

EDITORES

Marcus Freire (UNICAMP, Brasil)

Manuela Penafria (UBI, Portugal)



*Soraya, amor no es olvido* (2006), Marta Rodríguez <



## **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)  
**Bernadette Lyra** (Universidade Anhembi-Morumbi – UAM – São Paulo, Brasil)  
**Bienvenido León Anguiano** (Universidad de Navarra, Espanha)  
**Carlos Melo Ferreira** (ESAP-Escola Superior Artística do Porto, Portugal)  
**Casimiro Torreiro** (Universidad Carlos III Madrid, Espanha)  
**Cássio dos Santos Tomaim** (Universidade Federal de Santa Maria, Brasil)  
**Catherine Benamou** (Universidade da California-Irvine, EUA)  
**Claudine de France** (Centre National de la Recherche Scientifique – CNRS, França)  
**Eduardo Tulio Baggio** (Universidade Estadual do Paraná, Brasil)  
**Frederico Lopes** (Universidade da Beira Interior, Portugal)  
**Gordon D. Henry** (Michigan State University, EUA)  
**Javier Campo** (Universidad Nacional del Centro – UNICEN ; Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas – CONICET, Argentina)  
**José da Silva Ribeiro** (Universidade Aberta, Portugal)  
**José Filipe Costa** (IADE-Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing, Portugal)  
**João Luiz Vieira** (Universidade Federal Fluminense, Brasil)  
**Julio Montero** (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)  
**Mauro Rovai** (Universidade Federal de São Paulo, Brasil)  
**Michel Marie** ( Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III , França)  
**Miguel Serpa Pereira** (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil)  
**Patrick Russell LeBeau** (Michigan State University, EUA)  
**Paula Mota Santos** (Universidade Fernando Pessoa, Portugal)  
**Paulo Miguel Martins** (Instituto Politécnico de Leiria / ESAD-Escola Superior de Artes e Design, Portugal)  
**Paulo Serra** (Universidade da Beira Interior, Portugal)  
**Paulo Cunha** (Universidade da Beira Interior, Portugal)  
**Paulo Menezes** (Universidade de São Paulo, Brasil)  
**Philippe Lourdou** (Université Paris X – Nanterre, França)  
**Robert Stam** (New York University, EUA)  
**Rosana de Lima Soares** (Universidade de São Paulo, 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](http://www.doc.ubi.pt) DOI: 10.20287/doc

Revista Digital de Cinema Documentário | Revista Digital de Cine Documental | Digital Magazine on Documentary Cinema | Revue Électronique de Cinéma Documentaire

Universidade da Beira Interior (Portugal), Universidade Estadual de Campinas (Brasil)

Periodicidade semestral > Periodicidad semestral > Semestral periodicity > Périodicité semestrielle

Editores: [marcius.freire@gmail.com](mailto:marcius.freire@gmail.com), [manuela.penafria@gmail.com](mailto:manuela.penafria@gmail.com)

n. 23, março | marzo | march | mars 2018

ISSN: 1646-477X DOI: 10.20287/doc.d23

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 : Bernadette Lyra, Cássio dos Santos Tomaim, Catherine Benamou, Carlos Melo Ferreira, Eduardo Baggio, Javier Campo, José Ribeiro, Julio Montero, Karla Holanda, Paulo Cunha e Paulo Menezes.

# Índice

<b>EDITORIAL</b> <b>Editorial   Editor's note   Éditorial</b>	<b>1</b>
<b>Documentário no feminino</b> Marcius Freire & Manuela Penafria	<b>2</b>
<b>DOSSIER TEMÁTICO</b> <b>Dossier temático   Thematic dossier   Dossier Thématique</b>	<b>4</b>
<b>A voz como estratégia narrativa no cinema experimental: sintomias entre a teoria feminista do cinema e as vanguardas artísticas</b> Gustavo Soranz	<b>5</b>
<b>Parto humanizado, empoderamento feminino e combate à violência: uma análise do documentário <i>O renascimento do parto</i></b> Ana Teresa Gotardo	<b>29</b>
<b>Mulheres negras no audiovisual brasileiro</b> Cleonice Elias da Silva	<b>46</b>
<b><i>A paixão segundo Carol Rama: o papel do documentário na compreensão da arte</i></b> Paulo Celso da Silva & Míriam Cristina Carlos Silva	<b>62</b>
<b>ARTIGOS</b> <b>Artículos   Articles   Articles</b>	<b>76</b>
<b>Do encontro previsível à cena revigorada – a entrevista no documentário contemporâneo (parte 2)</b> Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues	<b>77</b>

<b>O Filme Documentário (1922-1960): Artífício, Registro e (Re)Produção da Realidade</b> Marcos Aurélio Felipe	105
<b>Os filmes e o pensamento de Ed Pincus: o cinema direto em direção à autobiografia</b> Gabriel Kitofi Tonelo	129
<b>Imagem e discurso: a construção visual da diferenciação entre agricultura industrial e agroecológica em documentários ambientais</b> Priscila Muniz de Medeiros	158
<b>LEITURAS</b> <b>Lecturas   Readings   Comptes Rendus</b>	174
<b>Ser mulher e cineasta no Brasil: percursos invisíveis</b> Carla Conceição da Silva Paiva	175
<b>ANÁLISE E CRÍTICA</b> <b>Análisis y crítica de películas   Analysis and film review   Analyse et critique de films</b>	181
<b>Afetos analógicos nos filmes <i>Elena</i>, de Petra Costa e <i>Adieu Monde</i>, de Sandra Kogut</b> Bárbara Bergamaschi Novaes	182
<b>Descortinando <i>Fahrenheit 9/11</i>: as estratégias de Michael Moore</b> Laís Farago Vieira & Vanessa Matos dos Santos	196
<b>Dissonâncias entre <i>Nelson Freire</i> e o documentário musical brasileiro convencional</b> Guilherme Gustav Stolzel Amaral & Paula Gomes	212
<b>Reflexões sobre as imagens de arquivo na construção de Marta Rodríguez de uma outra memória colombiana: o caso <i>Soraya, amor no es olvido</i></b> Gabriel F. Marinho & Marina Cavalcanti Tedesco	229
<b>A estética sonora no documentário <i>Quebradeiras</i></b> José Francisco Serafim & Raquel Salama Martins	244

<b>ENTREVISTA</b>	
<b>Entrevista   Interview   Entretien</b>	<b>255</b>
<b>The documentary as a democratic practice: an interview with the canadian director Katerina Cizek</b>	
Cláudio Bezerra & Arline Lins	256
<b>Entrevista com Emílio Domingos: Rio de Janeiro em batalhas de som, imagem e cotidiano</b>	
Tatiane Mendes Pinto	262
<b>DISSERTAÇÕES E TESES</b>	
<b>Disertaciones y Tesis   Theses   Thèses</b>	<b>276</b>
<b>A imagem explícita: a materialidade do cinema sob o olhar da fotografia</b>	
Andréa C. Scansani	277
<b>O avesso da moda em <i>The true cost</i> (2015): a indústria do <i>Fast Fashion</i> no cinema documentário</b>	
Mariane Velho da Silva	278
<b>Cartografias da memória: ensaísmo, memória e narrativas de vi- agem e exílio nas obras de Chris Marker e W.G. Sebald</b>	
Álvaro Renan José de Brito Alves	279
<b>O Segredo do filme: a construção da voz do filme através da mon- tagem dos documentários <i>Santiago</i> e <i>Pacific</i></b>	
Laís Lima Pinho	280
<b>O cinema documentário de Miguel Mirra e o movimento de docu- mentaristas. O cinema junto aos oprimidos</b>	
Luis Jorge Orcasitas Pacheco	281
<b>Cinema de ocupação – uma cartografia da produção audiovisual engajada na luta pelo direito à cidade no Recife</b>	
Pedro Severien	282

# **EDITORIAL**

Editorial | Editor's note | Éditorial

## Documentário no feminino

Marcus Freire & Manuela Penafria\*

"A voz como estratégia narrativa no cinema experimental: Sintonias entre a teoria feminista do cinema e as vanguardas artísticas", de Gustavo Soranz é o artigo que inicia o *Dossier Temático* da *DOC On-line* sob a temática *Documentário no feminino*. Nesse artigo são ressaltadas práticas fílmicas experimentais pelas quais fica claro que teoria e prática são indissociáveis, no caso, teoria feminista e cinema. Em "Parto humanizado, empoderamento feminino e combate à violência: uma análise do documentário *O renascimento do parto*", Ana Teresa Gotardo tem como objeto de estudo os discursos sobre o parto e o empoderamento da mulher. Em "Mulheres negras no audiovisual brasileiro", Cleonice Elias da Silva faz o ponto da situação a respeito do panorama da produção por parte de cineastas negras no cinema brasileiro, fazendo notar a ausência de uma diversidade de gênero e étnica. Em "*A paixão segundo Carol Rama*: o papel do documentário na compreensão da arte", de Paulo Celso da Silva e Miríam Cristina Carlos Silva dedicam a sua atenção à discussão da obra de Carol Rama "que ultrapassa os equívocos de avaliação atrelados à condição feminina".

Na secção *Artigos*, "Do encontro previsível à cena revigorada – a entrevista no documentário contemporâneo (parte 2)", de Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues apresenta a continuação de um estudo aprofundado a respeito da entrevista e suas manifestações no documentário. Em "O filme documentário (1922-1960): artifício, registro e (re)produção da realidade", Marcos Aurélio Felipe rastreia a primeira fase da História do documentário para realçar que essa História é repleta de obras "que oscilam entre o documento e o artifício, o registro e a encenação". Em "Os filmes e o pensamento de Ed Pincus: o cinema direto em direção à autobiografia", Gabriel Kitofi Tonelo apresenta a obra de Ed Pincus como um desdobramento do cinema direto dos anos 70. "Imagem e discurso: a construção visual da diferenciação entre agricultura industrial e agroecológica em documentários ambientais", de Priscila Muniz de Medeiros reflete sobre as estratégias fílmicas, em especial, narrativas em documentários de temática ambiental.

Na secção *Leituras*, o artigo "Ser mulher e cineasta no Brasil: percursos invisíveis", de Carla Conceição da Silva Paiva apresenta o livro organizado

---

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

por Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco intitulado: *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*.

Em *Análise e crítica de filmes*, um conjunto de artigos lançam um olhar pormenorizado a filmes diversos. "Afetos analógicos nos filmes *Elena*, de Petra Costa e *Adieu Monde*, de Sandra Kogut", por Bárbara Bergamaschi Novaes", seguindo-se: "Descortinando *Fahrenheit 9/11*: as estratégias de Michael Moore", por Vanessa Matos dos Santos e Laís Farago Vieira; "Dissonâncias entre Nelson Freire e o documentário musical brasileiro convencional", por Guilherme Gustav Stolzel Amaral e Paula Gomes; "Reflexões sobre as imagens de uma outra memória colombiana: o caso *Soraya, amor no es olvido*", por Gabriel F. Marinho e Marina Cavalcanti Tedesco e, para finalizar esta secção, "A estética sonora no documentário *Quebradeiras*", por José Francisco Serafim e Raquel Salama Martins.

Na secção *Entrevista*, são duas as entrevistas publicadas: "The documentary as a democratic practice: an interview with the canadian director Katerina Cizek", por Cláudio Bezerra e Arline Lins e "Entrevista com Emílio Domingos: Rio de Janeiro em batalhas de som, imagem e cotidiano", por Tatiane Mendes Pinto. Para fechar a edição 23, divulgamos informação sobre as mais recentes teses e dissertações concluídas de que tivemos conhecimento.

# DOSSIER TEMÁTICO

Dossier temático | Thematic dossier | Dossier Thématique

## A voz como estratégia narrativa no cinema experimental: sintonias entre a teoria feminista do cinema e as vanguardas artísticas

Gustavo Soranz\*

**Resumo:** Apontamos as sintonias entre a teoria feminista do cinema e certo cinema experimental produzido por mulheres, cujas práticas desafiam as formas mais sexistas e fetichistas do modelo hegemônico. Nesta seara encontramos o cinema de Trinh T. Minh-ha, que explora estratégias expressivas que utilizam o som como recurso essencial de uma prática experimental que nos permite ver o encontro entre a teoria e a prática.

Palavras-chave: teoria do cinema; vanguardas artísticas; cinema experimental; documentário.

**Resumen:** Apuntamos las sintonías entre la teoría feminista del cine y cierto cine experimental producido por mujeres, cuyas prácticas desafían las formas más sexistas y fetichistas del modelo hegemónico. En esta secuela encontramos el cine de Trinh T. Minh-ha que explora estrategias expresivas que utilizan el sonido como recurso esencial de una práctica experimental que nos permite ver el encuentro entre la teoría y la práctica.

Palabras clave: teoría del cine; vanguardias artísticas; cine experimental; documental.

**Abstract:** I point out the syntonies between the feminist theory of cinema and certain experimental cinema produced by women, whose practices defy the sexist and fetishist forms of hegemonic model. With this approach one may find Trinh T. Minh-ha's cinema that exploits expressive strategies using sound as an essential resource of an experimental practice that allows the encounter between practice and theory.

Keywords: cinema theory; artistic vanguard; experimental cinema; documentary.

**Résumé :** Nous rappelons les liens de syntonie qui unissent la théorie féministe du cinéma et certains cinémas expérimentaux produits par les femmes, dont les pratiques défient les formes plus sexistes et fétichistes du modèle hégémonique. Dans ce domaine, nous trouvons le cinéma de Trinh T. Minh-ha qui explore des stratégies expressives qui utilisent le son comme une ressource essentielle d'une pratique expérimentale qui nous permet de voir la rencontre entre la théorie et la pratique.

Mots-clés : théorie du cinéma ; avant-gardes artistiques ; cinéma expérimental ; documentaire.

---

\* Centro Universitário Fаметro, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Curso de Jornalismo. 69085-288, Manaus-AM, Brasil. E-mail: soranz@yahoo.com

Submissão do artigo: 17 de dezembro de 2017. Notificação de aceitação: 29 de janeiro de 2018.

O cinema sempre foi um domínio majoritariamente masculino em suas posições de decisão e de poder. A presença de mulheres que abordaram temas importantes ao universo feminino, sintonizadas com disputas conduzidas no campo social pela igualdade de direitos ou em favor de conquistas políticas sempre foi tímida, especialmente em relação ao cinema narrativo e ao esquema industrial de produção. Entretanto, com o passar das décadas, e em sintonia com as disputas e avanços do movimento feminista, algumas cineastas exemplares foram responsáveis por trabalhos importantes que inseriram no campo da produção artística as questões relevantes para as mulheres, de modo que contribuíram em problematizar a produção artística de um ponto de vista feminino. O caminho para que algumas mulheres pudessem assumir posições de comando na produção cinematográfica, especialmente na função de diretoras, demandou tempo e avanços dentro da indústria do cinema. Geralmente ocupando lugares secundários nas produções, em posições consideradas mais adequadas ao que seria o papel da mulher (são conhecidos os casos das mulheres montadoras, cuja função evocava uma associação com o ato de costurar típico de uma ideia pré-concebida de certo universo doméstico feminino) ou em posições cuja visibilidade estava fortemente marcada por papéis sociais já legitimados pela ideologia dominante (como o lugar fetichizado das atrizes no *star system*), algumas superaram os desafios impostos pelas questões sexistas e passaram para postos de comando prioritariamente reservados para os homens.

Não nos deteremos em detalhes relacionados à presença feminina na produção cinematográfica industrial. Neste artigo nos interessam cineastas com presença no universo das vanguardas artísticas, frequentemente atuantes em diferentes frentes de modo interdisciplinar. Em particular, nossa atenção está voltada para cineastas cuja atuação denota aproximação entre a teoria crítica e a política cultural. São realizadoras cuja atuação evidencia um cenário de produção que se fortaleceu fora dos esquemas industriais ou comerciais de produção, apropriado por inovações tecnológicas que baratearam os custos da produção e permitiram a consolidação de um modelo de cinema mais livre e menos normatizado por convenções hegemônicas, estas últimas geralmente associadas a poderes econômicos e políticos dominados pelo universo masculino.

Apesar de historicamente serem poucas as mulheres em posições de protagonismo no cinema, conforme assinalamos acima, há nomes importantes que fizeram parte de sua evolução como forma expressiva. Alguns nomes poderiam ser lembrados, como o de Germaine Dulac, por exemplo, que transitou entre filmes narrativos e experimentos surrealistas, contribuindo para explorar os meios cinemáticos em sua especificidade, dirigindo diversos filmes entre as

décadas de 1910 e 1930. Todavia, consideramos que o nome mais importante a destacar, e que responde aos fatores de experimentação formal que apontamos acima, é o de Maya Deren, cineasta norte-americana de origem ucraniana, que desenvolveu profícuo trabalho de vanguarda nas artes nas décadas de 1940 e 1950, com especial interesse pelas artes performáticas, pela poesia e pelo cinema. Sua atuação estendeu-se ao diálogo com o campo da antropologia, quando, em 1947, ela foi contemplada com uma bolsa da *Guggenheim Foundation Fellowship* que a permitiu realizar três visitas ao Haiti entre 1947 e 1954. De tais visitas resultaram a publicação de um livro, gravações de áudio e a realização de filmagens da pesquisa sobre os rituais da tradição religiosa haitiana do vodu que deram origem ao filme *Divine Horsemen: the living gods of Haiti*, de 1953.

Maya Deren tinha uma formação artística e intelectual multidisciplinar. Originalmente atuante no campo da dança, chega ao cinema pelo caminho da experimentação das vanguardas artísticas. Foi defensora de um cinema que deveria primar pela busca de uma forma expressiva original, explorando as potencialidades dos recursos da imagem e do som em detrimento dos modelos narrativos tributários do teatro e da literatura. Em seu famoso ensaio *Cinema: o uso criativo da realidade*, publicado originalmente em 1960, ela escreveu que

Se o cinema se destina a ocupar seu lugar entre as formas artísticas plenamente desenvolvidas, deve deixar de meramente registrar realidades que não devem nada de sua existência ao instrumento fílmico. Pelo contrário, deve criar uma experiência total, oriunda da própria natureza do instrumento a ponto de ser inseparável de seus próprios recursos. Deve renunciar às disciplinas narrativas que emprestou da literatura e sua tímida imitação da lógica causal dos enredos narrativos, uma forma que floresceu como celebração do conceito terreno e paulatino de tempo, espaço e relação que foi parte do materialismo primitivo do século XIX. Pelo contrário, deve desenvolver o vocabulário de imagens fílmicas e amadurecer a sintaxe de técnicas fílmicas que as relaciona. Deve determinar as disciplinas inerentes ao meio, descobrir seus próprios modos estruturais, explorar os novos campos e dimensões acessíveis a ele e assim enriquecer artisticamente nossa cultura, como a ciência o fez em seu próprio domínio. (Deren, 2012: 149).

De par com as questões especificamente cinematográficas, podemos notar nesse texto preocupações típicas das vanguardas artísticas da primeira metade do século XX, especialmente no que tange a experimentação em relação a forma e ao conteúdo. Além disso, a atuação de Maya Deren no campo das artes já anunciava preocupações associadas ao feminismo, com destaque para o protagonismo da mulher em seus trabalhos, que contaram com a força de sua

presença em tela em parte de sua produção fílmica. Contudo, em seus escritos, os temas feministas ainda não estavam contemplados diretamente.

A teoria feminista chega ao cinema na década de 1970, reverberando os avanços da chamada segunda onda feminista, que desde o fim da Segunda Guerra Mundial lograva progressos no campo das disputas políticas e pela liberação das mulheres, com especial relevância a partir da década de 1960, quando as demandas do movimento se diversificam em termos de posicionamentos e interesses, acompanhando as demandas sociais e as agitações geopolíticas ao redor do mundo. Na teoria do cinema o impacto do feminismo segue essa diversificação de interesses, além de refletir também a diversidade institucional do cinema. Inicialmente podemos identificar trabalhos dedicados a questionar o sexismo dentro dessa indústria, produções que faziam propaganda de questões feministas, debates sobre política cultural e análises do fetichismo na representação cultural através do filme.

A inglesa Laura Mulvey é uma das principais vozes na teoria feminista do cinema, com trabalhos incontornáveis em se tratando dessa temática. Seu texto *Prazer visual e cinema narrativo*, escrito em 1973 e publicado na revista *Screen* em 1975, continua sendo uma referência fundamental para as questões desse interesse, mesmo décadas após sua primeira publicação. Além de vasta produção de interesse na teoria de cinema, Mulvey também produziu alguns filmes ao lado de Peter Wollen, com destaque para *Riddles of the Sphinx*, de 1977, considerado um dos mais importantes filmes experimentais ingleses dessa década. O trabalho explora questões da representação feminina, o lugar da maternidade dentro da sociedade patriarcal e relações entre mãe e filha. Cabe notar que Mulvey e Wollen são dois proeminentes teóricos do cinema, cujo trabalho intelectual emerge nesse período em que a própria teoria do cinema ainda avançava nos terrenos da investigação acadêmica e buscava consolidar suas bases e referências. Para Mulvey<sup>1</sup>

A colisão entre o feminismo e o cinema é parte de um encontro explosivo maior entre o feminismo e a cultura patriarcal. Desde muito cedo, os movimentos das mulheres chamaram a atenção para o significado político da cultura: a ausência das mulheres da criação da arte dominante e da literatura como um aspecto integral da opressão. A partir deste *insight*, outros debates sobre política e estética adquiriram nova vida. Foi o feminismo (não exclusivamente, mas em boa medida) que deu uma nova urgência à política da cultura e focou nas conexões entre opressão e comando da linguagem. Amplamente excluídas das tradições criativas, submetidas à ideologia patriarcal dentro da literatura, artes populares e representações visuais, as mulheres tiveram que formular uma oposição ao sexismo cultural e descobrir meios de expressão

---

1. As traduções dos textos originais são de nossa autoria.

que quebrassem com uma arte que tinha dependido para sua existência de um conceito exclusivamente masculino de criatividade.<sup>2</sup> (1989: 111).

Essa afirmação de Mulvey sintetiza alguns avanços da crítica feminista do cinema, que tinha um interesse inicial em delinear uma tradição do cinema feito por mulheres, apontando que a exclusão destas das posições de comando nessa área tem relação proporcional com a exploração da mulher como objeto sexual. Para esse fim, seria necessário evidenciar tais filmes para tentar apontar elementos estilísticos de modo a reconhecer neles uma estética feminina coerente.

Entretanto, tais suposições iniciais mostraram-se inadequadas para a crítica feminista do cinema que se esboçava, pois demonstraram que precisavam ganhar maior densidade para lidar com as questões que o cinema exigia enquanto meio simbólico sofisticado que é. Podemos verificar essa necessidade nesta declaração de Laura Mulvey:

A experiência da opressão, o reconhecimento da exploração da mulher na imagem, poderia atuar como um elemento unificador para as mulheres diretoras, apesar de suas origens serem diferentes. Uma análise cuidadosa mostraria como as disputas associadas com ser mulher sob dominação masculina encontravam uma expressão que unificava através de diversidades de todos os tipos. Certamente, os filmes feitos por mulheres foram predominantemente sobre mulheres, seja por escolha ou por outro aspecto ou marginalização. Mas começou a parecer crescentemente duvidoso que uma tradição unificada pudesse ser traçada, exceto em um nível superficial de mulheres como conteúdo.<sup>3</sup> (1989: 114).

A crítica feminista do cinema avançaria então no sentido de superar essas estratégias iniciais de forma a desenvolver “cuidadas e detalhadas análises da linguagem e códigos usados por uma diretora sozinha em um mundo de outra forma exclusivamente masculino. Tal trabalho se tornou um avanço cru-

---

2. No original: *The collision between feminism and film is part of a wider explosive meeting between feminism and patriarchal culture. From early on, the Women's Movement called attention to the political significance of culture: to women's absence from the creation of dominant art and literature as an integral aspect of oppression. Out of this insight, other debates on politics and aesthetics acquired new life. It was (not exclusively, but to an important extent) feminism that gave a new urgency to the politics of culture and focused attention on connections between oppression and command of language. Largely excluded from creative traditions, subjected to patriarchal ideology within literature, popular arts and visual representation, women had to formulate an opposition to cultural sexism and discover a means of expression that broke with an art that had depended, for its existence, on an exclusively masculine concept of creativity.*

3. No original: *The experience of oppression, awareness of women's exploitation in image, would act as a unifying element for women directors, however different their origins. Careful analysis would show how the struggles associated with being female under male domination found an expression that unified across diversity of all kinds. Certainly, the films made by women were predominantly about women, whether through choice or as another aspect or marginalization. But it began to look increasingly doubtful whether a unified tradition could be traced, except on the superficial level of women as content.*

cial na crítica feminista do cinema.<sup>4</sup>” (Mulvey, 1989: 115) Em resumo, não bastava que diretoras mulheres substituissem os personagens masculinos por personagens femininas, ou que deslocassem as personagens femininas para outras posições dentro da narrativa que não fossem aquelas identificadas com as posições subjugadas ao modelo masculino do poder patriarcal. Para que a crítica feminista do cinema avançasse em direção ao escopo de uma teoria feminista do cinema, a questão da linguagem cinematográfica deveria entrar no foco da reflexão e ser objeto de crítica, “sondando o deslocamento entre a forma cinematográfica e o material representado, e investigando vários meios de abrir o espaço fechado entre a tela e espectador.<sup>5</sup>” (Mulvey, 1989: 119).

Desta constatação surge o quadro teórico que vai sustentar a consolidação de uma teoria feminista do cinema, assentada sobre os pilares da investigação do signo e do inconsciente na representação, a partir de contribuições da semiologia e da psicanálise. Somado a isso, o interesse em desvendar o aparato cinematográfico é marcado fortemente pela contribuição de Louis Althusser e sua definição de ideologia, identificando-a como a representação imaginária de uma relação entre sujeito e impressão de realidade.

Porém, a questão feminista no cinema deveria ir além do campo da investigação e da teoria e deveria ser refletida no campo da produção cinematográfica propriamente dita. Quais seriam as prerrogativas da prática de um cinema produzido por mulheres que estivesse em sintonia com as questões políticas que o movimento feminista conduzia no campo das disputas sociais?

Para Claire Johnston - outra autora fundamental para delinear as bases do que viria se consolidar como uma teoria feminista do cinema – o cinema feminista deveria propor um cinema engajado no campo da estética, que utilizasse crítica e conscientemente a forma do filme e explorasse outros modos de articulação entre os diversos elementos que compõem sua linguagem. Em seu texto *Women’s cinema as counter-cinema*, publicado inicialmente em 1973, Johnston toca diretamente na questão da forma fílmica como reflexo de uma ideologia.

Claramente, se aceitarmos que o cinema envolve a produção de signos, a ideia de não intervenção é pura mistificação. O signo é sempre um produto. O que a câmera de fato captura é o mundo ‘natural’ da ideologia dominante. O cinema das mulheres não pode permitir tal idealismo; a ‘verdade’ da nossa opressão não pode ser ‘capturada’ em celulóide com a ‘inocência’ da câmera: ela tem que ser construída/manufaturada. Novos significados tem que ser

---

4. No original: *careful, detailed analysis of the language and codes used by a woman director alone in an otherwise exclusively male world.*

5. No original: *dislocation between cinematic form and represented material, and investigating various means of splitting open the closed space between screen and spectator.*

criados perturbando a estrutura do cinema burguês masculino no interior do texto do filme.<sup>6</sup> (1976: 214).

Os argumentos de Johnston nos levam a observar a experimentação formal no cinema como uma necessidade resultante de disputas ideológicas que marcaram o período histórico no qual a teoria feminista do cinema surgiu. As contendas da arena política apontavam para o desenvolvimento de uma consciência crítica em relação à forma fílmica, uma vez que no cinema hegemônico esta se configurava como resultado de mentalidades forjadas pelo pensamento “burguês masculino”. Assim, para fazer frente a esse domínio, eram necessárias novas estratégias formais por parte das diretoras mulheres quanto ao dispositivo cinematográfico e seus efeitos na audiência.

Apesar de a maioria dos textos da teoria feminista do cinema se debruçar sobre o cinema narrativo, essa questão da experimentação reverbera no campo das vanguardas artísticas e do cinema experimental, algo que Laura Mulvey especificamente tratou no seu texto *Film, feminism and avant-garde* (1989), que estamos utilizando como base aqui em nossa exposição neste artigo. Nesse texto, Mulvey tece considerações sobre a relação da semiologia com as vanguardas artísticas que nos parecem importantes para pensar a aproximação entre a teoria feminista e o cinema experimental.

Partindo de Julia Kristeva e seu trabalho em relação à poética modernista, onde a filósofa búlgaro-francesa ligou a crise que produziu o modernismo com o ‘feminino’, Mulvey expõe como a semiótica coloca a questão da linguagem em primeiro plano, enfatizando a importância crucial do significante e a natureza dual do signo. Para Mulvey, Kristeva

vê a feminilidade como reprimida na ordem patriarcal e como mantendo uma relação problemática para com esta. A tradição é transgredida pela erupção de excessos linguísticos, envolvendo prazer e ‘o feminino’ diretamente oposto à linguagem lógica e repressão endêmica do patriarcado. Um problema permanece: nesses termos, a mulher apenas atua em relação ao que estava sendo reprimido, e é a relação poética masculina à feminilidade que entra em erupção no seu uso da linguagem poética. O próximo passo deveria, de um ponto de vista feminista, se mover para além da mulher que não fala, um significante do ‘outro’ do patriarcado, para um ponto onde mulheres possam falar por si mesmas, além da definição de ‘feminilidade’ especificada pelo patriarcado, para uma linguagem poética feita também pelas mulheres e seu discernimento. Mas o ponto importante de Kristeva é este: a transgressão é obtida pela própria linguagem. A ruptura com o passado deve atuar atra-

---

6. No original: *Clearly, if we accept that cinema involves the production of signs, the idea of non-intervention is pure mystification. The sign is always a product. What the camera in fact grasps is the “natural” world of dominant ideology. Women’s cinema cannot afford such idealism; the “truth” of our oppression cannot be “captured” on celluloid with “innocence” of the camera: it has to be constructed/manufactured. New meanings have to be created by disrupting the fabric of the male bourgeois cinema within the text of the film.*

vés dos meios que elaboram o sentido, subvertendo suas normas e recusando sua totalidade imperturbável. Aqui, por extensão, a importância do cinema independente para o feminismo aparece plenamente: é fora das restrições do cinema comercial, em debate com a linguagem, no contracinema, que a experimentação feminista pode ocupar o seu lugar.<sup>7</sup> (1989: 121-122).

Esse destaque para a necessidade de um cinema feminista que esteja identificado com a experimentação formal é algo que aproxima esses argumentos das demandas do campo das vanguardas artísticas e particularmente do cinema experimental, como podemos notar com a argumentação de Mulvey quando esta destaca a importância do cinema independente nesse cenário. É também a pedra de toque que leva Johnston a formular a sua argumentação em relação ao que seria aquilo que ela propõe como um contracinema. Nas palavras desta, “qualquer estratégia revolucionária deve desafiar a representação da realidade; não é suficiente discutir a opressão às mulheres dentro do texto do filme; a linguagem do cinema/representação da realidade deve também ser interrogada, para que uma quebra entre ideologia e texto seja efetuada.”<sup>8</sup> (Johnston, 1976: 215).

Outra autora fundamental para a consolidação da teoria feminista do cinema e que coloca a questão da forma – mais precisamente das estratégias de *mise en scène* – em primeiro plano para discutir o cinema feminista é Mary Ann Doane, em cujo trabalho a questão do corpo feminino aparece com importante centralidade. No texto *Woman's Stake: filming the female body*, publicado em 1981, a autora se dedica a pensar como as estratégias de filmagem do corpo feminino deveriam ser problematizadas sob a luz dos avanços na teoria feminista do cinema, ou seja, como o feminismo deveria nortear o cinema das mulheres para além da oposição entre um essencialismo que marcou as reflexões iniciais, dominado pela questão das denúncias do sexismo no cinema,

7. No original: *She sees femininity as the repressed in the patriarchal order and as standing in a problematic relation to it. Tradition is transgressed by an eruption of linguistic excess, involving pleasure and 'the feminine' directly opposed to the logical language and repression endemic to patriarchy. A problem remains: woman, in these terms, only stands for what has been repressed, and it is the male poet's relation to femininity that erupts in his use of poetic language. The next step would, from a feminist point of view, have to move beyond woman unpeaking, a signifier of the 'other' of patriarchy, to a point where women can speak themselves, beyond a definition of 'femininity' assigned by patriarchy, to a poetic language made also by women and their understanding. But Kristeva's important point is this: transgression is played out through language itself. The break with the past has to work through the means of meaning-making itself, subverting its norms and refusing its otherwise imperturbable totality. Here, by extension, the importance of the independent filmmaking sector for feminism appears fully: it is outside the constraints of commercial cinema, in debate with the language of counter-cinema, that feminist experimentation can take place.*

8. No original: *Any revolutionary strategy must challenge the depiction of reality; it is not enough to discuss the oppression of women within the text of the film; the language of the cinema/the depiction of reality must also be interrogated, so that a break between ideology and text is effected.*

e um antiessencialismo, que buscaria um cinema de oposição a esse modelo hegemônico. Para fugir dessa dualidade, a teoria feminista do cinema deveria arriscar-se a definir ou construir uma especificidade feminina, que pudesse providenciar uma representação simbólica autônoma da mulher no cinema. Para Doane,

Está claro, a partir das explorações anteriores das elaborações teóricas do corpo feminino, que a delimitação não está simplesmente ligada a uma imagem isolada do corpo. A tentativa de ‘apoiar-se’ no corpo de modo a formular a relação diferente da mulher em relação à fala, à linguagem, esclarece o fato de que o que está em jogo é, mais do que isso, a sintaxe que constitui o corpo feminino como um termo. Os mais interessantes e produtivos filmes recentes que lidam com a problemática feminista são precisamente aqueles que elaboram uma nova sintaxe e, desse modo, ‘falando’ sobre o corpo feminino de modo diferente, até mesmo de modo hesitante ou desarticulado da perspectiva da sintaxe clássica.<sup>9</sup> (1981: 33).

Esta declaração de Doane nos remete diretamente para o cinema da vietnamita Trinh T. Minh-ha, cujos filmes podem ser pensados como exemplos centrais do que pode ser um cinema feminista enquanto forma e sintaxe e não apenas enquanto tema. Vejamos o caso do seu primeiro filme, *Reassemblage* (1982), onde o modo de filmar o corpo feminino é marcado pelo uso de estratégias atípicas na seara à qual o filme aparentemente pertence, qual seja, a do filme etnográfico. A cineasta optou por uma série de enquadramentos parciais, de corpos fragmentados e deslocados em quadro, detalhes de seios e movimentos de câmera hesitantes, articulados em uma montagem marcada por *jump cuts*. A narração em voz *over*, por sua vez, estabelece uma série de paralelos com situações que não estão ilustradas na imagem, mas que remetem a questões do encontro intercultural, problemas da etnologia, da descrição da alteridade e questões de gênero.

### O cinema independente de vanguarda

Desde o final da década de 1960 surgiram cineastas que colocaram a questão da representação da mulher em sintonia com uma forma fílmica vanguardista em termos de utilização dos recursos da imagem e do som. Assim fazendo, exploram as articulações da montagem e da experimentação na narrativa como forma de elaborar estéticas inovadoras, particularmente informadas

---

9. No original: *it is clear from the preceding exploration of the theoretical elaboration of the female body that the stake does not simply concern an isolated image of the body. The attempt to "lean" on the body in order to formulate the woman's different relation to speech, to language, clarifies the fact that what is at stake is, rather, the syntax which constitutes the female body as a term. The most interesting and productive recent films dealing with the feminist problematic are precisely those which elaborate a new syntax, thus "speaking" the female body differently, even haltingly or inarticulately from the perspective of a classical syntax.*

e engajadas em debates das questões de gênero, não raro narrados sob um ponto de vista assumidamente em primeira pessoa.

Antes de avançarmos cabe aqui lembrar que, no contexto norte-americano, este cenário de produção de cinema independente foi marcado pela existência de um importante grupo de cineastas experimentais na cidade de Nova Iorque, que articularam diversas iniciativas em torno do cinema experimental *underground*. Uma figura central neste cenário foi a do cineasta Jonas Mekas, que, ao lado de outros entusiastas do cinema de vanguarda, fundou, no final da década de 1950, a revista *Film Culture*, seguida da organização da *filmmakers cooperative*, que seria a origem da *Anthology Film Archives*, dedicada a preservar a memória do cinema de vanguarda. Essa agitação cultural resultou no movimento conhecido como *The new american cinema*, modelo de cinema experimental, cooperativo, autofinanciado, do qual fizeram parte cineastas como Stan Brakhage e Shirley Clarke.

Apesar de não abordar diretamente temas feministas em seus filmes, o caso de Shirley Clarke nos interessa por sua atuação fundamental na consolidação de um modelo de cinema independente nos Estados Unidos. Sua produção é marcada inicialmente por filmes experimentais formalistas, como *Bridges-go-round* (1958), que mostra uma sequência de sobreposições de imagens de paisagens da cidade de Nova Yorke e caminhos traçados por pontes e viadutos, com manipulação nas cores e embaladas por uma trilha de Jazz e efeitos sonoros. Ela também produziu filmes narrativos, que abordaram temas como questões de identidade e raça. Um exemplo dessa vertente é *The cool world* (1964), que narra de forma realista as dificuldades em ser um jovem afro-americano crescendo no ambiente urbano das grandes cidades. A cineasta ganhou um Oscar pelo documentário *Robert Frost: A Lover's Quarrel With the World* (1963) e teve filmes que circularam por importantes festivais como o Festival Internacional de Veneza.

Retornando a exemplos de cineastas que têm relação mais direta com as questões feministas no cenário norte-americano, podemos citar o caso de Su Friedrich, cujos filmes transitam entre estratégias do cinema narrativo, do documentário e do experimental, com trabalhos que refletem sobre sua vida pessoal e abordam temas relacionados ao universo feminino desde uma perspectiva homossexual, mantendo uma produção regular desde o final da década de 1970 até os dias atuais. Podemos citar entre seus trabalhos mais importantes *The Ties that Bind* (1985), um documentário sobre sua mãe, que emigrou da Alemanha para os Estados Unidos, tendo crescido sob o regime nazista e os horrores da guerra; *Sink or Swin* (1990), um filme sobre questões da sua infância que moldaram o modo de ver as relações familiares, a paternidade e as

relações de trabalho e lazer, a partir das memórias e eventos relacionados a um pai ausente e a conformação de seu lado afetivo; *Hide and seek* (1996), um filme sobre a homossexualidade na adolescência vivida na década de 1960, elaborado a partir da utilização de estratégias ficcionais, articulação de material de arquivo – filmes científicos e educacionais – e lembranças pessoais.

No cenário europeu, por sua vez, temos o caso seminal da cineasta francesa Agnès Varda, que tem vasta e importantíssima produção, desde o final dos anos 1950. Seus filmes iniciais são associados à *Novelle Vague*, passando para uma produção extensa com trânsito frequente entre o cinema narrativo e o documentário, com diversos exemplos de filmes inovadores na maneira como relacionam a esfera privada com a esfera pública em estratégias ensaísticas que problematizam o documentário de um ponto de vista da experiência pessoal da cineasta. Outro nome europeu importante de ser lembrado é o da cineasta belga Chantal Akerman, que também tem filmes importantes, tanto no campo do cinema narrativo como no campo do documentário. Nesse segundo caso, com filmes mais afeitos a discutir as temáticas feministas.

Nos filmes de Varda e Akerman ancorados no campo do documentário, uma das estratégias centrais na elaboração do discurso é a utilização da voz como recurso narrativo pleno de potencial expressivo. Vários filmes dirigidos pela cineasta francesa utilizam um modo poético e pessoal de locução em voz *over*, algo ampliado em seus últimos documentários, como é o caso de *Les glaneurs et la glaneuse* (2000), onde a diretora assume uma visão em primeira pessoa para refletir sobre o ato de catar ou recolher (batatas, imagens), imbricando a experiência pessoal com a experiência pública. Entre outros casos de interesse, Chantal Akerman, por sua vez, dirigiu o filme *News from home* (1977), no qual utilizou a locução em voz *over* de modo central para realizar um filme intimista rememorando cartas trocadas com sua mãe. Ao fazer isso, estabelece relações entre a experiência privada e o espaço público de modo bastante poético e original, construindo, através do cinema, uma ponte entre Nova Iorque e Bruxelas.

### **A voz como estratégia narrativa**

Como vimos anteriormente, uma das principais contribuições da teoria feminista do cinema foi a problematização do aparato cinematográfico como uma instância relacionada à dimensão ideológica. A partir dessa concepção, teóricas ligadas a esse campo de estudos dedicaram-se a investigar como o cinema utiliza os seus recursos técnicos de modo a articular sentidos e afetar a percepção do espectador quanto aos tópicos abordados, reverberando a concepção de que enquanto teoria cinematográfica, os estudos feministas deve-

riam refletir sobre os aspectos mais sofisticados da linguagem cinematográfica. Nessa reflexão acerca da forma do filme a partir da perspectiva aqui delineada, os aspectos ligados ao uso da voz no cinema ganharam dimensão importante.

No texto “*A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço*”, publicado inicialmente em 1980, Mary Ann Doane coloca a análise da voz no centro do interesse de sua investigação, oferecendo uma contribuição importante em relação às preocupações emergentes relacionadas ao aparato cinematográfico e enfatizando como as estratégias formais e estéticas deveriam ser objeto de ampla e profunda reflexão intelectual. Nesse texto ela relaciona quatro aspectos que considera fundamentais para a reflexão sobre a voz no cinema: a) a sincronização entre som e imagem, b) a diferenciação entre voz *off* e voz *over*, c) o prazer da audição e d) a política da audição.

Para Doane (1983), o cinema narrativo hegemônico recorre à *sincronização entre som e imagem* como um recurso fundamental para suas estratégias narrativas que buscam a transparência e a impressão de realidade, que atuam diretamente para a identificação da audiência com o realismo cinematográfico. Nesta relação entre voz e corpo, as possibilidades criativas desse encontro ficam sacrificadas e o som adquire mero caráter de reprodução, na qual a voz necessita estar ancorada em um determinado corpo e este em um determinado espaço, para reforçar o efeito mimético de um realismo cinematográfico.

Em nome de uma análise acurada, a autora enfatiza a importância da conceituação precisa em relação aos usos da voz no cinema, diferenciando as categorias de voz *off* e voz *over*. O primeiro termo, voz *off*, está relacionado à diegese e tem uma dimensão lateral, ou seja, trata-se da voz de um personagem que não vemos naquele momento, mas que está na cena, que já conhecemos ou que acompanhamos anteriormente participando da trama, mas que nesse momento preciso a câmera não mostra. Segundo Doane, “o uso tradicional da voz *off* constitui uma negação do enquadramento como limite e uma afirmação da unidade e homogeneidade do espaço representado.” (1983, p.462). O termo voz *over*, por sua vez, é uma voz descorporificada, apresentada como fora da diegese. “Precisamente por não ser escrava de um corpo é que esta voz é capaz de interpretar a imagem, produzindo a sua verdade. Descorporificada, carente de qualquer especificação no tempo ou no espaço, a voz *over* está, como mostra Bonitzer, além da crítica – ela censura as perguntas ‘Quem está falando?’, ‘Onde?’, ‘Em que hora?’ e ‘Para quem?’” (Doane, 1983: 467).

Trabalhando, sobretudo, com exemplos do cinema narrativo, o terceiro ponto abordado por Doane em seu texto diz respeito ao *prazer da audição*. Com uma abordagem psicanalítica em relação ao som, entendendo este como efeito determinante para o realismo no cinema, cuidadosamente planejado em

termos de técnicas narrativas e em termos de tecnologia de captação e de reprodução, neste domínio cinematográfico em especial, o som tem a função de sustentar o prazer narcísico derivado na imagem.

Entretanto, no documentário, a voz *over* passou a representar uma autoridade e uma agressividade que já não podem ser mantidas – assim, como diz Bonitzer, a proliferação de novos documentários que rejeitam o absolutismo da voz *over* e dizem estabelecer um sistema democrático ‘permitindo ao assunto falar por si mesmo’. E mais, o que este tipo de filme realmente promove é a ilusão de que a realidade fala, ao contrário de ser falada, e que o filme não é um discurso construído. Efetuando uma ‘impressão de conhecimento’, um conhecimento que é dado e não produzido, o filme oculta seu próprio trabalho e coloca a si mesmo como uma voz sem sujeito. A voz é ainda mais poderosa em silêncio. A solução então não é banir a voz, mas construir *outras*<sup>10</sup> políticas. (Doane, 1983: 471).

Encontrar na utilização da voz no documentário outras políticas nos interessa sobremaneira. Retornaremos a esse ponto mais adiante neste artigo quando passarmos a apresentar algumas estratégias relacionadas ao som nos filmes de Trinh T. Minh-ha, especialmente as estratégias dedicadas à locução e ao uso da voz.

Retornando aos pontos apresentados por Doane concernentes ao uso da voz no cinema, o último deles diz respeito ao que ela denominou de a *política da voz*. Novamente dedicando atenção principalmente ao cinema narrativo, a autora identifica que a *mise-en-scène* clássica trabalha para perpetuar a unidade entre imagem e som. Utiliza-se de efeitos homogeneizantes como modo de garantir a noção de realismo, de continuidade e de transparência necessários para a identificação da audiência, como forma de apagar os traços que permitem a percepção do aparato cinematográfico, estendendo o som para disfarçar o corte entre os planos, por exemplo. No caso dos documentários, essas estratégias estão expressas na opção recorrente de utilizar apenas uma voz na locução em voz *over*, sendo esta, geralmente, uma voz masculina. A famosa “voz de Deus”.

Em outro texto, intitulado “*Ideology and the practice of sound editing and mixing*”, publicado em 1980, Mary Ann Doane trata das questões ideológicas do aparato cinematográfico relativas à edição e à mixagem do som no cinema de modo mais amplo e não apenas em relação ao uso da voz. Nesse trabalho ela reforça os argumentos sobre o uso normativo do som no cinema hegemônico de ficção, mas chama a atenção para uma questão problemática que pode emergir na relação do som com a imagem.

---

10. Ênfase do original.

Enquanto o som é introduzido, em parte, para apoiar essa ideologia, ele também arrisca uma crise ideológica em potencial. O risco reside na exposição da contradição implícita na polarização ideológica de conhecimento. Devido ao fato de som e imagem serem usados como fiadores de dois modos de conhecimento radicalmente diferentes (emoção e inteligência), sua combinação acarreta a possibilidade de expor uma fissura ideológica – uma fissura que aponta para a irreconciliabilidade de duas verdades da ideologia burguesa. As práticas de edição de som e mixagem são projetadas para mascarar essa contradição através da especificação de relações permitidas entre som e imagem<sup>11</sup>. (Doane, 1980: 50).

Essas considerações de Doane reforçam que a investigação acadêmica sobre o aparato cinematográfico deve lançar luzes sobre a estética do cinema, sobretudo em um meio social interessado em subverter as convenções amplamente utilizadas no cinema narrativo hegemônico, como é o caso do campo do cinema experimental. Conhecer a forma cinematográfica e sua técnica é essencial para explorar suas possibilidades expressivas de modo pleno, expandindo o potencial do cinema como meio de expressão, e, sobretudo, para nos fazer ver como a investigação não deve estar centrada apenas nos aspectos da imagem, tão amplamente estudada no âmbito da teoria do cinema, mas deve incluir o som como objeto de escrutínio.

Nas questões dedicadas às análises da voz no cinema e em sintonia com as proposições de Doane, temos também o trabalho de Kaja Silverman, especialmente os argumentos apresentados em seu texto *Dis-embodying the female voice*, publicado pela primeira vez em 1981. Nesse texto, assim como Doane, a autora se debruça prioritariamente sobre o cinema narrativo, para problematizar as questões relacionadas à voz no cinema e também parte da identificação da sincronização como um elemento unificador da linguagem cinematográfica. Segundo suas palavras,

A sincronização funciona como um imperativo virtual no cinema de ficção. Embora a voz masculina seja ocasionalmente permitido transcender esse imperativo completamente, e a voz feminina seja de tempos em tempos permitida uma pausa qualificada do seu rigor, ela organiza toda a relação som/imagem. Ela é a norma em relação à qual esses relacionamentos aderem ou se afastam.<sup>12</sup> (Silverman, 1984: 132).

11. No original: *While sound is introduced, in part, to buttress this ideology, it also risks a potential ideological crisis. The risk lies in the exposure of the contradiction implicit in the ideological polarization of knowledge. Because sound and image are used as guarantors of two radically different modes of knowing (emotion and intellection), their combination entails the possibility of exposing an ideological fissure – a fissure which points to the irreconcilability of two truths of bourgeois ideology. Practices of sound editing and mixing are designed to mask this contradiction through the specification of allowable relationships between sound and image.*

12. No original: *Synchronization functions as a virtual imperative within fiction film. Although the male voice is occasionally permitted to transcend that imperative altogether, and the female voice is from time to time allowed a qualified respite from its rigors, it organizes all*

Seguindo os princípios da teoria feminista do cinema, Silverman identifica a normatização em relação ao cinema narrativo hegemônico como sendo orientada por uma lógica masculina, em que a opressão sexista em favor do homem como elemento central e agregador da narrativa atua como força onisciente na organização dos elementos do filme. A diferenciação entre os gêneros coloca sempre em desvantagem as estratégias associadas ao feminino. Para a autora, os mecanismos de exclusão são muito mais complexos do que aqueles que negam o acesso das mulheres a uma visão autorizada, e requerem formulação cuidadosa para desvendar sua articulação. Em sua exposição ela enfatiza que o sujeito masculino assume posições de autoridade dentro e fora do filme e o sujeito feminino, ao contrário, tem sistematicamente negadas tais possibilidades, sendo excluído de qualquer autoridade discursiva.

Após desenvolver sua exposição centrando a argumentação em exemplos que miram no uso da voz no cinema narrativo, diferenciando as possibilidades narrativas geralmente cedidas ao masculino e ao feminino nas estratégias utilizadas por tais filmes, Silverman volta-se para o cinema de vanguarda para amparar sua busca por alternativas estéticas em relação a esse padrão hegemônico normativo, tal como vimos anteriormente nos argumentos de Mulvey (1989) e Doane (1980). Nas palavras da autora: “é na prática da vanguarda feminista, entretanto, que a voz feminina tem sido mais exaustivamente interrogada e utilizada de modo mais inovador.<sup>13</sup>” (Silverman, 1984: 137).

A argumentação de Silverman desenvolve-se no sentido de apontar como a desvinculação entre corpo e voz no cinema, especialmente no caso do corpo e da voz feminina, provoca rupturas nos modelos hegemônicos de normatização nas relações entre som e imagem, de modo a provocar novas percepções acerca da representação da realidade e do próprio dispositivo cinematográfico, elaborando formas narrativas mais complexas, desafiadoras e intrigantes para o espectador. Para exemplificar seus pontos ela se baseia em alguns exemplos de documentários associados a práticas mais experimentais, especialmente os filmes *News from home*, de Chantal Akerman (1977) e *Journeys from Berlin/71*, de Yvonne Rainer (1980).

