Não é fazer o que se quer, porque eles tinham medo de que ele me agredisse ou me matasse. Eu não tinha permissão para dar água para ele, por exemplo, se ele tivesse sede. O policial tinha que ir pegar a garrafa. Eu tinha uma garrafa, mas não podia entregá-la para ele. Então, temos essa justiça que cria uma barreira entre nós dois. Ainda assim, a imagem tem que superar essa barreira: as barreiras sociais, as barreiras de segurança. Você não tem o direito de tocá-lo, de se aproximar dele, de dar água a ele. São todas essas barreiras que se erguem entre nós.

Mas o cinema tem que ultrapassar e abolir essas barreiras para que Duch possa se comunicar comigo. É a fala, a atenção que eu lhe dou, a presença da câmera, a presença da equipe... São coisas para as quais é necessário encontrar uma solução imediatamente. Você não tem muito tempo, então a equipe já precisa estar muito bem preparada mentalmente. Não dá tempo de dizer para a pessoa que ela não pode iluminar. Não dá tempo de fazer pausas. A equipe tem que estar pronta. Quando eu filmo um plano-sequência, alguns acabavam adormecendo, e o pessoal do som ficava um pouco desligado. Mantemos uma tomada durante 30 minutos assim. Sua mão, você não sente mais, nem sua cabeça. Felizmente há o *close-up* e há muitos planos da mesma sequência. Mas alguns adormeciam, estavam exaustos. Porque você deixa as pessoas falarem, e a ideia é realmente dar a palavra ao outro, mesmo que dure muito tempo não cortamos depois. Você deixa a pessoa falar, e acaba com algo de 25 minutos. Você gasta uma fita inteira em uma única pergunta, e é isso.

Referências bibliográficas

- Benjamin, W. (1996). *Obras escolhidas I*. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- Mondzain, M.-J. (2017). *Confiscation des mots, des images et du temps: Pour une autre radicalité*. Paris: Éditions Les Liens qui libèrent (LLL).
- Morag, R. (2020). *Perpetrator cinema (nonfictions)* [Kindle edition]. Columbia University Press.

Filmografia

2001: A Space Odyssey (1968), de Stanley Kubrick.
A Clockwork Orange (1972), de Stanley Kubrick.
Bophana, une tragédie cambodgienne (1996), de Rithy Panh.
Duch, le maître des forges de l'enfer (2011), de Rithy Panh.
E.T. The Extra-Terrestrial (1982), de Steven Spielberg.
Exil (2016), de Rithy Panh.
L'image manquante (2013), de Rithy Panh.
Le Mépris (1963), de Jean-Luc Godard.
Le papier ne peut pas envelopper la braise (2007), de Rithy Panh.
Martírio (2016), de Vincent Carelli.
Retratos de Identificação (2014), de Anita Leandro.
S-21: La machine de mort Khmère rouge (2002), de Rithy Panh.
Schindler's List (1993), de Steven Spielberg.
Site 2 (1989), de Rithy Panh.