Para Silverman, o filme de Rainer é um caso notável de utilização de estratégias de tratamento da voz e, em especial, das estratégias de sincronização ou disjunção do corpo e da voz femininos no cinema. Para ela, “essas questões são tratadas de modo muito mais profundo neste que é inquestionavelmente o

---

*sound/image relationships. It is the norm to which those relationships either adhere, or from which they deviate.*

13. No original: *It is in feminist avant-garde practice, though, that the female voice has been most exhaustively interrogated and most innovatively deployed.*

mais memorável uso de vozes femininas no âmbito das vanguardas feministas, se não em todo o cinema experimental.<sup>14</sup>” (Silverman, 1984: 143).

Yvonne Rainer é uma artista norte-americana com produção diversificada em campos distintos. Oriunda do campo da dança e do teatro, Rainer também tem atuação marcada por uma jornada interdisciplinar tanto intelectual quanto artística e uma experiência que desloca questões de um campo a outro, subvertendo os limites e as fronteiras entre disciplinas e práticas expressivas. Além disso, seu percurso criativo revela um diálogo profícuo entre a teoria e a produção artística. Seus filmes foram objeto de interesse da teoria feminista do cinema e ajudaram a moldar seus argumentos em um diálogo de mão dupla que se estabeleceu entre a artista, que, informada pela teoria, incorporou a reflexão sobre as políticas da representação em suas obras. No mundo acadêmico, suas proposições conceituais e a grande variedade da sua expressão artística sugerem modos instigantes de se repensar o empreendimento teórico.

Yvonne Rainer é uma incansável teórica, no sentido que os termos da reflexão podem mudar, mas o ato da reflexão está sempre lá. Seus filmes e suas palavras oferecem a reflexão teórica como fluxo permanente, sempre mudando. Teoria nunca tem uma voz unificada; às vezes ela parece menosprezada, às vezes ela parece ser citada com grande reverência. A teoria nunca tem um pé na certeza, e, como resultado, você frequentemente encontra teoria em lugares inesperados no trabalho de Rainer.<sup>15</sup> (Mayne, 1999: 24).

O cinema de Yvonne Rainer nos permite notar uma simultaneidade entre sua produção artística e a teoria feminista do cinema. Dito de outro modo, podemos destacar trocas positivas entre o campo teórico emergente da teoria feminista do cinema e o campo da experimentação artística engajada com novas formas de expressão.

### **A voz e o som no cinema de Trinh T. Minh-ha**

Diante de toda essa exposição relativa à conformação da teoria feminista do cinema e ao modo como tal teoria contribuiu para problematizar o aparato cinematográfico, com especial atenção aos elementos sonoros da linguagem cinematográfica e em particular ao papel da voz no cinema, consideramos que a produção fílmica de Trinh T. Minh-ha tem aspectos muito originais a oferecer

---

14. No original: *These issues are treated at much greater length in what is unquestionably the most remarkable deployment of female voices within the feminist avant-garde, if not within the whole of experimental cinema.*

15. No original: *Yvonne Rainer is an unrelenting theorist, in the sense that the terms of reflection may change, but the act of reflection is always there. Her films and her words offer theoretical reflection as always in flux, always changing. Theory never has a unified voice; sometimes it seems to be mocked, sometimes it seems to be cited with great reverence. Theory never has a sure footing, and as a result you often find theory in unexpected places in Rainer's work.*

para que possamos investigar o uso do som e, notadamente, da locução, no campo do documentário moderno e de fatura experimental.

É importante lembrar aqui que a formação inicial da cineasta foi na área musical. Ela possui diploma pelo *National Conservatory of Music & Theater*, de Saigon (1969), bacharelado em literatura e música francesa, na *Wilmington College* (1972), estudos de etnomusicologia, na *Université de Paris IV-Sorbonne* (1974), *Master of Arts* em literatura francesa e etnomusicologia, pela *University of Illinois, Urbana-Champaign* (1973) e *Master of Music* (composição), pela *University of Illinois, Urbana-Champaign* (1976).

Dessa sua origem na atuação musical Minh-ha trouxe para sua produção fílmica a noção determinante de ritmo, fundamental na organização dos elementos expressivos do seu cinema. Entretanto, não é sobre essa questão que nos deteremos aqui, mas sobre estratégias de utilização de certos elementos em seus filmes, especificamente o som, o silêncio e o uso da voz.

### O som e o silêncio

Nos filmes dirigidos por Trinh T. Minh-ha encontramos diferentes estratégias de uso da música, dos ruídos e do silêncio. No primeiro caso, temos a música incidental, tocada por músicos e instrumentistas em estúdio e adicionada na montagem, e também os casos da música tocada ao vivo diretamente na cena, como parte da diegese do filme. Em relação aos ruídos e sons captados em som direto durante o trabalho de campo, estes são frequentemente utilizados como recursos sonoros não sincrônicos de modo a desnaturalizar a associação com a imagem e adquirir outras funções, musicais e rítmicas. Há ainda o uso do silêncio como recurso narrativo.

Seus filmes *Reassemblage* (1982) e *Naked Spaces* (1985) utilizam de modo exemplar uma série de estratégias sonoras que são muitas vezes destacadas como características singulares da sua expressividade artística. Um elemento essencial desses trabalhos em particular é o caráter disjuntivo entre som e imagem. Esses filmes foram captados em película 16 mm, com som registrado em um gravador Nagra e filmados em áreas rurais de países da África Ocidental. Entretanto, apesar da possibilidade tecnológica do registro sincrônico do som e da imagem já estar disponível no momento de produção dos filmes, neles não há uma única passagem em que imagem e som estão em sincronia. No caso de *Reassemblage*, os créditos em tela mostram apenas a menção *um filme de Trinh T. Minh-ha*, sendo que no roteiro do filme publicado posteriormente temos a indicação de que Minh-ha produziu (juntamente com Jean-Paul Bourdier), dirigiu, fotografou, escreveu e editou o filme. Baseados nessas informações, podemos supor que ela própria foi responsável pela fotografia e pelo registro

dos sons, de modo que não poderia, com o equipamento utilizado, registrar simultaneamente ambos. Em diversas entrevistas<sup>16</sup> Minh-ha já declarou que teve pouca experiência prévia com cinema antes de emigrar para os Estados Unidos nos anos 1970 e que a realização de *Reassemblage* foi marcada por um processo de aprendizado em termos de filmagem.

No caso de *Naked Spaces*, por sua vez, em uma primeira tela os créditos iniciais apresentam as informações de que o filme foi fotografado, escrito e teve a música gravada por Minh-ha. A referência à direção aparece marcada por um X, como que a anular este quesito. No roteiro publicado de *Naked Spaces*, porém, não há menção ao registro das músicas. Em uma segunda tela com créditos temos a informação de que Trinh T. Minh-ha montou o filme e que Jean-Paul Bourdier foi assistente.

O uso criativo e original da banda sonora acabou tornando-se uma das forças estéticas dos filmes. O caráter disjuntivo da montagem de *Reassemblage* e de *Naked Spaces* nos remete diretamente ao princípio da continuidade visual, da transparência e da identificação, que são aspectos centrais para o cinema narrativo, mas que são também buscados pelo cinema de cunho etnográfico convencional, por exemplo, seara com a qual estes filmes da diretora dialogam claramente. Com este princípio de articulação entre o som e a imagem, o filme desnaturaliza a representação dos corpos, do espaço e da ação que registra no Senegal, chamando a atenção para a política da representação e não para o tema. Ao assumir a disjunção como princípio narrativo radical, *Reassemblage* posiciona-se de modo a questionar as presunções dos modelos convencionais de cinema, especialmente dos modelos clássicos de documentário. Seguindo o pensamento de Mulvey (1989), trata-se de um exemplo contundente de que um cinema de vanguarda estética e política só pode existir enquanto contraponto ao modelo hegemônico.

Nos outros filmes da cineasta o caráter disjuntivo arrefece e a montagem ganha um caráter mais paratático – onde as imagens e cenas são organizadas sequencialmente, porém, sem guardar conjunção coordenativa entre si – articulando diversos elementos heterogêneos em uma exploração ensaística dos temas e das formas, onde não há compromisso com a linearidade, mas a justaposição de episódios que se sucedem sem se vincular a um ordenamento causal, sem explicação ou hierarquia claramente definidas. Os filmes *Surname Viet Given Name Nam* (1989), *The Fourth Dimension* (2001) e *Forgetting Vietnam* (2015) incluem letreiros eletrônicos sobrepostos às imagens. Imagens de arquivo (fotografias e filmagens) aparecem em *Surname Viet Given Name Nam*

---

16. Para entrevistas mais focadas nos três primeiros filmes da diretora ver *Framer Framed* (1992)

e *Forgetting Vietnam*. Diferentes texturas de imagem são adotadas em *Shoot for the Contents* e *Forgetting Vietnam*. O uso de música pré-gravada aparece em *The Fourth Dimension* (2001) e *Night Passage* (2004)

O silêncio é um elemento narrativo importante em *Reassemblage* e em *Naked Spaces*. Quando nos referimos a silêncio estamos falando da ausência total de som realmente e não apenas de um nível baixo de registro sonoro ou coisa que o valha. Em certas passagens desses filmes, Minh-ha retira o som completamente, deixando a cena silenciosa, de modo que esse silêncio se torna ensurdecedor. Dito de outro modo, utilizando uma metáfora mais comum e associada ao campo da imagem, o uso do silêncio nesses filmes torna o trabalho com o som visível. Para Mary Ann Doane (1984) a invisibilidade do trabalho com o som é a medida da força da banda sonora do filme. Evidentemente, nos filmes aqui em questão, podemos dizer o contrário. Como forma de expor o aparato cinematográfico, causando sensação de estranhamento e desnaturalizando a identificação com o tema, os silêncios assumem um caráter ativo e marcante, contribuindo para a elaboração de uma narrativa em que imagem e som expressam dimensões sensíveis que desestabilizam as expectativas típicas das narrativas convencionais, onde comumente há a manutenção de oposições ideológicas entre o inteligível e o sensível, o intelecto e a emoção, o fato e o valor, a razão e a intuição. Nos casos aqui destacados, a evidenciação do trabalho com o som é a medida da força da estética do filme.

Passando para a dimensão do som, vamos nos dedicar ao tema a partir de dois aspectos: os sons gravados em campo e utilizados de modo não sincrônico com a imagem na montagem, e a utilização de músicas.

O primeiro caso, dos sons não-sincrônicos, está mais fortemente presente nos dois filmes iniciais da cineasta, mas em menor escala também aparece nos demais. Nos casos dos filmes realizados na África, os sons registrados em campo são utilizados de modo a compor uma sonoridade rítmica, afastando-se de uma função que poderia ser ilustrativa ou de contextualização. Temos sons de trabalhos manuais, como o pilar do alimento pelas mulheres, sons de insetos, de falas, cantos de trabalho e cânticos rituais. Entretanto, nenhum deles se oferece como suporte para a imagem, sendo trabalhados de forma autônoma. Mesmo quando os sons são relativos à imagem, como no caso das mulheres que estão trabalhando no pilão, o som não é sincrônico e o que prevalece é o ritmo da montagem, da articulação entre imagem e som, e não a ilustração ou a descrição, seja da imagem em relação ao som ou vice-versa. Nesses casos, os sons são trabalhados como na música concreta, ou seja, uma composição musical que se constrói na montagem, incorporando elementos a princípio estranhos ao universo musical, como ruídos e sons naturais registrados anterior-

mente, para deles extrair musicalidade. Ao invés da composição musical nos moldes convencionais, onde estão envolvidos instrumentos e músicos, aqui a sonoridade surge da montagem desses ruídos na etapa de pós-produção.

Em relação ao segundo caso, a utilização de músicas, temos duas situações: a música incidental sobreposta à imagem, e a música registrada dentro da diegese no ato da filmagem, conforme apontamos anteriormente. A música incidental aparece nos filmes de Trinh T. Minh-ha em uma multiplicidade de usos. Por exemplo, a partir de arquivos, contribuindo para tecer uma narrativa que revisita a dimensão histórica a partir de experiências individuais, como é o caso dos filmes *Surname Viet Given Name Nam* e *Forgetting Vietnam*, que utilizam poemas ou cânticos tradicionais, ou então a partir de registros pela câmera de rituais encenados, como é o caso nos filmes *Shoot for the contents* e *The Fourth Dimension*. Aqui acompanhamos espetáculos performáticos e musicais e cerimônias que revisitam tradições culturais e folclóricas cujos sons passam do diegético para o extradiegético na articulação da montagem.

O filme *Night passage* é um caso interessante de experimentação com a música em relação à narrativa. As personagens Kyra, Nabi e Shin vão percorrendo as salas e espaços na viagem que empreendem pela “passagem noturna”. Nesses locais elas encontram outros personagens, que lidam com dimensões diferentes da performance. Temos situações dedicadas à palavra, aos movimentos, às luzes e aos sons e que inserem as personagens principais em experiências dentro do filme. Experiências com a tecnologia, com expressões artísticas, com diferentes sensações e energias. A maneira de realizar este trabalho conjugou experiências com a câmera, resultado da encenação para o filme e experiências na cena, na diegese, onde as personagens se depararam com performances sendo executadas diretamente no desenrolar da cena. Esta situação é particularmente interessante no caso da música. Em diversas cenas há música sendo interpretada em tempo real, no próprio transcorrer do plano e a interpretação desta está em sintonia com o desenvolvimento da ação. A música incidental não é apenas inserida em um trabalho de edição posterior, com ajustes controlados de duração e transições, mas é executada em sintonia com o trabalho dos atores e da câmera, devendo lidar com as dimensões de duração e transição dentro da execução do plano. Uma situação de filmagem em direto que remete ao documentário, executada em uma encenação ficcional.

Logo no início do filme, quando Kyra sai do seu local de trabalho, temos a primeira situação onde a música está sendo interpretada diretamente na cena, como parte da diegese. Kyra sai de bicicleta do galpão onde trabalha. O som da flauta começa. Ela cruza com um homem e uma mulher, que estão por ali em frente ao galpão, sentados. A música da flauta tocando uma melodia.

O homem chama Kyra, que retorna ao encontro deles. A câmera acompanha Kyra em uma panorâmica horizontal e enquadra os três no plano: Kyra, o homem e a flautista. Kyra e o homem começam a conversar sobre problemas, sonhos e os caminhos da vida. A flautista toca seu instrumento pontuando o diálogo entre os atores. O plano permanece o mesmo, sem decupagem. Os três em cena simultaneamente. Após a conversa, Kyra levanta-se e caminha para a bicicleta, a câmera a acompanha em uma panorâmica horizontal, deixando o homem e a flautista fora do quadro. A flautista retoma a melodia que preenche a cena da saída de Kyra. Em outra cena mais adiante, já dentro do trem que faz a “passagem noturna”, Kyra, Nabi e Shin encontram-se com dois contadores de história em um dos vagões. Um deles conta histórias cantando *a capella*. Mais adiante as três personagens estão em outro espaço, um ambiente aberto, brincando com cores e formas desenhadas no chão, quando seguem uma linha colorida fazendo a passagem para outro espaço maior, onde um baterista está tocando uma bateria eletrônica, sendo acompanhado por um percussionista. Algumas pessoas sentadas ao redor assistindo. Novamente sem decupagem, apenas um plano de câmera. Neste caso o plano começa fechado no baterista e vai se abrindo em *zoom out*, incluindo todos em cena. Kyra brinca com uma bola metálica dançando ao som da música. Nabi passeia de patins, em movimentos circulares ao redor. Shin brinca com o projetor de luz. Lentamente as personagens vão saindo do quadro, no que são acompanhados pela câmera em uma panorâmica lateral, até chegarem a uma figura humana desenhada no chão com pontos luminosos. O som da bateria e da percussão permanece. A última cena que apresenta música inserida na diegese acontece em uma sala de jantar, local em que as personagens confraternizam com algumas pessoas à mesa. Ao chegar à sala, as personagens recebem captadores de som que são colocados no rosto. Ao fundo temos um grupo de música eletrônica experimental, com uma série de equipamentos eletrônicos ligados. Os músicos vão compondo em interação com a cena, incorporando os sons gerados pelos dispositivos presos no rosto de cada ator. Movimentos físicos se transformam em sons manipulados eletronicamente dentro da própria diegese do filme.

Em relação à utilização de músicas pré-gravadas, Trinh T. Minh-ha trabalhou com o grupo de música instrumental experimental *The Construction of Ruins* nos filmes *A Tale of Love*, *The Fourth Dimension* e *Night Passage*. O trabalho do grupo resulta de uma improvisação bastante livre, utilizando instrumentos adaptados, como o piano ‘preparado’<sup>17</sup>, nos moldes dos instrumentos de músicos de vanguarda como John Cage. O trabalho com este grupo

17. Objetos estranhos ao piano são inseridos nas cordas do instrumento, como parafusos e moedas, a fim de obter novas e inusitadas sonoridades.

é baseado na improvisação e busca trazer para o campo sonoro a mesma liberdade e inventividade almejada no campo visual. O grupo trabalha de modo bastante experimental, sem seguir estruturas musicais definidas, como seria esperado de uma música no sentido convencional. Como um grupo de vanguarda tampouco vê limites entre o que é ruído e o que é música, abusando das sonoridades dissonantes. Para R. Murray Schaffer, um importante teórico no campo musical,

Às vezes, a dissonância é chamada de ruído; e para os ouvidos tímidos até pode ser isso. Porém, consonância e dissonância são termos relativos e subjetivos. Uma dissonância para uma época, geração e/ou indivíduo pode ser uma consonância para outra época, geração e/ou indivíduo. A dissonância mais antiga na história da música foi a Terça-Maior (dó-mi). A última consonância na história da música foi a Terça-Maior (dó-mi). (1991: 69).

Podemos notar que no cinema de Trinh T. Minh-ha o aspecto musical ressoa a utilização de estratégias desafiadoras como aquelas utilizadas no âmbito da imagem, de modo a contribuir para propor uma experiência fílmica que pretende encontrar caminhos novos para representar uma visão particular de mundo.

### **A voz**

A cineasta explorou uma multiplicidade de possibilidades no uso da locução em voz *over*, demonstrando, como o modelo convencional ou clássico de documentário é limitador em sua estrutura narrativa excessivamente normatizada. A locução evidencia a importância da palavra falada para Trinh T. Minh-ha (ao lado da palavra escrita dos letreiros e da palavra escrita nos livros) e permite a cineasta explorar dimensões retóricas, poéticas, líricas e pessoais que subvertem os modelos narrativos recorrentes no cinema. A voz no cinema de Trinh T. Minh-ha é elemento fundamental para o desenvolvimento de seu caráter ensaístico, principal linha de força de seu cinema. É no espaço da locução que a cineasta exerce com plenitude seu discurso.

Vamos recorrer a Mary Ann Doane, buscando seus argumentos em favor daquilo que chamou de *a política da voz*, no texto “*A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço*”. Para a autora, o documentário clássico trabalha para confinar a voz *over* em uma única voz, que ao lado da sincronização entre imagem e som, atua como forma de buscar obter um efeito homogeneizante, de unidade. Como já vimos em diversas passagens, o que interessa para Trinh T. Minh-ha é trabalhar na multiplicidade, buscar a diferença na multiplicidade. Esta busca pode ser traduzida em seus diferentes filmes nas estratégias de locução adotadas, por exemplo, no uso de duas vozes distintas, como em *Shoot*

*for the contents*, ou mesmo três vozes distintas, como em *Naked Spaces*. “Isto implica não apenas aumentar o número de vozes, mas radicalmente mudar o relacionamento delas para com a imagem, efetuando uma disjunção entre som e significado, fazendo prevalecer aquilo que Barthes define como o ‘grão’ da voz sobre e contra sua expressividade ou poder de representação.” (Doane, 1983: 472-473).

Em último lugar, devemos ressaltar que nos filmes de Trinh T. Minh-ha a locução, mesmo quando não é feita por ela própria, é carregada de sotaque. Nos filmes da cineasta praticamente todas as locuções em voz *over* são em inglês. Com excessão das duas entrevistas de *Shoot for the Contents* e de alguns outros personagens aqui e ali, quase sempre são mulheres que falam. Em praticamente todos esses casos o inglês não é a língua materna de quem fala e as vozes são frágeis e delicadas. Desse modo, as vozes carregam dois elementos – sotaque e fragilidade – que perturbam as normas daquilo que o modelo convencional normatizou como sendo esperado do recurso da locução em voz *over*: a locução masculina, de voz grave e assertiva. Para Barthes (1977), a voz não é pessoal, não é original, porém ao mesmo tempo é individual: ela tem um corpo que ouvimos, que não tem identidade civil, não tem personalidade, mas tem mesmo assim um corpo separado. Acima de tudo, a voz carrega diretamente o simbólico, acima do inteligível, o expressivo.

Pela voz há a afirmação da diferença de seu cinema, protagonizado por mulheres, não raro em situações de deslocamento, de diáspora, que refletem a experiência intercultural a partir dos intervalos e dos cruzamentos entre culturas, lugares e instâncias de poder.

### Referências bibliográficas

- Barthes, R. (1977). The grain of voice. In R. Barthes, *Image-music-text* (pp. 179-189). Fontana Press.
- Deren, M. (2012). Cinema: o uso criativo da realidade. *Devires*, 9 (1): 128-149.
- Doane, M. A. (1984). The ‘woman’s film’: possession and address. In M. A. Doane *et al.*, *Re-vision: essays in feminist film criticism* (pp. 67-82). American Film Institute monograph series v.3.
- Doane, M. A. (1983). A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In I. Xavier, *A experiência do cinema* (pp. 457-475). Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme.
- Doane, M. A. (1981). Woman’s stake: filming the female body. *October*, 17: 22-36.

- Doane, M. A. (1980). Ideology and practice of sound editing and mixing. In T. Lauretis & S. Heath, *The cinematic apparatus* (pp. 47-56). Macmillan press.
- Johnston, C. (1976). Women's Cinema as Counter cinema. In B. Nichols (ed.), *Movies and methods* (pp. 208-221). University of California Press.
- Mayne, J. (1999). Theory speak(s). In Y. Rainer, *A woman who: essays, interviews, scripts* (pp. 18-24). JHU Press.
- Mulvey, L. (1989). Film, feminism and the avant-garde. In L. Mulvey, *Visual and other pleasures* (pp. 111-126). Palgrave.
- Mulvey, L. (1983). Prazer visual e cinema narrativo. In I. Xavier, *A experiência do cinema* (pp. 437-453). Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme.
- Schafer, M. (1991). *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora da Unesp.
- Silverman, K. (1984). Dis-embodying the female voice. In M. A. Doane *et al*, *Re-vision : essays in feminist film criticism* (pp. 131-149). American Film Institute Monograph Series, v.3. AFI.
- Trinh T. M. (1992). *Framer framed*. Nova York: Routledge.

## Parto humanizado, empoderamento feminino e combate à violência: uma análise do documentário *O renascimento do parto*

Ana Teresa Gotardo\*

**Resumo:** Este artigo objetiva analisar as narrativas do documentário brasileiro *O renascimento do parto*. Para tanto, será empreendida uma leitura polivalente, não-dominante, que visa compreender como os discursos sobre violência obstétrica, saber científico e tecnológico modernos, institucionalização e controle sobre o corpo, sobre a vida (biopoder) são desconstruídos por meio da “volta ao primitivo”, ao natural, ao humanizado, à experiência sensível e de empoderamento da mulher.

Palavras-chave: violência obstétrica; empoderamento feminino; parto humanizado; Modernidade; Pós-Modernidade; cinema documentário.

**Resumen:** Este artículo tiene como objetivo analizar las narrativas de la película documental brasileña *O renascimento do parto/El renacimiento del parto*. Para eso, se llevará a cabo una lectura múltiple, no dominante, cuyo objetivo es entender cómo los discursos sobre la violencia obstétrica, el saber científico y la tecnología moderna, la institucionalización y el control sobre el cuerpo, sobre la vida (biopoder) se desconstruyen a través de "volver a lo primitivo", lo natural, lo humanizado, la experiencia sensible y el empoderamiento de las mujeres.

Palabras clave: violencia obstétrica; empoderamiento de las mujeres; parto humanizado; modernidad; posmodernidad; cine documental.

**Abstract:** This article aims to analyse the narratives of the Brazilian documentary *O renascimento do parto/Birth reborn*. With a multi-purpose and non-dominant reading, I aim to understand how the discourses about obstetric violence, modern knowledge and technology, institutionalization and control over the body, over the life (biopower), are deconstructed by the “back to the primitive”, to the natural, to the humanized, to the sensitive experience and by the women empowerment.

Keywords: obstetric violence; women empowerment; natural childbirth; Modernity; Post-modernity; documentary cinema.

**Résumé :** Cet article vise à analyser les récits à l’oeuvre dans le documentaire brésilien *La renaissance de l’accouchement*. Pour ce faire, une lecture polyvalente et non

---

\* Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, Faculdade de Comunicação Social, Programa de Pós-Graduação em Comunicação / Universidade Federal Fluminense – UFF, Superintendência de Comunicação Social, Divisão de Gestão de Relacionamentos. 20510-390, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: aninhate@gmail.com

Submissão do artigo: 15 de dezembro de 2017. Notificação de aceitação: 8 de fevereiro de 2018.

dominante sera entreprise pour comprendre comment les discours sur la violence obstétrique, les connaissances scientifiques et technologiques modernes, l'institutionnalisation et le contrôle du corps et de la vie (biopouvoir) sont déconstruits à travers un "retour aux sources primitives", c'est-à-dire l'expérience naturelle, humanisée, sensible et l'autonomisation des femmes.

Mots-clés : violence obstétrique ; l'autonomisation des femmes ; accouchement humanisé ; Modernité ; Postmodernité ; cinéma documentaire.

## Introdução

*Isso pode ser resumido pela admirável fórmula de Fernando Pessoa: "Uns governam o mundo, outros são o mundo". São, sem dúvida, aqueles que são o mundo que nos interessam.* (Maffesoli, 1998: 273).

O Brasil é, segundo a Organização Mundial da Saúde (OMS), campeão mundial no número de cesáreas – enquanto a taxa considerada ideal está entre 10 e 15% dos partos (OMS, 2015), no Brasil esse número chega a 50% do total de nascimentos,<sup>1</sup> chegando a 84% na rede de saúde suplementar.<sup>2</sup> Trata-se de um sistema que privilegia a linha de produção no parto por meio da cesárea, baseado na conveniência médica, o qual normalmente retira o direito de escolha da mulher acerca das intervenções sobre seu corpo e tampouco se preocupa com o tempo de formação do feto ou demais riscos cirúrgicos associados. A frequência e naturalização dessa apropriação do corpo feminino pelos profissionais da saúde vêm sendo, inclusive, questionada juridicamente, e passou a ser reconhecida oficialmente pela Defensoria Pública do Estado de São Paulo como "violência obstétrica".<sup>3</sup>

O termo, utilizado para questionar a verdade médica sobre a apropriação do corpo e dos processos reprodutivos das mulheres, é chocante – ainda mais quando acompanhado de relatos e imagens que corroboram a sensação de invasão do corpo, da escolha, mostrando os traumas das mulheres e consequências negativas aos recém-nascidos. A obrigatoriedade da cirurgia (já que muitas mulheres são levadas a pensar que não possuem outra alternativa), especialmente pelos médicos particulares e conveniados, é justificada pelo suposto saber científico da área, tido como "inviolável" pelo senso comum Moderno. Mesmo quando alguém o questiona, corre o risco de ser submetido ao saber jurídico – outro "inviolável" – como o caso da gestante Adelir Lemos de Goes que, não querendo se submeter à cesárea, foi obrigada a fazê-la pela justiça, tendo sido retirada de sua casa e escoltada ao hospital pela polícia militar para

1. Fonte: [www.unicef.org/brazil/pt/PT-BR\\_SOWC\\_2012.pdf](http://www.unicef.org/brazil/pt/PT-BR_SOWC_2012.pdf)

2. Fonte: [www.ans.gov.br/aans/noticias-ans/consumidor/2718-ministerio-da-saude-e-ans-publicam-resolucao-para-estimular-parto-normal-na-saude-suplementar](http://www.ans.gov.br/aans/noticias-ans/consumidor/2718-ministerio-da-saude-e-ans-publicam-resolucao-para-estimular-parto-normal-na-saude-suplementar)

3. [www.defensoria.sp.gov.br/dpesp/repositorio/41/violencia%20obstetrica.pdf](http://www.defensoria.sp.gov.br/dpesp/repositorio/41/violencia%20obstetrica.pdf)

fazer a cirurgia. Na matéria publicada pela Folha de São Paulo (Balogh, 2014), diversos comentários dos leitores aplaudem a decisão.

Para questionar esse movimento hegemônico, grupos de ativistas e meios de comunicação (especialmente os internacionais), além da Organização Mundial de Saúde, estão buscando formas de desnaturalizar a cesárea no Brasil, de desconstruir a verdade moderna do saber médico institucionalizado, da técnica, da tecnologia e do controle para empoderar o corpo feminino e sua capacidade de parir – um retorno ao “primitivo”, tal como nos orienta Maffesoli sobre a Pós-Modernidade. Nesse contexto, temos o documentário brasileiro *O Renascimento do Parto*, de Érica de Paula e Eduardo Chauvet, lançado em 9 de agosto de 2013. O elenco conta com cientistas, médicos, parteiras, doulas, mães, pais. O filme foi selecionado para o *6th Los Angeles Brazilian Film Festival*, o *IV Doc Brazil Festival China 2013*, o *VI Festival Internacional de Cine Latinoamericano y Caribeño de Margarita* na Venezuela e para o *31º Festival de Cine de Bogotá* na Colômbia, além dos festivais nacionais – 7º Festival Goianum Audiovisual de Natal no Rio Grande do Norte e a 10ª Mostra Cinema Popular Brasileiro de Nova Friburgo no Rio de Janeiro.

Este artigo busca fazer uma breve análise das narrativas apresentadas no filme, buscando deslocar-se das formas das estruturas narrativas para o estudo das relações estabelecidas pela produção de sentidos do ato de narrar, já que os discursos, por sua ampla visibilidade, muitas vezes orientam as práticas sociais. Nessa perspectiva, buscamos apoio no pensamento de Michel de Certeau, que fala sobre a importância de desviar o olhar dos sistemas linguísticos e privilegiar as práticas significativas.

Nossa pesquisa pertence a este tempo “segundo” da análise, que passa das estruturas às ações. Mas neste conjunto muito amplo vou considerar apenas ações narrativas. Elas permitirão precisar algumas formas elementares das práticas organizadoras de espaço: a bipolaridade “mapa” e “percurso”, os processos de delimitação ou de “limitação” e as “focalizações enunciativas” (ou seja, o índice do corpo do discurso). (Certeau, 1994: 201).

De acordo com Aumont e Marie (2004), procuro realizar a análise do filme como uma maneira de explicar de forma racionalizada os fenômenos observados nos filmes, com vistas à produção do conhecimento e à interpretação. Considero, tal como Rose (2002: 343), que “os meios audiovisuais são um amálgama complexo de sentidos, imagens, técnicas, composição de cenas, sequência de cenas e muito mais”; e, tal como Aumont e Marie (2004: 39), que “não existe um método universal para analisar filmes” e que “a análise de um filme é interminável”. Assim, busco realizar análises das narrativas de forma a desconstruí-las sob a luz da perspectiva teórica, buscando identificar

os “modos como imagens, figuras e discursos da mídia funcionam dentro da cultura em geral.” (Kellner, 2001: 77).

### **O saber institucionalizado e as narrativas de violência**

*O renascimento do parto* é um documentário brasileiro que explora imaginários da necessidade do controle médico sobre o corpo feminino durante a gravidez e o parto. Segundo o médico obstetra Ricardo Jones, um dos entrevistados no filme, a entrada da figura do médico e do hospital no parto é muito recente em relação à história da humanidade e é justificado de várias formas, por diversos profissionais, no decorrer da longa-metragem. Fernanda Macedo, também médica obstetra, fala, por exemplo, da lógica cultural e econômica em torno da questão, que envolve a sensação de “segurança”<sup>4</sup> e naturalização da cesárea. Já a antropóloga Robbie Davis-Floyd fala em uma visão paradigmática tecnocrata, no qual o corpo é visto como uma máquina, tratado como objeto, separado da mente e com foco em resultados imediatos.

Essa questão do controle do corpo e da saúde é tratada amplamente por Foucault (2000), que nos traz o conceito de biopolítica e biopoder. Segundo o autor, há, no final do século XVIII, o início de uma nova tecnologia de controle sobre o corpo: de uma forma disciplinar para uma forma regulamentadora. Esses conjuntos de mecanismos não atuam no mesmo nível e, portanto, não excluem um ao outro. Ao contrário, na maioria dos casos atuam de forma articulada para o exercício do poder.

O poder disciplinar e o poder regulamentador são, segundo Foucault, uma tecnologia disciplinadora do corpo e uma tecnologia regulamentadora da vida, respectivamente. Enquanto o primeiro produz efeitos individualizantes por meio da aplicação de forças sobre o corpo com o objetivo de torná-lo útil e dócil, o segundo atua sobre a vida, agrupando efeitos sobre uma população por meio do controle e possível modificação dos eventos característicos da vida em massa, visando compensar seus efeitos, assegurando, portanto, o equilíbrio global, “a segurança do conjunto em relação a seus perigos internos” (Foucault, 2000: 297).

A biopolítica, essa nova tecnologia de poder regulamentar, lida, então, com a população, que é vista como um problema científico e político, biológico e de poder, controlando questões como proporção de nascimentos e óbitos, fecun-

---

4. É interessante notar (embora não seja o foco deste estudo) que, na teoria de Marketing, a segurança é o segundo item da hierarquia de necessidades de Maslow, também conhecida por pirâmide de Maslow, vindo apenas após as necessidades fisiológicas. A necessidade de segurança é utilizada mercadologicamente como fator de convencimento para um parto mais “seguro” para mãe e filho – segurança essa baseada na falta de conhecimento dos pais e do poder do conhecimento médico institucionalizado.

didade, longevidade, dentre outras, constituindo em sua prática áreas de saber que definem o campo de atuação de seu poder: o de intervir para fazer viver e o de deixar morrer. Esse poder “intervém sobretudo nesse nível para aumentar a vida, para controlar seus acidentes, suas eventualidades, suas deficiências, daí por diante a morte, como termo da vida, é evidentemente o termo, o limite, a extremidade do poder” (idem: 295-296).

Como processos biossociológicos, a biopolítica e o biopoder são mais complexos que os dispositivos disciplinares por implicarem órgãos complexos de coordenação e centralização. Nesse contexto, a medicina, como uma área de saber técnico, torna-se o elemento

(...) cuja importância será considerável dado o vínculo que estabelece entre as influências científicas sobre os processos biológicos e orgânicos (isto é, sobre a população e sobre o corpo) e, ao mesmo tempo, na medida em que a medicina vai ser uma técnica política de intervenção, com efeitos de poder próprios. A medicina é um saber-poder que incide ao mesmo tempo sobre o corpo e sobre a população, sobre o organismo e sobre os processos biológicos e que vai, portanto, ter efeitos disciplinares e efeitos regulamentadores. (idem: 301-302).

Assim, a medicina passa a ter uma função de coordenação dos tratamentos médicos, centralização da informação, normalização e normatização do saber, articulando diretamente com as questões centrais da biopolítica que então se instaurava.

Simmel (1973) aponta que, também no século XVIII, houve uma exigência de especialização funcional do homem e seu trabalho, fenômeno também apontado por Elias (1994), em sua análise sobre a história dos costumes durante a formação do Estado Moderno e como se deu o processo de mudança na conduta e sentimentos humanos – o processo civilizador. Elias destaca que as principais alterações que modelaram personalidades de maneira civilizadora foram: a) o processo de diferenciação social proporcionado pela competição crescente; b) a progressiva divisão de funções devido à diferenciação; c) o crescimento das cadeias de interdependência, pois o indivíduo passa a depender de um maior número de pessoas; d) a construção de uma teia mais rigorosa e precisa, com ações integradas. Esse processo social compeliu o indivíduo a modelar sua conduta de forma mais diferenciada, uniforme e estável, através do exercício do controle cada vez mais cedo, na infância, do crescimento do autocontrole consciente e inconsciente e da variação dos modelos de autocontrole de acordo com a função social e posição do indivíduo.

Essa construção da qual trata Elias está inserida dentro de um contexto da Modernidade, ou “pós-medievalidade” que, como nos esclarece Maffesoli

[...] foi justamente esse processo que regeu o nascimento de uma família cristalizada em sua estrutura nuclear, que favoreceu a “implementação do trabalho” e gerou as grandes instituições de ensino e do trabalho social, sem esquecer as da saúde e os diversos tipos de “confinamento” em que os séculos XIX e XX não foram nada avaros. Corrigindo, na medida em que isso era possível, os malefícios do devir econômico do mundo e do produtivismo que lhe era inerente, esse “social” trouxe uma segurança inegável para a grande maioria. Mas, ao mesmo tempo, e no sentido estrito do termo, “enervou” o corpo comunitário, transferindo para instâncias longínquas e abstratas a tarefa de gerir o bem comum e os liames coletivos. Tudo isso me levou a dizer que, em muitos aspectos, assistimos à instauração de uma “violência totalitária” que, invertendo a terminologia durkheimiana, permitiu o deslizamento de uma “solidariedade orgânica”, mais próxima do cotidiano, para uma “solidariedade mecânica”, promovida por uma estrutura técnica que se auto-proclama avalista do bom funcionamento da vida social. (Maffesoli, 2004: 14-15).

Essas características da Modernidade estão amplamente presentes e naturalizadas nas narrativas sobre a cesárea no Brasil. *O renascimento do parto* busca contestar, por meio de relatos de mães, pais e especialistas, essa naturalização que leva muitas pessoas ainda a se submeterem a uma cirurgia sem que essa seja sua vontade. Trata-se de um filme, no entanto, que contesta um poder constituído há séculos, poder esse que, tal como nos diz Foucault (2000: 302):

Dizer que o poder, no século XIX, tomou posse da vida, dizer pelo menos que o poder, no século XIX, incumbiu-se da vida, é dizer que ele conseguiu cobrir toda a superfície que se estende do orgânico ao biológico, do corpo à população, mediante o jogo duplo das tecnologias da disciplina, de uma parte, e das tecnologias de regulamentação, de outra.

A questão do controle sobre o corpo não é, no entanto, a única abordada pelo documentário para justificar a preferência dos médicos pela cesárea. Robbie Davis-Floyd, Melania Amorin (médica obstetra e professora da UFPB), Fernanda Macedo (médica obstetra) e Ricardo Chaves (pediatra) falam também da questão econômica que envolve a escolha pela cesariana – não vale a pena financeiramente para o médico deixar de atender pacientes no consultório para acompanhar horas de um trabalho de parto normal enquanto pode fazer uma cesárea em apenas 20 minutos. A cirurgia é, na maioria das vezes, uma conveniência médica – como provas, os especialistas citam, por exemplo, o baixo valor pago pelo plano de saúde para um parto normal e a lotação dos hospitais em véspera de feriados prolongados para cesáreas eletivas. O mesmo vale para os hospitais, que, segundo os especialistas do documentário, preferem ter suas salas cirúrgicas rapidamente liberadas para outros usos que mantê-las à disposição de gestantes por 12 horas (ou o tempo que for necessário).



Controle sobre o corpo e sobre o parto: mãe relata que pediu para ser desamarrada para segurar seu bebê após uma cesárea, mas não foi atendida pelos médicos. Segundo a mãe, o bebê, mesmo tendo nascido em boas condições de saúde, foi conduzido a procedimentos que ela considerava desnecessários.

Maria Esther Vilela, gestora no Ministério da Saúde e uma das entrevistadas pelo filme, comenta que “o modelo de atenção ao parto no Brasil, muito centrado na tecnologia, foi aos poucos criando a cultura da cesariana como o modo de nascer mais confortável, talvez mais adequado a essa sociedade de consumo”. Simmel (1973) aponta a metrópole moderna como voltada para a produção para o mercado, dominada pela economia do dinheiro. O autor ressalta que

A mente moderna se tornou mais e mais calculista. A exatidão calculista da vida prática, que a economia do dinheiro criou, corresponde ao ideal da ciência natural: transformar o mundo num problema aritmético, dispor todas as partes do mundo por meio de fórmulas matemáticas. Somente a economia do dinheiro chegou a encher os dias de tantas pessoas com pesar, calcular, com determinações numéricas, com uma redução de valores qualitativos a quantitativos. Através de uma natureza calculativa do dinheiro, uma nova precisão, uma certeza na definição de identidades e diferenças, uma ausência da ambiguidade nos acordos e combinações surgiram nas relações de elementos vitais – tal como externamente esta precisão foi efetuada pela difusão universal dos relógios de bolso. (Simmel, 1973: 14).

Para entrar nessa dimensão “quantitativa” moderna (reiterada por imagens de diversas cesáreas como em linha de produção, máquinas, relógios e até mesmo do trânsito acelerado), o parto normal precisou se cercar de mitos que impusessem regras de dificuldade – as quais, além de se tornarem diretrizes, contribuíram para a diminuição da segurança e do poder da mulher sobre seu

corpo. A obstetrix Ana Cristina Duarte salienta, inclusive, que eles são amplamente reiterados em nossas conversas cotidianas por mulheres que, ao serem vítimas de violência obstétrica e não identificá-la, reproduzem suas narrativas sobre o parto normal como um momento de sofrimento. Já no consultório médico, a entrevistada cita questões como bebê grande, a idade da mulher, considerada velha demais para parir a partir dos 30 ou 35 anos, ou nova demais, ou gorda, ou magra demais, sedentária, “que ela pode ficar larga”, dor, pressão alta, diabetes, que a mulher não entrou em trabalho de parto. Melânia Amorin salienta que “circular de cordão, bebê grande demais, bebê pequeno demais, grau de placenta avançado, pouco líquido, muito líquido, são indicações que não existem. São entidades que se criaram, entidades fantasmagóricas enquanto indicações de cesariana”. Para comprovar, um parto natural na água de um bebê com uma circular de cordão é exibido. E a médica obstetra salienta: “um achado absolutamente fisiológico, até 40% dos bebês nascem com o cordão enrolado no pescoço. Mas se criou o mito do cordão assassino. Não existe essa possibilidade do bebê se enforcar com o cordão umbilical”.



Imagens de relógios, de carros em alta velocidade e de equipamentos médicos são exibidos continuamente, de forma a reiterar as ideias de tecnologia, técnica e velocidade (dimensões quantitativas modernas).

Trata-se também de ver a mulher como incapaz, seu corpo como defeituoso e a intervenção médica como sempre necessária e “salvadora” do bebê e da parturiente. As próprias mulheres acabam por acreditar nessa “defectividade”. O médico Ricardo Gomes salienta que

O nascimento humano é um evento que foi moldado através de 5 a 7 milhões de anos de experimentação. Apesar desses milênios de aprimoramento, pro

surgimento do modelo obstétrico contemporâneo, era fundamental que se criasse a ideia de que as mulheres são essencialmente incompetentes e incapazes para dar conta do processo de nascimento por si mesmas.

Se os médicos veem cesáreas como “mais um dia de trabalho”, como forma de ganhar dinheiro rapidamente, de controlar seu tempo, o corpo e a vida do outro, as questões negativas deste processo saltam aos olhos de mães e pais que buscam compreender o processo e a indústria do nascimento. É importante salientar, como já dito anteriormente, que o senso comum aceita a opinião médica de forma inquestionável, assim como há mulheres que, por razões diversas, optam pela cesariana e, desta forma, não a reconhecem como uma forma de violência ou como um procedimento que envolve riscos.

O documentário traz ainda depoimentos de mulheres que reconhecem / entendem ter passado por atos de violência obstétrica. As narrativas trazem questões chocantes, como mentiras contadas por médicos às gestantes. Uma das entrevistadas conta, por exemplo, que seu médico tentou justificar uma cesárea utilizando uma circular de cordão apontada em uma ultrassonografia que não era dela. Outras falam que se sentiram enganadas por seus médicos, que prometeram parto normal durante todo pré-natal e que, na 38ª semana de gestação, as obrigaram, inclusive com assédio moral, a marcarem uma cesariana em conformidade com suas [deles] agendas. Falas ríspidas, ameaças, indicações míticas ou mesmo sugestões de que não seriam capazes de parir levaram mulheres que queriam partos normais a marcarem cirurgias contra a vontade, antes do tempo do bebê, por conveniência médica. O choro, a tristeza, a sensação de terem sido incapazes e frágeis são comuns às entrevistadas. Segundo Ricardo Gomes, porém,

As próprias mulheres acreditam que são incapazes de ter seus filhos de uma forma mais fisiológica e mais natural exatamente porque a cultura contamina a sua autoestima. E aí um processo que era para ser essencialmente o empoderamento das mulheres no momento de gerar a vida, de parir, de dar à luz, se transformou num processo que fundamentalmente fortalece os médicos e as corporações.

A violência e o controle sobre o corpo e a vida são salientados pelas imagens, que mostram mulheres com as pernas amarradas em posição de litotomia<sup>5</sup> sendo submetidas a episiotomia,<sup>6</sup> úteros expostos, sendo abertos, e mãos

---

5. Na posição de litotomia, a mulher permanece deitada com as pernas elevadas em perneiras. No filme, médicos discutem que essa posição não favorece a “descida” do bebê e dificulta o parto normal.

6. Corte no músculo perineal (entre a vagina e o ânus). A médica Melânia Amorim, uma das entrevistadas do filme, diz que a realização do procedimento não tem respaldo em evidências científicas e traz mais dor na recuperação da parturiente. Em outro momento, Robbie Davis-Floyd destaca que essa e outras intervenções médicas fazem parte do ritual para estabelecer o controle sobre o “imprevisível e incontrolável processo natural de nascimento”.

que giram dentro desses úteros procurando por bebês para retirá-los usando força e fórceps. Os bebês não são levados para as mães que, amarradas na cama, são obrigadas a verem seus filhos de longe (isso quando os veem), sem tocá-los. Após, os bebês são submetidos a todo tipo de tratamento: aspiração nasal, colírios, pesagem, fechamento do cordão, tudo rapidamente, para não se perder o tempo da linha de produção.



Bebê é puxado a fórceps durante uma cesárea.

Por outro lado, a cesariana também é citada, no filme, como uma cirurgia que pode salvar vidas, quando bem indicada (pesquisas científicas apontam que apenas 20% dos partos precisariam de intervenção cirúrgica). Quando não necessária, a cesárea representa maior risco para gestante e feto – como, por exemplo, infecções hospitalares, nascimentos prematuros, aumento da mortalidade neonatal, desmame precoce, relação dificultada entre mãe e filho. O Ministério da Saúde classifica a questão como “epidemia oculta”, relacionada a classes sociais mais elevadas. Nesse contexto, o documentário busca desmistificar o parto natural com informações para que as mulheres voltem a ter confiança em si, em seu corpo, em sua capacidade de parir.

### **O parto natural e o retorno ao primitivo**

A gente tem muito, muito o que aprender das mulheres do campo, porque elas têm contato muito direto com o seu próprio ser, com a natureza. Elas não duvidam se, quanto engravidam, se elas vão poder parir ou não. A cabeça não atrapalha, sabe? A cabeça da mulher moderna atrapalha muito. Precisamos nos limpar desses contaminantes mentais e limpar essa coisa social de “a mulher não vai parir porque a mulher moderna já não sabe parir mais”. Isso

não é verdade. Nós mulheres sabemos parir. Nós mulheres gostamos de parir. (Naoli Vinaver, parteira e antropóloga).

A desconstrução da verdade moderna sobre o nascimento por via cirúrgica é feita com base no empoderamento do corpo feminino, reconhecimento da experiência e retorno ao primitivo, levando em conta os saberes populares, as experiências cotidianas, históricas, comunitárias. Imagens de mulheres utilizando métodos alternativos de combate à dor, dançando, tranquilas, felizes, sorrindo, junto a seus filhos recém-nascidos e mais velhos, ao lado de seus companheiros, em ambientes humanizados, muitas vezes em suas próprias casas. Sobre essa atenção ao conhecimento popular, Maffesoli (222: 272) nos alerta que

Cabe lembrar que ater-se à vivência, à experiência sensível, não é comprazer-se numa qualquer *delectatio nescire*, ou negação do saber, como é costume crer, por demais frequentemente, da parte daqueles que não estão à vontade senão dentro dos sistemas e conceitos desencarnados. Muito pelo contrário, trata-se de enriquecer o saber, de mostrar que um conhecimento digno deste nome só pode estar organicamente ligado ao objeto que é o seu. É recusar a separação, o famoso “corte epistemológico” que supostamente marcava a qualidade científica de uma reflexão. É, por fim, reconhecer que, assim como a paixão está em ação na vida social, também tem seu lugar na análise que pretende compreender esta última. Em suma, é pôr em ação uma forma de empatia, e abandonar a sobranceira visão impositiva e a arrogante superioridade que são, conscientemente ou não, apanágio da *intelligentsia*.



Mulher usa método alternativo para alívio da dor em seu trabalho de parto, em ambiente mais “acolhedor”.

A defectividade do corpo feminino é desconstruída pelo primeiro depoimento de uma mãe que, reconhecendo-se magra e com quadril estreito, lutou para ter seu parto normal contra a conveniência e a insistência médica e, assim, percebeu que não tinha defeitos e se sentia parte de uma natureza perfeita. Marcio Garcia, ator e pai, salienta que quem dá a vida é a mulher, e quem está por trás é Deus, não o médico. Busca-se, com essas narrativas, uma reconstrução da “normalidade” da gestação, como um acontecimento fisiológico que, ao invés de ser visto como doença, com alerta e preocupação, deve ser visto com alegria pela geração de uma nova vida. Que há beleza, bênção, saúde e capacidade de fazer da mulher.



Bebê nasce sob a água.

Os elementos trazidos como justificativas para o empoderamento do corpo feminino podem ser considerados

os elementos “arcaicos”, como constantes antropológicas, [que] são, ao mesmo tempo, integrados e torcidos. São aceitos enquanto tais e, ao mesmo tempo, revisitados. Ou ainda, aquilo que é sempre e renovadamente antigo é, igualmente, sempre e renovadamente atual. Assim são os fenômenos não racionais, as agregações tribais, as ambiências emocionais ou afetuais, o culto do corpo ou as diversas manifestações do hedonismo contemporâneo. Tudo aquilo que se credita, para o melhor e para o pior, à pós-modernidade, contém boa parte de pré-modernidade. De minha parte direi, portanto, que é essa constante “distorção” de coisas antigas que faz a qualidade essencial da vivência, ou, ainda, que o vivente é o feito de constantes arcaicas sucessivamente retrabalhadas. É isso que faz do ser societal um perpétuo acontecimento. (Maffesoli, 1998: 275).

A desconstrução do saber médico institucionalizado passa ainda por outras narrativas. O médico obstetra Ricardo Gomes cita, por exemplo, a falta de contato da produção científica na área da obstetrícia com a prática obstétrica, o que levou ao excesso de intervenções baseadas em “achismos” e em dogmas médicos não comprovados empiricamente – após a busca por evidências, percebeu-se que havia mais dor envolvida que resultados positivos. A também médica Melania Amorin diz:

Ao contrário do que muitos leigos pensam, durante muito tempo a prática médica, ela não era respaldada por evidências científicas sólidas. Quando a gente começou a falar em medicina baseada em evidências, havia pessoas, principalmente da área da saúde, que se chocavam: “mas como? Então a medicina toda não é baseada em evidências, a gente não é uma atividade científica?” E na verdade, infelizmente, grande parte das práticas médicas até bem recentemente não era respaldada por evidências científicas sólidas.

Todas essas questões estão presentes no documentário como forma de luta pelo fim da violência obstétrica, tanto no que diz respeito à gestante quanto ao bebê, por meio da informação e desconstrução de verdades construídas ao longo de séculos. A ideia principal é mostrar às pessoas que é possível parir de forma natural e segura, com qualidade e delicadeza, sem traumas, intervenções desnecessárias e choques ao recém-nascido – uma forma de dar “boas-vindas” ao ser que nasce. Trata-se também do respeito às condições fisiológicas do nascimento, tais como o bebê estar pronto para nascer e a liberação de uma série de hormônios necessários para o acontecimento.

No que diz respeito à questão hormonal, o cientista e médico obstetra francês Michel Odent ainda enfatiza que eles são necessários para a construção do amor, ou seja, o meio do parto normal é fisiologicamente necessário para a liberação de um coquetel conhecido como “hormônios do amor”, responsável pela vinculação entre mãe e filho. O uso da ocitocina sintética (hormônio sintético utilizado em intervenções para acelerar o parto) causa um desequilíbrio hormonal que, segundo a análise do entrevistado, torna “os hormônios do amor redundantes, inúteis, no período crucial em torno do nascimento”. Ele salienta, ainda, que outros mamíferos não humanos que tiveram interferência em seus partos acabam em abandono do filhote e que isso deveria ser um modelo para os humanos. O cientista questiona: “qual o futuro da humanidade nascida de cirurgia cesariana ou da ocitocina sintética?”



Família em contato com o bebê imediatamente após o nascimento.

A antropóloga Robbie Davis-Floyd explica, então, o paradigma do parto humanizado, modelo este que o Brasil e o documentário em análise tentam promover:

Corpo e mente estão conectados. A paciente não é um objeto, ela é um sujeito. [...] Humanismo é prestar atenção às necessidades do indivíduo, com respeito e dignidade durante o nascimento do bebê, respeitando e honrando suas escolhas, garantindo que ela tenha escolhas e que ela entenda as suas opções.

Os entrevistados salientam, contudo, que, para que o controle do parto saia das mãos dos médicos, é necessário o reconhecimento da importância e capacidade de outros profissionais na atenção ao parto, tais como parteiras, obstetrias, enfermeiras obstétricas e doulas. O documentário exhibe inclusive o exemplo das parteiras do Norte e Nordeste do Brasil que, sem nenhuma formação acadêmica, auxiliam inúmeros nascimentos. Nesse mesmo contexto, o hospital não deve mais ser visto como lugar da segurança para o parto. Há, sim, outros lugares como apropriados, tais como casas de parto e a própria residência da gestante. A Organização Mundial da Saúde reconhece que o lugar apropriado para o parto é aquele no qual a mulher se sinta bem e segura. A questão está no respeito à decisão da mulher, em seu protagonismo, ponto que o médico Ricardo Gomes entende como fundamental para a humanização do parto, em consonância com outras duas questões: visão integral do processo e mudança no paradigma de conhecimento que embasa os profissionais da área:

Nós só vamos verdadeiramente humanizar o nascimento se oferecermos de volta para a mulher o pleno controle do seu destino e o pleno controle do seu parto. Os três pontos fundamentais que sustentam, portanto, a humanização

do nascimento são: em primeiro lugar, o protagonismo restituído à mulher, que é fundamental. Em segundo lugar, uma visão integrativa e abrangente do fenômeno e não simplesmente do ponto de vista mecânico e fisiológico, mas abarcando também os aspectos psicológicos, afetivos, emocionais, espirituais, culturais e contextuais onde este parto está acontecendo. E o terceiro ponto fundamental é uma vinculação visceral com a medicina baseada em evidências.



Profissional se deita para verificar a descida do bebê, imagem que faz referência à fisiologia do parto e ao protagonismo da mulher.

Conexão com o corpo e consigo mesmo, expressão da alma por meio do corpo, instinto, poesia, empoderamento, desafio, transcendência de limites, parto como ritual de iniciação e de passagem que fortalece não apenas a mãe, mas a família e o bebê. Essas são apenas algumas das formas trazidas pelos entrevistados para qualificar a experiência, formas essas totalmente não racionalizadas, holísticas, talvez impossíveis de serem entendidas por quem não tenha passado pela experiência – e muitas mulheres não a terão por desconhecimento ou, muito pior, por serem impedidas em um processo que envolve trauma, controle e violência.

### **Considerações finais**

O documentário *O renascimento do parto* aborda o aspecto sensível do parto humanizado *versus* a visão consumista e racionalista da cesárea. Diversas falas corroboram essa contraposição, como a de Maria Esther Vilela, gestora do Ministério da Saúde: “A falta de sentido está completa no mundo, como se o mundo fosse consumir, consumir, consumir. [...] E o parto e nasci-

mento não precisa fazer nada por si só, ele nos coloca numa situação onde ali a gente se vê numa potência de ser humano [...]”.

Desses confrontos explorados no filme, a análise realizada buscou demonstrar as relações do controle do parto e da mulher com processos biossociológicos, como biopolítica e biopoder (enquanto complexos dispositivos disciplinares), e a questões relacionadas aos processos civilizadores da Modernidade. Essas “verdades”, construídas ao longo de séculos, são desconstruídas no filme por meio do empoderamento da mulher, de seu corpo, pelo questionamento do saber médico institucionalizado sem embasamento científico. Desta forma, é possível observar uma relação com conceitos de Pós-modernidade, segundo Maffesoli (1998; 2004).

A desconstrução do modelo cesarista vigente hoje no Brasil passa pela demonstração de que os depoimentos sobre traumas em partos estão ligados à violência de intervenções desnecessárias, não à dor do parto ou ao parto em si. Enquanto isso, o modelo humanizado é mostrado e descrito como um momento mágico, especial, pelo empoderamento feminino, pelo envolvimento total e pela construção do amor, tão necessário à humanidade, e sem o qual não há futuro – argumentos sensíveis que passam inclusive pela fé, pelo “dom da vida dado por Deus”. Assim, temos um documentário que luta contra uma verdade moderna e institucionalizada vigente, buscando alternativas pós-modernas, por meio do retorno ao “primitivo”, que garantam às mulheres o direito de escolha sobre seu corpo e sua vida.

### Referências bibliográficas

- Aumont, J. & Marie, M. (2004). *A análise do filme*. 3ª ed. Lisboa: Edições Texto e Grafia.
- Balogh, G. (2014). Justiça do RS manda grávida fazer cesariana contra sua vontade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02 abr. Cotidiano. Disponível em: [www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/04/1434570-justica-do-rs-manda-gravida-fazer-cesariana-contra-sua-vontade.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/04/1434570-justica-do-rs-manda-gravida-fazer-cesariana-contra-sua-vontade.shtml)
- Certeau, M. de (1994). *A invenção do cotidiano 1: artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Elias, N. (1994). *O processo civilizador*. 2 vol. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Foucault, M. (2000). *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France*. São Paulo: Martins Fontes.
- Kellner, D. (2001). *A cultura da mídia*. Bauru: EDUSC.

Maffesoli, M. (2004). *Notas sobre a pós-modernidade: o lugar faz o elo*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora.

Maffesoli, M. (1998). *Elogio da razão sensível*. Petrópolis, RJ: Vozes.

Organização Mundial da Saúde (2015). *Declaração da OMS sobre taxas de cesáreas*. Suíça. Disponível em: [http://apps.who.int/iris/bitstream/10665/161442/3/WHO\\_RHR\\_15.02\\_por.pdf?ua=1](http://apps.who.int/iris/bitstream/10665/161442/3/WHO_RHR_15.02_por.pdf?ua=1)

Rose, D. (2002). Análise de imagens em movimento. In M. W. Bauer & G. Gaskell (2002), *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som* (pp. 343-364). Petrópolis, RJ: Vozes.

Simmel, G. (1973). A metrópole e a vida mental. In O. G. Velho (1973), *O fenômeno urbano* (pp. 11-25). Rio de Janeiro: Zahar Editores.

### **Filmografia**

*O Renascimento do parto* (2013), de Érica de Paula e Eduardo Chauvet.

Outras informações em <http://orenascimentodoparto.com.br/> e [www.facebook.com/orenascimentodoparto](http://www.facebook.com/orenascimentodoparto)

## Mulheres negras no audiovisual brasileiro

Cleonice Elias da Silva\*

**Resumo:** Este artigo corresponde aos resultados iniciais de uma pesquisa sobre as mulheres no cinema brasileiro como diretoras, a qual, quando finalizada, será publicada em livro. Nele apresento um breve panorama sobre a participação das cineastas negras no cenário cinematográfico brasileiro, chamo a atenção pela ausência de uma diversidade de gênero e étnica nesse cenário.

Palavras-chave: mulheres negras; cineastas; cinema brasileiro.

**Resumen:** Este artículo corresponde a los resultados iniciales de una investigación sobre las mujeres en el cine brasileño como directoras, la cual, cuando finalizada, será publicada en libro. En él presento un breve panorama sobre la participación de las cineastas negras en el escenario cinematográfico brasileño, llamo la atención por la ausencia de una diversidad de género y étnica.

Palabras clave: mujeres negras; cineastas; cine brasileño.

**Abstract:** This article corresponds to the initial results of a research on women in Brazilian cinema as directors, which, when finalized, will be published in a book. In it I present a brief overview of the participation of black filmmakers in the Brazilian cinematographic scene, I draw attention to the absence of a gender and ethnic diversity in this scenario.

Keywords: black women; filmmakers; brazilian cinema.

**Résumé :** Cet article correspond aux premiers résultats d'une recherche sur les femmes dans le cinéma brésilien en tant que réalisatrices, qui, une fois finalisée, sera publiée dans un livre. Dans ce document, je présente un bref aperçu de la participation des cinéastes noires sur la scène cinématographique brésilienne. J'attire l'attention sur l'absence de diversité sexuelle et ethnique dans ce scénario.

Mots-clés : femmes noires ; cinéastes ; cinéma brésilien.

---

\* Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Faculdade de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em História Social. 05014 -901, São Paulo, Brasil. E-mail: cleoelias28@gmail.com

Submissão do artigo: 12 de dezembro de 2017. Notificação de aceitação: 1 de março de 2018.

### Adélia Sampaio

Não teria como escrever sobre as mulheres cineastas sem dar a devida atenção para o fato de que é quase inexistente a presença de diretoras negras no cinema brasileiro. A pioneira nesse campo é a mineira radicada no Rio Janeiro, Adélia Sampaio, que recentemente vem ganhando o merecido reconhecimento pela sua trajetória como cineasta, produtora e como mulher negra de família humilde, que conseguiu as duras penas driblar os limites de ascensão social que são impostos àqueles que são pobres. No caso de Adélia, as dificuldades foram maiores, pois ela não era apenas pobre, mas também mulher e negra.

Tive a oportunidade de conhecê-la pessoalmente em julho de 2017, pessoa muito agradável e solícita, de um senso de humor imensurável e contagiante. Sua formação como cineasta, segundo a própria, deu-se dentro dos *sets* de filmagem. Por intermédio de sua irmã, Eliana Cobbett, produtora de cinema, conseguiu um emprego como telefonista na Difilm,<sup>1</sup> na segunda metade da década de 1960. Então, a história de Adélia Sampaio embolou-se com a história do Cinema Novo, ela conviveu com o grupo de cineastas idealistas, que romperam com os padrões vigentes na cinematografia brasileira marcada pela produção dos grandes estúdios. O seu desejo de se tornar cineasta surgiu após assistir ao filme *Ivan, o Terrível* (Sergei Eisenstein, 1944). Compartilhou o desejo de dirigir filmes apenas com sua irmã. Todavia, Adélia teve que adiar um pouco o projeto de se tornar diretora de cinema para cuidar dos seus dois filhos, seu marido na época, membro do Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), foi um preso político da ditadura civil-militar brasileira. Adélia também chegou a ser presa, mas ficou apenas três dias na prisão, na época tinha apenas vinte e um anos, e seu marido vinte e três. Ela militou na Liga Camponesa.

Adélia criou laços de amizade com algumas pessoas que tinham uma atuação no cinema nacional, entre eles, José Medeiros e o Dib Lutfi, que eram grandes fotógrafos da época. Aos poucos foi trilhando sua trajetória no campo do cinema. Primeiro fez um curso de continuísta, e fez a continuidade de dois curtas-metragens, depois foi especializando-se em produção. Trabalhou em cinco filmes como assistente de produção, e foi a responsável pela direção de produção do filme *O Seminarista* (Geraldo Santos Pereira, 1977), este foi o primeiro filme da atriz Louise Cardoso. Também teve a oportunidade de trabalhar com Rafael Valverde. Com ele, Adélia aprendeu muitos aspectos sobre a edição de filmes, segundo ela:

---

1. A Difilm (Distribuidora de Filmes Brasileiros Ltda) foi criada em 1965, sua função era a distribuição dos filmes dos cineastas do Cinema Novo. Nelson Pereira dos Santos e Luís Carlos Barreto foram os principais articuladores da produtora.

Ele era considerado um bam-bam. Tive esse prêmio na vida! E aí o Zé disse: “Eu vou falar com Rafael Valverde para ver se ele te deixa ficar na moviola.” E aí, eu fui, me tornei grande amiga de Rafael e virei meio que uma assistente quebra galho, que aí ele tinha menos trabalho. Eu ia para moviola mais cedo, selecionava os fotogramas pendurava, quando ele chegava, era só (...). E com isso, você descobre o que é o pulo do gato do cinema (...).

Seu primeiro trabalho como diretora foi realizado após ela sair da Difilm, foi um curta-metragem, *Denúncia vazia* (1979), neste mesmo período Adélia abriu uma pequena produtora. O curta é baseado em uma história verídica de um casal de idosos que cometeu suicídio após receber a denúncia vazia, que é a retomada de um imóvel pelo seu locador. O curta contou com a atuação do ator Rodolfo Arena. Adélia mostrou o seu curta a Mário Falaschi, italiano que deu muito apoio aos cineastas do Cinema Novo. O primeiro curta-metragem de Adélia foi exibido no Cinema Palácio, alcançou uma boa receita que possibilitou que ela realizasse outros curtas. A lei do curta-metragem<sup>2</sup>, que incentiva esse tipo de produção, propiciou que alguns cineastas iniciassem suas carreiras com a realização de curtas-metragens.

Nos anos seguintes, ela dirigiu outros curtas-metragens: *Adulto não brinca* (1980), *Agora um Deus dança em mim* (1981) e na *Poeira das ruas* (1982).

E aí, não tinha mais jeito, começou o boca, boca: “Adélia agora resolveu que vai dirigir! Vai dirigir!”. E eu comecei a fazer os meus curtas, que não tinha, e aí como é que eu fiz meus curtas? Como eu tinha uma estreita amizade com os assistentes de câmera, e assistente de câmera é que corta o negativo, chassis, não é da sua época, mas chassis, a lata do filme, você sabe, né? Então, sempre que cortava sobravam pontas, eles me davam. Eu fiz muito filme de ponta, que aí você põe na geladeira, condicionado, conserva o negativo. E aí, eu comecei a elaborar outros curtas com o objetivo de fazer um longa.

Antes de realizar dois dos curtas-metragens citados, assumiu a produção de um filme dirigido por José Medeiros, *Parceiros da Aventura* (1980), do filme de Lulu de Barros,<sup>3</sup> *Ele, Ela, Quem?* (1980). Para o filme de José Medeiros, que ela chama de Zé Medeiros, foi montada uma equipe técnica composta por uma maioria de negros e o elenco também contou com a participação de atores e atrizes negras. Tratando-se do filme de Lulu Barros, que na época da

2. A legislação referente ao incentivo da produção de curtas-metragens data da década de 1930. Um Decreto-Lei de 1932 criou uma taxa cinematográfica para a educação popular, os recursos provenientes dos filmes estrangeiros viabilizaria a produção de curtas brasileiros de cunho educacional. A “Lei do curta” citada no texto foi criada em 1975 e possibilitou o surgimento de um mercado para a produção e distribuição de filmes de curta-metragem no país. A lei obrigava as salas de cinema exibirem um curta-metragem brasileiro antes das sessões de filmes estrangeiros.

3. Cineasta carioca cujo nome de registro é Luiz Figueiredo Teixeira de Barros, nasceu em 1893. Ele dirigiu filmes no período do cinema mudo e posteriormente. Seus filmes conquistaram uma popularidade significativa, entre eles as comédias musicais. Ele faleceu em 1981, aos 88 anos.

realização estava com 87 anos de idade, Adélia afirmou que ele havia pedido financiamento à Embrafilme, mas não obteve retorno. Circulou uma história de que Roberto Farias não aprovou o financiamento por medo de Lulu de Barros morrer antes de terminar o filme. Ao saber disso, o cineasta levou até Roberto Farias uma série de exames, que mostravam que a sua saúde estava boa. Adélia narra com detalhes esse acontecido:

(...) E aí, ele me contou que ele deu entrada na Embrafilme já há quatro anos, ninguém respondeu. E aí, teve uma história louquíssima, porque alguém falou para ele que o Roberto não daria o financiamento para ele porque ele podia morrer. E aí, o que ele fez? Ele fez disso uma limonada, cara! Ele foi para o médico encheu uma 007 de exames, chegou na sala do Roberto: “Seu Roberto!” “O quê é isso!” “Isso aqui é meu coração! (...) Agora falta o que para me dar o financiamento?!” (...). Aí o Roberto pediu que ele encontrasse uma empresa cujo o titular fosse diretor de produção. Adélia! Só tinha eu mesmo! Aí aparece o Mário com o Lulu, que para mim foi muito bonito fazer um filme dele porque ele era um cara que não usava copião. Ele montava no negativo. Toda uma técnica absolutamente (...) ele usou a equipe técnica dele, que somando dava setecentos anos todo mundo! Era uma loucura! Tinha ambulância na porta. E aí, ele fez o filme. A história da cabeça dele. E o filme ficou pronto. E o Roberto disse: “Você é muito sortuda!” “Não, cara! Se desse alguma merda com ele, eu ia terminar o filme!” “Como?” “Porque eu vou dirigir um longa!” (...)

Então, Adélia colocou em prática o seu antigo projeto de dirigir um longa-metragem. Contou com a colaboração do jornalista José Louzeiro para escrever o roteiro de *Amor Maldito*<sup>4</sup> (1984). Louzeiro teve acesso aos autos de tribunal, Adélia disse que para o jornalista utilizar esses autos para a elaboração do roteiro seria um meio de mostrar ao público a “violência do tribunal de forma real”. Adélia convidou José Medeiros para ser o diretor de fotografia do filme, mas ele recusou. Ele deu a seguinte justificativa à cineasta: “Adélia, eu posso até dirigir o seu filme, mas eu acho quem tem que dirigir seu filme é quem está começando, sabe por quê? Eu faço o filme, e as pessoas vão dizer que o filme ficou bom porque fui eu que fiz! Então, olha o conselho de amigo!”. Diante da recusa do amigo, Adélia convidou Paulo César Mauro, que já havia realizado a direção de fotografia de seus curtas-metragens.

O filme foi realizado por meio de um sistema de cooperativa. O financiamento para a sua realização foi concedido por uma engenheira chefe de Furnas. Ela ficou sabendo do trabalho de Adélia quando esta dirigiu um espetáculo teatral com os funcionários da empresa. A engenheira nem quis ler o roteiro antes de dar o dinheiro para Adélia poder realizar o filme.

4. O roteiro do filme foi finalizado em 1974, mas Adélia Sampaio levou quase quatro anos para viabilizá-lo.

Em linhas gerais, *Amor maldito* apresenta em sua narrativa uma relação homossexual entre duas mulheres. O filme participou e participa de festivais, cuja temática são as questões do movimento LGBT, entre eles, o San Francisco International Lesbian & Gay Film Festival. Ele foi filmado em apenas três semanas, e uma de suas locações foi o tribunal de Niterói.

Na época em que realizei a entrevista com Adélia Sampaio, 11 de julho de 2017, ela estava envolvida em dois projetos de filmes, ambos de ficção, mas que têm os seus roteiros baseados em situação verídicas. *Meu nome é Carretel*, um curta-metragem, é a história de um menino de uma comunidade, que foi criado com afeto e carinho pela família. Ele arruma um emprego com entregador de farmácia. Em sua segunda entrega, ele é humilhado por uma mulher. Furioso com a situação joga na mulher o carretel com linha de cerol, que sempre carrega no bolso, acaba sendo preso, foge logo depois. O menino sem perspectivas envolve-se com o tráfico de drogas no morro. O outro é um longa-metragem ambientado no período da ditadura civil-militar, *A barca das visitantes*, sobre as visitas aos presos políticos no antigo presídio da Ilha Grande. O roteiro tem como referência as cartas que recebeu de seu então marido enquanto esteve preso.

Para Adélia Sampaio, é muito importante falar da ditadura civil-militar, pois há jovens que desconhecem esse passado do nosso país. Ela presenciou uma situação na qual um grupo de jovens falava que a série exibida pela rede Globo em 2017, *Os dias eram assim*, trata-se de apenas mais uma ficção. Nesse sentido, o meio audiovisual pode contribuir para trazer à tona aspectos do período do governo dos militares.

Adélia Sampaio participou e participa de diferentes eventos pelo Brasil afora sobre cinema, alguns deles com objetivo de divulgar o trabalho das cineastas negras. Conforme o mencionado, ela é a primeira cineasta negra do cinema brasileiro. Ela afirma que sempre foi “inteiramente negra”: “Eu não sou negra hoje! Sempre fui, entendeu? Uma consciência muito grande dos valores, do que se deve a minha raça (...)”. O relato de Adélia diz respeito ao processo de autoafirmação dos negros, é possível afirmar que as conquistas oriundas das lutas do movimento negro vêm contribuindo com tal situação.

Relatou-me uma situação que vivenciou em um evento para o qual foi convidada, realizado na cidade de Tiradentes, de uma jovem que lhe disse que resolveu fazer cinema por causa dela:

Por exemplo, lá em Tiradentes uma plateia de umas cento e poucas pessoas, de repente levantou uma menininha, ela deve ter uns vinte e poucos anos, ela está estudando cinema. E ela disse: “Eu vim aqui porque eu queria te dizer uma coisa que eu não posso guardar comigo!” E eu digo: “O que que é?”. “Desde que eu nasci, eu procuro um espelho para eu olhar, e achei em você

meu espelho!”. Eu desabei! Eu desabei! Olhei para ela: “Vai em frente!”(...). Não é nada de ego, é uma coisa mais profunda, entendeu?

Merecidamente Adélia Sampaio vem se tornando um exemplo e inspiração para jovens aspirantes a cineastas, sobretudo para as mulheres negras. Relatou-me que um de seus netos ficou sabendo a respeito de sua trajetória no cinema sozinho, por meio de notícias que leu na internet. Tratando-se da história da participação das mulheres como diretoras de cinema no Brasil, Adélia Sampaio ocupa um lugar importante, e sua trajetória deve se tornar conhecida não apenas por aqueles que querem seguir carreira de cineastas, mas por todos nós.

Na atualidade, ela gosta dos trabalhos da jovem cineasta Yasmin Thayná, gostou do resultado do filme de Lúcia Veríssimo, *Eu, meu pai e cariocas* (2017) e do filme de Leandra Leal, *Divinas Divas* (2017). Das produções nacionais mais antigas, diz gostar do filme *Que bom te ver viva* (1989), de Lúcia Murat e *Gaijin, caminhos da liberdade* (1980), de Tizuka Yamasaki.

Acredita que na atualidade o trabalho cinema está mais fácil, o acesso a bons equipamentos possibilita o trabalho de muitos cineastas. Todavia, não lhe agrada a política atual dos editais de financiamento das produções audiovisuais.

Concordo com Adélia Sampaio quando ela afirma que fez sua parte, e diria mais, ela continua fazendo parte da história do cinema nacional, seja através da realização de novos projetos, seja participando de eventos pelo Brasil inspirando jovens cineastas.

Eu acho que eu fiz a minha parte (...). Se foi doído, sacrificado (...) mas eu fiz! E me considero uma pessoa vitoriosa, porque eu vim daqui. E cheguei! E isso tem que ter a ver muito com a verdade da minha mãe. Mamãe era uma pessoa que imprimia uma coisa forte, e que nos fez forte!

### **Viviane Ferreira**

Viviane Ferreira é a diretora do curta-metragem *Um dia de Jerusa* (2014), exibido no Festival de Cannes de 2014<sup>5</sup>, estrelado por Léa Garcia e Débora Marçal. O curta inspirou a realização de um longa-metragem com o mesmo nome. Viviane Ferreira é cineasta e advogada e a segunda diretora negra a realizar um longa-metragem no país, depois de Adélia Sampaio. Tal fato mostra como o cenário cinematográfico brasileiro expressa uma grande desigualdade. Conforme mencionado anteriormente, é quase inexistente a presença de diretoras negras, irei discutir essa realidade mais adiante.

5. Ceiza Ferreira e Edileuza Penha Souza mencionam que nesse mesmo festival, em 2014, foi exibido o curta-metragem *O tempo dos Orixás* (2013), dirigido por Eliciana Nascimento, cineasta também nascida na Bahia e negra (Ferreira; Souza, 2017: 181).

Viviane Ferreira nasceu na periferia de Salvador, em Coqueiro Grande. Ela é uma ativista engajada com os movimentos das mulheres negras. Sua formação política foi influenciada pela sua vivência religiosa no candomblé, onde o feminino ainda é centro do poder. Sua formação como cineasta tem como referências o cinema de Zózimo Bulbul e Glauber Rocha. Dirigiu os seguintes documentários até o momento: *Dê sua ideia, debata* (2008); *Festa de mãe negra* (2009); *Marcha noturna e peregrinação* (2016). Seu primeiro filme de ficção foi o curta experimental *Mumbi 7 cenas pós Burkina* (2010), estrelado por Maria Gal e o já mencionado *Dia de Jerusa* (2014). A cineasta foi presidente da Associação Mulheres de Odun, organização de mulheres negras feministas, até 2017, é sócia-fundadora da empresa Odun Formação & Produção e presidente da Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro (APAN).

Em entrevista concedida à filósofa Djamila Ribeiro, publicada no dia 1º de setembro de 2017 pela *Carta Capital*, afirmou que é uma responsabilidade muito grande ser a segunda cineasta negra no Brasil que dirigiu sozinha um longa-metragem. Viviane Ferreira quebrou um “jejum histórico na cinematografia brasileira”, lembrando que o *Amor maldito*, de Adélia Sampaio, foi lançado em 1984.

Ela defende a importância de editais de cunho afirmativo para o incentivo e viabilização de produções audiovisuais de negros e negras. Esse seria um meio possibilitado pelo Estado brasileiro, este marcado por uma grande desigualdade racial, para viabilizar as produções desses sujeitos, dando oportunidades para que esses contem suas histórias.

É um fato incontestável que a sociedade brasileira vive uma história de profunda desigualdade racial. De mesmo modo, é incontestável a necessidade de esforços do Estado brasileiro para propor políticas reparatórias que visem reduzir esse fosso de desigualdades.

Por isso, os editais curta e longa afirmativos são importantes por serem reveladores de uma demanda reprimida: há pessoas negras sedentas por contar a própria história. (Ribeiro, 2017).

Para ela, os editais atuais têm alguns critérios excludentes racialmente. Para mudar essa situação afirma como é importante que a ANCINE construa em diálogo com a Secretaria do Audiovisual e a sociedade civil um Panorama Nacional de Ações Afirmativas para o Setor Audiovisual. Não há como discordar da afirmação da cineasta de que existe no Brasil uma necessidade de reparação histórica e simbólica à população negra, cabendo ao Estado essa função. As produções audiovisuais têm que ser mais representativas da realidade social e cultural do nosso país, uma vez que os negros e negras correspondem à metade da população brasileira. Nas palavras de Viviane Ferreira: “O Programa

Nacional de Políticas de Ações Afirmativas para o Setor Audiovisual é elemento indispensável para o avanço e aprimoramento das políticas audiovisuais brasileiras e, conseqüentemente, para o fortalecimento do cinema nacional” (Ribeiro, 2017).

Ela admite o quanto trabalha para que o contexto atual da cinematografia brasileira conte com uma maior participação dos negros, principalmente, das cineastas negras.

Hoje, meu dia precisaria ter 48 horas. As regras do jogo para tornar esse sonho realidade não são tão nítidas para pessoas negras quanto às regras do Brasileiro para o futebol. Eu preciso me dedicar 24 horas à contribuição da elaboração dessas regras, para que caibam corpos e mentes negras no jogo. As outras 24, para redigir minhas narrativas e percorrer o árduo caminho de tentar garantir que os sonhos de filmes se tornem realidade (Ribeiro, 2017).

### **Outras cineastas negras**

Cabe mencionar o trabalho de outras cineastas brasileiras negras, entre elas Sabrina Rosa, que assina a direção do filme *Vamos fazer um brinde* (2011) com Cavi Borges, e Glenda Nicácio, que dirigiu com Ary Rosa o filme *Café com canela* (2017). Filme que recebeu dois prêmios no 50º Festival de Brasília: melhor filme pelo júri popular e melhor roteiro.

O filme da atriz e cineasta Sabrina Rosa e de Cavi Borges foi realizado com um baixo orçamento e foi premiado no Festival Cine PE. Com o filme Sabrina Rosa pretendeu expressar o que pensa sobre as mulheres de sua geração e como a independência das mesmas mudou suas relações (Fonseca, 2010).

Glenda Nicácio afirma que vem sendo uma realizadora negra no Recôncavo da Bahia. Para mesma, não há como se fazer cinema sem levar em consideração o lugar de fala. Em suas palavras: “(...) afinal, dá pra fazer cinema sem considerar a história de um país?” (Nicácio, 2017). Ou seja, o fato de ser uma mulher negra marca a sua produção cinematográfica, uma vez que ela corresponde a outras narrativas que por muito tempo não tiveram espaço no referido meio.

(...) Estou falando dessas e de outras tantas zonas periféricas que, não de repente e não por acaso, estão articulados criando novos modos de produção e narrativas plurais tecidas por que sempre estive à margem. (...) narrativas esquecidas, saqueadas, aniquiladas (por quem?) – na história de um cinema. Essa história que fala *de*, mas que poucas vezes falou *para* mim e *para* os meus.” (Nicácio, 2017).

Para ela, essas produções redirecionam o olhar. É um cinema que parte do outro, “que se potencializa nas brechas que foram deixadas” Glenda Nicácio afirma que não há como falar de seu trabalho como cineasta sem falar em

vivências e que a sétima arte é uma forma de sobrevivência: “Eu, hoje não me esqueço que cinema é sobrevivência. E nesse sentido, é urgente seguir, e buscar a imagem que permita o desvelamento de vidas que extrapolam o que o próprio cinema previu.” (Nicácio, 2017).

Larissa Fulana de Tal é outra jovem cineasta da Bahia, formou-se na Universidade Federal do Recôncavo Baiano. Criou juntamente com amigos produtores o coletivo Tela Preta, em 2010. Seu primeiro filme de ficção foi o curta-metragem *Cinzas* (2015), baseado no conto homônimo de Davi Nunes, dirigiu também o documentário *Lápis de cor* (2014). Para Larissa Fulana de Tal, o coletivo possibilita que suas reivindicações sejam postas em prática.

A gente percebeu o quanto era imenso esse universo [do cinema]. E chegou o momento em que nossas reivindicações fossem concretizadas em propostas. Não adiantava mais o diagnóstico de que o cinema é racista, não adiantava mais o diagnóstico de que não é possível para a gente, de que o acesso é difícil. Daí de 2010 para cá teve o *Lápis de Cor*, que foi uma chamada que ganhamos do Canal Futura, teve o *Canções de Liberdade*, que foi o primeiro filme com o selo Tela Preta e em 2012 ganhamos dois editais. (Neto, 2015).

O seu trabalho está intrinsecamente ligado à sua afirmação como mulher negra. As ideias de bell hooks tiveram um papel fundamental para a sua conscientização como mulher negra. O seu nome artístico foi inspirado em um livro chamado *Noites dos Cristais*, que pegou emprestado de seu tio. A autoria da obra é de Luis Fulano de Tal e é uma novela histórica sobre a Revolta dos Malês. Os escravos sem donos recebiam os sobrenomes: Fulanos, Beltranos e Ciclanos (Neto, 2015).

Yasmin Thayná nasceu em 1992, em Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense do Rio de Janeiro, cresceu na Vila Iguaçuana, em Santa Rita. Desde jovem tem interesse pela escrita, estuda comunicação social na PUC-Rio. Começou a realizar curtas-metragens com 16 anos. Em seu curta-metragem *Kbela* (2015) retrata o processo de aceitação das mulheres negras, em suma, o filme traz à tona a questão da identidade da mulher negra. O elenco foi formado por atrizes negras e uma mulher trans. O filme *Alma no olho* (Zózimo Bulbul, 1974) foi uma inspiração para ela uma vez que a cineasta optou em dar ao seu curta um aspecto experimental.

Sabrina Fidalgo nasceu e cresceu no Rio de Janeiro, estudou cinema na Escola de TV e Cinema de Munique, na Alemanha, e especializou-se em roteiro na Universidad de Córdoba, na Espanha. Ela é dona da produtora Fidalgo Produções. A questão negra está presente em seus filmes, mas suas obras abrangem outras temáticas. Iniciou sua carreira com a realização de curtas-metragens, o primeiro deles foi *Sonar 2006 – Special Report* (2006), depois dirigiu *Das Gesetz des Stärkeren* (*A lei do mais forte*, 2007) . A partir de

*Black Berlin* (2009) começou a tratar mais diretamente de temáticas relacionadas à questão social, racial e de gênero. *Cinema mudo* (2012), *Personal Vivato* (2014), *Rainha* (2016) são outras curtas-metragens dirigidas pela cineasta, dirigiu o documentário musical de média-metragem para televisão *Rio encantado* (2014) e vários videoclipes. O projeto de documentário *Cidade do Funk* também é de sua autoria.

Em *Rainha* a cineasta apresenta uma discussão sobre a imposição dos padrões de beleza da qual as mulheres são vítimas. Segundo Sabrina Fidalgo:

Há muita gente ganhando dinheiro com a propagação desse tipo de alienação e, claro, são sempre as mulheres as primeiras vítimas e as que sofrem as piores consequências. Crianças já se preocupam com seus corpos como se fossem mulheres de 35 anos e isso é apenas o início do fim. O corpo feminino é uma moeda de troca no Brasil tanto para a mulher quanto para o homem. Se a mulher tem um corpo que se encaixa dentro dos padrões estabelecidos, ela tem uma moeda de troca poderosa com a qual pode obter privilégios sociais e pessoais. Se um homem (dentro ou fora desses mesmos padrões) tem uma mulher que se encaixa nesses padrões a seu lado, isso se torna um símbolo de status. (Ribeiro, 2016).

Apresenta críticas à indústria do carnaval, a qual promove a elitização e a perda do protagonismo negro no evento. Ela considera que a figura da *Globeleza* expressa a coisificação do corpo da mulher negra. Todavia, tem uma opinião diferente a respeito das rainhas de bateria.

A rainha da bateria, ao contrário da figura da *Globeleza*, por exemplo, não é uma figura submissa e nem objetificada. Ela é uma rainha, uma mulher de atitude, ela é a mulher poderosa que representa a escola e está à frente de uma bateria, onde comanda com graça e cadência cerca de 500 homens e algumas poucas mulheres. Ela domina a arte do samba e do seu próprio corpo. Esse lugar de poder foi arrancado das mulheres negras das comunidades e é um pouco nesse lugar que meu curta pretende chegar. Mas, na verdade, é um filme sobre a realização de um sonho e sobre superação. (Ribeiro, 2016).

Apesar de seus filmes participarem de festivais nacionais e internacionais, chama a atenção para a quase não participação de filmes de cineastas homens negros e mulheres negras nos festivais do Brasil. Sabrina Fidalgo não gosta da denominação “cinema negro”, uma vez que, não existe um manifesto ideológico e estético dos cineastas negros e das cineastas negras.

Esse tipo de “carimbo” deslegitima o nosso fazer cinema, pois temos que nos contentar com os pequenos espaços “exóticos” para a difusão dos nossos filmes. Dessa maneira, os filmes não ganham editais, não ganham prêmio de difusão, não são selecionados para os maiores festivais do país, não serão vistos pelos curadores internacionais porque os filmes serão parte de um cinema “étnico”. É a legitimação do chamado “exotismo local”, uma das formas mais perversas do racismo institucional brasileiro. (Ribeiro, 2016).

Sabrina Fidalgo embora reconheça importância da luta política dos movimentos negros, não gosta de estigmas e considera-se mais uma artista do que uma militante.

Lilián Solá Santiago é historiadora, cineasta e produtora. Ela produziu dezenas de filmes e codirigiu com Daniel Santiago o documentário *Família Alcântara* (2005); com Marianna Monteiro dirigiu *Balé de pé no chão, a dança afro de Mercedes Baptista* (2006); é também responsável pela direção do curta-metragem *Graffiti* (2008). A cineasta, em 2006, recebeu o prêmio Zumbi dos Palmares, da Assembleia Legislativa de São Paulo, pelo destaque de suas ações de cunho afirmativo “em defesa da promoção da igualdade racial no estado de São Paulo” (Ferreira; Souza, 2017: 179).

Juliana Vicente estudou cinema na Fundação Álvares Penteado (FAAP) e na Escola Internacional de Cinema e TV, em Cuba. Ela dirigiu o curta-metragem *Cores e botas* (2010), filme que fala sobre padrões estéticos impostos que não condizem com os das mulheres negras. Diretora da Preta Portê Filmes, foi produtora de vários curtas-metragens, também dirigiu o curta-metragem *Minas no rap* (2015), no qual é discutida a participação das mulheres no rap brasileiro (Ferreira; Souza, 2017: 179).

Jamile Coelho e Cíntia Maria “fazem do cinema de animação um espaço de pertencimento” ao trabalharem com narrativas com enfoque nas identidades e memórias afro-brasileiras. Jamile estudou cinema e audiovisual na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Já Cíntia estudou produção executiva na Academia Internacional de Cinema também se graduou em *marketing* e jornalismo. Elas criaram a série *Òrun Àiyé, a criação do mundo* (2016); idealizaram e fundaram o Núcleo Baiano de Animação e *Stop Motion* e são diretoras da produtora Estandarte Produções, na Bahia. Entre os projetos que estão envolvidas, destaque: o segundo episódio da série mencionada e o projeto de animação em 3D, *Corações encorajados* (Ferreira; Souza: 2017: 180).

A cineasta Renata Martins graduou-se na Universidade Anhembi Morumbi, fez pós-graduação em Linguagens da Arte na Universidade de São Paulo (USP). Em 2010, lançou seu curta-metragem *Aquém das nuvens*, filme que “apresenta novas imagens e novos sentidos sobre o envelhecimento para o homem e a mulher negra”. Ele foi exibido em alguns países, premiado no Festival UnaSur, na Argentina, e venceu, em 2014, o concurso Televisão da América Latina (TalTV). Em 2012, fez parte da equipe de roteiristas da série *Pedro & Bianca*, uma produção da TV Cultura em parceria com a Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, a série foi exibida na referida emissora. Lançou em 2015, em parceria com a cineasta Joyce Prado, a *websérie* documental *Empoderadas*, cujo objetivo é mostrar histórias de mulheres que atuam em di-

ferentes campos. A cineasta foi um das roteiristas da temporada de 2017 da novela *Malhação*, veiculada pela Rede Globo (Ferreira; Souza, 2017: 183).

Eu fiz referências aqui a algumas cineastas negras que estão realizando filme na atualidade. Provavelmente outras, com trabalhos tão qualificados quanto os das cineastas mencionadas, não foram citadas. A minha intenção, nesse momento, foi apenas situar o trabalho dessas mulheres no contexto da cinematografia brasileira contemporânea. É possível afirmar que os cinemas realizados por elas sobrevivem no cenário das produções independentes e que apesar de encontrarem dificuldades para conseguirem financiamentos por vias de editais governamentais, elas vêm contribuindo para a diversificação do contexto cinematográfico atual. Espero que o trabalho dessas e de outras cineastas negras ou não se tornem do conhecimento do público e que as mesmas sejam reconhecidas e lembradas pela historiografia do cinema brasileiro

### **O problema da não diversidade no cinema brasileiro**

A segunda edição do *Boletim Raça e Gênero no Cinema Brasileiro (1970-2016)*<sup>6</sup> foi divulgado no dia 23 de junho de 2017 pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA), do Instituto de Estudos Sociais e Políticos da UERJ (IESP-UERJ). O estudo em questão analisou a presença de mulheres e pessoas negras nas produções cinematográficas brasileiras de grande público entre os anos de 1970 e 2016. Só filmes de ficção foram considerados na análise.

O referido estudo representa um horizonte temporal maior do que o de estudos anteriores. A partir de dados disponibilizados pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA-ANCINE) foram coletadas as informações de gênero e raça de pessoas que desempenharam as atividades de direção, roteiro e a atuação nas obras cinematográficas. As informações coletadas dizem respeito aos filmes de ficção realizados entre 1970 e 2016 que tiveram um público acima de 500.000 espectadores. A partir da análise dos dados os pesquisadores Márcia Rangel Candido, Cleissa Regina Martins, Raissa Rodrigues e João Feres Júnior chamaram a atenção para uma problemática do contexto audiovisual brasileiro: a desigualdade que este expressa e a ausência de uma diversidade.

Entre os filmes analisados, 2% foram dirigidos por mulheres brancas, 85% por homens brancos e 11% por homens sem a informação sobre etnia. O número de mulheres brancas que dirigiram filme de grande público aumentou entre 2010 e 2016, atingindo a porcentagem de 10%. As roteiristas mulheres

6. Link de acesso ao boletim: <http://gemma.iesp.uerj.br/boletins/boletim-gemaa-2-raca-e-genero-no-cinema-brasileiro-1970-2016/>

foram apenas 8%. Somente uma mulher negra foi identificada, Julciléia Telles, que assinou com Roberto Machado o roteiro da pornochanchada *A gostosa da gafeira* (1981). Tratando-se de homens negros que assinaram roteiros de filmes de grande público entre 1970 e 2016, a porcentagem é de 2%. Já a que diz respeito aos homens brancos é de 71%. Os atores negros correspondem a 9% e as atrizes negras a 2% (Lima, 2017).

Como demonstrei anteriormente, existem cineastas mulheres e negras que estão dirigindo filmes, principalmente, curtas-metragens. No entanto, como o estudo do GEMAA demonstrou os filmes de ficção de maiores bilheterias são escritos e dirigidos na sua grande maioria por homens brancos, e os filmes dessas cineastas acabam não chegando ao grande público. Para mudar esse cenário é preciso que existam fomentos para as produções audiovisuais das mulheres e dos negros, para que dessa forma a desigualdade que marca a sociedade brasileira deixe de ser tão evidente no campo cinematográfico.

### **Mostras de filmes de cineastas negras realizadas em 2017**

A Caixa Cultura de Brasília sediou entre os dias 4 e 11 de julho de 2017 a Mostra Diretoras Negras do Cinema Brasileiro. Adélia Sampaio, Lilian Solá Santiago, Yasmin Thayná, Juliana Vicente, Renata Martins e Sabrina Fidalgo são algumas das cineastas que tiveram seus filmes exibidos. Entre eles estavam *Amor Maldito* (Adélia Sampaio, 1984), *Kbela* (Yasmin Thayná, 2015) e *Rainha* (Sabrina Fidalgo, 2016). A mostra também foi realizada na Caixa Cultural do Rio de Janeiro entre os dias 5 e 17 de dezembro de 2017.

Entre os dias 2 e 8 de agosto de 2017 foi realizada a Mostra Empoderadas – Mulheres Negras no Audiovisual, foram exibidas 31 produções (curtas, webséries, vlogs, entre outros). O evento foi realizado na cidade de São Paulo. *Empoderadas* é uma *websérie*, conforme o mencionado, criada em 2015 com mulheres negras na frente e atrás das câmeras, é também um coletivo. Para a mostra mais de sessenta produções foram inscritas, a exigência foi a de que a equipe contasse com a participação de pelo menos uma mulher negra. As cineastas negras Keila Serruya, do Coletivo Picolé da Massa e Várzea das Artes (AM); Iliriana Rodrigues, do Criadoras Negras (RS); Thamires Vieira, do Tela Preta (BA); e Renata Martins, do Empoderadas (SP) foram as curadoras da Mostra.

Também em agosto, entre os dias 21 e 25, foi realizado I Encontro de Cineastas e Produtoras Negras, na Universidade de Brasília. A cineasta Adélia Sampaio foi homenageada, um troféu com a sua imagem foi entregue as cineastas que tiveram suas obras premiadas.

### Considerações finais

Como bem destacam Ceíça Ferreira e Edileuza Penha de Souza (2017: 178) os filmes dessas mulheres cineastas corroboram para criação de um cinema de subversão e de combate “às visões preestabelecidas”, os mesmo podem “consolidar uma produção focada na pluralidade, na consciência dos múltiplos eixos de opressão e no exercício de afirmação identitária”. Essas mulheres estão assumindo um protagonismo ao participarem das diferentes etapas de realização dos filmes.

De acordo com o já mencionado, essas produções correspondem na sua maioria aos filmes de curta-metragem, e circulam nos nichos do que pode ser chamado de cinema independente. Acredito que ainda não seja possível mensurar com precisão o impacto que essas produções têm gerado no cenário do audiovisual brasileiro, contudo, acredito que elas tenham possibilitado que novas temáticas sejam abordadas, que novos sujeitos, nesse caso as mulheres negras, sejam protagonistas de narrativas e estéticas que dizem respeito às suas realidades sociais, culturais, econômicas e políticas. Assim como Adélia Sampaio, essas cineastas inspiram e inspirarão os trabalhos de outras cineastas.

Por mais que a denominação “cinema negro” seja refutada por alguns, sua defesa não se limita apenas ao campo estético, mas também assume aspectos no campo político, esse cinema “visa defender e construir um lugar de fala que sobreponha e atualize a herança ancestral às expressões contemporâneas, com referências locais e globais” (Sobrinho, 2017: 163). Nesse sentido, os cinemas dessas mulheres convergem com as lutas que foram e são traçadas pelo movimento negro e pelo feminismo negro. Em linhas gerais, este reivindica o direito de “lugar de fala” das mulheres negras, que desde o período escravocrata vêm encontrando formas de resistência.

A menudo las feministas blancas actúan como si las mujeres negras no supiesen que existía la opresión sexista hasta que ellas dieron voz al sentimiento feminista. Creen que han proporcionado a las mujeres negras «el» análisis y «el» programa deliberación. No entienden, ni siquiera pueden imaginar, que las mujeres negras, así como otros grupos de mujeres que viven cada día en condiciones opresivas, a menudo adquieren conciencia de la política patriarcal a partir de su experiencia vivida, a medida que desarrollan estrategias de resistencia – incluso aunque ésta no se dé de forma mantenida u organizada. (Hooks, 2004: 45 apud Jarbado, 2012: 15).

Gilberto Alexandre Sobrinho no capítulo que compõem a coletânea, lançada em 2017, *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro* apresenta uma discussão sobre documentários realizados a partir da década de 1980 que têm como centralidade as mulheres negras. Para o autor, esses filmes promoveram uma “forte visibilidade para as questões da mulher negra, já antecipando

o chamado feminismo negro” (Sobrinho, 2017: 164). Os filmes documentários engajaram mais do que nunca por temáticas de cunho social e político, as mulheres negras foram um desses interesses: “(...) O que se constata é uma guinada em relação ao feminismo negro, que flexiona a luta política da mulher negra, com suas agendas” (Sobrinho, 2017: 165). Cabe mencionar que os documentários citados pelo autor não foram realizados apenas por mulheres negras, mas também por homens e mulheres brancas.<sup>7</sup>

Ainda sem muita propriedade para falar a respeito, uma vez que não conheço a filmografia estudada por Sobrinho, afirmo apenas que a conjuntura atual, ou seja, a que diz respeito aos filmes produzidos pelas cineastas mencionadas nesse artigo, diferencia-se da dos anos 80 e 90, pois essas mulheres assumem um protagonismo nas narrativas que dizem respeito às suas experiências.

Ainda estamos vivendo um processo marcado por lutas, em diferentes instâncias, que visam acabar com a invisibilidade das mulheres negras. Os cursos de cinema precisam reformular suas estruturas para darem conta de formar profissionais sejam homens ou mulheres com capacidade para contar histórias que rompam com *status quo*. Em outros textos meus venho enfatizando a questão de que é necessário reconhecer o papel das mulheres em diferentes momentos da história do cinema. A coletânea menciona, organizada por Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco, cumpre esse papel, como demais iniciativas que venho presenciando desde 2016 quando comecei a pesquisar sobre o assunto.

Os filmes dessas cineastas negras, assim como o feminismo negro, têm um caráter contra-hegemônico (Jarbado, 2012: 29), e estão contribuindo para a visibilidade das mulheres negras. O cenário ainda está longe de ser o ideal, mas tem que se reconhecer que há um movimento promissor que tenta romper com as barreiras impostas por questões de gênero, raça e classe social.

### Referências bibliográficas

Ferreira, C. & Souza, E. P. (2017). Formas de visibilidade e (re)existência no cinema de mulheres negras. In K. Holanda & M. C. Tedesco (orgs.), *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, SP: Papirus.

7. Os documentários citados por Sobrinho foram: *Mulher negra TV* (Ras Aduato e Vik Birkbeck, 1985), *Mulheres negras* (Márcia Meireles e Silvana Afrom, 1986), *Axé* (Márcia Meireles e Maria Angélica Lemos, 1988), *Orí* (Raquel Gerber, 1989), *As divas negras do cinema brasileiro* (Ras Aduato e Vik Birkbeck, 1989), *Eu mulher negra* (Joel Zito Araújo, 1994), *Almerinha, uma mulher de trinta* (Joel Zito Araújo, 1994), *Carolina* (Jefferson De, 2003), *25 de julho: o feminismo negro contado em primeira pessoa* (Avelino Regicida, 2013), *Anjo de chocolate* (Clementino Júnior, 2013), *Sangoma* (Daniel Fagundes, 2014), *Lápis de cor* (Larissa Fulana de Tal, 2014), *Kbela* (Yasmin Thayná, 2015), *Elekô* (Coletivo Mulheres de Pedra, 2015) e *Mulheres negras: projetos de mundo* (Day Rodrigues e Lucas Ogasawara, 2016).

- Fonseca, R. (2010). Com dois longas lançados e vários em andamento, a Ca-vídeo se firma como núcleo de produção de... *O Globo*, 28 de julho. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/com-dois-longas-lancados-varios-em-andamento-cavideo-se-firma-como-nucleo-de-producao-de-2-973906>
- Hooks, B. (2004). *Mujeres negras. Dar forma a la teoria feminista. Otras inapropiables*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Jarbado, M. (org.). (2012). *Feminismos negros: una antologia*. Madrid: Traficantes de sueños/Mapas.
- Lima, J. D. de (2017). Um retrato da diversidade no cinema brasileiro das últimas cinco décadas. *Nexo*, 27 de junho. Disponível em: [www.nexojornal.com.br/expresso/2017/06/27/Um-retrato-da-diversidade-no-cinema-brasil-eiro-das-%C3%BAltimas-cinco-d%C3%A9cadas?utm\\_source=socialbtt&utm\\_medium=article\\_share&utm\\_campaign=self?utm\\_source=socialbtt&utm\\_medium=article\\_share&utm\\_campaign=self](http://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/06/27/Um-retrato-da-diversidade-no-cinema-brasil-eiro-das-%C3%BAltimas-cinco-d%C3%A9cadas?utm_source=socialbtt&utm_medium=article_share&utm_campaign=self?utm_source=socialbtt&utm_medium=article_share&utm_campaign=self)
- Neto, S. (2015). Fulana de tal: conheça Larissa a diretora negra por trás do filme “Cinzas”. *Alma Preta*, 24 de julho. Disponível em: [www.almapreta.com/editorias/realidade/fulana-de-tal-conheca-larissa-a-diretora-negra-por-tras-do-filme-cinzas](http://www.almapreta.com/editorias/realidade/fulana-de-tal-conheca-larissa-a-diretora-negra-por-tras-do-filme-cinzas)
- Nicácio, G.(2017). Cinema é sobrevivência. *Folha de S. Paulo*, 30 de setembro. Disponível em: <http://agoraquesaoelas.blogfolha.uol.com.br/2017/09/30/cinema-e-sobrevivencia/>
- Ribeiro, D. (2017). Conheça Viviane Ferreira, a segunda negra a dirigir um longa no Brasil. *Carta Capital*. 1 de setembro. Disponível em: [www.cartacapital.com.br/diversidade/viviane-ferreira-a-segunda-negra-a-dirigir-um-longa-no-brasil](http://www.cartacapital.com.br/diversidade/viviane-ferreira-a-segunda-negra-a-dirigir-um-longa-no-brasil)
- Ribeiro, S. (2016). Sabrina Fidalgo fala sobre o seu novo curta “Rainha, cinema brasileiro e suas referências como mulher negra. *Modifica*, 11 de fevereiro. Disponível em: [www.modifica.com.br/sabrina-fidalgo-cienast-a-brasileira/#.WiVvxoaNHcd](http://www.modifica.com.br/sabrina-fidalgo-cienast-a-brasileira/#.WiVvxoaNHcd)
- Sobrinho, G.A. (2017). Identidade, resistência e poder: mulheres negras e a realização de documentários. In K. Holanda & M. C. Tedesco (orgs.), *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, SP: Papyrus.

## *A paixão segundo Carol Rama: o papel do documentário na compreensão da arte*

Paulo Celso da Silva & Míriam Cristina Carlos Silva\*

**Resumo:** O artigo aborda o documentário *A paixão segundo Carol Rama*, produzido pelo MACBA em 2015, momento em que uma grande retrospectiva das obras da artista italiana era apresentada em vários países da Europa. Os depoimentos de curadores e da própria artista permitem compreender, em suas obras, um caminho estético/ético que ultrapassa os equívocos de avaliação atrelados à condição feminina. Palavras-chave: documentário; Carol Rama; arte contemporânea.

**Resumen:** El artículo aborda el documental *A paixão segundo Carol Rama/La pasión según Carol Rama*, producida por el MACBA en 2015, momento en que una gran retrospectiva de las obras de la artista italiana era presentada en varios países de Europa. Los testimonios de curadores y de la propia artista permiten comprender, en sus obras, un camino estético/ético que sobrepasa los equívocos de evaluación vinculados a la condición femenina. Palabras clave: documental; Carol Rama; arte contemporáneo.

**Abstract:** The article deals with the documentary *A paixão segundo Carol Rama / The passion according to Carol Rama*, produced by the MACBA, in 2015, when a lot of works of this Italian artist were in retrospective in several European countries. The testimonies of curators and from the artist herself allowed to understand an aesthetic / ethical path that goes beyond the misunderstandings of evaluation linked to the feminine condition.

Keywords: documentary; Carol Rama; contemporary art.

**Résumé:** L'article traite du documentaire *A paixão segundo Carol Rama / La passion selon Carol Rama*, produit par le MACBA, en 2015, quand est organisée une grande rétrospective des travaux de l'artiste italienne dans plusieurs pays d'Europe. Les témoignages des commissaires et de l'artiste elle-même permettent de comprendre, dans ses travaux, une trajectoire esthétique/éthique qui dépasse les malentendus, liés à sa condition féminine, de son évaluation artistique.

Mots-clés: documentaire ; Carol Rama ; art contemporain.

---

\* Paulo Celso da Silva: Universidade de Sorocaba, Mestrado em Comunicação e Cultura. 18023-000, Sorocaba, Brasil. E-mail: paulo.silva@prof.uniso.br  
Míriam Cristina Carlos Silva: Universidade de Sorocaba, Mestrado em Comunicação e Cultura. 18023-000, Sorocaba, Brasil. E-mail: miriam.silva@prof.uniso.br

Submissão do artigo: 17 de Dezembro de 2017. Notificação de aceitação: 5 de fevereiro de 2018.

A liberdade é uma coisa individual... Não sei.  
Eu não saberia mais.  
A liberdade não é o que nós tomamos  
Vê segundo a maneira de ver a tua vida... a liberdade  
Carol Rama

## **Introdução**

Carol Rama nasceu em Turim, Itália, em 17 de abril de 1918, ano em que a I Grande Guerra na Europa acabaria, mas a Itália ainda sofreria maiores baixas, com uma epidemia de gripe espanhola, além do terremoto em Romagna.

O que poderia ser uma vida em uma família burguesa e católica, com um pai industrial, em uma cidade próspera do norte italiano, e uma mãe presente no lar, transformou-se em dificuldades, separações e perdas pessoais e materiais.

Seu pai, falido com a indústria de bicicletas, suicida-se; a mãe, frágil e desesperada, sucumbe às realidades de sua própria existência e é internada em manicômios até a morte. Olga Carolina Rama encontra nas artes, na pintura propriamente, uma maneira de continuar, prosseguir na dor e com dor, mas prosseguir.

Na primeira mostra individual, ainda nos anos 1945, sua exposição na Galeria Faber, de Turim, é censurada e proibida como obscena, e as 27 obras apreendidas, sendo, algumas, para nunca mais serem encontradas.

Olga Carolina Rama descobre que está no caminho certo: o caminho contrário ao do mundo normativo modernista e masculino vigente, que tentava calar a artista, por isso, decide: será Carol Rama. Sem mestres, a dor a faz descobrir e retratar seus sentimentos; “o sentido do pecado é meu mestre”, afirma mais de uma vez em sua longa vida.

Esquecida pela história oficial da arte, ou o “membro fantasma da história da arte”, como a definiu Paul Beatriz Preciado, a artista italiana foi, em 2014, em Barcelona, mais do que lembrada, admirada, estudada, reverenciada e trazida para o patamar merecido: o reconhecimento no mesmo nível de Frida Khalo e Louise Bourgeois.<sup>1</sup>

A exposição *La pasión segundo Carol Rama* aconteceu entre 31 de outubro de 2013 e 22 de fevereiro de 2014 no Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). Entretanto, a organização foi concebida em conjunto com o Musée d'Art moderne de la Ville de Paris (MAMVP), que recebeu a exposição entre

---

1. Nós optamos por afirmar a posição sugerida por Preciado, em artigo tratando da exposição que viria a acontecer e na qual participava da curadoria: “Me atrevo a afirmar sin equivocarme que un día Carol Rama será tan imprescindible como lo son hoy Frida Khalo o Louise Bourgeois” (Preciado, 2013).

os dias 3 de abril e 12 de julho de 2015. Além destas, também organizada pelo MACBA e coproduzida pelo PARIS MUSÉES/MAMVP, pode ser vista ainda no EMMA – Espoo Museum of Modern Art, que recebeu a exposição entre os dias 14 outubro de 2015 e 10 de janeiro de 2016. No IMMA – Irish Museum of Modern Art, em Dublin, a exposição aconteceu entre os dias 24 de março e 1 de agosto de 2016. A exposição italiana, no GAM – Galleria Civica d’Arte Moderna e Contemporanea, em Turim, ocorreu no período de 12 de outubro de 2016 a 5 de fevereiro de 2017. A curadoria nos museus MACBA, EMMA, IMMA e textscgam ficou a cargo de Teresa Grandas e Paul Beatriz Preciado, e no museu MAMVP, a curadoria foi de Anne Dressen.

Para a inauguração, o MACBA produziu um documentário de 10 minutos e 22 segundos, intitulado *La pasión según Carol Rama*, no qual os curadores de Barcelona, Teresa Grandas e Paul Beatriz Preciado exploram os temas da exposição, que percorre a produção de Rama de 1926 a 2004. Além do documentário do MACBA, há ainda um documentário de quatro minutos do GAM – Galleria Civica d’Arte Moderna e Contemporanea, de Turim: *La Passione Secondo Carol Rama, cura di Teresa Grandas e Paul B. Preciado*; um de onze minutos do IMMA – Irish Museum of Modern Art, de Dublin: *The Passion according to Carol Rama*. De todos os documentários, este último é o único que, ao final (11’07”) informa: “Os visitantes são avisados de que esta exposição contém temas para adultos e algumas imagens explícitas”.<sup>2</sup>

Neste artigo, utilizamos as três versões dos documentários, que se complementam em informações, imagens, experiências e narrativas femininas e *queers*, mas ao mesmo tempo guardam as particularidades de seus territórios de exibição e das curadoras, nos 25’29” que percorrem os países europeus.

Optamos por dividir e apresentar cada um dos documentários em separado e em linhas gerais, e, logo após, tecer algumas análises. Parece-nos acertado que as imagens documentais das obras de Carol Rama nas exposições, enquanto narrativas de seu percurso, são importantes para o entendimento da dimensão da artista na contemporaneidade.

## Os documentários

### MACBA – *La pasión segundo Carol Rama*

Entendemos aqui o documentário na perspectiva de Aumont, para quem todo filme seria um filme de ficção (Aumont, 1999: 70). Gutfreind (2006: 2), amparada em Aumont, ressalta o fato de que “o cinema tem o poder de

2. “Visitors are advised that this exhibition contains adult themes and some explicit imagery”.

transformar objetos, pessoas e narrativa em ausentes no tempo e no espaço”, portanto, é possível pensar que “aquilo que vemos na tela é justamente o ausente” (idem).

Neste caso, o documentário complementa várias ausências perceptíveis ao longo da vida e obra de Rama: a ausência dos créditos à artista, vindos do mundo da arte, o reconhecimento da obra por seu próprio caminho e singularidade, as exposições que poderiam ter havido e que não ocorreram, entre outros elementos.

Complementar à exposição, o papel do documentário, ainda nos apoiando em Gutfreind (2006: 2), é o de “objeto de comunicação relacional através da sua ideia de representação e construção da realidade, inserindo-se em uma rede midiática em plena ebulição de ordem econômica, estética, tecnológica, perceptiva e simbólica”. Com ele, é possível alargar o olhar para a obra de Rama, que ultrapassa tempo, espaço e classificações / relações equivocadas, para ganhar reconhecimento, graças à emergência de questões culturais levantadas pela sociedade, por intelectuais e por curadores.

O documentário do MACBA inicia com imagens da frente do museu, com as chamadas das mostras que aconteciam no local ao mesmo tempo que a de Carol Rama.



Figura 1. Tela de abertura do documentário do MACBA.

Em seguida, imagens da artista definindo seu sentido de liberdade (com legendas em Catalão): “A liberdade é uma coisa individual... Não sei... Eu não saberia mais. A liberdade não é o que nós tomamos... Vê segundo a maneira de ver a tua vida... a liberdade”.



Figura 2. Imagens iniciais do documentário do MACBA. Carol Rama.

A primeira a tratar da exposição é Teresa Grandas, curadora, explicando que Carol Rama foi deixada de lado pela história da arte oficial e, em seguida, conta sobre a vida da artista, destacando as tragédias pelas quais passou – o suicídio do pai e a demência da mãe – e o começo da produção artística de uma jovem sem nenhuma experiência acadêmica em arte.

Em seguida, Paul Beatriz Preciado explica que a divisão das salas obedeceu à tese de que as curadoras imaginam que pode ser um museu do século XXI. A primeira sala é obra orgânica; a seguir, bricolagem, aquarelas; depois, uma sala que retrata a explosão criativa. Muito mais do que apenas cronologia, apresentam-se as salas nas quais são exibidos vídeos da artista italiana recebendo o Leão de Ouro, em 2003, e imagens de seu atelier. A última sala, nomeada de “vaca louca”, apresenta as obras a partir dos anos 2000, o que culmina com a declaração de Carol Rama de que ela era a Vaca Louca.



Figura 3. Curadora Teresa Grandas.



Figura 4. Curador Paul Beatriz Preciado.



Figura 5. Obras. Documentário Carol Rama MACBA.

### ***IMMA – The Passion according to Carol Rama***

O documentário do IMMA inicia com as explicações de Rachel Thomas, a curadora local da exposição de Carol Rama, elevando-a à categoria de uma das mais importantes artistas dos séculos XX e XXI. Após essa explanação curta, com cerca de 56 segundos, Paul Beatriz Preciado constrói sua narrativa afirmando como foi possível para a história da arte apagar uma mulher criativa e de difícil classificação nos cânones oficiais. Lamenta também a morte de Carol Rama em 2015, momento em que ocorre a exposição na Irlanda. Apresenta a obra e vida de Carol Rama, por 5'33".



Figura 6. Abertura e fechamento do documentário do IMMA.



Figura 7. Obra. Documentário Carol Rama no IMMA.

A também curadora Teresa Grandas entra na sequência, informando que, desde 2011, pesquisava as obras de Carol Rama para essa exposição nos vários países. A pesquisa mostra-se curiosa e difícil, pois para muitas coisas que se diziam da artista, não existia nenhuma comprovação histórica. Haviam

sido criados mitos e mistérios acerca de sua vida-obra, que bem poderiam ser verdadeiros, mas, ao mesmo tempo, também poderiam ser mentiras. A personalidade controvertida de Carol Rama mesclava-se ao seu atelier, no qual nenhuma iluminação natural entrava, as janelas eram pintadas de preto e perdurava um clima de trevas, necessário para a artista. Porém, isso não traz uma negatividade ou pessimismo, no contexto de seu mundo, de seu humor negro.



Figura 8. Obra. Documentário Carol Rama – IMMA.

O fechamento do documentário do IMMA é feito por Rachel Gilbourne (8'53''), assistente das curadoras, que destaca o experimentalismo de Carol Rama ao trabalhar com materiais diversos (peles, cabelos, pelos humanos e de animais, por exemplo). Rachel Gilbourne trabalhou com um grupo de seis artistas: Teresa Glass, B Johnson, Mayhew Lee Welt, Karl Burke, Jessica Conway e Suzanne Welsh, que ficaram seis meses experimentando sons e criaram as paisagens sonoras da exposição, utilizando tecnologia científica,

vocalização visceral e objetos para criar signos com as obras de Rama, que resultaram em uma nova experiência de visita no IMMA.

### **GAM – *La Passione secondo Carol Rama***

O documentário de quatro minutos do GAM é aberto com Patrizia Asproni, presidenta da Fondazione Torino Musei, que faz uma curta leitura de um dos textos de Paul Beatriz Preciado acerca de Carol Rama, com destaque para a característica de ser “Erótica e Herética, sobretudo Herética”.



Figura 9. Abertura do documentário do GAM.

Após a panorâmica das salas de exibição, Teresa Grandas (0'58") explica que tudo se originou de uma pesquisa em 2011 e culminou com a exposição de Barcelona em 2014. Em seguida (1'21"), Carolyn C. Bakargiev (escritora, curadora e historiadora de arte estadunidense) faz uma descrição da vida de Carol Rama. Paul Beatriz Preciado (1'42") destaca o perfil rebelde da artista italiana, afirmando que “Carol Rama estaria, absolutamente, enfadada com o Museu, – seu fantasma está aqui agora – estaria irritada de como é possível que, até hoje, nunca tenha havido uma mostra como essa, com mais de 200 obras, em sua cidade, Turim”.



Figura 10. Público na Exposição. Documentário Carol Rama – GAM.



Figura 11. Obra. Documentário Carol Rama – GAM.



Figura 12. Obra. Documentário Carol Rama – GAM.

### **Carol Rama segu[**I**]ndo a paixão**

Os documentários, apesar de separados no tempo e no espaço, concordam entre si, compõem-se, complementam-se, graças às propostas levadas a cabo por suas curadoras: trazer para a cultura e sociedade ocidentais, representadas pelas cidades de Barcelona, Dublin e Turim, em seus respectivos museus, uma seleção de obras que destacasse a artista italiana e dialogasse entre Vida-Obra-Vida, dada a dificuldade de uma síntese conclusiva e mecânica. Ao contrário:

A estética de Carol Rama compunha um corpo que vai para além da normatividade, dos gêneros fechados, ou seja, um corpo político que representa não apenas o corpo das mulheres apartadas da estética/política do fascismo, mas todos os corpos "minoritários" da sociedade, sejam eles "homossexuais", "deficientes", "anormais" ou "estrangeiros", corpos "enfermos", corpos sem voz e sem representatividade política em uma sociedade industrial, capitalista e moderna. (Silva, 2015: 2).

Entretanto, Carol Rama não deve ser pensada como uma personagem fora de sua época, ao contrário, sua Vida-Obra-Vida, maiúscula, sem dúvida, traz os ingredientes da sociedade ocidental que aprendia a ser capitalista em Turim, mas já se desenvolvera nesse modo de produção em Barcelona, por exemplo.

Paul Beatriz Preciado, em sua conferência *El paradigma Carol Rama. Una historia para fantasmas*, questiona sobre como foi possível que uma artista como Carol Rama tenha sido praticamente desconhecida até os anos 1980, sendo raramente exposta, só agora ganhando exposição em museus e mídia. Contudo, para Preciado, não há que se buscar respostas em uma singularização da artista, à qual prefere tratar como “um caso paradigmático” para mostrar que a história tanto artística quanto pessoal de Carol Rama é a própria estrutura cognitiva por meio da qual funciona o relato da história da arte ocidental.

Eu diria que esse discurso hegemônico da história da arte me dá a impressão que foi elaborado através de três operações epistemológicas que se articulam para criar a norma. O primeiro deles é invisibilizar; no caso de Carol Rama é óbvio que foi invisibilizada. A segunda é mais problemática, porque é descobrir o que nós invisibilizamos; e a última, mais complexa ainda, é a redução da obra a uma identidade. No caso de Carol Rama, as três operações mostrariam o não-lugar ocupado nos espaços museísticos. (Preciado, 2014).

Há que se destacar, também, da conferência de Preciado, a denúncia da insistência de uma historiografia da arte conservadora em afirmar e reafirmar como emblemáticos os momentos em que Carol Rama encontrou Andy Warhol, Picasso, Man Ray, Duchamp, querendo dar a entender que estes é que trouxeram à tona a personagem e a sua arte. Contudo, como aponta Preciado, Carol Rama não é contemporânea de nenhum deles: “historicizaram Carol de

forma anedótica com outros homens artistas” (Preciado, 2014), como o fizeram com Frida Kahlo, Camile Claudel, entre outras.

O documentário, assim como a conferência, denuncia as reduções que a obra de Carol Rama sofreu. É o que Preciado denomina de taxinomia reductiva, ou seja:

parâmetros biopolíticos que buscam assinalar identidade reduzindo a sua biografia a seu sexo, gênero, condição social ou de classe, a sua enfermidade ou sua saúde mental. Como se esses fossem parâmetros universais e não efeito entre a relação de visibilidade e poder. Essa primeira classificação permite feminilizar o trabalho de Carol. Em um primeiro momento, o trabalho de Rama vai aparecer como: “é típico trabalho de mulher”! O que eu tento comunicar é a limitação e o despropósito dos aparatos críticos com que funciona uma certa historiografia da arte. (Preciado, 2014).

Além dessa redução, a artista tem sua identidade reduzida geograficamente, graças às comparações com outras artistas, como por exemplo, Carol Rama é uma Louise Bourgeois à italiana, ou Frida Kahlo é uma Carol Rama do México. Dessa forma, independente dos processos e dos espaços em que ocorrem, a imagem e os gestos femininos da artista feminina são repetidos e reproduzidos de maneira marginal/natural, centrado no corpo feminino.

As salas das exposições mostradas nos documentários, como informam as curadoras, pretendem mostrar uma linha criativa e não uma temporalidade marcada por cânones da história da arte.

Neste sentido, entendemos que o documentário auxilia na “percepção do sensível em comum” (Gutfreind, 2006: 10), à medida em que “ficcionaliza as formas do visível e do sensível de uma sociedade específica” (idem), considerando “as emoções do diretor, sua imaginação, seu meio, seu desejo em atingir o público e os meios técnico-econômicos que são colocados à sua disposição” (idem).

### **Considerações**

O documentário *A paixão segundo Carol Rama*, em suas três versões, auxilia na reconfiguração da obra da artista, exposta e reconhecida em um momento em que as questões sobre a condição feminina, a função social da arte, as condições de produção e valorização da subjetividade, emergem e suscitam discussões e polêmicas.

Os depoimentos dos curadores e da própria artista são auxiliares na compreensão dos equívocos de avaliação que a crítica imputou à Carol Rama, como reprodução dos cânones da arte, de um modo geral, oferecendo-lhe rótulos atrelados a uma característica do feminino, a uma espacialidade geográfica es-

pecífica, como modo de comparação a outras artistas mulheres, ou, ainda, às questões relacionadas à sua saúde mental.

Os testemunhos e análises da obra procuram problematizar os estigmas e auxiliar na compreensão da complexidade que envolve toda a arte, aventura a ser experimentada por suas singularidades de linguagem, por sua elaboração estética e por sua ética. Cabe ressaltar, ainda, que o documentário e a própria obra, trazida pelo documentário, permitem entrever os elementos que auxiliaram na invisibilização de Carol Rama, e nos mecanismos necessários para tornar visível esse ausente, postos da voz de Preciado e dos outros curadores: desnudar aquilo que não se conhece, redescobrir, sem tentar reduzir a uma identidade.

Assim, o documentário *A paixão segundo Carol Rama* cumpre a função de reconfigurar o passado, iluminando-o a partir da construção de novas subjetividades, construídas na relação entre o olhar dos produtores, curadores, a voz de Rama por ela mesma e a transformação do olhar do espectador, que pode se fazer acompanhar de outros na experiência de mergulhar no universo da artista.

### **Referências bibliográficas**

- Aumont, J. (1999). *Esthétique du film*. Paris: Nathan.
- GAM – Galleria Civica d’Arte Moderna e Contemporanea. (2016). *La Passione Secondo Carol Rama*. Disponível em: <https://youtu.be/LECQL6V1Nq0>.
- Gutfreind, C. F. (2006). *O filme e a representação do real*. Disponível em: [www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/90/90](http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/90/90).
- IMMA – Irish Museum of Modern Art, Dublin. (2016). *The passion according to Carol Rama*. Disponível em: [https://youtu.be/fh1\\_NcdQdOE](https://youtu.be/fh1_NcdQdOE).
- MACBA – Museu d’Art Contemporani de Barcelona. (2015). *La pasión según Carol Rama*. Disponível em: <https://youtu.be/ZchbItN7oUY>.
- Preciado, P. B. (2014). *El paradigma Carol Rama. Una historia para fantasmas*. Disponível em: <http://www.macba.cat/es/audio-carol-rama-paul-b-preciaodownwww.macba.cat/es/audio-carol-rama-paul-b-preciado>.
- Preciado, P. B. (2013). *Carol rama for ever*. Disponível em: <http://paroledequer.blogspot.com.br/2014/10/carol-rama-for-ever-por-beatriz-preciado.html>.
- Silva, P. C. (2015). Carol Rama Devorando a todos. *Jornal Cruzeiro do Sul*. Disponível em: [www.jornalcruzeiro.com.br/materia/608155/carol-rama-devorando-a-todos](http://www.jornalcruzeiro.com.br/materia/608155/carol-rama-devorando-a-todos).

# ARTIGOS

Artículos | Articles | Articles

## Do encontro previsível à cena revigorada – a entrevista no documentário contemporâneo (parte 2)

Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues\*

**Resumo:** Partindo do exemplo de alguns filmes que recorrem ao emprego de dispositivos como estratégia criativa, ou que expõem o *antecampo* como um lugar de negociações e de assimetrias, sugerimos, na segunda parte deste estudo, novas possibilidades de entendimento da entrevista e uma outra política dos encontros em cena.  
Palavras-chave: documentário; entrevista; antecampo; dispositivo.

**Resumen:** Partiendo del ejemplo de algunas películas que recurren al empleo de dispositivos como estrategia creativa o que exponen el antecampo como un lugar de negociaciones y de asimetrías, sugerimos, en la segunda parte de este estudio, nuevas posibilidades de entendimiento de la entrevista y una otra política de los encuentros en escena.  
Palabras clave: documental, entrevista, antecampo, dispositivo.

**Abstract:** Inspired by the examples of some films that adopt the “dispositif” as a creative strategy, or that expose the *off-camera* as a place of negotiations and asymmetries, I suggest, in the second part of this research new possibilities of understanding the interview and others politics of the encounter on the scene.  
Keywords: documentary; interview; off-camera; “dispositif”.

**Résumé :** À partir de l'exemple de certains films qui utilisent des dispositifs comme stratégie de création, ou qui exposent le contrechamp comme lieu de négociations et d'asymétries, nous proposons, dans la deuxième partie de cette étude, de nouvelles possibilités de compréhension de l'interview dans le cinéma et une autre politique des rencontres sur la scène.  
Mots-clés : documentaire, entretien, contrechamp, dispositif.

---

\* Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, Centro de Artes e Comunicação, Departamento de Comunicação Social, 50670-901, Recife, Brasil.  
E-mail: laecioricardo@gmail.com

Submissão do artigo: 25 de julho de 2017. Notificação de aceitação: 10 de dezembro de 2017.

Este trabalho <sup>1</sup> integra um projeto de pesquisa aprovado no âmbito do Departamento de Comunicação Social da UFPE, intitulado *Do encontro previsível à cena revigorada – a entrevista no documentário contemporâneo*. Trata-se de uma investigação que se propõe a reavaliar o expediente da entrevista na prática documentária recente, a partir de alguns filmes que nos desafiam a repensar seu *emprego convencional* – entrevistador e personagem posicionados em zonas de conforto, sem riscos para ambos, integrando uma cena que não solicita engajamento crítico e/ou político por parte do espectador.

O estudo foi dividido em três etapas. A primeira parte, já publicada, <sup>2</sup> recapitula o contexto de emergência e consolidação da entrevista na prática documentária, destacando igualmente o seu ocaso, em virtude do uso recorrente e menos criativo por diretores diversos, bem como do seu emprego burocrático e apaziguador na mídia televisiva (Rodrigues, 2016a). Diante do quadro delineado neste artigo (apogeu e declínio de um recurso central na prática documentária), uma pergunta se torna inevitável: seria possível, de fato, a identificação de novos títulos capazes de reabilitar a entrevista enquanto instrumento apto a *reativar a potência dos encontros* na tomada direta e de simultaneamente acionar uma chave emancipada de leitura por parte do espectador (Rancière, 2010)? Acreditamos que sim. Deste modo, partimos da hipótese de que, apesar dos inúmeros *pecados no varejo*, alguns filmes apostam num emprego fecundo da entrevista, sugerindo novas pedagogias para sua prática e convertendo o encontro, de evento previsível, em cena revigorada.

Assim, na segunda etapa da investigação, focaremos em algumas destas produções e nas estratégias por elas acionadas. Identificamos, de partida, duas tendências capazes de revitalizar o expediente da entrevista na prática documentária – os chamados *filmes de dispositivo* e as obras que acionam o *antecampo*, implodindo qualquer interdição ou protocolo que mantinha o diretor/equipe *fora da cena* (obras que fazem das relações entre quem filma e quem é filmado um lugar de permanentes negociações e, por vezes, de conflito). Apesar da divisão, cabe ressaltar que, não raro, um mesmo filme trafega pelos dois procedimentos: emprega dispositivos enquanto princípio criativo, ao mesmo tempo em que o antecampo, eventualmente, é tensionado.

---

1. Uma versão reduzida deste estudo foi apresentada no XX encontro da Socine, realizado entre 18 e 21 de outubro de 2016, na Universidade Tuiuti do Paraná (UTP), em Curitiba-PR.

2. Rodrigues, Laécio R. de A. “Do encontro previsível à cena revigorada – a entrevista no documentário contemporâneo (parte 1)”. In: Doc On-Line – Revista digital de cinema documentário, n. 19, p. 110-123, março de 2016a. Disponível em [www.doc.ubi.pt/19/artigos\\_1.pdf](http://www.doc.ubi.pt/19/artigos_1.pdf). Acesso em 26 de abril de 2017.

### Novos regimes de visibilidade e exposição do antecampo

Antes de avançar para a análise do corpus fílmico, gostaria de recapitular certo *regime de visibilidade* em voga na contemporaneidade, caracterizado pela valorização da dimensão performática dos indivíduos frente à simples representação, pelo entrelaçamento de expedientes da ficção e do documentário (vida e cena se conjugam, promovendo camadas de indiscernibilidade) e pela convocação regular do antecampo – não raro, o bastidor é solicitado pelo outro à frente da câmera e, nos títulos mais ousados, campo e antecampo seriam permutáveis, por vezes se confundindo.<sup>3</sup> Tal regime também ostentaria a seguinte dualidade: ao revitalizar certos procedimentos reflexivos, parece apostar numa maior opacidade da imagem, ao mesmo tempo em que o emprego recorrente de registros amadores (que não portam marcas ostensivas de encenação) investiria numa espécie de transparência e/ou autenticidade.

Como sugere Feldman (2010), este regime, embora promova a subtração das referências habituais do espectador e ocasione transtornos no visionamento da imagem, não é de partida mais potente do que o anterior, pelo menos no sentido de estimular uma relação emancipada com o espectador (Rancière, 2010) e menos desigual com os sujeitos filmados (Comolli, 2008). A identificação de tais atributos oscilará de um título a outro e não decorre da sua vinculação imediata a um ou outro regime (*performático* ou *representativo*). Se aqui insistimos nesta recapitulação não é para aclamar um segmento em detrimento do outro, mas para delinear a “ambiência” na qual os filmes que serão abordados despontam – e assim identificar algumas de suas características comuns.

Prossigamos. Em diálogo com Jacques Aumont, André Brasil (2013) nos lembra que o antecampo é uma espécie de *fora de campo mais radical*, situado atrás da câmera, e que funciona de maneira diferente na ficção e no documentário. No primeiro caso, ele constitui um espaço de natureza diferente, heterogênea em relação ao espaço diegético; no segundo, será um lugar de permeabilidade entre o real e a representação. O comparecimento do diretor/equipe à cena e à alteridade filmada, lembra Brasil, pode variar do distanciamento à extrema visibilidade no quadro, passando por situações em que a presença se faz audível, mas não visível. Para o autor, a exposição do antecampo na contemporaneidade corresponderia a dois propósitos: necessidade de dialogismo e reflexividade intensificada, ambos com limitações evidentes, posto que qualquer abertura do diretor em relação aos personagens só se efetivaria por meio

3. Penso aqui em *Pacific* (2009), de Marcelo Pedroso, e em *Gente bonita* (2016), de Leon Sampaio, documentários que se inserem na chave *filmes de dispositivo* – sobretudo no caso deste último exemplo, aquele que filma (que porta a câmera) se encontra permanentemente no quadro (no campo), anulando divisões entre estes espaços quase sempre apartados.

da constituição de uma nova cena e, portanto, da reposição de certa distância (Brasil, 2013).

De qualquer modo, a convocação do antecampo desponta, para André Brasil, como um aspecto formal importante do chamado regime da performatividade no documentário – este espaço não mais se converteria em zona interdita aos personagens e ao público, seja por orientações da equipe, seja por um gesto de edição. Para o presente estudo, nos interessa pensar como a situação da entrevista se revigora quando este antecampo não é estável e/ou obliterado, mas solicitado a se manifestar na tomada; e que efeitos têm no espectador – que outra recepção ele pode ativar.

Este novo regime de visibilidade, conforme destaquei, parece orientar a feitura de alguns documentários e de outras práticas audiovisuais, notadamente as televisivas. Em diálogo com Ilana Feldman (2008), podemos aprofundar suas características. Primeiro, o que ela designa de *apelo realista* ou a intensificação de “efeitos de real”, estratégia na qual, no seio das realizações audiovisuais, a “linguagem” (a operação discursiva) é mascarada para que o real aflore sem aparente controle externo, culminando em tomadas que sugerem espontaneidade e “desgoverno”. Um expediente que, emulando ou solicitando a tomada *amadora*, aparenta nada simular, quando na verdade se mantém na esfera do controle, do planejado ou demandado.

Recorrendo muitas vezes ao viés confessional (enunciados na 1ª pessoa), à convocação das vidas ordinárias e promovendo indistinções entre vida e cena, pessoa e personagem, tal regime tende a se apropriar das marcas da reflexividade do cinema moderno e a convertê-las em suporte de novas transparências, cujo objetivo é produzir uma impressão de autenticidade convincente, ainda que suspeita e, não raro, politicamente esvaziada (Feldman, 2008). Para intensificar os efeitos de verdade, algumas obras recorreriam ainda ao seguinte expediente: explicitação das mediações e problematização do ato criativo, acionando suspeitas a respeito da imagem documental e produzindo suas próprias esquivas (Feldman, 2010). Tais filmes fariam da indiscernibilidade entre ficção e documentário sua característica mais notável; por vezes, empregando um gesto ensaístico que pretende criticar certas convenções do regime anterior, mas que não é dissociado também de um esforço de sedução do espectador. Do ponto de vista político, ressalta Feldman, a aposta na *indeterminação*, não representa, de partida, uma vitória para o espectador e uma afirmação da arte frente o espetáculo, como explicita sua leitura de *Filmefobia* (2008), de Kiko Goifman.

## Documentário e dispositivo

De modo breve, gostaria de revisitar o conceito de *dispositivo* vinculado à prática documentária contemporânea. Há alguns anos, publiquei artigo onde recapitulo o tema de modo enfático (Rodrigues, 2015). Apresento aqui algumas idéias nele delineadas. Reformulado por Michel Foucault (2000) para ilustrar as implicações do poder disciplinar sobre os indivíduos nas sociedades modernas, promovendo efeitos de assujeitamento ou instigando novas subjetividades, a noção de *dispositivo* tem se revelado fértil para se pensar o campo cinematográfico, notadamente o documentário. Sobretudo enquanto estratégia criativa e política capaz de produzir acontecimentos que recusam o domínio pleno do realizador e que acolhem o imprevisto/inesperado em suas tomadas, promovendo assim uma reabilitação da imagem ante o “grande cinema”, desgastado pelo artifício, pelo controle e roteirização excessiva (Comolli, 2008).

A partir da leitura de *Vigiar e punir*, entendemos que o dispositivo abriga um conjunto de forças heterogêneas (elementos arquitetônicos, técnicos, redes discursivas e afetivas, protocolos jurídicos) que promovem agenciamentos no tecido social. Como observa Agamben (2009), o dispositivo resultaria da convergência entre relações de poder e de saber (coerções e *epistemes*), instigando *modos de ser e de agir*. É precisamente esta noção mais ampla – convergência de múltiplas forças e vetores, promovendo efeitos relacionais e subjetivos –, que será retomada por certa prática documentária contemporânea.

Acompanhemos as considerações de Comolli (2008). Num mundo de condutas premeditadas e saturado por clichês midiáticos, a tarefa central do documentarista, nos diz ele, não é como fazer o filme, mas *como fazer para que haja filme de fato*; ou seja, como fundar uma prática que negue o controle excessivo, que subverta o espetáculo, que ultrapasse o previsível e reponha o *jogo*. Portanto, o dispositivo despontaria como princípio criativo capaz de restituir ao documentário sua força política e de devolver alguma crença à imagem<sup>4</sup>. E os filmes assim norteados caracterizar-se-iam pela renúncia do cálculo demasiado por parte do diretor, em benefício da convocação do acaso; nos deparamos, pois, com obras que se recusam a disciplinar o *caos* do mundo e que se abrem para aquilo que ameaça sua própria estabilidade (2008: 169 a 178).

4. Como ressalta Migliorin (2008), esta noção de dispositivo é tributária dos esforços alavancados por alguns realizadores da tradição moderna, como Jean Rouch, cujas estratégias fílmicas visavam estimular *condutas fabulativas* na tomada. Mas, em sintonia com Comolli (2008), podemos afirmar que a conjuntura atual que estimula a retomada dos dispositivos é mais complexa; afinal, é outro o contexto de profusão da *sociedade do espetáculo*, bem como de familiaridade do indivíduo com as câmeras e o aparato midiático. Além disso, nos encontramos hoje em um regime de visibilidade de crescente exposição da intimidade (Sibilia, 2008). Assim, parafraseando o livro de Comolli, como a *inocência se encontra perdida* e o espetáculo aliado a uma verve exibicionista, deduzimos que o desafio dos documentaristas contemporâneos é maior do que o dos seus pares modernos.

Assim, a ação deflagrada pelo dispositivo visa acionar o impensado dos corpos, arrefecer os estados de vigilância e tensionar a cena. Em outros termos: mediante certo planejamento, o diretor concebe dispositivos no intuito de desprogramar as relações num grupo social ou de provocar acontecimentos no mundo para filmá-los (Lins, 2007); trata-se de um gesto ativo que visa redistribuir territórios e propor níveis de interação, estimulando as subjetividades envolvidas a se reinventar neste processo (seu objetivo é estimular fissuras na ordem aparentemente estável das relações cotidianas). Em oposição aos roteiros que demandam controle extremo, os dispositivos extraem da incerteza e, por vezes, da *partilha enunciativa* sua condição de renovação<sup>5</sup>.

### Uma outra prática da entrevista é possível

Tendo em vista o espaço insuficiente no âmbito deste estudo para contemplar inúmeras obras, opto por abordar aqui dois ou três títulos diferentes vinculados a cada uma das vertentes e “ambiências” já mencionadas – filmes que se inserem neste novo regime de visibilidade, que fazem do antecampo um lugar de tensão, que recorrem ao emprego de dispositivos enquanto princípio criativo e que atestam um uso criativo e revigorado da entrevista, promovendo também outro engajamento com o espectador. E, como já ressaltai, embora insista em certo enquadramento, tendo em vista a finalidade avaliativa das obras, alguns destes títulos portam facilmente muitos dos atributos descritos. Por outro lado, reitero que as análises terão extensões diferentes, decorrentes das questões suscitadas por cada documentário e, claro, da minha acuidade analítica.<sup>6</sup>

Iniciemos nossa avaliação com duas obras em particular – *Santiago* (2007), de João Salles, e *Os dias com ele* (2014), de Maria Clara Escobar. Em graus diferentes, estes filmes integram o contexto anteriormente descrito. Trafegam pela indeterminação (*Santiago*, sobretudo), solicitam certo expediente confessional, radicalizam práticas reflexivas maturadas no cinema moderno e optam por problematizar o antecampo, os *bastidores*, seja para questionar a imagem, instaurando dúvidas (*Santiago*, novamente), seja para explicitar as tensões e

5. Todavia, é importante ressaltar que o dispositivo não opera pautado unicamente neste fundamento (esforço de *coletivização da enunciação*), consagrado pelo gesto de entregar a câmera aos personagens para que estes filmem a si ou o seu entorno. Não raro, as regras propostas e os vetores acionados pelo diretor criam desafios e instabilidades para o próprio cineasta e sua equipe, resultando em obras que conciliam um misto de acaso e de parcial controle, com desfechos incertos. Pensemos nos exemplos de *Acidente* (2005), *33* (2002), *Um passaporte húngaro* (2001), *Salve o cinema* (1995) e *As cinco obstruções* (2003), dentre outros.

6. Tenho plena consciência da complexidade destes filmes, o que facultaria o trânsito analítico por diversas outras veredas que não temos como abordar neste estudo que privilegia, sobretudo, o expediente da entrevista.

relações de poder que permeiam o gesto criativo (o que se evidencia nas duas obras).

Começamos por *Santiago*. O filme concluído em 2005 e exibido em 2007 se origina de um projeto realizado 15 anos antes (em 1992). Oriundo de família aristocrática, João Salles desejava inicialmente registrar as excentricidades e idiossincrasias de Santiago, o mordomo poliglota da família – e assim realizar um documentário amparado num personagem singular, inusitado, complexo. Concluída a filmagem, o copião fora abandonado, sem encontrar montagem satisfatória. Posteriormente, foi retomado num projeto ensaístico que revela as assimetrias no set e suscita dúvidas ante a veracidade dos registros (desnudando, assim, o *tendão de Aquiles* da prática documentária).

Entre as duas propostas, porém, há diferenças que precisam ser realçadas. O filme de 2007, como ilustra seu subtítulo,<sup>7</sup> é uma problematização do modelo de documentário que inspirara o primeiro projeto. Em 1992, Salles era um diretor que desconfiava da opacidade da imagem, que apostava no controle absoluto da cena, recusando imprevistos – o acidente ou o acaso não eram tolerados. Por isso, a montagem de 2007 privilegia as interferências e as repetições para destacar que, no *set*, o aleatório não era bem-vindo; em outros termos, o que desponta neste corte é precisamente o trabalho de condução das cenas (os “ruídos e intervenções” que seriam excluídos do primeiro projeto). Assim, a edição final atesta igualmente o amadurecimento do diretor, do seu entendimento sobre a prática documentária.

Ao privilegiar o que é da ordem do *bastidor*, o filme de 2007 destaca também o modelo de relação estabelecido entre Salles e seu personagem – um contato marcado pelo controle e que negava os vínculos pessoais, compondo uma espécie de autoridade patronal transposta à cena, como o cineasta irá reconhecer no desfecho do filme.<sup>8</sup> A relação de classe *nunca flexibilizada* ou *amortizada* pelo viés da intimidade (lembramos que o mordomo e o jovem diretor conviveram por décadas na “Casa da Gávea”) também se evidencia na estilística empregada no filme<sup>9</sup> – câmera sempre à distância, inibindo qualquer

7. *Uma reflexão sobre o material bruto.*

8. Curiosamente, a 1ª palavra de Salles, com a tela ainda preta, é “não!”, um veto/proibição e um claro prenúncio da relação que iria se estabelecer entre diretor e personagem no decorrer da filmagem.

9. Ao evidenciar o controle exercido no set, a edição também nos revela, na prática cinematográfica anterior de Salles, uma certa *tiranía da estética* – o emprego de tomadas bem compostas, de enquadramentos rigorosos, a opção por um preto e branco sedutor..., decisões que nos afastam da idéia do documentário como obra marcada por certo embate, pela pressão do acaso, pela adoção de uma estilística humilde e um menor rigor formal em benefício das tensões vivenciadas em cena, sobretudo nos títulos que trabalham com *registro direto*. A primeira versão de *Santiago*, em certa medida, parecia devolver o controle do regime clássico no coração do *cinema direto*. Não nos enganemos ao julgar que este último abdica de algum controle (toda

aproximação, e Santiago filmado em enquadramentos sufocantes, de pouca mobilidade, quase sempre encurralado.

Mas se a edição reflexiva e autocrítica explicita a tirania do diretor, também evidencia certa resistência do personagem – porque esta relação nunca é de absoluta imposição ou submissão. De início, percebemos o seu constrangimento com a presença da equipe; depois, com a repetição dos planos, notamos também a impaciência de Santiago, que se dirige ao antecampo com palavras como “acabou”, “pronto”, no intuito de interromper novos registros. Em uma de suas últimas frases, por exemplo, ele se refere ao trabalho de filmagem como uma espécie de *empalhamento*.<sup>10</sup> Neste embate, portanto, o ex-mordomo se esforça para não ser aprisionado e a edição preserva os vestígios desta resistência, mas sua enunciação encontra pouca acolhida pelo diretor.

Deste modo, se uma edição convencional tenderia a limpar as impurezas e a restringir as ambiguidades, o corte privilegiado em 2007 vai na contramão deste “ocultamento” e revela o controle, a autoridade e a distância, instaura a dúvida e expõe o antecampo, num exercício de reflexividade intensificada. Ao trazer os bastidores para o primeiro plano, *Santiago* aciona uma conduta crítica no espectador, posto que sua montagem e narração nos estimulam a desconfiar do que quase sempre vemos com naturalidade, sem questionamentos. Em outros termos, nos sugerem que a evocação de uma lembrança é sempre acompanhada de hesitações e que a fala de um personagem pode ser apenas uma imposição/solicitação do diretor. Assim, ao problematizar o complexo vínculo entre *documentário* e *verdade*, e as relações de poder tradicionalmente ocultadas (o embate de vontades entre quem filma e quem é filmado, os *enfrentamentos*), a edição nos estimula a *administrar* a nossa crença ou adesão quando nos deparamos com este tipo de obra.<sup>11</sup>

---

filmagem exige planejamento e condução), mas não é preceito desta tradição inibir a ação do acaso e conduzir a cena com rigidez, menos ainda investir em *sucessivos takes*.

10. Eis uma definição curiosa para a tarefa empreendida por um documentário, sobretudo para os filmes que privilegiam personagens extraordinários como Santiago. *Empalhar* pressupõe a captura e a imobilidade de algo, termo que metaforiza bem a operação gestada pelo documentário, que costuma engessar o personagem numa moldura ou constelação de sentidos, reduzindo assim sua complexidade.

11. Do ponto de vista temático, caberia ressaltar que *Santiago* é também um filme sobre a memória, sobre a passagem do tempo e o desaparecimento inevitável, questões presentes nas respostas do ex-mordomo e evidenciadas na narração de João Salles (um texto seu, narrado por seu irmão Fernando). Penso que as fotos utilizadas na abertura dos dois cortes (versão anterior e atual do filme), revelando alguns cômodos da imponente residência dos Salles, reforçam esta leitura, sensação ampliada pelo uso recorrente dos *travellings* em cenários vazios, numa espécie de varredura (do espaço, do tempo, da memória), procedimento que nos remete à cinematografia de Alain Resnais. Um filme, portanto, que se debate contra o esquecimento: seja aquele da infância e da unidade familiar fragmentada (a morte dos pais, a casa vazia no presente em contraste com as cores das tomadas em super 8 evocativas da harmonia doméstica no passado); seja a própria figura do mordomo solitário, em sua fidelidade extrema à família Salles e aos nobres por ele catalogados em fichas intermináveis. Também estas fichas, trabalho de uma

Mas se em *Santiago* o antecampo só aflora com a montagem do que originalmente seriam *outtakes* do filme interrompido, no documentário de Maria Clara ele nunca é mascarado. Como o projeto por ela almejado não se consolida, o que lhe resta é extrair algo das negociações e disputas travadas com seu pai; assim, a obra termina por se converter numa espécie de estudo sobre o protocolo da entrevista e sobre a complexidade do testemunho. Recapitemos, pois, seu acidentado percurso. Em *Os dias com ele*, Maria Clara ambiciona fazer um filme sobre o seu pai, Carlos Henrique Escobar, dramaturgo, filósofo e ex-presos político do regime de 1964, que reside em Portugal numa espécie de exílio voluntário. Como ela explicita no antecampo, seu desejo é fazer um filme que recupere a memória de Escobar, sua militância e que, neste exercício, também revele algo da sua história pessoal (de Maria Clara), bem como da história recente do Brasil.

Em interessante artigo, Carla Maia nos lembra que o filme de Maria Clara se insere numa vertente peculiar no cinema brasileiro recente: obras que, de modo mais ou menos explícito, abordam a ditadura militar; e dirigidas por mulheres que almejam, nestes projetos, recuperar a memória e o legado de parentes muitas vezes desaparecidos. Como reitera a pesquisadora, são filmes que falam em nome dos seus *fantasmas*, num esforço de ressuscitá-los na tela, aos modos de uma homenagem ou de um acerto de contas com o passado; são obras fundadas sobre a *falta*, daquilo que é irrecuperável ou que está para sempre perdido. Assim, o movimento ensaiado por estes títulos<sup>12</sup> não seria o de restituir ou de preencher tal lacuna, mas o de explicitá-la, num exercício de rememoração que agiria contra o esquecimento definitivo (Maia, 2014).

No caso de *Os dias com ele*, porém, observamos uma singularidade: o pai da diretora é um *sobrevivente*, atualmente recluso numa pequena cidade portuguesa.<sup>13</sup> Apartada da figura paterna, a filha elege o cinema como o instrumento de aproximação familiar e de recuperação da memória do pai. No entanto, como observa Carla Maia (2014), o filme de Maria Clara não é exata-

---

vida, são um exercício de luta contra qualquer apagamento – como insiste Santiago, enquanto são evocados, estes nobres e suas dinastias não são esquecidos. Assim, creio haver semelhança entre o trabalho articulado pelo filme e a lenta catalogação empreendida pelo ex-mordomo para salvar seus “mortos insepultos” do olvidamento.

12. Não obstante suas diferenças, a lista inclui os seguintes filmes: *Diário de uma busca* (2010), de Flávia Castro; *Marrighela* (2012), de Isa Ferraz; *Em busca de Iara* (2014), de Mariana Pamplona e Flávio Frederico; e *Os dias com ele*, dentre outros. Obras que, como ressalta Maia, são precedidas pelo pioneiro *Que bom te ver viva* (1989), de Lúcia Murat. Em muitos destes títulos, é recorrente o uso de imagens de arquivo. Em *Os dias com ele*, porém, o arquivo não tem caráter de documento ou prova; como sugere Carla Maia (2014) ele é principalmente *metáfora*, coleção de imagens que tomam o lugar da *imagem que falta*: um pai de mãos dadas à filha.

13. Embora o exílio desponte como gesto voluntário, não podemos deduzir que a opção de Escobar pelo anonimato (sua abdicação da vida profissional) é igualmente espontânea.

mente uma homenagem a Escobar, nem discorre sobre seu notório saber, como ele talvez preferisse. Antes, a diretora deseja ouvir sua experiência como preso político e torturado, conhecer “aquela parte de sombra” que não se deseja revistar e que o pai afirma ser impossível lembrar. Assim, pela via do testemunho, o filme almeja algum desvelamento do passado. Mas tal proposta não se efetiva.

Se a aproximação da filha ao pai se dá de modo vacilante, Escobar, por sua vez, manifesta uma postura desconfiada e até inquisidora. Com sua habilidade retórica e aguda inteligência, ele demanda explicações sobre a finalidade do filme e as intenções da filha, atestando clara ciência do que significa ser filmado, bem como dos limites e implicações do testemunho. Como destaca Feldman (2016), o filme possível se constrói na tensão entre os âmbitos público e privado, entre cena e vida, campo e antecampo, em permanente litígio. Às provocações e esquivas do pai, ela responde com as armas disponíveis – preserva na edição as negociações e tensões que antecedem o início do *take* em si, quando a câmera, uma vez acionada, minimiza os impasses nos bastidores.

Se a decisão suscita um questionamento ético, também nos possibilita compreender a complexidade de suas *mise-en-scènes* e das propostas fílmicas ambicionadas por ambos, bem como os embates que presidem a realização de uma entrevista. Como observa Feldman, Escobar almeja ser construído como um personagem importante e público; já Maria Clara faz questão de colocá-lo no lugar de pai, de personagem privado, e de reivindicar seu testemunho. Mas a disputa, ressalta a pesquisadora, é interessante e em nada mesquinha ou narcisística: diferentemente da febre autobiográfica e do viés confessional evidentes em certa prática cinematográfica, “*Os dias com ele* faz da opacidade do relato, da precariedade dos meios e das fraturas afetivas um lugar de confronto, mas também de vital encontro”. Em outros termos, conclui Feldman (2016), este não é um documentário sobre a superação da filha, traumatizada pelo abandono paterno, nem sobre a superação do pai, maculado pela tortura (e o extravio de seu projeto revolucionário). “Tampouco é um filme que demanda reparação, como tantos filmes testemunhais cujo limite de ação é o gesto da denúncia”.

Em síntese, a entrevista/confissão desejada não se consolida: em vez de disponibilidade, Maria Clara encontra resistências – os dias vividos com ele, o pai, são dias de enfrentamento, de lenta aproximação e eventuais recuos. Na cena possível e sempre instável, se cruzam duas vontades pouco compatíveis: ela tem uma proposta fílmica, a qual ele não se submete; ele demarca uma distância que ela não consegue desfazer. Portanto, pouco vemos do projeto que Maria Clara ambiciona; o que vaza são as negociações, as disputas e o enten-

dimento de que o testemunho não é uma via fácil e abertamente consentida.<sup>14</sup> Assim, a partir do material tradicionalmente eliminado na montagem (quase o único que lhe resta), a cineasta edita um documentário que nos expõe as tensões e as expectativas entre os que participam de um pólo e outro da entrevista. Neste mesmo gesto, seu filme também nos revela que a entrevista, mesmo entre aqueles que partilham vínculos afetivos e/ou familiares, não é uma prática necessariamente marcada por convergências, acolhimento, sintonia.

Ante o esgotamento deste expediente, espécie de subemprego já recapitulado na primeira etapa da pesquisa, a adoção de *dispositivos* despontaria na prática documentária como tentativa de renovação da entrevista e de redimensionamento dos encontros na tomada direta (um esforço para promover embates fecundos no lugar do apaziguamento e da conformidade). Como destaca André Brasil (2013), frente a este “dialogismo domesticado” e diante da opacidade do outro filmado, o dispositivo proporcionaria a emergência de uma realidade fílmica na qual, estabelecidos certos protocolos, os personagens podem desenvolver autonomamente suas performances e, em certos casos, prescindindo do diretor em cena. Neste estudo, abordaremos primeiramente este tipo de obra na qual, mediante certa proposta de partilha enunciativa, a instância autoral se recolhe para que o personagem filme a si e a seu entorno, situação que, não raro, pode promover certa permeabilidade entre o antecampo e o campo na tomada. Esta aparente indistinção será demovida pela montagem, momento em que o diretor (e idealizador do dispositivo) se apropria do material filmado e, a partir da distância propiciada pela edição, problematiza as relações e situações registradas, identificando tensões até então pouco evidentes e encontrando novas linhas de encadeamento.<sup>15</sup>

14. Destaco aqui duas conclusões interessantes sobre o filme. Para André Brasil (2013), a obra não culmina no fracasso total, posto que algo da vida do personagem aflora em algumas cenas e relatos (sua condição de exilado e sua vida pública anterior, com destaque para a experiência acadêmica). Ou seja, Escobar não permanece completamente alheio para o espectador. Carla Maia (2014) avança em outra leitura. Numa primeira avaliação, diz, a breve fala de Escobar sobre a tortura, seu “testemunho errático” (apenas vestígios de uma experiência), pouco ofereceria sobre o trauma vivido. Porém, se o relato não “alcança” a intensidade da tortura, há outra verdade revelada na hesitação de suas palavras, na sua resistência e esquivas. Este seria o paradoxo do testemunho: sua limitação, mas também sua força e evidência, está na claudicação da testemunha, na fala ora minuciosa, ora imprecisa, nas interrupções, na gestualidade peculiar... tudo isso se converte em índice de algo forte e indizível, presente na memória, mas de difícil verbalização (o testemunho estaria entre a hesitação e alguma precisão). Só então perceberemos, diz Maia, que Escobar esteve testemunhando desde o começo do filme, mesmo quando se negava a falar sobre a tortura ou na sua análise protocolar sobre a limitação do testemunho... Assim, é necessário observar o que, embora não verbalizado, se revela no modo como Escobar comparece à cena: sua surdez, suas pernas agitadas, seus olhos cansados, seu silêncio... tudo isso testemunha ou atesta o que ele sofreu em decorrência da tortura.

15. Com maior ou menor êxito, são muitos os títulos que seguem este princípio: *O prisioneiro da grade de ferro* (2003); *Rua de mão dupla* (2005); *Pacific* (2009); *Doméstica* (2013); *Câmara escura* (2012); e *Gente bonita* (2016).

*Doméstica* (2013), filme de Gabriel Mascaro, se encaixa claramente nestas premissas. Interessado em problematizar a relação entre patrões e empregados domésticos no Brasil, vínculo que, entre nós, se caracteriza por uma certa indistinção entre os laços afetivos e as obrigações contratuais (contágio que torna a relação profissional permeada por uma afabilidade às vezes perversa, uma vez que tende a abrandar os deveres patronais), Mascaro propõe um dispositivo em que adolescentes de diferentes cidades do País filmam e entrevistam os empregados dos seus lares, em encontros marcados por revelações e constrangimentos, mas também por certo revigoramento dos afetos.<sup>16</sup>

Antes de mensurar a riqueza estética e política do filme, que teve acolhida positiva na maioria dos textos críticos que pude mapear, gostaria de destacar análises que avaliaram a obra de modo negativo. As considerações presentes nestas críticas me auxiliarão na construção da minha (contra)leitura. Em sua coluna na revista *Piauí*, Eduardo Scorel (2013) argumenta que, além de não ser consensual, a via do dispositivo promoveria uma espécie de “fetiche do método”: concebido o dispositivo ou princípio criativo, este seria autônomo, se sobrepondo ou impedindo qualquer possibilidade de encontro entre o diretor e os personagens. Assim, em benefício (ou fracasso) do dispositivo, o documentarista abdicaria da cena, da interação, da possibilidade de mediar e de provocar as respostas – ausência vista por Scorel quase como indolência. O ensaísta conclui que – ao retornar apenas na montagem, fazendo do método o cerne do projeto – Mascaro sabota o tema, o filme e sua relevância, resultando da proposta um produto anódino, que nos daria uma visão idealizada das relações sociais e profissionais que anseia problematizar.

Em texto mais ácido publicado na *Folha de São Paulo*, e que encontra ecos na crítica de Scorel, Sérgio Alpendre, de partida, desconfia do método empregado por Mascaro: “O trabalho do diretor consiste em transformar o material [registrado pelos jovens] em um filme, na linha oportunista de ‘Pacific’ (2009), de Marcelo Pedroso”. Mais à frente, acusa a obra de ser panfletária, quando “as imagens sabotam as palavras das patroas”, ao mesmo tempo em que explicita certa contradição em seu julgamento, posto que o crítico se vê obrigado a reconhecer que todos os planos “são de autoria dos seus filhos” (sendo assim, quem está a sabotar quem?). Por fim, de modo irônico, Sérgio Alpendre vincula o filme a certo gosto ou *espectador de esquerda* – “*Doméstica* vai deixar estas pessoas extasiadas”, insiste; para em seguida concluir que o documentário “não agradará quem espera do cinema uma verdadeira experiência estética”.

16. Num universo profissional majoritariamente ocupado pelas mulheres, cabe informar que, dentre os personagens filmados, destaca-se um “empregado doméstico”. Todavia, uma vez que não farei apontamentos sobre cada indivíduo abordado, preferindo focar nas premissas do dispositivo, não vou me referir a esta distinção específica, razão pela qual utilizarei o termo empregados ou empregadas de forma generalizada.

Para além da imprecisão da expressão “verdadeira experiência estética”, me parece estranho o enquadramento do filme e do seu público potencial pelo viés político, em tom de aparente desdém. Acaso teria Alpendre identificado algum ressentimento de classe no trabalho do cineasta? Talvez na obra anterior, *Um lugar ao sol* (2009), mas certamente não em *Doméstica*.

De qualquer modo, cotejando as avaliações negativas, me parece despontar nas apreciações dos dois críticos uma valorização extrema e um entendimento conservador do conceito de *mise-en-scène* (algo como organização e controle da cena, definição e composição do quadro, depuração de um estilo...). Caso um filme não apresente tais “marcas de condução”, investindo em outras estratégias, careceria de personalidade, falharia em seu propósito artístico, resultaria em *fetichismo do método* (para repetir a acusação de Escorel) e no encadeamento de tomadas aleatórias, pouco consistentes. Para além da ênfase numa noção conservadora de *mise-en-scène*, que entende o afastamento intencional do diretor como uma espécie de gesto indolente e associa o exercício da montagem como um lugar de enfrentamento (ou de afirmação de posições ressentidas), tais críticas me parecem desconhecer o viés político implícito no emprego dos dispositivos diante de certas urgências enfrentadas pelo documentário contemporâneo, tal como recapitulei anteriormente, a partir de um diálogo com Comolli (2008). E, se ponderarmos o enfoque privilegiado neste artigo, insisto que os dispositivos não visam apenas instigar novas subjetividades, repor o jogo e fazer com que “haja filme”; eles também se consolidam como uma estratégia que visa revigorar e reabilitar o expediente da entrevista. Neste sentido, *Doméstica* é um ótimo exemplar.

Vejamos. Escorel cobra Mascaro por se ausentar da cena, por não ser o mediador e, desta forma, não interagir com os personagens. Mas que filme teríamos se o cineasta fosse o entrevistador? Acaso este filme no qual o documentarista entrevista o patrão ou o empregado, obtendo do primeiro respostas polidas, não raro dissimuladas, e do segundo, certos silêncios ou cobranças enfáticas, já não foi feito? Provavelmente inúmeras vezes. Basta pensarmos nas críticas que Bernardet (2003) dirige ao chamado *documentário sociológico* e, posteriormente, em sua condenação dos filmes que empregam a entrevista de modo anódino – um depoimento aqui, outro acolá, uma audição indiferente e nada muito consistente. Assim, poderia Mascaro, elemento estranho nesta configuração, conseguir apreender e matizar a complexidade das relações entre patrões e empregados domésticos no Brasil? Dificilmente. Por outro lado, também já não testemunhamos abordagens semelhantes na própria cobertura

telejornalística, sobretudo no contexto de aprovação da PEC 72?<sup>17</sup> De um lado, a fala ponderada e cheia de zelo do empregador, que não reconhece a culpa pelo eventual descumprimento das obrigações legais e que pretende encobrir seus erros com uma resposta afável; de outro, seja a posição do sindicato ou dos domésticos, vislumbramos respostas que denunciam as condições insalubres de trabalho – uma denúncia provavelmente justa, mas nada nuançada, matizada.

De modo análogo, talvez Mascaro, em cena, conseguisse um ou outro depoimento articulado e contundente, mas nada muito distante de outros filmes sobre relações de trabalho já realizados. E, do ponto de vista privilegiado neste artigo, tal gesto não resultaria em entrevistas revigoradas (norteadas por outras premissas). Seria necessário, portanto, migrar de tática para alcançar novos entendimentos da problemática central. Como aponta Mariana Souto (2012), em *Doméstica*, mas também em outros projetos semelhantes, a *partilha enunciativa* desponta via adoção de *dispositivos de infiltração*. Ou seja, de estratégias sutis que provoquem um mínimo de impacto e de teor invasivo. Assim, os adolescentes compuseram o grupo mediador almejado por Mascaro.

Mas como entender tal escolha? E se os patrões estivessem no manuseio das câmeras? Ou as empregadas filmando a si mesmas, prática relativamente comum em alguns títulos que se amparam em dispositivos? Esboço rápidas ponderações. Filmados pelos patrões no ambiente de trabalho, os empregados certamente dissimulariam suas queixas e/ou demandas, acionando uma fala ponderada e talvez até de gratidão pela vaga ocupada. Já os empregadores, embora não sejam os protagonistas do projeto, caso despontem na banda sonora, creio que manifestariam opiniões cautelosas, ressaltando sua responsabilidade patronal, mas não os seus desmandos evidentemente. Por outro lado, se estivessem de posse das câmeras, numa espécie de registro em primeira pessoa, as domésticas poderiam oscilar entre o relato confessional (nem sempre interessante) e o denunciismo parcial (pouco matizado). Compreendemos, então, que a escolha de Mascaro é pertinente. Grande parte dos jovens envolvida no projeto foi criada pelos domésticos. Decorre daí certo laço afetivo, ausente na relação entre os seus pais e os empregados. Por outro lado, como estão prestes a ser tornar adultos, gradualmente internalizam o *ethos patronal*. Tal ambiguidade torna sua mediação interessante: são “quase filhos” dos empregados, ao mesmo tempo em que precisam aprender a se portar como patrões. Esta condição singular dos “entrevistadores” nos permite assim ter um entendi-

17. Promulgada em abril de 2013, após sucessivos debates no Congresso e ampla cobertura midiática, a Proposta de Emenda Constitucional 72 (PEC 72) igualou os direitos trabalhistas dos domésticos aos dos demais profissionais contratados pelo regime CLT (celetista), tais como controle da jornada de trabalho (limite de oito horas diárias e de 44 semanais), pagamento de horas extras, FGTS obrigatório e seguro-desemprego, dentre outros.

mento menos simplificado ou polarizado das relações de trabalho no ambiente doméstico – nem opiniões ressentidas, nem dissimulações.

Quando os jovens manuseiam as câmeras, os laços afetivos são reiterados pelas entrevistadas, ao mesmo tempo em que alguma queixa ou confissão permeia suas falas. Entre uma abordagem e outra, notamos também o exercício de certa coação. Por exemplo, quando o adolescente “pede” o consentimento para filmar com a câmera já ligada, dificultando a possibilidade de recusa pelos domésticos. Mas como a relação entre ambos é complexa, percebemos também algumas resistências e interdições sinalizadas pelos empregados (sutis, mas recorrentes). Em diversas sequências, ainda que os padrões ressaltem as condições de “dignidade” com as quais o trabalhador doméstico é tratado (frases como “ele senta na minha mesa, come da minha comida” se repetem), gradualmente percebemos as demarcações e hierarquias que organizam a vida doméstica, apreendidas pela “armadilha” suscitada pelo filme. Tais contradições despontam numa resposta murmurada pelo empregado, num silêncio prolongado, no abandono do quadro ou vazam na imagem, numa espécie de plano que desautoriza a voz do empregador (e curiosamente registrado por seu próprio filho!). Contudo, nada nesta relação permite conclusões definitivas: apesar dos constrangimentos enfrentados e do confinamento em quartos insalubres, percebemos na fala de muitos domésticos que a casa dos padrões também se constitui em refúgio para as dores de uma vida familiar instável, para os abandonos e violências perpetrados por companheiros abusivos.<sup>18</sup>

Sobre a premissa criativa e os efeitos estético-políticos do filme, gostaria de fazer novos apontamentos. Em ensaio onde avalia a intensificação da partilha enunciativa no documentário contemporâneo, Feldman (2012) considera esta prática como uma *instigante estratégia de inclusão do olhar e da palavra do outro*, seja por meio de imagens gravadas pelos personagens, por solicitação da equipe produtora, seja por meio de registros originalmente não endereçados ao filme, mas retomados posteriormente pelo diretor. A obra gerida por este princípio (da *partilha enunciativa*), como observa Mariana Souto (2012), resulta numa espécie de “direto interno”, uma vez que as tomadas atestam um adensamento da intimidade entre os sujeitos em cena, intimidade que, como já destacamos, não é desvinculada de hierarquias e de laços de poder, o que torna as relações complexas (constrangimentos se mesclam a declarações de afetos).

Em tais títulos, portanto, testemunharíamos um esforço criativo para reformular a enunciação fílmica tradicional (para incluir não apenas a *voz do outro*,

---

18. Mas se em *Doméstica* as conclusões precisam ser matizadas, avaliadas com cautela, caberia indagar aqui que resultados encontraríamos caso o projeto fosse realizado 10 anos depois da implementação da PEC 72. Haveria profissionalização das relações de trabalho e uma redução dos laços afetivos, que tantas ambiguidades promovem?

mas também o *seu olhar*), via “retirada estratégica” do realizador nas cenas. Esta ausência não é acionada sem gerar problemas ou críticas (*fetichismo do método*, como aponta Escorel; “pobreza estética” é a sentença de Alpendre). Mas, como salienta Ilana Feldman (2012), esta partilha não significa uma crise da “autoria”, como se o diretor abdicasse completamente daquilo que concebeu na origem. Na contramão das leituras que sentenciam o dispositivo, e evocando Rancière, Ilana nos sugere que o emprego das práticas inclusivas, além de promover renovadas formas de “partilha do sensível” e de *reordenamento do visível*, também afastaria os documentários da tirania da representação. Por fim, ela reitera que, nestes títulos, a montagem ocupa uma posição central – é não apenas uma etapa de restabelecimento da autoria via reapropriação criativa, mas, mediante a distância (física, temporal e afetiva) que ela impõe entre o diretor e o contexto de produção dos registros, é também a instância que permite que um “fora” se insinue para que o material bruto possa ser problematizado.

Em outros termos, ante o caráter aparentemente não mediado destas imagens (registros produzidos por pessoas muito próximas entre si), a montagem permite que uma exterioridade necessária se afirme. Neste sentido, separação e distância, insiste Feldman (2012), não são o revés da inclusão e a reposição da autoridade. Ao contrário, ambas têm finalidade produtiva e política: a descolagem e o distanciamento assumido pelo diretor é justamente o que lhe permite questionar o material bruto, desfazendo sua pregnância e localizando suas contradições (tensões e afetos nem sempre evidentes) para assim firmar a escritura do filme.

Dirigido por Douglas Duarte, o documentário *Sete visitas* (2015) também é norteado por um dispositivo; neste caso, se trata de uma estratégia diferente, que não recorre à partilha enunciativa (não há redistribuição de câmeras), mas de resultado instigante, sobretudo se ponderarmos o emprego da entrevista – ou sua tentativa de problematização e de reinvenção. Façamos um resumo de sua premissa criativa. Ex-bóia-fria, e atualmente uma operária da indústria têxtil, Silvana de Almeida recebe, em estúdio, a visita de sete convidados que, individualmente ou em duplas, têm a incumbência de entrevistá-la. Não há referências prévias sobre a personagem central a ser perscrutada pelos participantes, de modo que os encontros, seis no total, ocorrem em sua maioria às escuras (pelo menos é a condição que muitos participantes reiteram no início das abordagens), com exceção da última sequência, quando Silvana é confrontada pela própria filha (Clislaine dos Santos). Identifiquemos de partida a importante alteração operada pelo filme: a situação tradicional no documentário, e na prática jornalística, é um mesmo entrevistador se defrontar com diferentes

fontes; “Sete visitas” inverte este rodízio, pressuposto central em sua proposta investigativa, como destacarei.

Também não fica evidente se os participantes sabem que Silvana será entrevistada por outros convidados com diferentes perfis, em encontros/experiências alternados – desconhecemos, inclusive, a ordem de realização dos encontros. Tampouco temos a confirmação se a personagem central dispunha de informações sobre seus futuros interlocutores – Silvana, é fato, sabe que participa de um dispositivo cinematográfico, teve orientações sobre as condições de filmagem (sabe como se portar), mas a impressão que temos, no decorrer da obra, é que cada conversa parece sempre começar de um ponto incipiente (algo como “primeiros tateios”), podendo ou não avançar para um nível maior de intimidade e de *possível reciprocidade* (espécie de partilha que, a meu ver, é um dos objetivos almejados pelo dispositivo).

Mas se cada visita parte de um *grau zero* (os convidados precisam driblar o desconforto recorrente no contato inicial entre estranhos), é importante ressaltar que, a cada encontro, Silvana já não é a mesma, posto que desenvolve certa maturidade diante da câmera e com as formalidades e protocolos da entrevista. E se a operária constitui o foco das conversas (aquela cuja vida interessa sondar), cabe mencionar que cada entrevistador comparece à *visita* com uma conduta, olhar, motivação e curiosidade diferentes, características que interferem nas perguntas feitas, na disposição em cena e, claro, no resultado final do encontro. Em algumas entrevistas, certa reciprocidade se estabelece e a visita evolui para uma conversa; em outras, permanece uma avaliação unilateral, quase um diagnóstico, não obstante o esforço da personagem para se posicionar e se afirmar no embate. Por vezes, um mesmo fato é contado de forma diferente, detalhada ou resumida, em virtude do tipo de pergunta endereçada à Silvana e da maior ou menor disposição do entrevistador.<sup>19</sup> Disponibilidade que é proporcional à inclinação ou não da operária para aderir ao jogo.

De qualquer modo, a Silvana que participa da 2ª entrevista já não é a mesma do 1º encontro; as mudanças são evidentes e contínuas, e têm implicações no modo como ela comparece à cena e articula suas respostas. Assim, numa primeira leitura, *Sete visitas* pode ser entendido como um filme sobre as metamorfoses do entrevistado no decorrer de vários encontros: uma investigação da sagacidade e astúcia desenvolvidas, da maturidade alcançada; uma avaliação de sua gradual desenvoltura (o que deseja entregar ou ocultar, mediante quais expedientes, e como se posiciona a cada novo desafio). Mas há outras chaves de interpretação possíveis.

---

19. Essa constatação já é potente em si pois embarça o estatuto de verdade tradicionalmente atribuído ao documentário – nos deparamos com *versões*, por vezes próximas, por vezes diferentes ou resumidas, de episódios semelhantes.

Antes de aprofundá-las, mensuramos outros elementos do dispositivo fílmico. Ponderemos sua composição cênica – todos os encontros ocorrem no interior de um estúdio, cuja cenografia é mínima (fundo escuro, sem ausência de ornamentos, exceto o posicionamento de câmeras e refletores por vezes revelado em algum plano mais aberto, de caráter reflexivo). Nesta atmosfera minimalista, os personagens (entrevistada e entrevistadores), a cada encontro, são posicionados frente a frente em duas cadeiras; distante de seus ambientes familiares, portanto sem o amparo de uma geografia afetiva e de objetos pessoais, ambos estão entregues unicamente à sua desenvoltura cênica, verbal, gestual (tendo sua mobilidade também limitada pelo arranjo das cadeiras). Tal composição traz ainda uma novidade pouco comum nos documentários – os entrevistadores estão sempre em cena. Portanto, não há o mascaramento ou ocultamento daquele que porta a pergunta (ele se encontra fisicamente implicado na tomada) e, tampouco, das questões em si. Em outros termos, o jogo de perguntas e respostas não é obliterado pela edição. Artífice do dispositivo, o diretor, por sua vez, não é alguém resguardado nos bastidores; vez ou outra, ele é solicitado por Silvana ou algum dos convidados. Portanto, *Sete visitas* também é um filme que se caracteriza pela eventual implosão do antecampo.

Cogitei anteriormente que o documentário poderia ser entendido como um filme sobre as metamorfoses do entrevistado no decorrer de sucessivos encontros. Leitura possível, mas não a mais instigante. Decorridos os sete encontros, e uma vez familiarizado com o dispositivo da obra, talvez coubesse perguntar: afinal, nestas visitas, quem se revela mais? Que pólo da entrevista Douglas Duarte deseja, de fato, perscrutar? A quem o filme supostamente desnuda? Silvana ou os entrevistadores? As questões contribuem para elucidar minha segunda hipótese de leitura – no fundo, *Sete visitas* almeja investigar a conduta e a disposição do entrevistador. Embora seja uma mulher comum, *ordinária*, Silvana porta uma trajetória complexa e ambígua; e, na proposta articulada pelo diretor, é peça-chave do dispositivo. Mas creio que, em sua ambição final, de modo velado, mas contínuo, visita após visita, o documentário se direciona prioritariamente ao pólo da entrevista que tradicionalmente porta dúvidas e se resguarda na formalidade de condutor da conversa.

E como funcionaria tal desnudamento? Uma comparação talvez seja útil. Em *Rua de mão dupla* (2004), Cao Guimarães recrutou seis indivíduos que, divididos em duplas que se desconheciam entre si, eram convidados a trocar de residência por uma noite e a filmar a experiência inusitada na casa estranha. No dia seguinte, perante a câmera do diretor, cada participante era instigado a avaliar o experimento e a delinear o perfil do verdadeiro morador. Todavia, é preciso pormenorizar a riqueza política do seu dispositivo. Ao se opor ao

transbordamento verbal autocentrado (*o falar de si*) que predomina nos documentários, *Rua de mão dupla* redimensiona a prática da entrevista. Em síntese, os seis convidados são solicitados a falar, mas suas respostas (e as imagens produzidas por eles durante a troca) visam alcançar o *outro*, o morador original e desconhecido. A “perversão” operada pela obra se situa nesta inversão: normalmente, estamos preparados para responder sobre nossas vidas e não sobre trajetórias alheias. Mas, ao deslocar esta fala autorreferente, o filme nos explicita que é justamente no ato de falar sobre a alteridade que mais externalizamos nossos preconceitos. Em síntese, que o nosso olhar para o outro nunca deixa de estar contaminado por nossa visão de mundo e afetos particulares, ainda que de forma nem sempre consciente.

Interpreto o dispositivo de *Sete visitas* numa chave próxima de leitura: seu princípio criativo nos sugere que nossas perguntas, antes de tudo, são reveladoras daqueles que as formulam. Em outros termos, eu me revelo nas perguntas que dirijo ao outro (minhas dúvidas portam uma motivação e experiência prévia que não podem ser ignorada), mas também na linguagem corporal que manifesto neste encontro. Uma gestualidade que sinaliza pré-disposição para acolher a alteridade ou demarcar distâncias, que indica vocação para uma escuta livre de pré-julgamentos ou mantém certa esquivia formal.

Para o time de entrevistadores, Douglas convidou participantes que, em suas práticas diárias, também se utilizam da entrevista como recurso profissional, direta ou indiretamente. Ou seja, uma *convocação* que não pressupõe inocência, inexperiência. O desafio em pauta, nunca explicitado, era observar o rumo que cada visitante daria à sua participação – fazer da cena um lugar de troca, de partilhas, ou repor barreiras? Iniciados os encontros, Silvana reage de modo ativo à inclinação de cada entrevistador; se oferece à investigação alheia, mas também direciona perguntas – quer saber o que fazem, do que gostam, como vivem. Alguns convidados a alcançam e a seduzem; nestes encontros, a entrevista se adensa e Silvana deixa de ser objeto para se converter em sujeito na conversação. É o que ocorre *na visita* da escritora Ana Paula Maia, onde clara afinidade desponta entre ambas, e na sequência com o cineasta Eduardo Coutinho, em sua última incursão fílmica antes do seu falecimento em 2014. Coutinho não estabelece um campo de reciprocidade com Silvana, mas seu *feeling* de entrevistador cria uma arena propícia à entrega verbal da operária. Outros participantes, porém, se contentam em esquadrihar Silvana, em submetê-la a um diagnóstico, impondo certa autoridade e se distanciando da complexidade da personagem. Situação evidenciada, por exemplo, no encontro com o psiquiatra e psicanalista Moisés Groisman, convidado que, embora em cena, manteve-se como quem nunca deixou o consultório e o papel de ava-

liador. Assim, oscilando entre encontros que, de fato, se consolidam e outros que pouco se efetivam, *Sete visitas* nos propicia uma experiência inusitada: ao reconfigurar os protocolos da entrevista, permite a nós, espectadores, um outro entendimento deste expediente e do pólo tradicionalmente protegido no embate (seja por se refugiar na formalidade das perguntas, seja pelo recurso da edição, que o mascara).

A cinematografia de Eduardo Coutinho é nosso destino final neste texto. Assim, tendo em vista as tendências já mapeadas (convocação do antecampo e adoção de dispositivos), e visando uma prática renovada da entrevista, dirijo minhas considerações para *O fim e o princípio* (doravante FP). Realizado em 2005, FP é um filme que rompe com diversos procedimentos que Coutinho consolidara em seus trabalhos anteriores.<sup>20</sup> Trata-se de uma obra realizada sem pesquisa prévia de personagens e locações, sem temas demarcados, e que, por conseguinte, abandona/reformula parcialmente a noção de dispositivo tantas vezes empregada para avaliar sua prática cinematográfica desde *Santo forte* (1999). No decorrer de FP, é fato, uma demarcação espacial e temática gradualmente se impõe, mas ela não antecede à filmagem (não é definida antecipadamente) e tampouco a determina, procedimentos recorrentes nas obras anteriores. Em outros termos, o dispositivo agora passa a ser regido pelo acaso e pela aposta em encontros fortuitos, acidentais. Mas se FP é a obra de Coutinho que mais aposta no imprevisto e na indeterminação como *fomentadores do ato criativo*, cabe lembrar que a celebração do imprevisto como espécie de atributo que confere ao filme rumos inusitados, solicita cautela, posto que, no limite, nenhuma obra se encontra completamente à deriva e o *acaso* desponta como expediente desejado (incentivado) pela equipe.

Todavia, no que se refere à singularidade de FP, há outras considerações a destacar. Em oposição à clausura evidente em *Edifício Master* (2002) e em *Peões* (2004), produções cujas tomadas foram realizadas, quase sempre, em recintos fechados, podemos afirmar que FP é um filme solar, que valoriza as locações abertas (a peculiar paisagem do semi-árido) e a iluminação natural. Por conseguinte, FP também sinaliza um deslocamento de Coutinho do universo urbano para o rural. Outra guinada estilística evidente: neste documentário, a câmera é removida do tripé e posicionada no ombro, o que confere ao enquadramento menor rigor e maior oxigenação. Flutuante, ela se torna mais íntima dos entrevistados; vez ou outra, um deles burla as regras da encenação e interage com alguém do grupo, desconstruindo o artifício da representação e expondo o antecampo. Comentário que nos conduz a outra observação. Em

20. Escrevi extenso texto sobre FP para um livro em homenagem à obra do cineasta. Neste artigo, apresento suas idéias centrais de forma concisa. Para aprofundamento, conferir Rodrigues (2016b).

seus filmes, não há dúvidas de que Coutinho *adere ao jogo* (arma a cena e dela participa, injetando confiança no entrevistado); mas se trata de uma participação controlada, que pouco se expõe na tomada. Em FP, todavia, o acaso lhe traz surpresas e, não raro, a espontaneidade dos sujeitos abordados desarma sua postura cautelosa – ele continua a agenciar seus interlocutores, mas eventualmente também é desafiado por aqueles.

Avançemos para o filme. Enquanto observamos o longo travelling inicial que nos descortina uma típica paisagem do sertão, Coutinho, em *off*, nos revela a premissa que norteou o projeto: diretor e equipe se deslocaram para a Paraíba com o intuito de fazer um filme sem pesquisa prévia e sem locação definida. O objetivo era encontrar uma comunidade rural que concordasse em partilhar suas histórias de vida. Uma proposta que, até onde podemos inferir, adota o imprevisto como desafio – não havendo personagens, tentar-se-ia fazer um filme sobre esta busca mal-sucedida. Na continuidade do *off*, Coutinho nos informa que a única pesquisa realizada foi de hospedagem – assim a equipe chega a São João do Rio do Peixe (PB), cidade que serviria de QG para o grupo. O segundo passo foi localizar um agente da *Pastoral da Criança*, que, em virtude do seu trabalho, deveria conhecer bem os povoados do município. Deste modo, a equipe chegou ao nome de Rosilene Batista (Rosa), professora do 1º grau, e moradora do *Sítio Araçás*, comunidade rural de São João do Rio do Peixe. O primeiro contato direto com Rosa, em Araçás, *ocorre diante das câmeras*. Ou seja, o processo de busca e de explicitação do dispositivo para os *informantes locais*, negociações que constituem uma espécie de *grau zero* do filme, é inserido na edição como parte do documentário em si (em outros termos, já estamos no filme, embora desconheçamos, nós e a equipe, seus prováveis rumos).

Após algumas entrevistas mal-sucedidas, Coutinho e equipe decidem concentrar as filmagens em *Araçás*, transformando-o no *dispositivo espacial* de FP. Trata-se de uma comunidade endogâmica (a maior parte dos moradores é interligada por laços de parentesco) na qual a família de Rosa reside há mais de um século. Um cenário propício, portanto, à construção de vínculos de intimidade. No entanto, para encontrar algo do mundo rural ainda não soterrado pela cultura urbana ou alterado pela *escrita*, seria preciso focar num público especial, os idosos, posto que os mais jovens, em ritmo de escolarização, não necessariamente representam uma continuidade das tradições.

Para usar uma terminologia de Paul Zumthor (1993), Coutinho, em FP, parece interessado em mapear os *índices de oralidade* (ou vestígios) que teimam em se perpetuar em Araçás, sedimentados na experiência dos mais velhos, malgrado a expansão de uma cultura letrada que ameaça a continuidade

da primeira. Em trabalho anterior (Rodrigues, 2012), destaquei que o privilégio outorgado à oralidade no cinema de Eduardo Coutinho, embora evidente em *Cabra marcado para morrer* (1984), encontra sua justa medida a partir de *Santo forte* e chega a seu ápice nesta produção de 2005. Em outros termos, FP é o filme de Coutinho no qual a *oralidade* se manifesta com maior vigor, expondo sua expressividade e encadeamentos narrativos próprios.

Mensuremos outra peculiaridade de Araçás e de seus habitantes: trata-se de uma comunidade rural de claras matrizes orais, ainda resistente à ação disciplinar da escrita e à pressão do relógio. Agricultores em sua totalidade, os personagens de FP se enquadram, pois, em uma das categorias arquetípicas do narrador definidas por Walter Benjamin. Todavia, como sugere o autor alemão, narrar implica também em dar conselhos úteis, em orientar o interlocutor, fornecendo ensinamentos e sugestões para o dia-a-dia (1987: 199 a 202). Portanto, os idosos de Araçás, além de narradores natos, são conselheiros hábeis. No entanto, é preciso nuançar este quadro: como já indiquei, a escrita não está ausente do cotidiano de Araçás. Alguns dos entrevistados, dois ou três, sabem ler, ainda que conservem vestígios da oralidade em sua fala; e Rosa, de uma geração intermediária, é professora – o que significa que os mais novos estão em processo de alfabetização desde a infância.

Assim, inviabilizada a filmagem nas comunidades próximas, Coutinho e equipe concentram as atividades no povoado de Rosa. Sobre a professora, cabe destacar sua centralidade no projeto: desde as abordagens iniciais, Rosa se consolida como importante colaboradora e principal mediadora do diretor na região. Em quase todas as seqüências, é ela quem segue à frente da equipe, introduzindo-a nas casas e contornando os ruídos decorrentes do encontro entre culturas diferentes. Dela partem as perguntas iniciais e, nos momentos em que Coutinho tem dificuldades para avançar na conversa, é Rosa quem “traduz” as colocações do cineasta para seus pares. Entretanto, apesar de sua centralidade para o êxito do filme, é necessário ponderar também a mestria do diretor. Coutinho, é fato, encontra-se desarmado para iniciar qualquer contato sem a mediadora. No entanto, refreada sua habilidade com os “nativos”, ele direciona à Rosa sua capacidade agenciadora, estimulando a professora a se transformar em uma moderadora exemplar. Trata-se de curiosa passagem que tem início nas tomadas iniciais e que se prolonga no decorrer do filme. Nesta atividade, Coutinho oscila entre duas estratégias: ora solicita da professora informações sobre a região e seus moradores (e assim se familiariza com o lugar); ora orienta Rosa na abordagem direta.

Mas se os encontros registrados em FP mapeiam os vestígios de oralidade existentes em Araçás, eles nos revelam igualmente o desafio à prática da en-

trevista enfrentado por Coutinho, não obstante a experiência do diretor. Entre uma conversa e outra não faltam conselhos, palavras que expressam a sabedoria que só os anos permitem. Não raro, os entrevistados também confrontam o cineasta, devolvendo uma pergunta inicial com outra questão nem sempre confortável – lembremos que no *regime oral* a interlocução é necessária, a comunicação solicita interação entre as partes e os protocolos da vida urbana não demarcam estranhamentos, formalidades. Pode até haver desconfiança com o cineasta oriundo da cidade, mas não receio de lhe dirigir uma pergunta. Tampouco predomina aqui o cumprimento das *regras de encenação*, como o *esquecimento da equipe*. Em FP, portanto, os personagens burlam interdições, se dirigem a quem está fora do quadro, intervêm ativamente na composição e demovem o cineasta do lugar de entrevistador, solicitando dele maior exposição.

Vejam os alguns exemplos, como o segundo encontro com *Leocádio*. Apesar da situação desconfortável (ambos estão de pé e expostos ao sol) e da curta duração, é dos mais notáveis em FP. Nele, acompanhamos uma repentina troca de papéis, quando o sertanejo passa a entrevistar o diretor. Suas perguntas versam sobre temas herméticos e deixam Coutinho em posição delicada. “O senhor crê em Deus?”, dispara. O rosto inclinado, o semblante sóbrio e os braços cruzados nos sugerem que, para ele, tais questões exigem seriedade. “Eu... É complicado isso, né?”, diz o cineasta. “Crê na natureza, né?”, insiste Leocádio, para em seguida complementar: “Quem crê na natureza, crê em Deus”. O comentário soa como um esforço do personagem para contemporizar a hesitação do diretor. Leocádio faz nova investida: “Ou o senhor acha que crer em Deus é uma ilusão?” Encurralado, Coutinho tenta contornar a questão: “Não, não acho. [...] É difícil saber essas coisas”. O sertanejo persiste: “Existirá Deus no céu?” Coutinho novamente pondera: “Acho que seria bom, mas não sei, queria saber”.

A inversão é das mais surpreendentes na cinematografia do diretor, superando, a meu ver, o equilíbrio de forças conquistado pela personagem Thereza em *Santo forte*. Na verdade, cabe aprofundar aqui a comparação entre esta personagem, também idosa, e os sertanejos de FP. Em *Santo forte*, Thereza redireciona a entrevista ao sugerir novos temas e a interrompe quando julga necessário (de algum modo, torna o encontro mais recíproco). No entanto, alguns personagens de FP me parecem equalizar ainda mais esta relação de forças: eles não interrompem ou mudam o sentido da conversa, mas, ao aceitar a entrevista, também eles passam a entrevistar Coutinho e a desafiá-lo em cena.

A participação de *Chico Moisés* em FP ratifica minhas observações. Suas colocações várias vezes desconcertam Coutinho, obrigando o cineasta a se reposicionar na entrevista; a conversa, não raro, ganha ares de embate, com o sertanejo eventualmente encurralando o cineasta. Ao provocar o diretor e questioná-lo, Chico subverte a relação de controle/autoridade implícita na situação de entrevista. Em muitos trechos, sentimos que é o cineasta quem se encontra enredado nas artimanhas do entrevistado (situação intensificada pelas piscadelas suspeitas de Chico, acompanhadas de frases que revelam mais desdém do que apreço pelo interlocutor).

No segundo encontro com o sertanejo, Chico, em gesto perspicaz, se desloca para alterar o enquadramento da câmera, o que provoca surpresa em Coutinho. Tal desvio solicita melhor apreciação: se Leocádio, no trecho já descrito, inverte as posições na entrevista e passa a questionar o diretor, desta vez Chico interfere na composição do quadro, obrigando o cinegrafista a acompanhá-lo e a rever suas pretensões estilísticas (ousadia dificilmente vislumbrada nos documentários urbanos de Coutinho). Não obstante o deslocamento, Chico volta a alfinetar o diretor: “Mas, bem, será possível que pejeira pra me pegar e nunca me pega e sempre eu vou continuando, sempre na mesma linha?!” “Por que será?”, questiona o cineasta, aguçando o sertanejo. Chico não recua: “Eu sei que o sabido é o senhor”. “Por quê?”, Coutinho o instiga mais uma vez. “Ora... se eu fosse sabido, eu é que andava filmando e procurando as pessoas, né? Errei?” “Não”. Ante a lucidez do entrevistado, o cineasta é obrigado a transigir. Chico tem consciência de sua sagacidade, mas reconhece que inteligência maior (e poder) reside no ato de filmar e de inquirir o “outro”, gesto que, malgrado qualquer generosidade intencional, é sempre desigual e implica certa apropriação da imagem da alteridade.

No que se refere à prática da entrevista, há outros elementos importantes a destacar em FP. Nesta obra, vislumbramos corpos tão envolvidos no ato de narrar quanto as palavras que deles emanam. Diferentemente de outros títulos do diretor, onde os lábios parecem se manifestar com mais ênfase do que o corpo, testemunhamos aqui uma equivalência comunicativa. E, neste reencontro com uma espécie de gestualidade ancestral, temos a impressão de descobrir algo que nos parecia extraviado pela escrita. Por outro lado, se nas entrevistas que integram FP, os idosos de Araçás são filmados sem aviso-prévio, também Coutinho se expõe em cena ao interpelar sujeitos portadores de uma cultura e trajetória que lhe são distantes, e sem dispor de maiores referências a respeito destes. A abordagem, conseqüentemente, tem o frescor do ineditismo, mas também a tensão peculiar no contato entre desconhecidos, com suas eventuais dificuldades de comunicação. Ao compartilhar estes “ruídos” na edição,

testemunhamos um exercício de transparência pouco explicitado na prática documentária.

Chegamos, pois, ao desfecho do artigo, embora um terceiro texto aguarde desenvolvimento. Contudo, só agora, nos parágrafos finais, percebo que me referi apenas a títulos brasileiros nesta etapa. Certamente, teria sido possível ampliar este corpus com algumas produções internacionais,<sup>21</sup> mas reitero que a seleção apresentada, ainda que involuntária, se justifica: não obstante *os pecados no varejo*, o documentário brasileiro atravessa um momento fecundo, o que legitima sua centralidade neste estudo.

De modo recapitulativo, ressalto que, nos filmes aqui analisados, a entrevista não desponta como lugar de supostas certezas, de falas seguras e emitidas de zonas de conforto; como prática que, evitando quaisquer questionamentos e mascarando as possíveis tensões no set, almeja tudo informar, resultando em encontros marcados pelo *apaziguamento* e norteados pelo signo do previsível. Nestes títulos, interpelado um ou outro personagem, a fala não raro é hesitante; se, por vezes, deixa transparecer certo direcionamento, também atesta resistências e desconfianças (*Santiago, Doméstica* e FP). Livre dos protocolos que engessam o seu emprego, o expediente da entrevista nestes filmes não se apresenta como uma decisão confortável, segura, garantia de uma subordinação nunca questionada na tomada (vide *Os dias com ele* e *Sete visitas*). Por fim, ao renovar um recurso tido como exaurido, tais obras tampouco almejam restringir a complexidade dos personagens – se recusam, portanto, a investir em construções fechadas, apartadas de ambiguidades.

### Referências bibliográficas

- Agamben, G. (2009). *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos.
- Alpendre, S. (2013). ‘Doméstica’ não agrada quem espera experiência estética. *Caderno Ilustrada*, “Folha de São Paulo”, 01/05/2013. Versão online disponível em: [www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/05/1271228-critica-domestica-nao-agrada-quem-espera-experiencia-estetica.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/05/1271228-critica-domestica-nao-agrada-quem-espera-experiencia-estetica.shtml). Acesso em 24 de maio de 2017.
- Arfuch, L. (1995). *La entrevista, una invención dialógica*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (1987). *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas*, vol. 1 (trad. de S. P. Rouanet), 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense.

21. Penso imediatamente em alguns filmes de Abbas Kiarostami, de Errol Morris e de Werner Herzog, dentre muitos outros diretores cujas obras suscitam questões instigantes sobre a prática da entrevista.

- Bernardet, J. C. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Brasil, A. (2013). Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. *Revista Famecos*, set/dez, 20 (3): 578-602, Porto Alegre. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewArticle/14512>. Acesso em 5 de novembro de 2016.
- Comolli, J.-L. (2008). *Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Escorel, E. (2013). Doméstica – insuficiência do método. *Questões cinematográficas, revista “Piauí”*, 13/05/2013. Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/questoes-cinematograficas/domestica-insuficiencia-do-metodo/>. Acesso em 25 de maio de 2017.
- Feldman, I. (2016-03-20). 'Os Dias com Ele' é filme corajoso sobre lacunas na relação com pai. *Folha de São Paulo, Ilustríssima, “Ponto Crítico”*. Versão online disponível em [www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/03/1751556-os-dias-com-ele-e-filme-corajoso-sobre-lacun-na-relacao-com-pai.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/03/1751556-os-dias-com-ele-e-filme-corajoso-sobre-lacun-na-relacao-com-pai.shtml). Acesso em 22 de maio de 2017.
- Feldman, I. (2012). “Um filme de”: dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental. *Revista Devires – Cinema e Humanidades*, jan/jun, 9 (1): 50-65. Publicação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) da UFMG. Belo Horizonte. Disponível em: [www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/210/79](http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/210/79). Acesso em: 20 maio de 2017.
- Feldman, I. (2010). A indeterminação sob suspeita no cinema brasileiro contemporâneo: os casos de *Filmefobia* e *Pan-cinema permanente*. *Revista Galáxia*, dez., (20): 121-133. São Paulo. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/3313/3232>. Acesso em 10 de novembro de 2016.
- Feldman, I. (2008). O apelo realista. *Revista Famecos*, agosto, (36): 61-68. Porto Alegre. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/4416/3316>. Acesso em 10 de novembro de 2016.
- Foucault, M. (2000). *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 26ª edição.
- Gauthier, G. (2011). *O documentário: um outro cinema*. Campinas: Papirus.
- Lins, C. (2007). O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. *Sobre Fazer Documentários*: 44-51. São Paulo: Itaú Cultural.

- Maia, C. (2014). História e, também, nada. O testemunho em *Os dias com ele*, de Maria Clara Escobar. *Cinémas d'Amérique latine*, outubro: 140-151. Disponível em: <https://cinelatino.revues.org/882>. Acesso em 14 de maio de 2017.
- Migliorin, C. (2008). *Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo*. Tese de Doutorado, Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro.
- Rodrigues, L. (2016a). Do encontro previsível à cena revigorada – a entrevista no documentário contemporâneo (parte 1). *Doc On-Line – Revista Digital de Cinema Documentário*, março, (19): 110-123. Disponível em [www.doc.ubi.pt/19/artigos\\_1.pdf](http://www.doc.ubi.pt/19/artigos_1.pdf). Acesso em 2 de dezembro de 2016.
- Rodrigues, L. (2016b). O Fim e o princípio: dispositivo estilizado e vigor da oralidade. In M. Silva, M. Martinez & D. Azoubel (orgs.), *Eduardo Coutinho em narrativas*. Votorantim: Provocare.
- Rodrigues, L. (2015). Notas sobre o dispositivo no documentário contemporâneo. *Galáxia*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, dez., (30): 38-148. São Paulo. ISSN: 1982-2553. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/20160>. Acesso em 18 de maio de 2017.
- Rodrigues, L. (2012). Memória e oralidade no cinema de Eduardo Coutinho. In C. C. Da S. Paiva, J. J. de Araújo & R. R. Barreto (org.), *Processos criativos em multimeios – tendências contemporâneas no audiovisual e na fotografia*. Campinas: Unicamp/ Instituto de Artes.
- Rancière, J. (2010). *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Sibilia, P. (2008). *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Souto, M. (2012). O direto interno, o dispositivo de infiltração e a mise-en-scène do amador – notas sobre Pacific e Doméstica. *Revista Devires – Cinema e Humanidades*, jan/jun, 9 (1): 66-85. Publicação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) da UFMG. Belo Horizonte. Disponível em: [www.fafich.ufmg.br/devires/v9n1/download/04-mariana.pdf](http://www.fafich.ufmg.br/devires/v9n1/download/04-mariana.pdf). Acesso em: 18 jul. 2014.
- Teixeira, F. E. (2003). Enunciação do documentário: o problema de “dar a voz ao outro”. In M. Fabris, et al (orgs.), *Estudos socine de cinema*, Ano III: 164-170. Porto Alegre: Editora Sulina.
- Zumthor, P. (1993). *A letra e a voz – a literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras.

**Filmografia**

*Doméstica* (2013), de Gabriel Mascaro

*O fim e o princípio* (2005), de Eduardo Coutinho

*Os dias com ele* (2014), de Maria Clara Escobar

*Rua de mão dupla* (2004), de Cao Guimarães

*Santiago* (2007), de João Moreira Salles

*Sete visitas* (2015), de Douglas Duarte

## O Filme Documentário (1922-1960): Artifício, Registro e (Re)Produção da Realidade

Marcos Aurélio Felipe\*

**Resumo:** O artigo consiste numa análise da primeira fase da História do Cinema Documental (1922-1960), quando sua ontologia é estabelecida e, ao mesmo tempo, é colocada em crise. Partindo da noção de artifício, (re)produção e registro do mundo histórico, investigamos filmes de diretores emblemáticos (Flaherty, Vertov, Grierson, Rouch e Drew). Concluimos que a identidade pública do documentário só existe em sentido lato e aparente, desvelada por obras fundadoras que oscilam entre o documento e o artifício, o registro e a encenação.

Palavras-chave: história do documentário; artifício, registro e realidade; (re)produção do mundo histórico.

**Resumen:** El artículo consiste en un análisis de la primera fase de la Historia del Cine Documental (1922-1960), cuando su ontología es establecida y, al mismo tiempo, se pone en crisis. A partir de la noción de artificio, (re) producción y registro del mundo histórico, investigamos películas de directores emblemáticos (Flaherty, Vertov, Grierson, Rouch y Drew). Concluimos que la identidad pública del documental sólo existe en sentido lato y aparente, desvelada por obras fundadoras que oscilan entre el documento y el artificio, el registro y la puesta en escena.

Palabras clave: historia del documental; artificio, registro y realidad; (re) producción del mundo histórico.

**Abstract:** The article consists of an analysis of the first phase of the History of Documentary Cinema (1922-1960), when its ontology is established and, at the same time, is put in crisis. Starting from the notion of artifice, (re) production and recording of the historical world, we investigate films of emblematic directors (Flaherty, Vertov, Grierson, Rouch and Drew). We conclude that the public identity of the documentary exists only in a broad and apparent sense, unveiled by founding works that oscillate between document and artifice, recording and staging.

Keywords: history of documentary; artifice, record and reality; (re) production of the historical world.

**Résumé:** L'article consiste en une analyse de la première phase de l'histoire du cinéma documentaire (1922-1960), lorsque son ontologie est établie et, en même temps, mise en crise. Partant de la notion d'artifice, de (re)production et d'enregistrement du monde historique, nous étudions des films de réalisateurs emblématiques (Flaherty, Vertov, Grierson, Rouch et Drew). Nous concluons que l'identité publique du docu-

---

\* Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, Centro de Educação – CE, Departamento de Práticas Educacionais e Currículo – DPEC. 59078-970, Natal, Brasil. E-mail: aurelio.felipe@uol.com.br

Submissão do artigo: 26 de outubro de 2017. Notificação de aceitação: 30 de janeiro de 2018.

mentaire n'existe que dans un sens large et apparent, dévoilé par des œuvres fondatrices qui oscillent entre le document et l'artifice, l'enregistrement et la mise en scène.  
Mots-clés : histoire du documentaire ; artifice ; record et réalité ; (re)production du monde historique.

“O conhecimento da realidade [...] é minha maneira de tornar o mundo um lugar melhor.”

Albert Maysles <sup>1</sup>

“Material ou imaterial, visual ou não, natural ou fabricada, uma 'imagem' é antes de mais nada algo que se assemelha a outra coisa”.

Martine Joly <sup>2</sup>

“O cinema é a possibilidade de uma reprodução da realidade e, ao mesmo tempo, o lado inteiramente artificial dessa reprodução”.

Alain Badiou <sup>3</sup>

## Introdução

Em 28 de dezembro de 1895, quando os Irmãos Lumière, Louis e Auguste, posicionaram a câmera diante de uma locomotiva a vapor que se aproximava da estação, das lentes da câmera e da superfície da imagem, o que se revelava não era apenas o registro em si com consequências históricas. Mas o que, na câmera, nos movimentos no campo da imagem, angulação e temporalidade do quadro, dava-se a ver por meio do artifício – o *fazer documental em processo*. Ao olharmos para *A Chegada do Trem a Estação de Ciotat* (1895), com a locomotiva se aproximando da superfície do quadro, a profundidade de campo fissurando o espaço bidimensional da imagem e o trem ocupando toda tela ao passar para o fora de campo pela borda lateral esquerda, ao promover o “transbordamento do enquadramento” e “centralização inversa” (não mais é o olho que se movimenta em direção a um ponto de fuga), ganha relevo os “efeitos de realidade” em seus aspectos quantitativos (a profusão de detalhes) e qualitativos (o atmosférico a tomar toda a imagem).<sup>4</sup> Mas sobressai-se, sobretudo, o modo de produção da realidade no/pelo filme que, não é só um “reflexo”, mas uma instância propulsora do mundo histórico.

Paralela à grande máquina, o que move-se dentro do quadro são (mais que indivíduos) espécies de aparições *fin de siècle* que o registro lumière legou ao presente: um homem correndo, dois outros sujeitos caminhando na plataforma

---

1. Labaki (2015: 128).

2. Joly (1996: 38).

3. Badiou (2015: 36).

4. Aumont (2004: 33).

e, entre ambos, uma menininha que passa a mão nos olhinhos – as primeiras personagens do cinema. Assim, com um dos primeiros filmes da História do Cinema, uma janela se abria para o mundo, com o tempo necessário para que a realidade deixasse de ser imóvel (ou apenas um instante preso na fotografia). Feito todo em plano fixo, observa-se que inexistem os inúmeros movimentos de câmera, panorâmicas ou travellings, assim como as diversas modalidades de angulações e efeitos óticos, talvez em uma demonstração de que, à semelhança da fotografia, mesmo estático, o cinema se tornava também um registro do mundo histórico, preenchendo o quadro de realidade e, também, de artifícios, a partir de operações fílmicas, sensoriais e histórico-culturais. Se a fabricação da imagem (dos espaços e dos tempos vários que permeiam o mundo histórico) é o que nos aproxima do documentário, o que se constitui como campo de investigação é o *fazer documental*, com seus registros e artifícios de reprodução e produção da realidade.

Aparentemente, nosso foco perpassará uma dupla contradição, pois, ainda que o cinema esteja vinculado a simulacros, suas configurações, antes de tudo, ligam-se à *noção fundamental do registro*, que incide até mesmo sobre a ficção, pois, na esteira do pensamento de Jean-Louis Leutat (1995), depreende-se que *a própria diegese é documentalizada*. Por outro lado, aquilo que, ontologicamente, define o documentário já foi transgredido desde a sua fundação, com *Nannok, O Esquimó* (Nanook of the North – 1922), de Robert Flaherty, quando intercalou os campos do real e do fílmico em um só corpo narrativo indefinido.<sup>5</sup> Entretanto, não será o registro em si o que nos prenderá aos seus planos, segmentos e dispositivos, mas a questão mesmo do artifício. Nesse sentido, se o testemunho histórico sempre foi objeto do nosso interesse, pensar as possibilidades do artifício intervindo em cada realidade nos permitirá adentrar aquilo que só existe dentro e/ou a partir da câmera. Focaremos, portanto, no *filme documentário*, especialmente no artifício interferindo no registro da realidade, o que se observa na obra de documentaristas centrais da História do Cinema Documental, ao contrário da ficção que chamou para si uma certa “autonomia narrativa”<sup>6</sup> que inexistente.

Para compreendermos melhor essas questões, basicamente, caminharemos com instâncias conceituais que nos permitirão olhar melhor para os documentários que constituem o nosso *corpus*: (re)produção da realidade, artifício e registro do mundo histórico. Para isso, selecionamos filmes de cinco diretores que balizaram o que entendemos como primeira grande fase da História do

5. Ramos (2005: 160): “Encenação e cenário [...] compõem, em seu núcleo, a tradição documentária”.

6. Xavier (1995: 8): “Um mundo ficcional dotado de aparente autonomia e coerência própria, minimizando a presença de uma figura externa mediadora – a do narrador.

Documentário (1922-1960). A partir de dois exemplares das suas filmografias, nossa análise terá como recorte o período da fundação e consolidação dos *modos clássicos* e dos *modos transgressores* do cinema documental. Utilizaremos, assim, a análise fílmica como procedimento de prospecção dos documentários em estudo, no sentido que postula Francis Vanoye e Anne Golliot-Lété (1994), adotando os processos de descrição (decomposição) paralelos ao de interpretação (análise) em busca dos eixos, das dimensões e das redes sensoriais, histórico-culturais e de significações – tendo, em perspectiva, os elementos fílmicos, audiovisuais, visuais e sonoros que integram a imagem de cinema.<sup>7</sup> Entre processos de construção do mundo histórico, operações que reproduzem e produzem diante da câmera outra realidade e partindo de filmes clássicos que fundaram e redefiniram o gênero, é como se buscássemos respostas para uma pergunta que se coloca sempre como questão.

Afinal, o que é o documentário?<sup>8</sup>

### **(Re)invenções das formas fundadoras**

*Nanook, O Esquimó* instaurou a linguagem do cinema documental e se tornou um marco na própria História do Cinema. É um filme paradigmático cuja inventividade o distingue da não-ficção em geral. O espectador que entrasse em uma sala de cinema em 1922, veria, antes de tudo, o registro de um duplo reencontro. Primeiramente, do seu diretor com o filme, literalmente, queimado, depois que um cigarro destruiu os negativos no laboratório no qual era montado, entre o explorador norte-americano Robert Flaherty e o documentário que existia apenas em sua memória, como resultado de suas expedições e viagens por regiões longínquas e contato com povos isolados. Filme que também só existia na tradição do povo Inuit (esquimós), que habitava a Baía do Hudson, no norte do Canadá. Memória e tradição que, nas palavras de Fernão Pessoa Ramos (2005), tornaram-se objeto da *intensidade da câmera paradigmática* de Flaherty. Um registro, enfim, de consequências históricas, que configura, ora um *registro fílmico-cultural* (quando, ao mesmo tempo, resulta do filme destruído e refeito e dos costumes, na época, não mais posto em prática pelos esquimós), ora um *registro transfigurado em conflito* (ao *reproduzir* e, paradoxalmente, *produzir* a mesma realidade).

7. Em um estudo mais específico com enfoque educativo, a partir da obra do documentarista brasileiro de curta-metragens Aloysio Raulino, identificamos e analisamos de forma mais abrangente os processos, categorias e etapas que envolvem a análise fílmica (Felipe, 2018).

8. Este artigo não tem a pretensão de refazer a história do documentário da primeira metade do Século XX. Para isso, já existem muitos livros e autores publicados em língua portuguesa que analisaram o percurso histórico do cinema documental, como Penafria (1999) e Da-Rin (2004).

Para o escocês John Grierson (que, na década de 30, inseriu o documentário como arte e o tirou da condição do mero recurso descritivo), *Nanook, O Esquimó*, representa a fundação do cinema documental. Grierson o situou longe das *atualidades e travelogues* pelo *tratamento criativo da realidade* que encerrava.<sup>9</sup> No centro do *registro flahertyano*, o quadro não é estático (como no modo teatral), nem se circunscreve a um único cenário (longe do modelo Lumière). Tampouco, a câmera está presa a impossibilidade do movimento, da diversidade angular e dos enquadramentos, como desde o seu nascedouro até meados da segunda década do século XX. Constata-se a proposição griersoniana, quando, por exemplo, *Nanook* constrói o Iglu. O que vemos é a construção do espaço fílmico como espaço ficcional, com a diversidade de ângulos, geograficamente, circundando a construção do lar esquimó; com a multiplicidade dimensional dos quadros temporizando as imagens; e com a decupagem e montagem clássicas espacializando a realidade em uma narratividade do real. Em *Nanook, o Esquimó*, temos um documentário que não se reduziu ao seu aparato, fotograficamente, reproduzível, nem se limitou à planificação descritiva da realidade. A partir de um personagem no seu mundo histórico, Robert Flaherty encena para a câmera o cotidiano do povo esquimó: as relações de trabalho (nos segmentos de caça a foca e a morsa gigantes), de sobrevivência (nos segmentos da pesca sobre os blocos de gelo e, desesperadamente, com *Nanook* separando os cães selvagens de apoio) e familiares (nos segmentos em que ele ensina o filho a lançar flecha, dorme com suas mulheres e filhos no Iglu e guia-os pelas geleiras adentro).

No entanto, a primeira obra de Flaherty é o reflexo transfigurado de um filme inexistente, cujas maiores conquistas estão na fantasmagoria do seu registro, com as consequências de um reencontro que deixa marcas de destruição e reconstrução contínuas. Dessa forma, o documentário destruído por um cigarro entra em processo de reconstrução, apesar de jamais vermos o filme realizado antes do incêndio. Ao resgatar *Nanook, o Esquimó*, das cinzas, Flaherty opera, duplamente, com um registro cuja complexidade localiza-se entre o *resgate fílmico* e o *resgate cultural*. Em primeiro lugar, porque o *Nanook* de 1922 não corresponde ao *Nanook* de 1913, já que, por meio da encenação, Flaherty transformou os esquimós em atores de seus próprios traços históricos e, portanto, o filme feito pós *Modelo Lumière* em um fantasma do filme anterior. Se, inicialmente, Flaherty reproduziu, tecnicamente, o mundo histórico, posteriormente, sentiu a necessidade de encenar a realidade diante da câmera: a história

---

9. No entanto, como lembra Manuela Penafria (1999: 48), “É usual encontrar-se referência ao facto de Grierson questionar o trabalho de Flaherty não compreendendo como era possível alguém estar em contacto com populações de situação economicamente difícil e limitar-se a filmá-las e mostrá-las ao mundo, sem apresentar soluções para essa situação”.

de uma cultura, na época, distante da atualidade de seus hábitos. Tornou sua câmera, assim, constitutiva do seu próprio mundo, específico e particular às suas lentes, cujos segmentos narrativos de descoberta e afeto (com *Nanook* com o gramofone e ensinamentos culturais ao seu filho) estão relativizados nas verdades e mentiras de um filme (outro filme) transfigurado.

Com *O Homem de Aran* (Man of Aran – 1934), Flaherty desenvolve um registro documental moldado por uma certa intensidade. Do início ao fim, não vivenciamos, simplesmente, imagens, fisicamente, compostas pelo movimento mecânico e, figurativamente, com seus objetos humanos e naturais identificáveis. O que os dados nos apresentam é uma realidade ficcionalizada. Composto, basicamente, por atos de sobrevivência, *O Homem de Aran* é constituído, sensorialmente, com os personagens confrontando, intensamente, a geografia que habitam (quando da pedra trabalham para brotar algum fruto ou da água o combustível de suas vidas) e, permanentemente, em choque com a natureza que os circunda (quando de suas entranhas buscam a sobrevivência na pesca cotidiana). Rodado no decorrer de dois anos na costa da Irlanda, na Ilha de Inishmore (a maior das três ilhas de Aran, localizada ao largo da Baía de Galway), *O Homem de Aran* é significativo por perscrutar um lugar inóspito e isolado do mundo. Do primeiro ao último segmento, o *fazer documental flahertyano* apresenta o cotidiano do trabalho incessante e da luta permanente contra a natureza, verticalizando, aqui, o binômio homem *versus* natureza como poucos fizeram até então e vieram a fazer posteriormente.

Assim, o documentário começa com homens chegando do mar e com uma mulher e seu filho à espera do marido e do pai; navega, intensamente, pela caça interminável de uma baleia presa ao arpão e às cordas de um barco, que aguardam seu cansaço e emersão; e termina com a revolta e a fúria do mar de onde os homens tiram o seu sustento e com a espera arrebatadora da mesma mulher e do mesmo filho diante da morte, secularmente, anunciada, mas vencida. *O Homem de Aran* é significativo pela ambivalência do seu dispositivo, ora preso à realidade de suas imagens (impossível de ser negada em função, principalmente, das evidências relativas à fúria e à revolta da natureza), ora tomado pela ficcionalização do real (vinculado a um registro, paradoxalmente, documental, capaz de extrair uma narrativa do nada, da pedra e do mar). Como em *Nanook, o Esquimó*, Flaherty opera, duplamente, sobre o registro (documentário e fictício). A partir da dramaticidade e da montagem, constrói uma narrativa onde a história é amorfa, imperam as pedras e o isolamento, mas, paradoxalmente, onde a realidade prevalece, já que todas as teias cotidianas são compostas por ações dos homens, única e exclusivamente, direcionadas à sobrevivência. No entanto, em Flaherty, a câmera logo inscreve o seu espaço

(fragmentado e demarcatório de ações e lugar dos personagens em foco) e, imediatamente, temporiza a realidade (presa ao movimento dos corpos e do mar, a inserção dos indivíduos na profundidade da natureza e da natureza em sua revolta contra as pedras e os homens).

Em *O Homem de Aran*, o sistema ótico (baseado, permanentemente, nos olhares de espera dos personagens que, concretamente, apontam para uma consciência fílmica já conquistada por David Griffith) é crucial na ficcionalização do real. Praticamente, a redoma, falsamente, documental é rompida pelo *ato de olhar*, que mira o que pertence ao fora de campo da imagem. Além da fragmentação do espaço real tornado espaço fílmico por uma montagem que, plano a plano, elastece o tempo de cada segmento e imprime a sua diégese, o *ato de olhar* marca diversos segmentos – sobretudo, o final em que a mãe e o filho, no precipício da Ilha de Aran, olham desesperadamente para o além-mar a procura de algum sinal dos homens em meio à tempestade. É um segmento emblemático de um filme preso a realidade física dos homens e da natureza e à narratividade ficcionalizante. Momento em que aproxima seus personagens mais da noção de não-atores (entre a ficção e o documental, como se interpretassem a si, quando estão a interpretar outro personagem) do que de *atores-naturais* (quando interpretam a si mesmos), na concepção de Jean-Claude Bernardet (2003: 22).

Realidade ou ficção?

### Entre-imagens

*O Homem com a Câmera* (Chelovek s kino-apparatom – 1929), de Dziga Vertov, é um dos filmes com um impacto visual bastante significativo em termos de registro: demarcatório da presença de um autor. Em relação a esse trabalho de Vertov, pode-se dizer que é um filme que tem o *registro do mundo histórico* constituído por uma paleta de movimentos e angulações, efeitos e construções, documentação e reflexão bastante singulares, o tempo todo acompanhado por um vetor reflexivo sobre o seu próprio fazer cinematográfico. Portanto, não basta apenas vermos uma cidade amanhecendo e, freneticamente, desenvolver-se no decorrer das horas e do dia. É preciso, ao mesmo tempo, acompanharmos o homem com a sua câmera, percorrendo, feito um caçador de imagens, as ruas e as calçadas, os becos e as estradas, os carros, as locomotivas e as indústrias, os homens, as mulheres e as crianças. Um homem que, também, percorre um filme em desenvolvimento, sendo realizado por sua câmera e manipulado na mesa de montagem.

O que vemos é uma *composição em abismo*.

Complexidade que, a cada segmento, ganha em intensidade, pois, ao abrir-se com a cidade de Odessa amanhecendo para, aos poucos, mostrar o turbilhão que, no decorrer do dia, toma seus espaços, Vertov constrói o seu documentário dentro da perspectiva da cidade moderna, o que o torna, nas palavras de Manuela Penafria (1999: 39), “o autor da cidade e das multidões”. Perspectiva que delinea a complexidade da composição, presa a fusões e justaposições de imagens e à divisão do quadro em espaços fílmicos diversos, a partir de uma concepção de registro múltiplo, onde a modernidade não aparece apenas nas locomotivas e nos carros, nas charretes e nas fábricas, mas na própria imagem que, ora agrupa planos diferentes no mesmo campo fílmico (como a justaposição das locomotivas passando umas sobre as outras no mesmo quadro), ora divide em mais de uma dimensão a mesma imagem (como no segmento final em que uma catedral decompõe-se em duas). Assim, o *registro vertoviano* não é apenas o protótipo de um novo modo documentário, nem o amadurecimento de uma instituição estatal, mas o que, de fato, é a essência do “tratamento criativo da realidade” – na perspectiva griersoniana.

Por outro lado, *O Homem com a Câmera* não demarca somente o impacto sobre o cinema que pensa o seu próprio mecanismo na linha do modo reflexivo da História do Documentário. O impacto da câmera *vertoviana*, na verdade, encontra-se na reflexão que aponta para a verdadeira natureza do *registro documentário do mundo histórico*, quando se apresenta como construído e manipulado, transfigurado e propositivo, forjado e, deliberadamente, criado pelo documentarista, com as marcas de autoria no corpo do próprio objeto. Nesse sentido, não deixa de ser emblemático que o filme que vemos é, ao mesmo tempo, o filme que o homem com a sua câmera realiza, a mulher na mesa de montagem inventa e os espectadores veem na sala de cinema. Intercalando o mundo plausível do documentarista a procura da realidade e o mundo real de uma cidade em constante movimento, Dziga Vertov ergue, assim, sua proposição sobre cinema a partir da construção e desconstrução da realidade.

Mas, afinal, para qual mundo histórico aponta o *registro vertoviano*?

Ao lado do artifício do fazer documental, o que vemos também é a dimensão frenética de Odessa, quando os homens e suas máquinas, as fábricas e o trabalho, o povo e seus rostos imprimem todo o movimento e historicidade a uma realidade. Portanto, o que está em jogo no *registro vertoviano* é o fato fílmico e, ao mesmo tempo, os fatos sociais de uma grande cidade soviética da primeira metade do século XX cuja modernidade reflete-se no frenesi citadino. Ao entregar a câmera e o personagem ao seu irmão, em perambulação pela cidade, Denis Arkadievitch Kaufman, de certa forma, joga com a semântica do seu nome adotivo: Dziga Vertov – que, literalmente, significa “pião giratório”

e, conotativamente, “movimento perpétuo”.<sup>10</sup> Porque, de fato, o personagem com a câmera é como um pião em movimento que, no documentário, percorre, de um lado para o outro, a cidade de Odessa. Feito um caçador de imagens, sua presença não tinha como não ser notada, quando a câmera torna-se um objeto real no segmento narrativo do cartório para os homens e as mulheres em processo de divórcio. Ao perceberem-na, cuja realidade, significativamente, se distancia do corolário clássico, os *atores naturais* de Vertov tornam-se *atores reais* e escondem os seus rostos das lentes que os observam. Nesse momento, em quadro não entra apenas a reflexividade, mas a consciência de todo um dispositivo.

Já em *Câmera Olho* (Kinoglaz – 1924), aparentemente, Vertov o reduz a um registro documental banal. Não só porque o mundo histórico se apresenta quase sempre próximo ao prosaico, a atos e as manifestações cotidianas da história invisível, mas porque a forma em que esse registro foi realizado é como se tivesse sido feito por um transeunte ou qualquer câmera diante dos fatos – resultado, por sua vez, de atos cinematográficos corriqueiros, caseiros e amadores como os que encontramos nos arquivos particulares ou públicos dedicados a esse tipo de filme. No entanto, seja no segmento narrativo de abertura que, em flagrante, a câmera registra a dança prosaica de uma localidade (ou, como informa a cartela, o efeito da vodca sobre as mulheres de uma aldeia), seja nos segmentos que, como um observatório, vemos crianças, meninos e adolescentes pregando cartazes, tomando notas e entrevistando pessoas pelas ruas, em *Dziga Vertov*, o primitivismo do registro do mundo histórico não passa, materialmente, de uma banalidade aparente. Em consonância, assim, com o que escreveu Alain Badiou (2015: 41), quando lembra que o cinema “é uma arte saturada de não arte, ou seja, uma arte ainda saturada de formas vulgares. [...] Assim, em todo filme, mesmo nas obras-primas, há sempre imagens banais”.

Em *Câmera Olho*, a complexidade da materialidade fílmica impregna a imagem.

Primeiramente, porque a câmera vertoviana tornar o espaço fílmico uma espécie de observatório. Assim, o olho da câmera, aparentemente, amator, desenvolve-se a partir de uma matriz onde a observação da realidade parece ser mais urgente. Talvez porque a câmera tenha sido posicionada diante de uma realidade em processo (a realidade do Estado Soviético), nascente (dos agrupamentos sociais em cooperativas) e em organização (as instâncias econômicas, os espaços e os mecanismos de atendimento à saúde dos cidadãos e às milícias juvenis). Isso torna mais importante a “reprodução” do que mesmo a “produção” do mundo histórico, sendo, entretanto, uma contínua interroga-

---

10. Da-Rin (1999: 109)

ção a verdade deste modelo de cinema documentário. Nesse sentido, é bastante significativo o segmento narrativo do mágico chinês que, aparentemente, encontra-se deslocado. Segundo, porque é na materialidade fílmica que o mecanismo vertoviano inscreve, propositivamente, o registro de produção de um certo mundo histórico, paradoxalmente, paralelo ao cinema de observação. Assim, em *Câmera Olho*, é fundamental ressaltarmos quando Vertov rebobina a imagem em movimento e desequilibra a realidade objetiva premente, tornando, materialmente, visível à manipulação do produto imagem.

Portanto, quando vemos corpos caminhando pelas ruas em sentido inverso e um touro, aos poucos, recompondo sua pele, corpo e vida, o que entra em jogo é a consciência de um cinema documentário que, reflexivamente, chega ao ápice com *O Homem com a Câmera*. Mas é o trabalho do registro (com suas doses cavalares de artifício) sobre o mundo onde mais reside a força do dispositivo vertoviano, a partir da câmera acompanhando o pioneirismo de crianças, adolescentes e jovens em seus acampamentos e atividades políticas cotidianas. Sobretudo porque, paulatinamente, percebemos a ideologia na banalidade, a política no prosaico e o homem novo forjado por um registro documentário. Confirmando, assim, a proposição criacionista do manifesto Kino-Glaz, quando professou que criaria um homem muito mais perfeito que Adão, distintos e sem esquemas pré-estabelecidos.

### **Tradição pressuposta**

Fundador, na década de 30, da Escola Inglesa de Documentário, principalmente como produtor da *Empire Marketing Board – EMB* e, depois, da *General Post Office Unit – GPO*, o escocês John Grierson também está na base da fundação do cinema documental – ao lado de Flaherty e Vertov. No entanto, enquanto, nos primórdios, os Irmãos Lumière e, na fase de (re)organização da narratividade do real, o americano Robert Flaherty criaram o documentário no plano da materialidade fílmica, John Grierson o instituiu, fundamentalmente, no plano do discurso: como “um tratamento criativo da realidade”. Realizador de dois trabalhos no âmbito cinematográfico, foi o primeiro a chamar a atenção para um tipo de filme que, além das possibilidades, meramente, descritivas do seu dispositivo preso ao real, poderia promover uma organização do material de base e lhe dar um caráter dramático. Assim, ao buscar separar a estética flahertyana da não-ficção em geral (como as atualidades e os trave-

gues), Grierson chamou a atenção para o cinema documental como uma nova possibilidade de narrativa e de registro do mundo histórico.<sup>11</sup>

Com *Drifters* (1929), Grierson, de certo modo, institui o seu campo discursivo no documentário. Por extensão, torna o cinema o espaço adequado para uma *práxis* e, portanto, para concretizar a sua teoria sobre como dentro da não-ficção pode existir um dispositivo para uma interpretação e não, simplesmente, reprodução da realidade. Primeiramente, porque, em cada uma de suas quatro partes, o filme materializa em seu dispositivo o que, esquematicamente, não pode resultar de um jogo aleatório com o conjunto de dados do material de base. Assim, ao retratar a pesca de arenque no Mar do Norte, o registro griersoniano acompanha, passo a passo, o tempo e o espaço de quando um grupo de pescadores sai da terra para o mar e do mar retorna a terra – quando os homens de uma vila em Shetlands saem em direção às águas turvas e densas marítimas para pescar em suas embarcações movidas à vapor e à terra retornam depois de dias e noites colocando e retirando as redes carregadas de peixes.

Do início ao fim, Grierson não reduz, mecanicamente, a realidade em imagem, mas produz uma certa realidade com o tratamento sobre o material captado. Sobretudo porque lhe interessam as formas que os homens se organizam, convivem e produzem a vida material, a partir de um tempo e espaço determinados. No caso de *Drifters*, as formas de produção estão, essencialmente, vinculadas ao trabalho no mar. É, portanto, o trabalho como conceito que organiza o seu dispositivo, preso aos dias e às noites dedicados à pesca de arenque, ao colocar e tirar de redes das águas do Mar do Norte e a força que marca cada homem na embarcação. Diferentemente de *Nanook, O Esquimó*, realizado sete anos antes; e de *O Homem de Aran*, produzido cinco anos depois, *Drifters* não tem as relações de trabalho como mecanismos de sobrevivência, nem como arma na luta diária contra a natureza hostil. Ao contrário, o objeto do registro griersoniano é uma categoria social, que revela como a comunidade de pescadores avança sobre o mar, retira de suas águas densas uma certa produção econômica e a distribui no mercado do cais do porto como mercadoria. Portanto, o território que a câmera griersoniana enfoca é o território das relações de trabalho, onde todos os homens são invisíveis, coletivos e agentes sociais.

Tempo e espaço, em *Drifters*, são trabalhados a partir da estrutura circular. Ao longo do documentário, John Grierson, em círculo, faz o seu filme se movimentar, quando, ao saírem em direção ao mar e retornarem a vila, os homens realizam a marcha do tempo em um dado espaço natural e, assim, fazem a história girar a seu favor. No entanto, o plano final de locomotivas e trilhos gera

---

11. Sobre o pensamento de John Grierson sobre cinema documental, assim como dos demais diretores (ou a filosofia que perpassava os modos documentários, na acepção de Nichols (2005)), ver Penafria (1999), Da-Rin (2004) e Labaki (2015).

um ponto de fuga e quebra o ciclo vicioso que transforma os homens coletivos em máquinas de trabalhar. Aliado à força desse plano, com toda a poesia que suas imagens intercaladas encerram, a *câmera griersoniana* fissa o registro documental de categorias abstratas: trabalho, tempo e espaço. Mas, apesar de se materializarem como um *registro do mundo histórico*, suas lentes suspendem a realidade para se posicionarem em relação à embarcação contra o mar, buscando o horizonte, metaforicamente, como a solidão dos mesmos homens sem nomes, identidades e rostos.

*Granton Trawler* (1934) é o segundo e último documentário realizado por John Grierson. Trajetória dedicada à produção cinematográfica e à constituição da Escola Inglesa de Documentários. Com os seus onze minutos de duração, compõe uma filmografia integrada apenas por duas obras referenciadas na História do Cinema Documental. O que, objetivamente, observa-se é que a incursão final de Grierson pela direção gerou um pequeno filme, um instante, aparentemente, circunstanciado por uma obra sem precedentes e, materialmente, influenciado pela mesma realidade social e histórica (a dos pescadores do Mar do Norte) e o mesmo universo náutico e econômico (a produção da vida material, praticamente, na proa de um barco e na pesca através de redes jogadas ao/e retiradas do mar). Mas, se, materialmente, encontra-se preso à mesma realidade como objeto, é, poeticamente, digressivo na câmera procurando o silêncio e o vazio em alguns planos. Principalmente porque, aqui, é o trabalho de câmera o que torna aquelas imagens vivas, que, essencialmente, demarca uma situação de documento e realidade na intensidade de seu dispositivo.

São apenas onze minutos de um pequeno documento em imagem sobre homens no mar. Mas, diferentemente de *Drifters*, *Granton Trawler* não tem o “trabalho” como o principal personagem de sua câmera. Lá, a cada plano enfocando o movimento dos homens, do barco e do mar, vemos indivíduos trabalhando, colocando e retirando as redes de pescar das águas agitadas do Mar do Norte. No entanto, o registro griersoniano parece se preocupar mais com o espaço onde essas atividades se desenvolvem e se realizam (espaços físicos e, ao mesmo tempo, perceptivos): em última instância, com os vazios, os silêncios e, perceptivelmente, com os lugares demarcatórios de uma embarcação. Por isso, a imagem inicial do barco encostado no porto, e não de um pescador preparando o seu dia; as velas agitadas pelo vento, as redes jogadas e retiradas do mar, mas, enfim, as redes como objeto em si e não instrumento de pesca; cordas correndo sobre catracas, rolamentos, cordas amarradas nos mastros, atadas e desatadas, em diversos nós, barco adentro. Em suma, a materialidade da embarcação, sua realidade física.

Em um determinado momento, a única realidade é a proa tomada pelo mar. Além de um gancho com uma corda correndo por suas rodilhas, a água, insistentemente, batendo na lateral do barco, entram pássaros sobrevoando a embarcação pesqueira como dados da imagem. De fato, é um documentário onde a câmera griersoniana é visível, desenvolvendo um sentimento no vazio e silêncio, como se o documentarista quisesse guardar cada detalhe investindo sobre cada parte do barco, do seu universo náutico e do seu ser sozinho – um filme que coloca na lona qualquer tentativa de enquadrar John Grierson em nichos absolutos do documentário clássico, discursivo, como se fosse o paradigma de um cinema fundado na voz off onipresente e controladora do escopo informativo. Aliada às imagens, em *Drifters*, há toda uma ambientação sonora, compondo, ao lado das sequências de imagens e planos, quadros e superfícies, a atmosfera da navegação de homens ao mar em busca do seu sustento. Portanto, mesmo que, aqui, as imagens pelo poder documental que encerram sejam mais significativas que a banda sonora, ainda que, superficialmente, realizada, é impossível secundarizar um assovio que dá leveza aos esforços de pescadores diante das intempéries marítimas, o bater e sacolejar do barco na densidade do Mar do Norte e a sonoridade cortante do vento que, repentinamente, sopra e irrompe com toda a poesia de sua melodia.

### **Transgressões narrativas**

Do início ao fim de *Eu, um Negro* (Moi, un noir – 1958), de Jean Rouch, temos um documentário com os seus múltiplos modos de registro: a cartografia de uma cidade (Abidjan), a trajetória de um grupo de amigos imigrantes nigerianos à procura de trabalho e diversão (Eddie Constantine e Edward G. Robinson) e a instituição de um formato movente, sem limites definidos (ficção-documentário). Quando resolveu seguir imigrantes nigerianos por seis meses pelos bairros de uma das maiores cidades da Costa do Marfim, Rouch realizou um *filme de fronteira*,<sup>12</sup> com o *registro do mundo histórico* híbrido e transfigurado. Mas, a cada passo dos personagens Edward G. Robinson e Eddie Constantine, *Eu, um Negro* delinea-se entre países da África e bairros de Abidjan, os limites de uma vida presa aos dias e às horas da sobrevivência e da felicidade e, principalmente, às formas do documentário e da ficção. Além de ocorrer, sobretudo, como lembra Silvio Da-Rin (2004: 152), porque a “intervenção ativa define o essencial do modo interativo de representação, em

12. Utilizando a definição de Silvio Da-Rin (2004: 160) para Jaguar (1968), quando o classificou de cinema de fronteira, que se aplica ao filme *Eu, um Negro* e, talvez, a todo o cinema de Jean Rouch.

que a presença do realizador é potencializada, ao invés de dissimulada”, essas fronteiras indefinidas são territórios férteis para o artifício.

Como *filme cartográfico*, o documentário *Eu, um Negro* assemelha-se a um desenho feito pelas mãos de uma criança – desenho de descoberta, aventura e ilusões. Quando Jean Rouch, em um gesto, sobretudo, de generosidade e de consciência ética, passa a palavra ao seu herói (Edward G. Robinson), que, de agora por diante, é quem se estabelece como narrador e produtor do registro, inserimo-nos nos espaços, nos bairros e na geografia de Abidjan. Enquanto a *câmera roucheana* aponta para o horizonte, uma voz logo nos localiza na geografia africana de um lugar entre a modernidade e a tradição, a partir da topografia de seus bairros: Adjamé, Le Plateau e Treichville – sendo que é neste último onde o herói roucheano finca sua longa estadia em um país que não é o seu. Aos poucos, conhecemos o espaço portuário (onde empregos são possíveis), as casas de show e os bares (onde nem todos os amores se realizam) e a academia de boxe (onde os sonhos só acontecem na ilusão de uma encenação).<sup>13</sup>

Com Robinson ou Constantine, a realidade só é suportável com a ficção.

A partir de uma proposta do próprio Jean Rouch de seguir a trajetória de seus personagens por Abidjan, *Eu, um Negro* modulou um registro cuja atualidade impressiona: o contingente significativo de jovens desempregados nas cidades da África, que abandonavam suas origens e famílias. Ao propor que, mesmo com nomes e histórias inventados, representassem a si em uma caminhada em busca de trabalho, Rouch compõe o seu filme que se reinventa como um mutante carregado de possibilidades. Como *filme de trajetória*, *Eu, um Negro* assemelha-se a um romance feito pelas mãos de um andarilho – romance de descoberta, de aventura, e de ilusão. Principalmente porque é um filme em que cada imagem não encerra o seu poder documental em si, sem que, a cada vez que Robinson ou Constantine signifiquem sua superfície, percebamos a realidade por trás de cada saco colocado sobre as costas, o sentimento de cada aventura amorosa e a ilusão desfeita e não correspondida por seus nomes inventados.

Depois que realizou *Eu, um Negro*, sob uma perspectiva ótica sem qualquer sonorização, Jean Rouch solicitou aos seus personagens que reinventassem os diálogos, contextualizassem e significassem cada imagem de suas peripécias por Abidjan. Como *filme de fronteira*, *Eu, um Negro* assemelha-se a objetos antigos feitos pelas mãos de um velho artesão, cuja descoberta é premente sob

---

13. Em consonância com o que observou Freire e Lourdou (2009: 14) quanto a noção de *antropologia compartilhada* em Jean Rouch, que promove uma modificação no estatuto mesmo da linguagem, sublinha os laços de cooperação entre cineasta e sujeitos, mas sobretudo promove-os a condição de co-autores.

a aparente simplicidade que marca os seus limites, quando a imaginação se aventura no terreno da ilusão e dos sonhos. Nele, o registro é, o tempo todo, (re)significado pelo *poder da palavra*, onde o artesanato dos narradores cria objetos sem muita lapidação, mas com a riqueza do encontro entre formas (documentárias e ficcionais), aparentemente, opostas, que se desenvolvem para além das concepções estanques do que seja documentário. Sobretudo porque em um filme de fronteira, com nítidas marcas de intervenção e com os personagens como *interpretes de si mesmos*, não há espaço para muita interpretação.

Já no curta-metragem *Os Tambores do Passado* (Tourou et Bitti – 1971), temos um documentário com dois planos que, mesmo separados pela cartela dos créditos iniciais, constituem uma unidade fílmica em termos narrativos. Em forma de prólogo, o plano de abertura (com a duração de, exatamente, um minuto) apresenta e inicia o filme que se desenvolve em outro segmento narrativo. Percorrendo o tempo-espaço de um ritual africano de possessão, com seus personagens físicos e imateriais, o segundo plano (em plano-sequência) entra em ação: mais extenso, formal e variável (com seus exatos dez minutos). Aqui, a câmera de Rouch acontece em vários níveis espaço-temporal, intercala diversos *modos documentários* e funda um registro que não apenas reproduz o mundo histórico. Mas, na esteira do pensamento do Jean-Louis Comolli (2015: 203), “o cinema fabrica o mundo – primeiro momento; e, em seguida, o substitui”.

Convidado pela filha do sacerdote Zima Daouda Siddo, Jean Rouch visita a Vila de Simiri, em Zermanganda, na Nigéria, em 15 de março de 1971. Seu intuito é presenciar um ritual de possessão mediado pela música e pela dança para proteger a colheita. Como no quarto dia, já no final da tarde, nenhum espírito baixou no feiticeiro, a câmera de Rouch começa a filmar as últimas batidas dos tambores ancestrais – Tourou e Bitti – prestes a se calarem. Apesar de ser como *documento filmado* que Rouch apresenta *Os Tambores do Passado*, já no *plano inicial* se pressente uma câmera em estado de observação, mas participante e ativa. Não apenas porque, em *off*, Rouch demarca a sua presença no filme, mas, também, porque a experiência por meio do seu *fazer documental* é de ordem sensorial, física e (quase) “em primeira pessoa”. Entramos em *Tambores do Passado* a partir de seus passos, do movimento à frente que, concretamente, sentimos quando sua câmera se move em direção à aldeia africana. A sensação é de que entramos, juntamente com Rouch, no documentário e na realidade de um mundo histórico específico do seu registro.

Fundamental para a instituição do *cinema verdade*, o ato de assumir-se como sujeito no *fazer documental*, participar ativamente em cena e deflagrar realidades, tornou-se constitutivo de uma ética do documentário – da presença

de um sujeito por trás da câmera e, objetivamente, das marcas de autoria (o artifício é permanentemente desvelado). Em *Os Tambores do Passado*, o ato documental não reduz a observação do registro de Rouch diante da realidade, mas é representativo da fragilidade da *imagem como documento*. É o que vemos quando o documentarista percorre a geografia humana e física da aldeia, movimenta-se, permanentemente, envolta dos homens, dos tambores e da dança. Aos poucos, o *ato de documentar* em Jean Rouch imprime uma certa dinâmica ao ritual de possessão, ritmo aos tambores (que, mesmo cansados, não querem se calar) e urgência aos corpos africanos em busca dos deuses e espíritos. Por isso que, quase ao término do ritual e quando a câmera está prestes a ser desligada, a possessão toma conta do corpo do feiticeiro e de uma aldeã. Além do tribalismo e lirismo dos tambores, em quadro, incorporam-se os espíritos diversos diante/gerados de/por uma câmera ativa e participante.

A força de *Os Tambores do Passado* está no próprio *ato de documentar*. No entanto, perceber a constituição de um determinado *fazer documental* significa que vivenciamos a ética de um documentário preocupado, ao mesmo tempo, com o realizador (quando esse assume a câmera que carrega), a geografia humana e física enfocada (quando são considerados o tempo e o espaço de sua realidade) e o espectador (participante ativo de todo o processo). De modo que, em Rouch, o *plano sequência* do segundo segmento narrativo é fundamental por permitir a vivência em tempo real da quase totalidade do tempo-espaço de um ritual filmado em toda a sua intensidade e angústia de espera. Em seus dez minutos, quando o feiticeiro evoca e incorpora os deuses da colheita, o plano realizado e controlado por Rouch é também, e, ao mesmo tempo, uma dimensão e espaço onde uma certa ética se instala.

### **Registros (in)diretos**

O *Cinema Direto*, que nasce e se desenvolve na década de 60, inicia novos rumos para o documentário, a partir dos aparelhos leves e de captação síncrona de som e imagem, acoplados a câmeras móveis que se tornaram menores e passaram a ser carregadas no ombro... bem próximas da realidade. Feitos dentro da perspectiva do *modo de observação*, que, na abordagem de Bill Nichols (2005), constitui-se em mais um dos modos históricos do *fazer documental*, os *filmes diretos* almejavam a reprodução do mundo histórico, independente da existência da câmera *in loco* e do sujeito que, necessariamente, a fabrica, já que paralelo ao desejo de reproduzir e copiar vem sempre o desejo implacável da interpretação. O que se desenhou foram premissas de radicalização da imagem como documento: no plano do discurso (sendo as maiores brigas teóricas feitas na época por Richard Leacock que, em *Primárias* (Primary – 1960),

de Robert Drew, não desgrudou suas lentes da tensão que dominava John F. Kennedy no decorrer dos resultados da eleição no Estado de Wisconsin); e, sobretudo, no campo da realização, da captação e do registro documentário. Como escreveu Michael Renov (2005: 251), “A repressão a subjetividade era agora uma virtude primordial”.

Desenvolveu-se um ideal de *registro quase absoluto*, que buscava a neutralidade do documentarista diante dos fatos, dos personagens e dos acontecimentos, e o registro sem interferências de qualquer artifício, a realidade dada e não fabricada (ou encenada). Silvio Da-Rin (2004: 134), ao analisar a perspectiva do *cinema direto*, observou que “O que tornava os documentários falsos, na visão de Drew e Leacock, não era somente a encenação, mas principalmente a interpretação verbal do comentário”. Ao desenvolver *Primárias*, Drew parece ter sempre caminhado por uma vereda bastante sinuosa e com precipícios, resvalando pelo caráter “falso” e “artificial” tão temido. Sendo os seus personagens (o jovem senador John F. Kennedy e o veterano Hubert Humphrey em campanha eleitoral) sujeitos em constante encenação, o olho da câmera (invisível e em seu aparente distanciamento), necessariamente, acaba por produzir e não apenas reproduzir o mundo histórico que se desenvolve dentro da imagem. Dado notório quando Humphrey, em seu jogo de cena, conversa com um grupo de fazendeiros do meio-oeste americano, com o seu apertar de mãos sem fim, lisonjeio, falsamente, encenado; e com as suas piadas sem graça para divertir uma plateia de expectativas – ainda que, em situações de política eleitoral e campanha, são assim seus personagens, seus atos e palavras.

Depois de anos preparando a tecnologia para observar o mundo histórico mais do que interferir, o documentarista Robert Drew se comporta como um arquiteto. A cada parada e discurso de Kennedy e de Humphrey, o que se torna dado, antes de tudo, é a arquitetura de um *fazer documental*: quando da montagem do dispositivo, fundado, essencialmente, no registro de observação; ou quando das coordenadas de suas equipes de documentaristas (D.A. Pennebaker, Albert Maysles e Richard Leacock). Trabalho perceptível na imagem, quando, no palanque, as mãos enluvadas de uma jovem mulher (Jacqueline Kennedy), prestes a se tornar primeira dama dos EUA, enrosca-se em um labirinto de tensão, ou quando, dentro do carro de Humphrey, a câmera foca a banalidade de um senador cansado e dormindo no banco traseiro. Em *Primárias*, o registro distanciado e, aparentemente, neutro gera um *filme protótipo* do modo observativo: o início de carreiras de diversos documentaristas (Maysles) e a radicalidade do controle do dispositivo coordenado como que pelas mãos de um exato (Frederick Wiseman). Assim, o registro se tornou uma espécie de espelho, no qual acompanhamos os senadores Kennedy e Hubert Humphrey.

rey em seus percursos como representantes do Partido Democrata. Talvez em função do controle do *modo observativo*, ou porque, dentro de cada situação banal, irrompem atos ricos em sua invisibilidade, desenvolve-se uma espécie de experimento como se a câmera fosse um espaço laboratorial.

Robert Drew filmou por três vezes John F. Kennedy.

Na primeira metade da década de 60, quando realizou os seus mais importantes trabalhos, Drew desenvolveu um registro em deslocamento. Sob seu foco, à medida que a realidade incidia na câmera, o personagem entrava em declínio, o herói se deslocava para a lateral e, aos poucos, contraía-se para em cena entrar o contexto, por mais importante que fosse a presença de Kennedy naquele dado instante da América. Em uma campanha pelo interior (*Primárias*, 1960) ou na crise política que, racialmente, encerrava uma questão moral (*Crises*, 1963), um certo *registro do mundo histórico* se tornava mais fundamental para Robert Drew, sobretudo porque, em jogo, estava a possibilidade de documentar o que estava entre as imagens, o resultado de quando indivíduo e história se encontram. Ao deslocar-se, quando todos os olhos deveriam focar o que, aparentemente, era o centro do mundo, as lentes de Robert Drew preferiam o entorno de uma determinada situação histórica mais do que os personagens que, em movimento, percorrem o espaço e o tempo: a fronteira entre um sujeito histórico e a realidade inevitável do seu mundo. Foi assim quando, em *Primárias*, a equipe de documentaristas coordenada por Drew se deteve, aparentemente, em traços banais (o sono de menos de trinta minutos de um nobre senador americano no banco traseiro de um carro) e nas mãos, e não na beleza de um rosto de uma jovem mulher prestes a se tornar a primeira dama dos EUA (Jaqueline Kennedy).

Também não foi diferente quando, anos depois, em *Crises*, Kennedy saiu de cena para que o seu irmão ocupasse o palco das atenções do país e dos espectadores de um documentário em tensão, cujo centro da imagem era a questão racial. Mas é com *Faces de Novembro* (Faces of November – 1963) que o registro em deslocamento chega ao seu extremo e poesia como uma espécie de epílogo do *Plano-seqüência Zapruder*. Nele, no qual está registrado o funeral de John F. Kennedy, é como se entrássemos em uma *cápsula do tempo* e, talvez mais do que em *Primárias* e *Crises*, Robert Drew realizou a capsula máxima mais precisa e coesa do *cinema direto*. Em cada rosto e silêncio, passagem de populares ao redor do caixão e lágrimas que não se calam da guarda de honra, vemos que *Faces de Novembro* acontece na imagem, independentemente, de qualquer intervenção da câmera. Sob o seu entorno e entre suas bordas, a realidade histórica não cessa, desenvolve-se em um contínuo de verdade e distanciamento em relação a toda e qualquer interpretação.

Por outro lado, sobretudo quase que transportados para aquele ambiente, densamente, desenhado em meia-luz como todo funeral, o dispositivo de Robert Drew permite-nos a sensação de vivenciarmos a situação como se lá estivéssemos, o desenrolar da história como se, a despeito de qualquer outra força, o seu fluxo não fosse possível ser interrompido.

Nas palavras de Bill Nichols (2005: 149), “os filmes observativos mostram uma força especial ao dar ideia da duração real dos acontecimentos”. Portanto, a cada plano de Jackie coberta por um véu, sentimo-nos presos à tristeza que a sua face não foi capaz de esconder – vivenciamo-la como se, diretamente, a sentíssemos. Em 25 de novembro de 1963, quando a América enterrava o seu herói, Robert Drew posicionou a sua câmera para o ritual de um cortejo: especificamente, para o rosto tomado pela mais profunda tristeza de Jacqueline Kennedy, as faces dos soldados americanos que asseguravam a honra de um Chefe de Estado em seu último instante e em direção ao povo que, até o último minuto, não deixou que o seu líder fosse embora sem que a vigília do seu corpo morto fosse feita. Como fizera com *Primárias* e *Crises*, em *Faces de Novembro*, a câmera de Drew deslocou-se para a lateral, desviou as suas lentes e se afastou de seu personagem. Preferiu o que estava entre-imagens, quando de uma árvore outonal focou dezenas de bandeiras americanas ao vento e o sentimento mais profundo estampado em rostos americanos. Do início ao fim, acompanhado por uma marcha fúnebre, certamente, tocada por uma banda de música militar, o que é perceptível é todo um sistema de observação à procura do corpo coberto por uma bandeira e, portanto, fora do quadro. Um sistema ótico que, verticalmente, impõe-se na imagem, a partir e dentro da qual é possível ver e, insistentemente, buscar um personagem, paradoxalmente, sempre ausente.

### Considerações finais

Ao final desse percurso, no qual analisamos filmes chaves da obra de diretores emblemáticos da História do Cinema Documental, a partir de perspectivas teórico-conceituais que nos ajudaram a adentrar em uma linguagem entre a produção e a reprodução, o artifício e a encenação da realidade, concluímos por uma instabilidade do *fazer documental* enquanto registro que se localiza na confluência entre a “ficção” e o “documentário”. Se existe alguma identidade do cinema documental, só podemos conceber em um sentido lato, pois é na forma transfigurada onde encontra-se a sua natureza ontológica – seja de forma aparente ou oculta. Aliás, desde a sua fundação – se, teórica e historicamente, entendemos que foi com *Nanook*, *O Esquimó* que o gênero superou as outras formas da não-ficção. Nesse sentido, uma pergunta e, imediatamente, a

sua resposta, são necessárias: o que é documentário? Pergunta já desgastada e explicada por diversos manuais, mas que sempre se coloca como questão, e que, inevitavelmente, desdobra-se em outra: o que é um filme de ficção? Respostas que, apesar das inúmeras tentativas já realizadas no campo teórico (Nichols, 2005; Carroll, 2005), ainda, concretamente, não foram consensuadas e sempre retornam como espectros.

Em alguns autores como Noël Carroll (2005), ao buscar a especificidade do documentário frente à ficção e as demais formas não-ficcionais, há toda uma reflexão sobre o *cinema da asserção pressuposta*. Chama atenção para o fato de que as definições de John Grierson (que abordamos ao longo deste ensaio) e dos estudos sobre o documentário são, respectiva e demasiadamente, estreitas ou abrangentes. Ao conceber o documentário como um “tratamento criativo da realidade”, a concepção de Grierson excluía, proposital e não empiricamente, as *actualités* dos irmãos Lumière – por onde iniciamos este percurso – e os cinejornais divulgados nas salas de cinemas antes das exhibições dos filmes em cartaz. Segundo tal concepção, que modulou no decorrer de três décadas (30, 40 e 50) o cinema documental, nem todos os filmes não-ficcionais podem ser caracterizados como parte do campo nobre do filme documentário, basicamente, por não constituírem-se enquanto linguagem. Já na Introdução, apresentamos um contraponto a essa assertiva griersoniana, ao analisarmos *A Chegada do Trem à Estação de Ciotat* – com a sua profusão de operações interferindo na realidade e o modulando como campo fílmico.

Se não há como considerar a definição griersoniana, nem tampouco há como considerarmos os estudos e a crítica que a tudo e a todos denominam como documentário. Para minorar tal especificidade e abrangência, Noel Carroll (2005) institui a noção de *cinema da asserção pressuposta*, vinculando, portanto, filmes como *Drifters* e *Primárias* à sua base conceitual, ancorando-os a uma *perspectiva de intenção da enunciação e recepção do público* (e não, propriamente, em função do objeto em si – em sua materialidade, evidências e narratividade).<sup>14</sup> Ao buscar, inicialmente, diferenciar ficção e documentário para estabelecer o que de, de fato, define esse último, Carroll (2005) parte do *modelo comunicativo de intenção-resposta* de Paul Grice. Nas suas palavras, é preciso que haja um pacto com o objeto para que este ou aquele filme seja uma ficção ou um documentário. À medida que a sua análise foge do âmbito estruturalista, já que filmes ficcionais ou documentais podem usar os códigos do outro gênero, o reconhecimento por parte do público está, diretamente, res-

14. “Uma formulação compacta, mais técnica, da teoria seria dizer que uma estrutura de signos com sentido é uma ficção apenas se apresentada por um emissor com a intenção ficcional de que o público responda a ela adotando uma postura ficcional, com base no reconhecimento de que é essa a intenção ficcional do emissor” (Carroll, 2005: 81).

trito ao que propõe e como se apresenta um dado filme. É por isso, seguindo os seus postulados, que o público adota uma atitude imaginativa frente à ficção, compreendendo-a como um campo onde o seu conteúdo não existe factualmente no mundo real. Partir, no entanto, desse postulado, é não considerar o artifício como narratividade, a estrutura dramática e as operações de enenação d’*O Homem de Aran*, de Flaherty, e d’*O Homem com a Câmera*, de Vertov. Sobretudo porque a instância de recepção pode ser confrontada pelas evidências da materialidade do objeto, sem precisar de contexto que ilumine o processo de realização do “documentário”.

Quanto ao reconhecimento de que um filme é, essencialmente, documentário, compreendendo-o como uma representação do mundo histórico, não basta apenas que o público entre em um campo de *convenções de intenção-resposta*.<sup>15</sup> Como analisamos anteriormente, usar os parâmetros de Carroll (2005: 91), que definem a ficção como *cinema da imaginação supositiva*; e o documentário como *cinema do traço pressuposto*, cujas imagens “originaram-se, fotograficamente, da fonte de onde o filme alega ou implica que se originaram”, sem considerar o processo imersivo analítico de descrição e interpretação, desconstrução e reconstrução do objeto, é cair em um campo de indefinição e equivocado. É considerar, enfim, aspectos da discussão (se é ou não ficção ou documentário) que, se têm relevância conceitual, não encerram o centro mais fundamental do cinema já centenário: o modo como os sujeitos pensam, problematizam, transfiguram e inventam formas as mais diversas para compreenderem e intervirem na realidade. Entender o documentário enquanto *traço histórico*, a partir de Bill Nichols (2005), é entendê-lo como “argumento sobre o mundo histórico”. Nesse sentido, *Eu, um Negro* e *Faces de Novembro* vinculam-se ao mundo histórico por serem um argumento sobre esse mundo.

Assim, retomando Roland Barthes (1990: 12), se a imagem não é o real, como analisamos de *Nanook, O Esquimó* à *Os Tambores do Passado*, mas seu “*analogon perfeito*” (ou simulado), os documentários situam-se entre a semelhança e a transfiguração da realidade, sabendo que, ao registrar um objeto, como caracterizamos em *O Homem de Aran* e *Câmera Olho*, o conjunto de artifícios desenvolvido pelos diretores o modifica. Desse modo, os gêneros ficcionais ou documentais caracterizam-se por uma dualidade inevitável: se confirmam suas formas aparentes, ao serem analisados de perto, revelam funções paradoxais às suas estruturas formais, a partir de certas operações de regulação do visível, que figuram e transfiguram a realidade. No entanto, não

15. “Há quem tome o cinema como lugar de revelação, de acesso a uma verdade por outros meios inatingível. Há quem assuma tal poder revelatório como uma simulação de acesso à verdade, engano que não resulta de acidente mas de estratégia. É preciso discutir essa questão ao especificar determinadas condições de leitura de imagens” (Xavier, 2003: 31).

coadunamos, integralmente, com Aumont (1995: 100), ao colocar que todo “filme é um filme de ficção” pelo fato de, primeiramente, ser “irreal pelo que representa [a ficção]” e, segundo, “pelo modo como representa [imagens de objetos ou de atores naturais ou não]”. Entretanto, no cinema documental, tornaram-se evidentes as intervenções que “ficcionalizam” o que é captado, mediante operações estéticas e de encenação. Como já demonstramos, não há outra forma de conceber o documentário senão como forma dotada de realidade e, ao mesmo tempo, de uma narratividade ficcional e irreal, carregada de artifícios.

Mais do que ilustrar acepções, postulados ou conceitos, o que nos ensinam ou nos ensinaram os documentaristas, como Robert Flaherty, Dziga Vertov, John Grierson, Robert Drew e Jean Rouch? Em todos os seus filmes, mais do que uma preocupação de reflexividade, o que estava em pauta e, permanentemente, problematizado, era o real e suas possibilidades narrativas, o modo como operações de uma narratividade documental colocavam em crise a realidade por meio da imagem; e como os sujeitos – dos mais anônimos aos com maior notoriedade pública – se inserem no mundo histórico. Em todos eles, a confusão entre espaço real e espaço fílmico sempre foi uma constante narrativa propositiva, mas não como um fim em si, mas sempre a serviço de pensar os homens no seu tempo e habitat. Nesse sentido, o cinema documental (mais do que uma ficcionalização ou não do real, um registrou transversal e transfigurado ou não da realidade), na primeira metade do século XX, mostrou-se como um ponto de inflexão fundamental para se pensar as problemáticas humanas em várias das suas dimensões.

Mas, afinal, o que é o documentário?!

### Referências bibliográficas

- Aumont, J. (2004). *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify.
- Aumont, J. (1995). Meu caríssimo objeto. *Imagens*, ago./dez, 5: 18-27. Cinema 100 anos.
- Badiou, A. (2015). O cinema como experimentação filosófica. In G. Yoel (org.), *Pensar o cinema. Imagem, ética e filosofia* (pp. 31-82). São Paulo: Cosac Naify.
- Barthes, R. (1990). *O óbvio e o obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música* (trad. L. Novaes). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bernardet, J. C. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.

- Carroll, N. (2005). Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In F. P. Ramos (org.), *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional* (pp. 69-104). São Paulo: Senac São Paulo.
- Comolli, J. L. (2015). O espelho de duas faces. In G. Yoel (org.), *Pensar o cinema. Imagem, ética e filosofia* (pp. 165-203). São Paulo: Cosac Naify.
- Da-Rin, S. (2004). *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue.
- Felipe, M. A. (2018). Aportes para análise fílmica em contextos educativos: o cinema de Aloysio Raulino (1968-1980). In C. A. Noronha, T. M. N. Barbosa & M. F. F. Araújo (orgs.), *Leitura e escrita em diferentes contextos de aprendizagem: letramentos, sustentabilidade e perspectiva de ensino* (pp. 259-287). São Paulo: Editora Livraria da Física.
- Freire, M. & Lourdou, P. (orgs.) (2009). *Descrever o visível: cinema documentário e antropologia fílmica*. São Paulo: Estação Loberdade.
- Joly, M. (1996). *Introdução à análise da imagem*. Campinas, SP: Papirus.
- Labaki, A. (org.) (2015). *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naify.
- Leutrat, J. L. (1995). Cinema & história: uma relação de diversos andares. *Imagens*, aug./dec., 5: 28-33. Cinema 100 anos.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus.
- Penafria, M. (1999). *O filme documentário: história, identidade, tecnologia*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Ramos, F. P. (2005). A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem intensa. In F. P. Ramos (org.), *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional* (pp. 159-226). São Paulo: Senac São Paulo.
- Renov, M. (2005). Investigando o sujeito: uma introdução. In M. D. Mourão & A. Labaki (orgs.), *O cinema do real* (pp. 234-257). São Paulo: Cosac Naify.
- Vanoye, F. & Goliot-Lété, A. (1994). *Ensaio sobre análise fílmica*. Campinas, SP: Papirus.
- Xavier, I. (2003). *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac Naify.
- Xavier, I. (1995). Parábolas cristãs no século da imagem. *Imagens*, ago./dez., 5: 8-17. Cinema 100 anos.

**Filmografia**

*Câmera-Olho* (1924), de Dziga Vertov.

*Crises* (1963), de Robert Drew.

*Drifters* (1929), de John Grierson.

*Eu, um Negro* (1958), de Jean Rouch.

*Faces de Novembro* (1963), de Robert Drew.

*Granton Trawler* (1934), de John Grierson.

*Homem com a Câmera, O* (1929), de Dziga Vertov.

*Homem de Aran, O* (1934), de Robert Flaherty.

*Jaguar* (1968), de Jean Rouch.

*Nanook, O Esquimó* (1922), de Robert Flaherty.

*Primárias* (1960), de Robert Drew.

*Tambores do Passado, Os* (1971), de Jean Rouch.

## Os filmes e o pensamento de Ed Pincus: o cinema direto em direção à autobiografia

Gabriel Kitofi Tonelo\*

**Resumo:** A obra de Ed Pincus apresenta-se como um dos desdobramentos do cinema direto na década de 1970. À frente do MIT Film Section, a produção intelectual e filmográfica de Pincus evidencia uma proposta de cinema direto autobiográfico. Exporemos conceitualmente este cenário a partir de fontes primárias de informação, bem como de uma análise de *Diaries (1971-1976)*, seu mais importante documentário. Palavras-chave: Ed Pincus; documentário autobiográfico; cinema direto; MIT Film Section; Cambridge.

**Resumen:** La obra de Ed Pincus se presenta como uno de los desdoblamiento del cine directo en la década de 1970. Al frente del MIT Film Section, la producción intelectual y filmográfica de Pincus evidencia una propuesta de cine directo autobiográfico. Buscaremos exponer conceptualmente este escenario a partir de fuentes primarias de información, así como de un análisis de *Diaries (1971-1976)*, su principal documental.

Palabras clave: Ed Pincus; documental autobiográfico; cine directo; MIT Film Section; Cambridge.

**Abstract:** Ed Pincus' *oeuvre* may be seen as a development of the American direct cinema of the 1970s. Leading the MIT Film Section, Pincus' intellectual and cinematographic work evidences the proposal of a direct-autobiographic cinema. I will seek to expose conceptually this scenario through the use of primary information sources, as well as through an analysis of *Diaries (1971-1976)*, his most important documentary. Keywords: Ed Pincus; autobiographical documentary; direct cinema; MIT Film Section; Cambridge.

**Résumé:** L'œuvre d'Ed Pincus peut être considérée comme l'un des développements du cinéma direct américain des années 1970. À la tête du MIT Film Section, l'œuvre intellectuelle et cinématographique de Pincus témoigne de la proposition d'un cinéma-direct autobiographique. Nous chercherons à exposer conceptuellement ce scénario à

---

\* Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Multimeios. 13083-854, Campinas, Brasil.  
E-mail: gtonelo@gmail.com

O artigo é um recorte parcial da pesquisa de doutorado “O Documentário Autobiográfico: O cinema de Cambridge e a obra de Ross McElwee”, realizada com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), sob o processo de número 2013/08742-6.

Submissão do artigo: 14 de dezembro de 2017. Notificação de aceitação: 30 de janeiro de 2018.

travers l'utilisation de sources d'information primaires, ainsi qu'à travers une analyse de *Diaries (1971-1976)*, son documentaire le plus important.

Mots-clés : Ed Pincus ; documentaire autobiographique ; cinéma direct ; MIT Film Section ; Cambridge (Mass.).

### **Introdução e Estado da Questão**

Ed Pincus (1938-2013) é um documentarista estadunidense que iniciou sua carreira cinematográfica na década de 1960. *Diaries (1971-1976)*, diário filmado que realizou entre 1971 e 1976, é o documentário pelo qual o cineasta é mais reconhecido. A cobertura jornalística da ocasião de sua morte, em 2013, foi predominantemente voltada à acepção de Pincus como um dos principais pioneiros de um subgênero documentário hoje largamente difundido, o dos documentários autobiográficos ou pessoais. Este é um apontamento que vem sido defendido ao longo das décadas por diversos cineastas que tiveram contato com Pincus, seja diretamente, em sua atividade profissional como documentarista/professor, ou indiretamente, a partir do visionamento de seus filmes. É possível sustentar, entretanto, que a importância de sua obra para a história do cinema documentário é mais sentida pela influência que seus filmes tiveram na carreira de outros cineastas do que pelo alcance direto desses.

O caso mais notório é o de Ross McElwee, que realizou seus estudos cinematográficos entre 1975 e 1977 no departamento de cinema do MIT – o MIT Film Section –, fundado e comandado por Pincus e Richard Leacock. McElwee é um dos principais documentaristas-autobiógrafos estadunidenses, tendo dedicado praticamente toda sua carreira à exploração narrativa de temas ligados à sua vida individual e privada, em um movimento contínuo que já dura mais de três décadas e engaja sete de seus longas-metragens. *Sherman's March* (1986), seu filme mais conhecido, teve importância fundamental para a popularização da narratividade autobiográfica aplicada ao cinema documentário, sendo um filme que influenciou a decisão de diversos cineastas a experimentarem com a forma. Por sua vez, a década de 1990 trouxe consigo uma inundação de documentários autobiográficos na programação dos grandes festivais de cinema independente, como o de Sundance, e também em iniciativas de *broadcasting* como o P.O.V. – série documentária da rede estadunidense de televisão pública PBS (Aufderheide, 1997). Em relação à feitura de *Sherman's March*, Ross McElwee aponta que o filme fora influenciado “de todas as maneiras possíveis” pelo cinema autobiográfico de Ed Pincus (MacDonald, 1988). Esta é uma posição recorrentemente expressa por McElwee ao longo sua carreira, quando indagado acerca dos filmes que o motivaram em sua empreitada fílmica-autobiográfica.

A obra e a influência de Ed Pincus para o desenvolvimento da noção de documentário pessoal/autobiográfico passaram ao largo da maneira que a questão foi abordada na teoria crítica do documentário a partir do final da década de 1980. As possibilidades deste tipo de abordagem foram mais comumente analisadas pela menção à obra de cineastas como o próprio Ross McElwee, além de Alan Berliner, Marlon Riggs, Jonas Mekas, Agnès Varda, Chantal Akerman, Jonathan Caouette, Kazuo Hara, Naomi Kawase, entre outros. Algumas razões para a ocorrência deste fato podem ser levantadas. Uma delas consiste no dado de que nos primeiros anos da década de 1980, após a finalização de *Diaries (1971-1976)*, Ed Pincus mudou-se permanentemente de Boston para a área rural do estado de Vermont, trabalhando no cultivo de flores e interrompendo suas atividades tanto em relação à produção cinematográfica quanto à docência, pesquisa e escrita acadêmica no campo do cinema. O hiato de Pincus para com quaisquer comprometimentos cinematográficos sustentou-se por décadas, sendo quebrado apenas na metade da década de 2000, poucos anos antes de sua morte, quando se juntou à cineasta Lucia Small para a realização de dois filmes (*The Axe in the Attic* [2007] e *One Cut, One Life* [2014]) e foi entrevistado por pesquisadores sobre sua carreira. Outro dado é o de que nenhum de seus filmes, entre eles *Diaries (1971-1976)*, foram distribuídos em qualquer formato de visionamento caseiro, dificultando sensivelmente o acesso a eles até a retomada de suas atividades cinematográficas, no ano 2000.

Historicamente, os principais comentadores da obra e do pensamento de Ed Pincus foram teóricos e pesquisadores ligados à região de Cambridge e suas universidades – como ao MIT, mas, mais especialmente, à Universidade Harvard, onde Pincus lecionou nos primeiros anos da década de 1980. Deste grupo de teóricos podem-se mencionar William Rothman e Charles Warren, que em diversas de suas análises incluem o trabalho de Ed Pincus e a produção do MIT Film Section como parte da história do documentário moderno estadunidense (Warren, 1996, 2013 e 2016; Rothman, 1996 e 1997). Outro pesquisador incluído neste grupo e que merece destaque é Jim Lane. Lane foi aluno de Pincus na Universidade Harvard e participou do trabalho de distribuição de *Diaries*. Em sua produção teórica, Lane publicou um dos principais artigos dedicados à análise da carreira cinematográfica de Pincus como conjunto, no que concerne às mudanças epistemológicas e estilísticas atravessadas por seus filmes desde o início de sua carreira até a proposta autobiográfica de *Diaries* (Lane, 1997). Além disso, o autor publica em 2002 o livro “The Autobiographical Documentary in America” (Lane, 2002), no qual a carreira e a influência de Pincus para o desenvolvimento do documentário estadunidense são colocados em destaque. Na obra, Lane enxerga a narrativa de *Diaries* como fundadora da

abordagem de “entrada de diários” (*Journal-Entry Approach*), termo cunhado para referir-se a narrativas documentárias autobiográficas investidas na manutenção do tempo cronológico e em uma acentuação de seu aporte referencial, a partir da herança do cinema direto.

A partir da década de 2010, a obra de Ed Pincus foi retomada analiticamente, em um período no qual existiram mostras e retrospectivas dedicadas a seu trabalho, bem como publicação de pesquisas aprofundadas acerca de seus filmes e do universo do documentário autobiográfico da região de Cambridge. Em especial, destacam-se as pesquisas de Scott MacDonald que levaram à publicação, em 2013, de “American Ethnographic Film and Personal Documentary: The Cambridge Turn” (MacDonald, 2013). Na obra, MacDonald realiza um importante trabalho de revisão histórica, analisando extensivamente o percurso da produção cinematográfica de Cambridge a partir de suas universidades e apontando sua contribuição para o desenvolvimento da noção de documentário autobiográfico no país. A publicação de MacDonald é a mais completa fonte de informação sobre as preocupações do cinema desenvolvido em Cambridge desde a década de 1970 até a contemporaneidade, permitindo um olhar de coesão acerca da obra dos cineastas envolvidos nesta história, como Ed Pincus, Miriam Weinstein, Alfred Guzzetti, Ross McElwee, Robb Moss, Nina Davenport e outros. Diversas das entrevistas realizadas por MacDonald para o trabalho estão disponíveis no livro lançado no ano seguinte pelo autor, “Avant-Doc: Intersections of Documentary and Avant-garde Cinema” (MacDonald, 2014) – entre elas, provavelmente a última entrevista com Ed Pincus a ser publicada, dada a morte do cineasta em 2013. Talvez como parte dessa revisão acerca do lugar da obra de Pincus na história do cinema documentário, é interessante apontar a menção feita por Bill Nichols a *Diaries (1971-1976)* em uma de suas últimas publicações, “Speaking Truths with Film: Evidence, Ethics, Politics in Documentary”, na qual o autor o sustenta pela primeira vez como “um filme pessoal inovador (*groundbreaking*)” (Nichols, 2015: 83).

É também no movimento de revisitação da obra de Ed Pincus que este artigo se insere. Em especial, propõe-se o esmiuçamento da relação entre cinema direto e autobiografia na proposta artística de Pincus, a partir de uma análise tanto histórica quanto conceitual. À ocasião da retrospectiva dos filmes de Ed Pincus promovida pelo Lincoln Center (Nova Iorque) em novembro de 2012, o crítico de cinema Tom Roston sugeriu o posicionamento do nome de Pincus junto ao de Frederick Wiseman, D. A. Pennebaker, Richard Leacock e dos irmãos Maysles como cineasta pioneiro do cinema não-ficcional estadunidense da década de 1960, tomando *Diaries* como sua obra-prima (Roston,

2012). Entretanto, se considerarmos que se a premissa do cinema direto, em sua gênese, é a do recuo observativo da câmera e de uma postura sobretudo não-interventiva do cineasta em relação às pessoas filmadas, pode-se questionar como uma obra como *Diaries (1971-1976)* poderia encaixar-se neste aporte conceitual, visto que elementos como a participação e a reflexividade integram, *parti pris*, sua proposta autobiográfica. A elucidação desta questão encontra-se em diversos documentos que dizem respeito ao período vivenciado por Pincus e outros jovens alunos/cineastas que fizeram parte do episódio do MIT Film Section. A partir de artigos, escritos e entrevistas que dizem respeito ao momento – a maioria deles pouco explorados em textos críticos – pretende-se oferecer uma reflexão acerca do aporte conceitual que baseou o pensamento de Pincus acerca de um fazer autobiográfico que enxergava a si próprio como “próximo passo” do cinema direto estadunidense, diante da virada tecnológica e ideológica vivenciada na década de 1970. Da mesma maneira, a incursão por este tipo de material torna-se subsídio para o entendimento da proposta cinematográfica de Pincus como contraponto a outras iniciativas do período que também dialogavam com noções como as de reflexividade ou mesmo autobiografia, como é o caso do *Cinema-Vérité* francês ou do cinema *avant-garde* estadunidense na forma de Stan Brakhage, Jonas Mekas e outros. Nosso entendimento é o de que a importância de Pincus em seu trabalho conceitual, que desembocou na experiência de *Diaries*, e em sua influência para com outros cineastas, foi o de desenvolver um dos moldes narrativos que passaram a integrar o rol de possibilidades insertas na noção de “documentário autobiográfico”, que se popularizou na década de 1980 e que se desdobra até a produção contemporânea.

### **A origem cinematográfica de Ed Pincus**

Nascido no Brooklyn, em Nova Iorque, em 1938, Pincus graduou-se em filosofia pela Universidade Brown em 1960. Em seguida, realizou pós-graduação na Universidade Harvard entre 1961 a 1964, obtendo o título de mestre. Seu interesse pelo cinema aconteceu a partir do visionamento de um dos filmes do primeiro momento do cinema direto estadunidense, *Showman*, lançado por Albert e David Maysles em 1962. O cineasta ressalta que sua admiração pelo filme aconteceu a partir da experimentação de um “sentimento místico da realidade, como (se pudesse) tocar sua textura” (Levin, 1971: 331). O realizador recorda-se do filme ao enfatizar os trechos em que os irmãos Maysles, ao filmarem pela luz da janela ou de maneira semelhante, “produziam reflexos (*flares*) na lente, tornando os grãos visíveis.”. O diretor complementa: “Fiquei impressionado com a qualidade tátil destas tomadas e comecei a pensar

mais seriamente sobre cinema.” (MacDonald, 2014: 80). Tal interesse pela materialidade fílmica da realidade estabeleceu-se como o foco das atenções conceituais de Pincus a partir de então. Segundo Jim Lane, Pincus era profundamente influenciado “por discussões filosóficas a respeito da consciência, fenomenologia Kantiana, as ideias de Stanley Cavell que levaram à publicação de *The World Viewed* e as teorias de Walter Benjamin sobre o impacto político e social da reprodutibilidade técnica” (Lane, 1997: 4). Dessa forma, a reflexão acerca das possibilidades de captura da realidade e da representação da experiência vivida fizeram parte do processo de criação de seus filmes e apresentam-se nas escolhas metodológicas e narrativas que os guiam.

De sua produção da década de 1960 destacam-se dois filmes, realizados, portanto, em diálogo com a circunstância do cinema direto estadunidense: os documentários *Black Natchez* (1967, 60’) e *One Step Away* (1968, 54’), ambos feitos em parceria com David Neuman. *Black Natchez*, filmado em 1965 e lançado em 1967, foi o primeiro filme lançado por Pincus. Realizado no contexto do movimento pelos Direitos Civis, o documentário foi filmado na cidade de Natchez, estado sul-estadunidense do Mississippi, onde começava a haver organização da comunidade negra em relação às reivindicações sociais. As tensões raciais na cidade eram potencializadas, ainda, pelo fato de Natchez ser também o centro de atividades da Ku Klux Klan na região. A temática do filme gira em torno do debate acerca das possibilidades de ação que poderiam ser tomadas pela população negra da cidade. Segundo o filme nos mostra, este debate dividia-se organizacionalmente em dois polos. Um deles era representado pelo NAACP (National Association for the Advancement of Colored People), organização fundada no início do século XX e que encontrava o seu poder na classe-média e na burguesia negra, empresários e pastores. Por seu lado, o NAACP demandava que a luta e a conscientização da população negra acontecessem através de uma via democrática, que buscasse assegurar, sobretudo, o registro e a possibilidade de voto dos afro-americanos. O contraponto ao NAACP concretizava-se no FDP (Mississippi Freedom Democratic Party), organização política dedicada a representar mais diretamente os negros pobres – maior parte da população – e que estabelecia propostas de ação de viés mais assertivo, radical e revolucionário. Pincus acreditava que a melhor maneira de trazer à tona a dialética da circunstância seria a partir do emprego de algo similar à técnica narrativa dos irmãos Maysles (Levin, 1971: 331) – referindo-se à narrativização dos acontecimentos a partir do recuo observativo da câmera do som sincrônico como elemento imperioso à tomada e da montagem cronológica.

Em *Black Natchez*, portanto, o ímpeto cinematográfico de Pincus partiu de seu interesse em participar e trazer conhecimento acerca dos protestos pela igualdade de Direitos Civis. O engajamento político do diretor em *One Step Away*, ainda que existente, concretiza-se de maneira diferenciada. Lançado em 1968, a circunstância ideológica que dominava o momento fomentava um tipo de produção de conhecimento tematicamente ligado à exploração das liberdades individuais. A segunda onda do feminismo estadunidense, continuando os movimentos pelos Direitos Civis e as demonstrações contra a Guerra do Vietnã, colocou em voga a noção de que o endereçamento de questões relativas à vida privada, individual, também diriam respeito à vida coletiva e política. Enfatizava-se o interesse público por um olhar para “dentro”, de problemas da ordem do individual e da abordagem temática da instituição familiar, bem como das relações interpessoais que emergem deste universo. É neste sentido que em *One Step Away*, Pincus e Neuman engajam-se com esta demanda com base no trabalho de aspectos da cultura *hippie* – fenômeno amplamente difundido no momento. O eixo narrativo do filme consiste no acompanhamento de uma comunidade *hippie* em sua experiência de vida em uma cidade grande – no caso do filme, San Francisco. Tendo como protagonistas o casal Harry e Rickie em sua interação com outros membros do grupo, *One Step Away* concentra-se em narrar os questionamentos que permeavam o imaginário *hippie* naquela circunstância. Há, entre os protagonistas do filme, a desconfiança de sistemas de autoridade e de valores tradicionais. Sublinha-se o interesse do grupo pela vida comunal, pela experimentação de substâncias como o LSD, pelo consumo de bens restritamente dedicados a fins de subsistência e por alternativas às uniões afetivas monogâmicas.

De algumas maneiras, portanto, *One Step Away* antecede a exploração de temáticas relativas às liberdades individuais que é acontece em *Diaries (1971-1976)*, seu projeto seguinte. Contudo, diferentemente da acepção de uma metodologia de recuo observativo da câmera, mais ligada à noção clássica de cinema direto, encontrada em *Black Natchez* e *One Step Away*, em *Diaries* Pincus decide virar a câmera para si próprio e para o núcleo íntimo no qual estava inserido, realizando uma narrativa de matizes decididamente autobiográficas. No filme, o realizador registrou o desenvolvimento de eventos de sua vida privada entre os anos de 1971 e 1976, em um período marcado por experimentações em um campo marital, social e laboral. Pincus fez de si próprio e das pessoas próximas de si – sua família, amigos íntimos, amantes – os personagens de sua empreitada. O eixo temático de *Diaries* consiste nos conflitos atravessados pela família Pincus no período de cinco anos. Estes conflitos são pautados, sobretudo, pela decisão do diretor e sua esposa de vivenciarem

uma experiência de casamento aberto, no qual ambos poderiam manter relações extramaritais. *Diaries* foi finalizado alguns anos depois e sua versão final consiste em um filme de três horas e vinte minutos de duração. A partir da experiência particular da família Pincus, o filme apresenta o retrato de uma época. As possibilidades alternativas de família e trabalho evocam um cenário vivido por parte da juventude progressista norte-americana a partir da segunda metade da década de 1960.

Em *Diaries*, Ed Pincus desenvolve uma narrativa autobiográfica cuja proposta artística advém de preocupações conceituais ainda relativas à tradição do cinema direto estadunidense – levando-a a um passo ainda não explorado e fazendo-se um teste desse tipo de metodologia em sua aplicação autobiográfica. A figura de Pincus e as reflexões que o levaram a realizar *Diaries* influenciaram outros cineastas que seguiram pelo caminho da autobiografia fílmica no país e que mantiveram contato com o realizador no período do desenvolvimento desse projeto. A empreitada do MIT Film Section é um episódio interessante na história do documentarismo estadunidense, a cuja produção um olhar dedicado faz-se necessário para o entendimento do conjunto estético-metodológico que envolve o projeto de *Diaries*.

### **A produção do MIT Film Section e o cinema direto estadunidense dos anos 1970**

Particularmente pulsante no que concerne à efervescência de debates em relação ao cinema documentário do período, o MIT Film Section foi o departamento de pesquisa, ensino, produção e inovação cinematográfica do Massachusetts Institute of Technology (MIT). Fundado em 1967, o departamento foi liderado por Ed Pincus e Richard Leacock, responsáveis pelas principais atividades de docência do centro. A “época de ouro” do MIT Film Section concerniu desenvolvimentos da arte cinematográfica aplicadas ao documentário e à formação de cineastas a partir da instauração de um programa de mestrado, em 1974. Tratava-se de um programa de dois anos com enfoque predominantemente prático e voltado à realização documentária. Havia a noção enfática de que os cineastas formados no departamento deveriam dominar o núcleo duro de funções da produção fílmica (imagem/som e montagem) a fim de poder desempenhar qualquer um dos papéis, ou todos eles, na construção de narrativas documentárias. Durante o curso, os alunos realizavam um ou mais de seus próprios filmes, que deveriam ser finalizados e entregues como

trabalhos de conclusão,<sup>1</sup> juntamente com um “memorial” descritivo-analítico em que justificavam as escolhas narrativas empregadas nas obras.

O trabalho de docentes e alunos no MIT Film Section entre 1967 e 1980 concentrou-se predominantemente no debate e no desenvolvimento de questões ligadas ao documentário a partir do legado do cinema direto norte-americano. O fomento à produção e ao desenvolvimento de técnicas e metodologias que simplificassem (e barateassem) cada vez mais o registro cinematográfico imagético-sonoro sincrônico impulsionou o interesse de muitos de seus alunos pelo curso oferecido. Também neste momento pensava-se na inovação tecnológica (característica bastante relacionada à filosofia operante do MIT, de maneira geral) relacionada ao cinema documentário como possibilitadora de uma inovação epistemológica – da própria natureza do conhecimento que era produzido por filmes documentários. Em parte, tratava-se de pensar o *sync-sound* como característica irrevogável do processo cinematográfico e do registro fílmico do mundo. O cineasta Alfred Guzzetti, realizador caro à história do cinema de Cambridge e que lecionava em Harvard no período, relata que “eles (no MIT) achavam que uma vez que conseguissem fazer funcionar esta máquina do *sync-sound*, ela poderia dizer-nos verdades sobre a sociedade que nunca tínhamos conhecido” (MacDonald, 2014: 111. Tradução nossa.). Durante os anos do MIT Film Section, Leacock, Pincus e uma trupe de técnicos desenvolveram aperfeiçoamentos para o *sync-sound* tanto na bitola de 16mm quanto na de super-8mm, sendo que o uso de ambos os sistemas foi encorajado aos estudantes para suas produções.

O desenvolvimento de câmeras e gravadores menores e menos custosos possibilitou o registro fílmico a partir de uma “equipe de uma pessoa só” (one-person-crew), na qual o próprio cineasta seria responsável pela captação de imagem e som sincrônico no momento da tomada. O desenvolvimento desta metodologia foi imprescindível para o tipo de empreitada fílmica proposta no MIT Film Section. Em especial, destacam-se as possibilidades de narratividade autobiográfica que eram calcadas nas inovações tecnológicas desenvolvidas no departamento. Ed Pincus foi o principal articulador do debate permeado no local durante a década de 1970 que apontava para o emprego de narratividades autobiográficas como um “próximo passo” do cinema direto estadunidense.<sup>2</sup>

1. Em sua autobiografia, Richard Leacock constata que foram realizados mais de quarenta filmes de conclusão de curso no MIT, alguns de “reconhecimento considerável”, segundo ele, como *Charleen* de Ross McElwee, *Premature*, de David Parry, e *Space Coast*, de Ross McElwee e Nicholas Negroponte. (Leacock, 2002: 283)

2. Richard Leacock frisa o distanciamento que tinha de Ed Pincus em relação a esta questão, afirmando que “Pincus estava interessado em filmes ‘diarísticos’; eu sentia que isto era impossível. Alguns estudantes foram pelo meu caminho, outros seguiram pelo caminho dele. Ainda penso sobre isto e continuarei a fazê-lo.” (Leacock, 2002: 308).

Ainda que com nortes metodológicos afins, o tipo de documentário autobiográfico relacionado ao MIT Film Section apresentava-se como reação à primeira fase do cinema direto, tanto em um ponto-de-vista temático quanto metodológico. Como característica de um novo momento, passou a existir o ímpeto de representação de universos temáticos mais diretamente ligados à figura individual dos próprios cineastas. Neste caso, havia menos interesse em filmar e construir conhecimento a partir da história de indivíduos públicos ou personagens de destaque (como John F. Kennedy, em *Primary* [1960] ou *Crisis* [1963], ou Jane Fonda, em *Jane* [1962]). Buscava-se tematizar a experiência estadunidense naquele momento específico a partir da vida individual do realizador, de seu cotidiano e daquilo que sua interação com as pessoas mais próximas de si poderia oferecer, frequentemente em uma esfera familiar. A noção de observação “mosca-na-parede” e a subtração narrativa de elementos que revelassem a presença dos cineastas na tomada dão lugar à participação e à ênfase da interação do realizador com as pessoas no momento da filmagem.

Os trabalhos finais redigidos pelos alunos do MIT Film Section (como McElwee, 1977; Rance, 1977; ou Moss, 1979) evidenciam como o desenvolvimento das possibilidades metodológicas do cinema direto – e o florescimento para uma inclinação ao documentário autobiográfico – estavam no cerne das questões discutidas no departamento. Discutiam-se possibilidades narrativas que variavam entre o emprego de uma postura observativa *versus* a interação/participação do realizador com o mundo ao redor; a proximidade ou o distanciamento do cineasta com o “objeto” fílmico; ou ainda a maneira através da qual as configurações de equipe, equipamento e metodologia de filmagem adequavam-se a determinado projeto. A dissertação de Richard Peña<sup>3</sup> entregue para a conclusão do curso no MIT (Peña, 1978) busca problematizar o estado da arte do documentário moderno estadunidense, na forma do cinema direto. Em seu trabalho, o autor traça uma trajetória histórica que atravessa a produção do grupo Drew e o cinema de Jean Rouch, reconhecendo a contemporaneidade da produção de Ed Pincus e estabelecendo uma avaliação crítica do trabalho feito pelos estudantes do MIT Film Section. Peña, como

3. Richard Peña, atualmente professor da Columbia University, foi assistente de edição em *Diaries* (1971-1976). A história de Peña e sua relação com o MIT Film Section apresenta uma interessante conexão com o Cinema Brasileiro e latino-americano. Em entrevista realizada para a pesquisa originária deste artigo, Peña relata que a decisão de estudar no MIT Film Section partiu de sua experiência no Brasil entre 1974 e 1975. Neste momento, travou contato com Paulo Emilio Salles Gomes, Carlos Augusto Calil e outros pesquisadores. Peña estava interessado na ideia do “acesso” à produção cinematográfica em países latino-americanos. Apesar do apreço pelo cinema de Leacock, Pennebaker e outros cineastas do grupo do Cinema Direto estadunidense, sua ida ao MIT Film Section determinou-se pela ciência de que o departamento experimentava com bitolas menores, como o Super-8, e outros tipos de inovações do aparato cinematográfico. Desta maneira, o pesquisador interessava-se pela simplificação e barateamento da produção fílmica em prol de sua desvinculação de uma ótica profissionalizante e elitista.

outros teóricos/cineastas que viveram este momento cinematográfico “de dentro” da experiência, enxergava a produção contemporânea como uma reação ao cinema direto clássico, sublinhando os novos questionamentos temáticos, metodológicos e éticos que eram suscitados pelos filmes desenvolvidos no departamento:

Pode-se ver como a obra de Pincus oferece um exemplo da evolução do cinema-*vérité* americano para longe do modelo Drew em certa direção (...) O indivíduo extraordinário é substituído (...) pelo cineasta ele próprio, de certa maneira. Repentinamente, os “objetos” do cinema-*vérité* Americano viram-se e encaram a câmera. ” (Peña, 1978: 26. Tradução nossa.).

Peña ainda constata que, naquele momento, o cinema direto e, especialmente, o trabalho vindo do MIT, constituía a única vanguarda significativa do cinema estadunidense (Peña, 1978: 5). Segundo o autor, “certamente o trabalho dos docentes e dos funcionários, assim como parcela significativa do trabalho dos alunos, está vislumbrando novos caminhos no cinema, cujos efeitos ainda serão sentidos” (Peña, 1978: 6). A ênfase em relação ao aporte autobiográfico encontrado na produção do MIT Film Section também é apontada pelo aluno do departamento David Parry. Parry, que realiza ao longo do curso o documentário *Premature* – sobre o nascimento prematuro de sua primeira filha, nascida em uma gestação de seis meses – sugere que se o cinema direto dos anos 1960 poderia ser entendido através da metáfora da “mosca na parede”, a produção da década de 1970 seria metaforizada pela “mosca no espelho” (Parry, 1979: 6). Para Parry, a produção do MIT Film Section revela que, naquele momento “a verdade subjetiva tornou-se o espécime mais nobre para análise, e a autobiografia torna-se quase que um ‘cartão de visitas’” (Parry, 1979: 6). Para além de filmes já citados, como *Premature*, de David Parry, e da produção de Ross McElwee, cineastas como Robb Moss (*Absence* [1981], *Riverdogs* [1982], *The Tourist* [1991], *The Same River Twice* [2002]), Mark Rance (*Mom* [1978] e *Death and the Singing Telegram* [1983]), Jeff Kreines (*The Complaint of Steve Kreines as Recorded by his brother Jeff* [1974]), Joel DeMott (*Demon Lover Diary* [1980]) e Ann Schaetzel (*Breaking and Entering* [1980]) também podem ser relacionados à produção autobiográfica que permeou as atividades do MIT Film Section.

### **Ed Pincus e a defesa do alicerce conceitual do cinema direto**

Pode-se, entretanto, questionar: se a noção mais clássica de “cinema direto” sugere um alicerce metodológico no qual o cineasta encontra-se em posição recuada, observativa e/ou não-interventiva no que concerne seu registro fílmico em relação às pessoas filmadas e o mundo que as circunda, de que

maneira uma proposta autobiográfica como a de Pincus poderia relacionar-se conceitualmente com este fenômeno? O contato com material primário de informação apresenta-se como subsídio para o entendimento em relação a esta questão, sobretudo em entrevistas e escritos do cineasta realizados à época. Uma destas fontes consiste no debate travado entre Pincus e o cineasta francês Jean Rouch, publicado na compilação de entrevistas “Documentary Explorations”, realizadas pelo autor G. Roy Levin em 1971 (Levin, 1971). A obra de Levin compõe-se da edição de quinze entrevistas com importantes documentaristas do período, como Lindsay Anderson, Albert e David Maysles, Richard Leacock e D. A. Pennebaker, para além de Pincus e Rouch. As entrevistas de Levin marcam cronologicamente o tipo de debate que permeava o imaginário do documentarismo do início da década de 1970, em diversas de suas vertentes. É possível dizer que o diálogo travado entre Pincus e Rouch evidencia, de maneira geral, a postura antagônica entre o documentário moderno em sua forma norte-americana e francesa, que vem à tona a partir da defesa de aspectos narrativos e estilísticos aplicados ao documentário detectáveis nos argumentos de cada um.

As posições antagônicas de Pincus e Rouch emergem a partir do comentário de ambos acerca dos filmes dirigidos por Frederick Wiseman, cuja carreira era recém-iniciada. É interessante mencionar que, diferentemente das proposições que emergiam no MIT Film Section encabeçadas por Pincus, a obra de Wiseman não se engaja enfaticamente na defesa de uma postura metodológica de participação e reflexividade da figura do cineasta nas tomadas e no eixo narrativo dos filmes – o que eventualmente culmina em uma temática autobiográfica, no caso de Pincus e outros. *Grosso modo*, Wiseman opta por uma construção narrativa que se pauta no criterioso recuo observativo da câmera, sendo esta uma metodologia que pouco mudou durante os cinquenta anos de carreira do diretor. Mesmo assim, pode-se sustentar que a obra de Wiseman está mais próxima, epistemologicamente, do cinema realizado no MIT Film Section – em sua relação com o cinema direto estadunidense – do que à obra de Rouch. A interpretação do debate entre Rouch e Pincus pode trazer esclarecimento à questão. Na entrevista com o realizador francês, o entrevistador G. Roy Levin pergunta sua opinião a respeito de *Titicut Follies* (1967), longa-metragem de estreia de Wiseman. Rouch, apesar de evidenciar o apreço que tinha por John Marshall (co-diretor e fotógrafo do filme), reage ao filme com “horror”:

Jean Rouch: Não há esperança. Não há absolutamente nada positivo naquilo. Nada. É um relato negativamente certo de si próprio sobre uma situação.  
Levin: Mas você o vê como “verdadeiro”?

Jean Rouch: Então você tem de expressar isso. Eu gostaria que ele tivesse falado algo, expressado qual é sua tese. Aquilo (o filme) significa que temos de suprimir este sistema policial? Ou que se deve permanecer em um hospital psiquiátrico? Significa que aquele hospital, em particular, é uma desgraça? Não é óbvio. Talvez seja óbvio para os americanos, mas não para estrangeiros. (...) É como se você fosse a um hospital para crianças retardadas e não mostrasse nada além disso. Há uma fascinação com o horror aqui (nos EUA). Por exemplo, um filme sombrio como *Noite e Neblina* é um filme profundamente humano precisamente porque existe a narração, porque há uma mão que guia. Em *Titicut Follies* não existe nenhuma (guia), é um relato certificado, que poderia talvez ser interpretado como um relato cínico e sadomasoquista. Eu perguntei a John Marshall... qual o nome do jovem garoto com quem ele fez o filme?

Levin: Wiseman.

Jean Rouch: Wiseman. Qual foi a reação de Wiseman diante de tudo aquilo? Ele teve prazer naquilo? Ele ficou feliz? E John Marshall disse que existia uma fascinação com o lugar, e que esta fascinação era uma fascinação com o horror – que é uma fascinação estranha e que devia ter sido expressada (no filme). (Levin, 1971: 141-142. Tradução nossa.)

A crítica de Rouch a Wiseman e Marshall a respeito de *Titicut Follies* é endereçada por G. Roy Levin a Pincus na entrevista feita com o realizador, para o mesmo livro. Na ocasião, Pincus rebate vigorosamente os apontamentos de Jean Rouch:

Ed Pincus: Em primeiro lugar, acho que Jean Rouch tem mais expectativas em relação aos cineastas do que eu tenho. Olhe, Wiseman estava preocupado o suficiente em ir lá e passar alguns meses em Bridgewater<sup>4</sup>. Não sei quanto a você, mas eu não conseguiria passar três meses lá. David<sup>5</sup> foi captar som direto lá um dia e me contou como era. Wiseman mostrou preocupação suficiente em fazer isto – ninguém mais o fez. Em segundo lugar, apenas o fato de estar lá filmando, silenciosamente, já foi muito mais forte do que seria o terror de “baixo nível” que um cineasta medíocre conseguiria realizar estando no local. De alguma maneira, aquele tipo de dureza e inexorabilidade era muito, muito mais forte. Em terceiro lugar, eu não estou interessado na solução de Frederick Wiseman para o problema, porque acho que ele não é capaz de dá-la. Não acho que seja problema dele. No nível mais primário, temos primeiro de ver as coisas – este é um exemplo de como fazer calúnia (em relação ao filme), quando ninguém nem ao menos tinha visto aquilo antes.

A outra coisa é que eu acho que Rouch... eu vi apenas um de seus filmes, *Chronique d'un été*, e achei simplesmente horroroso. Eu achei o nível de envolvimento dele pretensioso e risível. Eu achei aquele andar pelo corredor, conversando com seu assistente<sup>6</sup> e discutindo um sistema de arte, realidade e atuação, obnoxio. Toda a sua noção de cinema é uma realidade totalmente

4. A instituição retratada em *Titicut Follies*.

5. David Neuman, parceiro de Pincus em praticamente todos seus filmes pré-*Diaries*.

6. Edgar Morin.

criada para a câmera, criada pelo cineasta. A realidade tem o menor dos papéis em seu filme. (Levin, 1971: 367. Tradução nossa.).

Interpretando primeiramente a reação de Jean Rouch a *Titicut Follies*, é possível dizer que Rouch não enxerga no filme de Wiseman um propósito além do de expor o cotidiano assombroso de uma instituição como Bridgewater. Para Rouch, o filme parece não ser mais do que uma exposição dos espectadores a uma espécie de *Freak-Show* que busca satisfazer uma curiosidade quicá sádica das pessoas que o assistem (e dos cineastas) em relação ao horror e ao abjeto. A comparação que Rouch faz a um filme como *Noite e Neblina* é contundente. Para Rouch, se um cineasta se dispõe a trabalhar narrativamente uma temática delicada ou polêmica, é imperativo que exista algum tipo de elaboração crítico-analítica de sua parte e que esta torne-se parcela integrante da narrativa que está sendo criada. Caso esta posição analítica esteja ausente, o filme cairia em um *voyeurismo* desnecessário. Rouch parece apontar certa predileção do público estadunidense por este tipo de conteúdo que, em sua visão, carece de desenvolvimento intelectual mais aguçado.<sup>7</sup>

Ed Pincus, por sua vez, rebate aos apontamentos de Rouch manifestando que o sucesso de Wiseman residiria, antes de tudo, no fato do cineasta ter passado meses acompanhando e filmando a instituição. Pincus ressalta que poucos cineastas teriam força de vontade o suficiente para vivenciar durante um longo período de tempo o dia-a-dia adverso de Bridgewater. Para cineastas como Pincus seria imprescindível que Wiseman dedicasse considerável tempo de trabalho (e muitos rolos de película) registrando o funcionamento da instituição que era objeto de seu filme. Sendo assim, somente a partir do engajamento do diretor com uma porção significativa do cotidiano e da interação entre pessoas e coisas que compõem o funcionamento natural da instituição, é que se criaria a possibilidade de trabalhá-la narrativamente. A paciência no trato com a realidade em seu registro é peça fundamental para uma tentativa de fornecer ao espectador a possibilidade de experienciar determinada situação – a “sensação de estar lá”, lembrando aqui uma expressão frequentemente utilizada por Richard Leacock, também usada como título de sua autobiografia (Leacock, 2002), e que remete às reflexões de Robert Drew originárias do cinema direto. Tendo sucesso nesta empreitada, o cineasta dará condições ao espectador de tirar suas próprias conclusões a respeito do tema, abstenendo-se ele próprio de promover um comentário analítico mais demarcado a respeito do assunto a que se propõe abordar. Este comentário, ausente no caso do filme

7. A partir do final dos anos 1970, Rouch teve um engajamento maior com a produção e a academia estadunidenses. Em 1977, o diretor leciona uma série de cursos de verão nos EUA, juntamente com John Marshall, Richard Leacock, e outros cineastas. Além disto, Rouch leciona na Universidade de Harvard durante quatro verões consecutivos, entre 1980 e 1983.

de Wiseman, é justamente o que reivindica Jean Rouch. Sobre este aspecto Wiseman afirma, no mesmo conjunto de entrevistas realizados por G. Roy Levin: “(Meus filmes) têm um ponto de vista que te permitem – ou, esperançosamente, te pedem – para pensar, para que descubra o que você acha a respeito daquilo que está acontecendo” (Levin, 1971: 322. Tradução nossa.).

Levin realiza as entrevistas no início da década de 1970. A partir de sua compilação, é possível notar que ainda neste momento havia um debate intenso acerca das possibilidades de construção narrativa no cinema documentário, frente à virada tecnológica e epistemológica acarretada no início dos anos 1960. Os excertos das opiniões de Jean Rouch, Ed Pincus e Frederick Wiseman revelam que dez anos após o lançamento de filmes como *Primary* ou *Chronique d'un été* o conjunto de questões que envolvia as noções de cinema direto e cinema-*vérité* não trazia respostas unânimes entre os cineastas que fizeram parte desta história. A publicação do livro de entrevistas de Levin ocorre oito anos após o congresso convocado em 1963 pela agência nacional de radiodifusão e televisão francesa, a ORTF (Office de Radiodiffusion-Télévision Française), em Lyon, e que contou com os principais representantes do novo documentário francês e estadunidense. No clássico artigo “The Documentary Film as Scientific Inscription”, Brian Winston (1993) ocupa-se de expor o pensamento antagônico dos dois grupos em relação aos caminhos do documentário naquele momento. De maneira geral, a posição estadunidense (na forma de diretores como Robert Drew, os irmãos Maysles e Richard Leacock) era marcada pela crença da possibilidade de uma objetividade mimética do registro fílmico em relação à realidade material, proporcionada por uma estilística do recuo observativo da câmera e da supressão de elementos de reflexividade que evidenciassem o processo de feitura fílmica na própria narrativa. A perspectiva de uma posição narrativa “objetiva” de um filme em relação à representação da realidade era refutada de antemão por cineastas do grupo francês, como Jean Rouch ou Jean-Luc Godard. Para os representantes deste grupo, processos reflexivos que transpusessem à narrativa os aspectos de feitura fílmica e da presença autoral do cineasta e de sua equipe seria uma maneira de endereçar a “realidade da filmagem” de modo mais justo, ou mesmo “verdadeiro”, vide *Chronique d'un été*.

É possível dizer que em 1970, no período das entrevistas realizadas por G. Roy Levin, a crença purista e cientificista da objetividade a partir de uma metodologia de recuo observativo da câmera e de uma montagem transparente dava sinais de desgaste, mesmo entre diversos cineastas do grupo americano. Ainda que de maneira geral muitos destes recursos continuassem a ser empregados em filmes de tais realizadores, pode-se afirmar que não existia o mesmo ímpeto

aventureiro que motivou as experiências de Robert Drew na busca de uma possível “verdade” em relação ao registro do mundo em narrativas documentárias. Este é o caso do próprio Frederick Wiseman. Embora seus filmes partilhassem (e continuem partilhando) diversas das características que fizeram com que o cinema direto fosse vinculado a certa noção de “pretensão de objetividade”, Wiseman sempre admitiu um forte ponto-de-vista subjetivo em relação a seu processo criativo,<sup>8</sup> diferentemente da postura assumida por Drew, Leacock ou pelos irmãos Maysles no início de suas carreiras.

Neste momento, Ed Pincus também fez parte de uma leva de cineastas que se opunha criticamente às soluções narrativas e aos efeitos de dramaticidade dos filmes do grupo Drew, que eram vistas como mascaradas por uma aura de pretensão de objetividade. Entretanto, cabe questionar: se Pincus revela interesse pelos desdobramentos do cinema direto da década de 1970 em direção à desconstrução do mito da objetividade, à participação do cineasta na narrativa documentária e à possível exploração da figura individual do diretor como matéria-prima temática para os filmes, por que teria realizado uma crítica tão vigorosa de *Chronique d'un été?* Por que, para Pincus, o envolvimento de Rouch no filme seria “pretensioso e risível” e a realidade teria “o menor dos papéis” na narrativa?

É interessante pensar que a crítica de Pincus revela a posição do diretor dentro da tradição do cinema direto estadunidense, refletindo alguns valores não-negociáveis (ou pouco negociáveis) para esta escola de cineastas. Mesmo que neste momento Pincus e outros diretores já tivessem uma reação crítica, como frisado, à postura do “primeiro” cinema direto que se supunha o “portador do archote” da representação da realidade, existe ainda o apreço por registrar o mundo e sua realidade material a partir de uma observação paciente, bem como há um desgosto por situações deliberadamente provocadas para a encenação. Pincus entende que existe um mundo em complexo funcionamento independente da presença da câmera e há o desafio de qualquer cineasta em ao menos tentar representa-lo, respeitando o *ballet* da interação natural entre seres e as superfícies materiais que os circundam. Para o diretor, a construção narrativa de Frederick Wiseman em relação a Bridgewater em *Titicut Follies* não é um fato dado. Como Pincus frisa em sua resposta a Rouch para o entrevistador G. Roy Levin, ela é fruto do trabalho do cineasta de entender, capturar e reconstruir uma espécie de *fluxo* da realidade ao qual esteve exposto cotidianamente, durante meses. Este seria o caminho pelo qual o realizador poderia oferecer um relato narrativo que fizesse jus à experiência que viven-

8. Este ponto é trabalhado marcadamente na entrevista de Wiseman a G. Roy Levin em (Levin, 1971: 313-328).

ciou, a “sensação de estar lá”, oferecendo-a em forma de filme para a liberdade interpretativa dos espectadores.

Neste sentido, Pincus entende que Rouch apresenta uma postura arrogante ao reconhecer o filme de Wiseman como “mero fato”. Segundo o realizador, nunca teria havido um movimento, entre os documentaristas franceses, de tentar representar o mundo em seu funcionamento independentemente da presença da câmera. Desta forma, o ataque de Rouch à metodologia empregada por Wiseman em um filme como *Titicut Follies* seria, para Pincus, uma crítica a um terreno ético com o qual o cineasta francês não teria experiência para colocar-se como figura de autoridade. Já em 1977, Pincus publica o artigo “New Possibilities in Film and The University”, em que se posiciona criticamente em relação a elementos narrativos que julga pertencer ao universo do documentarismo francês:

Os franceses nunca experimentaram de verdade com a possibilidade de filmar o mundo independentemente da presença da câmera. Desde o início, o cinema deles reconhecia a câmera como uma ruptura do fluxo da realidade. Assim, nos primeiros filmes do *Cinema-Vérité* francês o cineasta está frequentemente presente como um guia e um manipulador dos eventos para a câmera (também em alguns filmes ficcionalizados do *Cinema-Vérité* estadunidense, como *David Holzman's Diary*). Nós raramente vemos interações espontâneas e eventos nestes filmes, mas em vez disso, o assunto dominante parece ser as pessoas falando sobre seus sentimentos. Os americanos eram céticos em relação à entrevista. As pessoas são cautelosas durante entrevistas, e apresentam uma espécie de imagem que pode ser interessante se também temos (no filme) seus momentos menos cautelosos, para que suas entrevistas sejam colocadas em perspectiva. Isto faltava nos filmes franceses. (...) Quando Godard queria referir-se à autenticidade do documentário em seus filmes, ele parece ter ido a uma abordagem Jean Rouchiana do mundo, entrevistando seus personagens, e os resultados sempre foram a parte mais fraca de seus filmes, arrogantes, pretensiosos e falsos. Pode-se indagar o que teria acontecido se sua busca pela autenticidade no documentário fosse inspirada pelo *Cinema-Vérité* estadunidense, com sua tradição de espontaneidade e do mundo independente à câmera. Quando mais tarde os cineastas estadunidenses tentaram examinar a influência da câmera no mundo, eles portavam uma tradição que tinha, em certa medida, testado as possibilidades da câmera tentando não provocar uma ruptura nele (no mundo). (Pincus, 1977: 177-178. Tradução nossa.)

No momento, Pincus acabara de filmar *Diaries (1971-1976)* e encontrava-se no período de pausa de cinco anos entre o término da filmagem e o processo de montagem. Seu escrito refere-se justamente ao tipo de questão que buscava endereçar no filme. *Diaries* apresenta uma qualidade distinta da relação autor-reflexiva entre cineasta e câmera que, neste caso, culmina em uma abordagem autobiográfica. Diferentemente do que aponta em relação ao documentário francês nos moldes de *Chronique d'un été*, Pincus entende que a presença, ou

a ênfase, da câmera e do cineasta na narrativa fílmica não se traduz em uma ruptura total do fluxo da realidade. Em *Diaries*, Pincus buscará explorar a adição do elemento “câmera” à sua atmosfera doméstica, familiar e social. O desafio consistiria em engajar sua declarada intenção em realizar um filme às nuances e delicadezas de sua vida individual por um período de cinco anos. Existe, portanto, um “caldeirão” pré-fílmico que compõe a circunstância sobre a qual Pincus debruça-se.

Em sua análise sobre documentários autobiográficos publicada em 1994, “Autobiography as Interaction”, a autora Susanna Egan toca neste mesmo ponto ao sugerir documentários autobiográficos que, como procedimento metodológico, “posicionam a vida *pré-textual* como controladora da narrativa e usam o meio fílmico bastante explicitamente como maneira de registrar as surpresas da contingência” (Egan, 1994: 611. Tradução nossa). É possível sustentar que a experiência de cinema direto autobiográfico de *Diaries* é uma das principais pioneiras em relação ao teste deste tipo de possibilidade. No filme, Ed e Jane Pincus vivem uma circunstância ideológica particular, criando dois filhos pequenos em meio à efervescência das questões evocadas pelos movimentos de liberdades individuais. Estas questões culminam em experimentações no âmbito familiar, matrimonial e das relações de trabalho que regem a vida do casal Pincus. A este cenário, potencialmente instável por si só, é adicionado o fator “Ed Pincus e sua câmera”, que entra em vibração com os outros elementos que fazem parte da vida da família naquele momento. Ao longo dos cinco anos de sua empreitada, o realizador evidencia narrativamente as diferentes maneiras pelas quais a presença da câmera e da “intenção fílmica” se relacionam e afetam o curso de sua vida individual. Para Pincus, portanto, seria fundamental frisar que a câmera não é responsável pela criação de uma situação totalmente nova e, sim, por um flexionamento entre as partes que pode adquirir contornos complexos. A relação cineasta-câmera-mundo testada por *Diaries* seguiria o mesmo “respeito” da tradição do cinema direto estadunidense em relação à intenção de retratar o mundo em seu funcionamento, entretanto flexionado pela presença da câmera e pela intenção autobiográfica. Em linhas conceituais, esta será a cartilha seguida pelo cinema autobiográfico de Cambridge, que tem sua gênese propriamente na experiência do MIT Film Section e que se desdobra pelas décadas seguintes na região.

### **A experiência autobiográfica de *Diaries* (1971-1976)**

Em 1971, Ed Pincus dá início à filmagem de *Diaries* com a proposta de filmar eventos de sua vida cotidiana, em diversas frentes, pelo período de cinco anos. A experiência autobiográfica pensada por Pincus deveria contar, ainda,

com a espera de mais cinco anos após o término das filmagens antes da montagem do material – *Diaries* foi finalizado apenas em 1981. A versão final consiste em um filme de três horas e vinte minutos de duração. Apesar de ter sido terminado apenas no início da década de 1980, Pincus exibia trechos (*rushes*) do material bruto do filme para os alunos do MIT Film Section na década de 1970 como material didático (McElwee, 2012). Diretamente, *Diaries* pôs à prova escolhas metodológicas e estruturas narrativas que se tornaram a marca registrada do documentário autobiográfico de Cambridge. As mais importantes destas estruturas seriam a acepção da equipe de uma pessoa só (*one-person-crew*) como condição irrevogável para o sucesso da empreitada autobiográfica; o registro imperioso (bem como sua utilização na narrativa) de imagem com o respectivo som sincrônico (*sync-sound*) que a acompanha no momento da tomada; a construção da narrativa autobiográfica a partir de uma macroestrutura cronológica; e o realce da figura do cineasta no momento da tomada fílmica a partir de seu endereçamento/interação com os corpos em cena, enfatizando uma lógica narrativa dramática, calcada no diálogo.

Inserido no contexto de inovação tecnológica do MIT Film Section, o início da experiência de *Diaries* também dependeu do desenvolvimento de um *modus operandi* particular para a filmagem. Pincus afirma que assim que surgiram as possibilidades de filmar intimamente com uma boa imagem e um bom som também se criou a opção da feitura de *Diaries* (MacDonald, 2014: 96). Neste caso, o diretor ressalta o desenvolvimento de uma câmera Éclair relativamente menor que as outras (pesando apenas cinco quilos) e o gravador de fita magnética Nagra SN: uma peça de equipamento pequena o suficiente para que fosse carregada no bolso do cineasta ou em uma pequena bolsa a tiracolo. Mais particularmente, *Diaries* contou com um projeto desenvolvido por Ed Pincus e Stuart Cody, técnico do MIT Film Section, de ligação por sinal de rádio *wireless* entre a câmera e o gravador de fita magnética. Em termos práticos, no momento em que Pincus acionasse o funcionamento da câmera, o sistema emitiria um sinal de rádio para o gravador de fita magnética que também iniciaria a gravação. Desta forma, câmera e gravador poderiam estar desvinculados fisicamente e o acionamento de ambos dependeria apenas de uma pessoa (no caso, o próprio cineasta). Acoplado ao gravador estaria um microfone de lapela (*lavalier*), que possibilitaria que as pessoas filmadas por Pincus portassem o conjunto próximas de si. Em grande parte de *Diaries* este *set-up* foi usado, o que deixava livre uma das mãos do cineasta para a utilização de uma lente *zoom*. Esta, por sua vez, permitia o distanciamento entre Pincus e as pessoas filmadas com liberdade de enquadramentos dinâmicos. Em suma, tratava-se

de alcançar o conjunto de possibilidades fílmicas do cinema direto a partir de uma equipe composta pelo cineasta, autossuficiente.

Há, como já frisado, um cenário pré-fílmico particular sobre o qual a experiência de Pincus se alicerça e que se pode detalhar. O cineasta e sua esposa estavam casados há onze anos. Ambos ideologicamente atentos aos movimentos sociais que circundavam o momento. Ed já era professor do MIT Film Section e Jane Kates Pincus possuía longo histórico como militante ativista, sendo uma das autoras de *Our Bodies, Ourselves*, primeiro guia coletivo estadunidense de saúde da mulher<sup>9</sup>. Ed e Jane decidem vivenciar uma experiência de casamento aberto: ambos poderiam viver casos extramaritais. O cineasta propõe um período de cinco anos de filmagem durante os quais acreditava que a família passaria por diversos tipos de transformações. Através desta estratégia, a matéria-prima de *Diaries* seria a maneira através da qual as pessoas apresentam mudanças de comportamento, opiniões, humores, estados de consciência, bem como transformações físicas, por um período de tempo prolongado. À fricção em potencial que seria causada tanto pelo casamento aberto quanto pelo crescimento dos filhos em meio a uma época de experimentação e reavaliação de valores seria adicionada a intenção em realizar um filme sobre a experiência.

Os motes mais significativos de *Diaries* são expostos pouco tempo após o início da narrativa. Em algumas das primeiras sequências do filme, Jane, ao ser questionada pelo marido, revela seu desconforto com a empreitada fílmica que está sendo conduzida. Em suas respostas, a esposa do cineasta revela que a presença da câmera cria uma camada de autoconsciência que dificilmente poderia ser superada. Em uma de suas falas, Jane aponta: “Eu sinto que tenho de atuar, sendo que em minha vida toda tentei não fazer isto”. Como uma reação ao cinema direto clássico, *Diaries* tematiza de antemão o flexionamento dos comportamentos dos personagens diante da câmera na circunstância da

---

9. No final dos anos 1960, Jane envolveu-se com um coletivo de mulheres da cidade de Cambridge, *Bread and Roses*, que reunia-se no MIT. Após uma conferência a respeito da saúde e do corpo feminino, Jane Pincus e outras ativistas desenvolveram o projeto de *Women and their Bodies*, publicado em 1970. Lançado inicialmente na forma de zine, a publicação partiu da troca das experiências pessoais das autoras, que organizaram o conhecimento ao longo de doze tópicos, como “Gravidez”, “Controle de Natalidade”, “Aborto”, “Doenças Venéreas” e outros. O livro, escrito por mulheres e para mulheres, obteve largo reconhecimento ao tratar de tabus e tornou-se revolucionário por lidar abertamente com questões como a do aborto, ainda ilegal na época. Em 1973, o livro foi publicado pela editora *mainstream* Simon and Schuster já como “*Our Bodies, Ourselves*”, nome que permanece até os dias atuais. “*Our Bodies, Ourselves*” é considerado o primeiro guia coletivo estadunidense de saúde da mulher e é reeditado, ampliado e reavaliado constantemente desde a década de 1970, tendo sido reproduzido em mais de trinta línguas. Jane Pincus continuou a contribuir com as reedições do livro até o ano de 2005. Em 1970-1971 Jane realizou o documentário *Abortion*, conjuntamente com outras três militantes, que contou com equipamentos, processamento e salas de montagem do MIT para sua produção. Apesar da pouca projeção pública, Jane Pincus afirma que o filme foi o primeiro sobre a temática do aborto a ser de fato finalizado nos Estados Unidos (MacDonald, 2014: 99).

tomada como condição *sine qua non* para o discurso fílmico, neste caso, autobiográfico. O fato do registro de *Diaries* alicerçar-se em um período de tempo prolongado – cinco anos – apresenta-se, também nesse sentido, como um importante ponto da experiência. Em texto escrito durante a captação do filme, em 1972, Pincus aponta que diferentemente de outros filmes do cinema direto, que procuram definir uma pessoa através do registro de um curto período de tempo, ele pode “olhar para as pessoas mais como estados de transformação. As pessoas podem ser tratadas mais como ‘vir-a-ser’” (Pincus, 1972: 25. Tradução nossa.). Como consequência desta intenção de Pincus, *Diaries* revela narrativamente que, ao longo dos anos, a câmera e a “intenção fílmica” do cineasta acabam por tornar-se mais próximas da experiência cotidiana de sua família e das pessoas envolvidas na empreitada. Com o passar do tempo, a presença da câmera deixa de ser uma grande novidade para as crianças, da mesma forma que a performance de amigos e colegas de trabalho do diretor revela-se aparentemente mais incorporada à sensação de conforto e naturalidade. Dessas, a mudança de atitude de Jane em relação ao projeto é a mais palpável, sendo colocada em evidência na narrativa. Em entrevista a Scott MacDonald, Jane ressalta que o ódio que tinha em relação ao projeto no início das filmagens deu lugar a um desejo genuíno de ser filmada, ao reconhecer-se como uma mulher “realmente interessante” (MacDonald, 2014: 100).

Outra instância da transformação de pessoas e consciências, opiniões, desejos, humores e afetos consolida-se na abordagem temática do relacionamento amoroso entre o casal Pincus, que leva à consideração endossada pelo próprio diretor de que *Diaries* seria, em última instância, “uma história de amor” (MacDonald, 2014: 91). A experimentação do casamento aberto é tematizada nos primeiros minutos do filme, quando a narrativa apresenta Ann, uma das amantes do cineasta durante o período filmado. Ao longo das três horas de *Diaries*, são diversas as situações em que a interação entre os personagens – majoritariamente, entre Ed e Jane – revela a constante reavaliação da situação amorosa do casal, em meio à tematização de novas pessoas na vida de cada um deles. Decididamente mais instável do que harmoniosa, segundo o que o filme nos mostra, a experimentação do casal Pincus de uma alternativa à monogamia é abordada em diversas de suas discussões. Em cada uma delas, um novo cenário é disposto, no qual uma das partes se mostra menos satisfeita do que a outra em relação à situação “atual” da experiência. Não são incomuns demonstrações de ciúmes ou de indicações que sugiram o desejo de uma separação total do casal. Aproximando-se de seu final, entretanto, *Diaries* sugere o apaziguamento das tensões existentes entre o cineasta e sua esposa, bem como a decisão por estabelecer uma vida familiar nuclear – que

culmina na mudança dos Pincus para o campo, em Vermont, onde a família permanecerá pelas próximas quatro décadas.

A busca por formas de relacionamento alternativas é uma das muitas características que faz *Diaries* apresentar-se como o retrato de uma época, consolidado a partir do visionamento da experiência particular da família Pincus. Ainda neste aspecto, *Diaries* tematiza uma postura pró-aborto (ainda proibido e ligado à causa feminista da década de 1970) ao mostrar o procedimento realizado por Jane em 1971. O naturismo é um ponto presente no filme, sendo recorrentes as sequências em que vemos os corpos nus de praticamente todos os personagens envolvidos: Ed, Jane, seus filhos pequenos, seus amigos e amantes, em diversas situações nas quais parece haver pouco ou nenhum constrangimento em relação à câmera. A experimentação de drogas também é tematizada: ainda no início do filme, Pincus filma a si próprio durante uma “viagem” de mesalina durante uma visita à Califórnia, no chalé de Jim McBride (diretor do “falso” filme autobiográfico *David Holzman’s Diary* [1968]). Em uma sequência próxima à metade do filme que aborda uma das discussões do casal, Jane reivindica uma reavaliação da divisão de trabalho dentro e fora de casa: a esposa questiona o fato de ter de cuidar da maior parte dos afazeres domésticos e do trato com as crianças enquanto Ed trabalha como professor, sugerindo pensarem em uma alternativa mais justa. Scott MacDonald frisa que o fato de Pincus tematizar estas questões consolida-se como uma confrontação à ideia de que o que se passava dentro da vida familiar, “desde quanto dinheiro eles ganham até a natureza de suas atividades sexuais” (MacDonald, 2013: 143), deveria manter-se em um âmbito privado. Através de seu filme, o realizador torna públicas estas e outras questões que constituíam um relacionamento matrimonial, bem como cristaliza episódios que dizem respeito a um cenário individual, mas que também se referia à realidade de outros jovens casais no início da década de 1970. MacDonald sustenta que Pincus foi um dos poucos cineastas que retratou as experiências desta geração, a partir de um ponto de vista de *dentro* da experiência, e as maneiras nas quais isto afetou a vida cotidiana dos casais e de suas famílias (MacDonald, 2013: 150).

São diversas as características metodológicas e estilísticas de *Diaries*, assim como sua estrutura narrativa, que endossam as opiniões de Pincus expressas em seus escritos e entrevistas da época. Evidentemente, o conjunto de inovações tecnológicas que antecederam o início de *Diaries* serviam não apenas a uma questão de minimização de gastos ou de praticidade, mas referiam-se sobretudo à visão artística de Pincus em relação a um tipo de narrativa autobiográfica possibilitada por uma nova conjuntura. Sem negar a ligação com a tradição do cinema direto estadunidense, em *Diaries* Pincus almejava

trabalhar a “sensação de estar lá”, porém voltada para o universo das interações domésticas e cotidianas, fazendo-se de si próprio um personagem ativo do filme. A matéria prima imagética-sonora de *Diaries* é composta através de tomadas realizadas em situações não deslocadas, ou pouco deslocadas, do cotidiano “normal” do cineasta e das pessoas filmadas. A experiência de Pincus, segundo sugere Jim Lane, enfatiza a importância de tornar o cotidiano visível como uma maneira de explorar a “natureza da subjetividade e das interações humanas, que a câmera tem a capacidade única de retratar” (Lane, 2002: 53). Sendo assim, ao empunhar a câmera (e o gravador de som) em situações integradas a seu cotidiano, Pincus via neste tipo de registro uma maneira particular de escrita autobiográfica, que sobrepunha substancialmente a tomada fílmica ao “ato de viver”. A consubstancialidade do registro de imagem e som a uma circunstância de situação dramática que reconhecemos como pertencente à vida pessoal do cineasta confere uma noção à tomada de escrita autobiográfica no “tempo presente” e que parte de uma motivação existencial distinta da dos textos escritos.

À maneira através da qual a narratividade de *Diaries* é conduzida subjaz o comprometimento de Pincus com a noção de uma narrativa autobiográfica calcada na potencialização da referencialidade de seu discurso. O diretor enfatiza procedimentos narrativos que construam uma experiência “palpável” dos eventos profílmicos: o mundo material, da maneira que é apresentado à câmera na circunstância da tomada fílmica. Nesta circunstância, não apenas as palavras pronunciadas, mas os gestos feitos, os silêncios, o mundo concreto dos objetos, tudo isto adquire relevância e significado em uma narrativa autobiográfica investida em explorar momentos cotidianos da relação entre o cineasta e as pessoas ao seu redor. Um artigo da revista *Film Comment* publicado em 1981, logo após o lançamento de *Diaries*, ressalta aspectos análogos a estes como uma das particularidades da empreitada fílmica de Pincus. O autor Stephen Schiff sublinha a relação entre os estados de consciência do realizador, particularizados pelo momento da tomada, a e sua expressão fílmica-corpórea que vemos na tela:

O falecido fenomenólogo Maurice Merleau-Ponty acreditava que um homem expressa o “todo” de seu ser não apenas no que ele diz e faz, mas nas minúcias de seus movimentos, o jeito que ele gesticula, a maneira que ele anda pelo espaço de uma sala, ou mesmo que ele lança um olhar sobre um objeto distante. Os movimentos da câmera de Pincus transmitem quem ele é da mesma maneira que qualquer ação intencional, e, assistindo a eles, nós o descobrimos como um *auteur* de uma maneira que nunca poderíamos descobrir Hitchcock, Welles ou Ophuls. Este é um processo misterioso, mas não precisa parecer tão obscuro. A perícia de Pincus na composição dos quadros, por exemplo, varia ao longo do filme, dependendo não apenas de seu objeto (...), mas tam-

bém de seu estado de consciência. O quão mais calmo e mais confiante está Pincus, mais bonitas são suas tomadas. (...). Com a maturação de si próprio e de Jane, com a brandura de seus problemas, o estilo cinematográfico torna-se mais preciso e mais pitoresco. (Schiff, 1981. Tradução nossa.).

Algo semelhante ao apontamento de Schiff é encontrado no artigo de Susanna Egan, que podemos citar novamente. Egan ressalta a maneira através da qual estes filmes autobiográficos remetem-se à “experiência original” do cineasta, ao tornar visíveis os elementos materiais e interações interpessoais que, no limite, dizem respeito diretamente à sua vida cotidiana. Ressaltando a ideia de consubstancialidade entre a expressão fílmica e a realidade fenomenal, Egan sugere a expressão “irromper” (ou “transbordar”, *burst out*) ao apontar a relação da experiência individual do cineasta com aquilo que é transposto no registro fílmico: “a mobília, os aposentos, o cenário e as pessoas irrompem do quadro como um lembrete constante daquela experiência original a que a experiência filmada se refere”. (Egan, 1994: 607).

É possível dizer que Pincus constrói a narrativa de *Diaries* como o teste de uma hipótese, sendo que o diretor se abstém de investir em elementos estilísticos ou metodológicos que fujam desta lógica referencial. Na medida em que a interação entre os corpos em cena (e também do cineasta) com o mundo das superfícies é a principal matéria-prima de *Diaries*, o realizador abre mão quase totalmente de utilizar recursos estilísticos que não frisam narrativamente sua particularidade espaço-temporal. É o caso da utilização econômica de ferramentas como a narração em voz *over*, que no filme porta uma função bastante restrita. Em sua utilização mais comum, a narração em *over* não traz consigo clareza ontológica em relação ao momento em que foi escrita ou gravada. Além disso narrações em *over* são, predominantemente, fruto de uma atividade prolongada de esforço racional, que resulta em discursos coerentes, dotados de densidade analítica e juízos de valor. Como contraponto, é possível sugerir que indivíduos dificilmente apresentam rigor analítico conceitual irretocável nas interações que travam com outras pessoas, na grande maioria dos cenários cotidianos. Com *Diaries*, Pincus buscava explorar narrativamente este ponto, ao retratar a si próprio e as pessoas ao seu redor não na performance de suas *expertises* intelectuais, mas na performance daquilo que é ordinário: menos em suas condições de mitos e mais como seres passíveis de incongruências, hesitações, contradições ou sensíveis a alterações de temperamento. Em entrevista a Scott MacDonald, Pincus toca nesta questão ao sustentar que “a maioria das coisas que as pessoas dizem são estúpidas. Durante a edição de *Diaries*, pensava ‘Meu Deus, eu realmente disse isso? Ela realmente disse isso?’. Mas, estúpido ou não, aquilo que dizemos é parte essencial daquilo que somos” (MacDonald, 2014: 96). Semelhantemente, em texto de 1977, Pincus sublinha

o aporte metodológico que rege a empreitada de *Diaries*, asserindo que “Tudo pode ser dito em entrevistas ou na narração em *over*, mas nem tudo pode ser mostrado. Talvez a principal preocupação do cinema agora seja aquilo que não pode ser dito, mas deve ser mostrado” (Pincus, 1977: 175).

Finalmente, outro comprometimento conceitual de Ed Pincus em relação a *Diaries* que aponta para a tradição do cinema direto, é a disposição de uma macroestrutura narrativa cronológica. Segundo aponta Jim Lane, originalmente Pincus estaria convencido de que o projeto completo de *Diaries* seria a exibição das 27 horas de seu material bruto em ordem cronológica (Lane, 1997: 10), ideia esta que foi deixada de lado alguns anos após o término da filmagem. Entretanto, a narrativa, embora longa, é conduzida a partir de uma estrutura de causa-e-efeito, responsável pela manutenção do interesse dramático em relação a alguns pontos temáticos principais do filme – em especial, a discussão acerca da vida conjugal de Ed e Jane, que entrecorta toda a narrativa. De maneira geral, a espectralidade de *Diaries* consiste em uma espécie de fluxo no qual imerge-se aos poucos até que se torne pleno o entendimento de sua proposta narrativa. No início do filme, Pincus não enfatiza procedimentos narrativos que nos apontem o que devemos buscar na experiência audiovisual à qual estamos expostos. Da mesma forma, existe pouco didatismo quando novos personagens são apresentados à narrativa – pouco sabemos, em um primeiro momento, da relação entre o personagem e o cineasta que justifique sua inclusão no filme. É neste aspecto que a reexposição dos personagens a partir de uma narrativa cronológica faz com que ao longo do filme emergam traços de seus comportamentos físicos, personalidades, mudanças de temperamento e do tipo de laço que mantém com o cineasta, sempre a partir de interações dramáticas com outros personagens ou com o próprio Pincus. Também neste sentido o autor Stephen Schiff disserta a respeito de como o sentido da narrativa de *Diaries* é construída em seu visionamento:

Ao estender tão pouco material sobre uma extensão (de tempo) tão ampla, Pincus fez com que a pele de seu filme parecesse esticada e resiliente. Saltando de um incidente parcialmente esboçado para outro, o espectador começa a preencher as lacunas e a sensação que (este procedimento) transmite é bastante como um suspense. É como se *Diaries* desencadeasse algum impulso narrativo inconsciente – um poder de conexão enevoante, aglutinador, não diferente da persistência da visão que transforma as fotos em filme quando elas são piscadas vinte e quatro vezes por segundo. Aliviadamente, *Diaries* não insiste em sua narrativa. A estória simplesmente forma-se, coalesce, tão misteriosamente como a geada em uma janela. O que é surpreendente é que *há* uma história, que quando olhada em pedaços como este, (mostra que) a vida *produz* narrativa, repleta de seus próprios motes, viradas e trechos de suspense. Você consegue ver isso acontecer. (Schiff, 1981. Os grifos são do autor. Tradução nossa.).

### Considerações Finais

A contribuição de *Diaries (1971-1976)* para história do cinema documentário reside no fato de que o filme inaugura um dos conjuntos estilísticos-metodológicos que se tornou canônico em nossa noção atual de documentário autobiográfico. Por meio do pensamento de cineastas como Ed Pincus e do trabalho desenvolvido no MIT Film Section, apresentou-se o desdobramento do cinema direto em direção à proposta autobiográfica, que deste momento em diante tornar-se-á uma demanda crescente na cinematografia dos Estados Unidos e de outros países. É importante notar como a visão cinematográfica de Pincus distinguia-se de outros conjuntos de valores fílmicos que eram contemporâneos ao seu trabalho. Quanto a estes, pode-se mencionar a reflexividade presente no cinema-*vérité* de Jean Rouch (cuja distinção é exemplificada no debate entre ambos exposta neste artigo) ou a noção de autobiografia que permeava o cinema *avant-garde* estadunidense na forma de Jonas Mekas, Stan Brakhage e outros, aos quais Pincus denominava “um reino totalmente diferente” do cinema (Pincus, 1977: 171).

O cenário acadêmico de Cambridge apresenta-se como um repositório de cineastas que se utilizaram de metodologias derivadas do cinema direto para a construção narrativa de conhecimento autobiográfico. Para além de Ed Pincus – e por meio de sua influência – é possível mencionar cineastas relacionados a este momento, como Miriam Weinstein, Robb Moss e Ross McElwee. McElwee, por sua vez, é o principal responsável pela popularização do documentário autobiográfico como gênero e tornou-se influência maior que Pincus para diversos cineastas que buscaram seguir por esse caminho. Outros documentários autobiográficos contundentes realizados mais tarde, como *Silverlake Life: The view from here* (Tom Joslin e Peter Friedman, 1993), partem do conjunto valorativo do cinema direto para servir a uma ótica de autobiografia e, de certa forma, apontam historicamente para o ambiente de inovação proposto décadas antes no MIT Film Section.

Finalmente, é importante lembrar que para além dessas, existem diversas outras propostas metodológicas possíveis para o cumprimento de determinadas visões artísticas autobiográficas. Pode-se pensar no trabalho autobiográfico de Jonas Mekas, como citado, ou no paradigmático *Tongues Untied*, dirigido por Marlon Riggs em 1989, como filmes desassociados a qualquer noção de cinema direto. Diferentemente, estes são filmes que tendem a contar com procedimentos como o resgate da memória via voz *over*, a fragmentação cronológica ou emprego de dramatizações e reencenações, e apresentam-se como exemplos em relação às várias maneiras através da qual o conhecimento autobiográfico pode ser construído em narrativas documentárias.

### Referências bibliográficas

- Aufderheide, P. (1997). *Public intimacy: the development of first-person documentary*. Afterimage, 25.1. Rochester.
- Egan, S. (1994). Encounters in camera: autobiography as interaction. *Modern Fiction Studies*, 40 (3): 593-618. Baltimore.
- Lane, J. (2002). *The autobiographical documentary in America*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Lane, J. (1997). The career and influence of Ed Pincus: shifts in documentary epistemology. *Journal of Film and Video*, 49 (4): 3-17. Chicago.
- Levin, G. (1971). *Documentary explorations. 15 interviews with film-makers*. Garden City: Doubleday.
- MacDonald, S. (2014). *Avant-doc: intersections of documentary and avant-garde cinema*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- MacDonald, S. (2013). *American ethnographical film and personal documentary. The Cambridge turn*. Londres e Los Angeles: University of California Press.
- MacDonald, S. (1988). *Southern exposure: interview with Ross McElwee*. Disponível em: [www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/news/ross/filmquart.html](http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/news/ross/filmquart.html)
- McElwee, R. (2012). *An appreciation: Ed Pincus' diaries by Ross McElwee*. Disponível em [http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2012aprjun/pincus\\_note.html](http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2012aprjun/pincus_note.html)
- McElwee, R. (1977). *Three experiments in cinema-vérité*. Cambridge: Dissertação de Mestrado, Massachusetts Institute of Technology.
- Moss, R. (1979). *Riverdog journal*. Cambridge: Dissertação de Mestrado, Massachusetts Institute of Technology.
- Nichols, B. (2015). *Speaking truths with film: evidence, ethics, politics in documentary*. Los Angeles: University of California Press.
- Parry, D. (1979). *Personal cinema in family crisis situations*. Cambridge: Dissertação de Mestrado, Massachusetts Institute of Technology.
- Peña, R. (1978). *Some current problems in the vérité approach to film/video documentaries*. Cambridge: Dissertação de Mestrado, Massachusetts Institute of Technology.
- Pincus, E. (1977). New possibilities in film and the university. *Quarterly Review of Film Studies*, 2 (2): 159-178. Londres.

- Pincus, E. (1972). One person sync-sound: a new approach to cinema vérité. *Filmmakers Newsletter*, 6 (01): 24-30. Michigan.
- Rance, M. (1977). *Home movies*. Cambridge: Dissertação de Mestrado, Massachusetts Institute of Technology.
- Roston, T. (2012). *In the midst of a retrospective, a lesson from filmmaker Ed Pincus*. Disponível em [www.pbs.org/pov/blog/docsoup/2012/11/in-the-midst-of-a-retrospective-a-lesson-from-filmmaker-ed-pincus/](http://www.pbs.org/pov/blog/docsoup/2012/11/in-the-midst-of-a-retrospective-a-lesson-from-filmmaker-ed-pincus/).
- Rothman, W. (1997). *Documentary film classics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rothman, W. (1996). Eternal vérités. In C. Warren (ed.), *Beyond document: essays in nonfiction film* (pp. 79-99). Wesleyan: UP/UP of New England.
- Schiff, S. (1981). *Camera man*. Disponível em [www.filmcomment.com/article/ed-pincus-diaries](http://www.filmcomment.com/article/ed-pincus-diaries).
- Warren, C. (2016). Cinema direct and indirect, American Documentary 1960-1975. In *American film history: selected readings, 1960 to the present* (pp. 56-71), West Sussex: John Wiley and Sons.
- Warren, C. (2013). Pincus, Edward. In I. Aitken (ed.), *The concise Routledge encyclopedia of documentary film* (pp. 718-719). Nova Iorque: Routledge.
- Warren, C. (1996). Introduction. In C. Warren (ed.), *Beyond document: essays in nonfiction film* (pp. 1-22). Wesleyan: UP/UP of New England.
- Winston, B. (1993). The documentary film as scientific inscription. In M. Renov (ed.), *Theorizing documentary* (pp.37-57). Nova Iorque: Routledge.

### **Filmografia**

- Absence* (1981), de Robb Moss.
- Black Natchez* (1967), de Ed Pincus e David Neuman.
- Breaking and Entering* (1980), de Ann Schaetzel.
- Bright Leaves* (2004), de Ross McElwee.
- Chronique d'un été* (1961), de Jean Rouch e Edgar Morin.
- Crisis: Behind a Presidential Commitment* (1963), de Robert Drew.
- David Holzman's Diary* (1967), de Jim McBride.
- Death and the Singing Telegram* (1983), de Mark Rance.
- Demon Lover Diary* (1980), de Joel DeMott.

*Diaries (1971-1976)* (1980), de Ed Pincus.

*Jane* (1962), de Albert e David Maysles.

*Mom* (1978), de Mark Rance.

*Nuit et Brouillard* (1955), de Alain Resnais.

*One Step Away* (1968), de Ed Pincus e David Neuman.

*Premature* (1979), de David Parry.

*Primary* (1960), de Robert Drew.

*Riverdogs* (1982), de Robb Moss.

*Sherman's March* (1986), de Ross McElwee.

*Showman* (1962), de Albert e David Maysles.

*The Complaint of Steve Kreines as recorded by his younger brother, Jeff* (1974), de Jeff Kreines.

*The Same River Twice* (2002), de Robb Moss.

*The Tourist* (1991), de Robb Moss.

*Time Indefinite* (1993), de Ross McElwee.

*Titicut Follies* (1967), de Frederick Wiseman.

## Imagem e discurso: a construção visual da diferenciação entre agricultura industrial e agroecológica em documentários ambientais

Priscila Muniz de Medeiros\*

**Resumo:** O presente trabalho discute as estratégias fílmicas utilizadas em seis documentários de temática ambiental para construir um discurso visual de diferenciação entre a agricultura industrial e a agricultura agroecológica. A pesquisa verificou tanto estratégias individuais usadas por cada um dos documentários quanto estratégias compartilhadas por vários deles, que propagam discursos que integram o que chamamos de uma formação discursiva antiagricultura industrial.

Palavras-chave: discurso ambiental; filme documentário; discurso visual; agricultura industrial; formação discursiva.

**Resumen:** El presente trabajo discute las estrategias fílmicas utilizadas en seis documentales de temática ambiental para construir un discurso visual de diferenciación entre la agricultura industrial y la agricultura agroecológica. La investigación verificó tanto estrategias individuales usadas por cada uno de los documentales como estrategias compartidas por varios de ellos, que propagan discursos que integran lo que llamamos una formación discursiva antiagricultura industrial.

Palabras clave: discurso ambiental; documental; discurso visual; agricultura industrial; formación discursiva.

**Abstract:** The present work aims to discuss the film strategies used in six environmental documentaries to construct a visual discourses of differentiation between industrial agriculture and organic agriculture. The research verified individual strategies used by each of the documentaries and strategies shared by several of them. Such strategies spread discourses that integrate what I call an anti-industrial agriculture discursive formation.

Keywords: environmental discourse; documentary film; visual discourse; industrial agriculture; discursive formation.

**Résumé :** Ce travail discute des stratégies filmiques utilisées dans six documentaires environnementaux pour construire un discours visuel de différenciation entre l'agriculture industrielle et l'agriculture biologique. La recherche a vérifié les stratégies individuelles utilisées par chacun des documentaires et les stratégies partagées par

---

\* Universidade Federal de Alagoas, Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Arte, Departamento de Comunicação Social. 57072-970, Maceió, Brasil.  
E-mail: prismuniz@gmail.com

Submissão do artigo: 13 de dezembro de 2017. Notificação de aceitação: 8 de fevereiro de 2018.

plusieurs d'entre eux, qui propagent des discours qui intègrent ce que nous appelons une formation discursive antiagriculture industrielle.

Mots-clés : discours environnemental ; film documentaire ; discours visuel ; agriculture industrielle ; formation discursive.

## Introdução

Nos gêneros audiovisuais, o discurso é construído a partir de uma junção entre o verbal (oral ou escrito), o sonoro (verbal ou não-verbal) e a materialidade específica da imagem. O trabalho do analista do discurso, então, torna-se mais complexo, uma vez que ele deve extrapolar o seu olhar para os componentes extralinguísticos do discurso. E são precisamente tais elementos extralinguísticos que nos interessam nesse trabalho, especificamente no que concerne a materialidade da imagem em movimento.

No presente trabalho, pretendemos, a partir do estudo de seis filmes documentários, entender como é feita a construção visual da oposição entre agricultura industrial e agricultura orgânica. Todos os filmes escolhidos para análise trabalham com uma discursividade ecologista. A escolha do documentário como objeto de pesquisa se justifica pela forte afiliação do gênero a uma tradição retórica, o que fez com que o mesmo se afirmasse como um importante instrumento de propagação do discurso ambiental. Nos documentários, os diferentes discursos acerca das questões ambientais encontram um terreno fértil para se desenvolverem, uma vez que tal gênero permite a construção da subjetividade e a expressão aberta do ponto de vista. Em seu livro *Introduction to documentar* (2001), Bill Nichols destaca que, frequentemente, o filme documentário tem intenção de impactar o mundo histórico de alguma forma, e, para tanto, ele deve nos persuadir de que o seu ponto de vista ou abordagem é preferível a outras. Assim, a eloquência tem, no documentário, uma dupla função social e estética. “Nós tiramos não apenas prazer do documentário, mas também direções<sup>1</sup>” (Nichols, 2001: 2).

## Material e métodos

Os filmes estudados no presente artigo foram os mesmos analisados na tese de doutorado intitulada “O meio ambiente na narrativa documental: uma análise das estratégias discursivas de documentários sobre a agricultura industrial”. Os critérios de escolha dos documentários valorizaram a visibilidade e a repercussão dos mesmos, bem como uma diversidade de países de origem. Foram escolhidos os filmes *Food, Inc.*, *GMO OMG*, *Bientôt dans vos assiettes*,

---

1. We take not only pleasure from documentary but direction as well.

*Solutions locales pour un désordre global, O veneno está na mesa 2 e Desierto verde.*

Lançado em 2008, o filme *Food, Inc.* é uma produção norte-americana dirigida por Robert Kenner. Dentre todos os filmes estudados nesse trabalho, *Food, Inc.* é provavelmente o mais conhecido. A grande repercussão do filme lhe rendeu uma indicação ao Oscar de melhor documentário em 2010, além de ter sido o vencedor de diversas premiações, como o *Gotham Independent Film Award*, na categoria documentário, e o *News & Documentary Emmy Awards*, também na categoria documentário. Em relação a premiações específicas de cinema ambiental, *Food, Inc.* foi um dos vencedores da categoria documentário no *Environmental Media Association Awards* de 2010. Além de ter sido visto pelo público de diversos festivais de cinema pelo mundo, *Food, Inc.* também foi exibido comercialmente nos Estados Unidos e no Canadá. Hoje, o filme é comercializado em sites como iTunes.

*GMO OMG* é também um filme norte-americano, dirigido por Jeremy Seifert. O documentário foi lançado em 2013 e também obteve uma repercussão importante, tendo participado de vários festivais de cinema, como o *Festival Internacional de Cinema de Berlim*. O filme venceu a categoria documentário no *Environmental Media Association Awards* de 2014. O documentário é, hoje, vendido em DVD e pode ser baixado em sites como iTunes. Ele também faz parte do catálogo do provedor de filme por streaming Netflix.

*Bientôt dans vos assiettes* é um documentário televisivo francês lançada no ano de 2014. Dirigido pelo jornalista Paul Moreira, o filme foi exibido em diferentes oportunidades na rede televisiva francesa Canal +, além de ter participado de alguns festivais de cinema pelo mundo. O documentário foi premiado no *Festival de Films Pour l'Environnement*, no Canadá e no brasileiro *Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental*, no qual ganhou o grande prêmio de 2015. O filme se encontra disponível no serviço de streaming gratuito YouTube, onde já foi visto cerca de 76 mil vezes.

O francês *Solutions locales pour un désordre global* foi lançado no ano de 2010. Dirigido por Coline Serreau, o documentário participou de alguns festivais de cinema pelo mundo e recebeu o prêmio do público na categoria melhor documentário estrangeiro na *34ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo*. O filme é comercializado em DVD por sites de venda online como Amazon e também está disponível no YouTube, contando com mais de 80 mil visualizações.

*O veneno está na mesa 2* foi lançado no ano de 2014 e é a única produção brasileira entre o nosso corpus de pesquisa. Dirigido por Silvio Tendler, ele é o segundo filme da Trilogia da terra, que inclui também *O veneno está*

*na mesa e Agricultura tamanho família*. O filme foi o vencedor da categoria melhor longa na 17ª edição do *Festival internacional de Cinema e Vídeo Ambiental*, ocorrido em 2015. O documentário foi disponibilizado no YouTube pela própria produtora, e já conta com mais de 276 mil visualizações.

Finalmente, o filme argentino *Desierto verde*, dirigido por Ulises de la Orden, foi lançado em 2013. Participou de festivais de cinema como o *Festival de Málaga Cine en Español* do ano de 2014. O documentário obteve dois prêmios no Brasil: o prêmio de melhor filme na competição latino-americana da edição de 2014 da *Mostra Ecofalante de Cinema Ambiental* e a menção honrosa no *Festival Filmambiente*. O filme é comercializado em DVD apenas em lojas argentinas.

As análises presentes neste artigo foram realizadas tendo como base a abordagem teórico metodológica da análise de discurso de linha francesa. Foram acionados conceitos como interdiscurividade, memória discursiva, intericonicidade, entre outros. Também recorreremos à ecocrítica para o embasamento teórico da análise.

### **Análise das imagens**

Nos filmes estudados para a presente pesquisa, percebe-se que as plantações são as locações mais frequentes: elas aparecem tanto como plano de fundo das entrevistas com diferentes personagens quanto como imagens mostradas durante a enunciação de textos em off. A partir da observação da construção cênica do “lugar” da plantação, percebemos que existe uma tentativa feita pela maior parte dos filmes de distinguir cenograficamente as plantações da agricultura industrial das plantações orgânicas. Tal operação ocorre a partir do interdiscurso: ancorada numa memória discursiva (linguística e extralinguística), ela cria um discurso visual que se inscreve na formação discursiva em questão.

Cabe salientar que a distinção entre agricultura industrial e agroecológica é também (e principalmente) construída verbalmente na retórica dos documentários. No entanto, tais construções verbais não nos interessam no presente artigo. O nosso foco é sobretudo a construção de um discurso visual de diferenciação.

A construção visual da diferenciação entre agricultura industrial e agroecológica se coloca como um desafio fílmico. Visualmente, não é fácil para um público leigo diferenciar uma plantação que usa agrotóxicos e plantas transgênicas de uma plantação orgânica, pois tais distinções, em níveis químicos ou biológicos, não são captáveis pelas lentes fotográficas.

Tal dificuldade de representação visual nos documentários ambientais não é uma particularidade dos filmes que trabalham a temática da agricultura industrial. Ela ocorre no que concerne vários problemas ambientais “invisíveis”. Karl Schoonover (2013) defende que uma onda recente de documentários ambientais feitos nos EUA e na Europa foram motivados por um sentimento de que as pessoas são cegas para a questão do lixo, uma vez que partilhariam de uma ideologia que permite uma remoção ótica do mesmo. Para o autor, o que une esse grupo diverso de filmes (como *Waste land*, *Trashed*, *The cove*, *Crude* e *The 11th hour*) é a visão do cinema como um instrumento de confrontar a audiência com fatos físicos do mundo. No entanto, para Schoonover, uma questão mais complexa do que trazer para as câmeras uma materialidade que as pessoas não querem ver é a de representar algo que não pode ser visto, que não é captável pela fotografia: a toxicidade. Sean Cubitt (2013) traz a questão da dificuldade de representação fílmica de um problema “invisível” para a questão do aquecimento global. Segundo o autor, as evidências das mudanças climáticas são sobretudo estatísticas, e não visuais. “Eventos globais como as mudanças climáticas não ocorrem em escalas ou *frames* temporais humanamente perceptíveis” (Cubitt, 2013: 280). Dessa forma, algumas das estratégias de representação visual seriam o uso de gráficos, simulações, fotografias em lapso temporal, entre outras.

Abordaremos, agora, as estratégias visuais utilizadas pelos filmes estudados para tornar a problemática da agricultura industrial “visualizável”, especialmente no que diz respeito a criar uma diferenciação entre o “lugar do industrial” e o “lugar do orgânico”. Algumas das estratégias verificadas foram compartilhadas por vários dos documentários, enquanto outras surgiram apenas em um dos filmes. Começaremos pelo primeiro grupo para em seguida passar para o segundo.

### **A máquina como signo de diferenciação**

Uma primeira estratégia, usada por vários dos documentários, é a de sempre incluir no campo visual um maquinário pesado ao mostrar fazendas que trabalham com a agricultura industrial. Normalmente, são caminhões, tratores ou pulverizadores terrestres ou aéreos. Em algumas dessas situações, percebemos que as máquinas estão ali para negativar<sup>2</sup> a agricultura industrial, sobretudo quando vemos tratores ou aviões pulverizando agrotóxicos nos campos.

Quando personagens são entrevistados em plantações, os filmes costumam localizar aqueles que praticam a agricultura industrial junto a alguma máquina,

---

2. No presente trabalho, usamos o termo *negativar* no sentido de tentar tornar a percepção social sobre algo negativa através do discurso.

enquanto os agricultores orgânicos aparecem apenas em uma imagem de fundo verde, sem nenhum tipo de maquinário visualizável, como mostra a figura 1, que traz cenas do filme *GMO OMG*:



Figura 1. Em *GMO OMG*, pessoas ligadas à agricultura convencional (acima) aparecem junto a maquinários agrícolas, enquanto aquelas ligadas à agricultura orgânica (abaixo), não.

O processo discursivo que associa a visualidade da agricultura industrial a máquinas também é fortemente utilizado em *O veneno está na mesa 2*. Dentre as diversas cenas que utilizam esse recurso, uma é emblemática. Ouvimos o depoimento do agricultor orgânico Carlos A. M. Caetano, que afirma: “aqui a gente trabalha com a agroecologia, a gente aqui não tem agrotóxico, mas, infelizmente os fazendeiros que estão ao redor aqui do acampamento, eles jogam veneno nas roças de milho deles, na soja, e automaticamente cai veneno sobre nossas plantas”. Durante a fala do agricultor, um movimento de câmera apresenta o contraste: a câmera começa focalizada em um caminhão agrícola e, em seguida, há um movimento de recuo que mostra um plano mais aberto, onde vemos, em primeiro plano, um agricultor trabalhando com uma enxada e, em plano de fundo, o caminhão agrícola (figura 2). O caminhão está representando “os fazendeiros ao redor”, enquanto o agricultor com a enxada representa o “a gente” que trabalha com a agroecologia.



Figura 2. Movimento de câmera em *O veneno está na mesa 2* cria contraste entre a agricultura industrial mecanizada e a agricultura agroecológica manual.

Em alguns poucos momentos, vemos na tela veículos agrícolas também em plantações orgânicas, mas com algumas diferenças em relação ao maquinário que aparece nas plantações convencionais: os veículos são menores e são sempre conduzidos por alguém, o que provoca uma “humanização da máquina”. Nas máquinas mostradas nas fazendas que trabalham com a agricultura industrial, dificilmente vemos os seus condutores ou qualquer pessoa as operando, o que cria um discurso de impessoalidade, associando o maquinário a certa frieza desumana. Tal estratégia também demonstra que as máquinas funcionam em um sentido de negatização da agricultura industrial. Na figura 3, vemos cenas de *Desierto verde* que mostram tais operações em funcionamento:



Figura 3. Em *Desierto verde*, vemos imagens de fazendas de agricultura industrial (acima) e de plantações orgânicas (abaixo).

A utilização do maquinário frio, desumanizado, como discurso de negatização da agricultura industrial se ancora numa memória discursiva ligada a um processo de contestação da ideologia do progresso, processo este que está na origem do ecologismo contemporâneo. A ideia de progresso vigorou de forma quase unânime desde a revolução científica até a modernidade industrial. Segundo a mesma, através da ciência e da técnica, o ser humano estaria percorrendo um caminho de descobrimento do mundo que nos permitiria melhor nos relacionar com ele de modo a construir um percurso de melhoria contínua no nosso padrão de vida.

Costumam ser colocados na origem da ideologia do progresso discursividades ligadas à própria cultura judaico-cristã, com sua separação homem-natureza e sua temporalidade linear e teleológica (White Jr, 1967; Wright, 2010; Benoist, 2011); movimentos históricos como a revolução científica dos séculos 16 e 17, que promoveu uma mudança da metáfora que explicava a natureza em uma perspectiva organicista para uma metáfora mecanicista (Capra, 1982; Merchant, 1989); o iluminismo e sua busca pelo progresso das faculdades humanas (Barros, 2010), o positivismo e sua investigação utilitarista do real (Gianotti, 1978; Dupas, 2006) e, por fim, certa compreensão equivocada do darwinismo que entende o progresso em uma perspectiva de evolução do mais simples para o mais complexo (Benoist, 2011).

A ideologia do progresso conheceu o seu auge na modernidade industrial do século 19, mas os acontecimentos do século 20, como os regimes totalitários, os genocídios, a utilização de armas de destruição em massa e o próprio reconhecimento da crise ambiental fizeram com que tal ideia-força fosse abalada e intensamente contestada, especialmente no campo acadêmico. A certeza de que a humanidade caminha linearmente e inexoravelmente rumo a uma me-

lhoraria no seu padrão de existência deixou de ser a quase unanimidade que era antes das duas grandes guerras. As imagens de destruição e sofrimento criaram no imaginário coletivo uma aura pessimista. Passou-se a entender que o progresso material e os avanços científico-tecnológicos têm um preço (que pode vir a ser tão caro como o próprio desaparecimento da espécie humana da terra). Começou a se desenhar o que ficou conhecido como “a crise da modernidade”, que inclui em seu seio a crise ambiental em todas as suas nuances. Habermas (1987) fala em um esgotamento das energias utópicas.

No campo das artes, o período entre e pós-guerras viu surgirem romances distópicos impulsionados, no campo técnico-científico, pelo aparecimento de uma desconfiança nas novas tecnologias desenvolvidas pelo homem e, no campo político, na constatação dos horrores dos regimes totalitários. Obras como *Admirável Mundo Novo*, do inglês Aldous Huxley, 1984, do também inglês George Orwell e *Fahrenheit 451*, do norte-americano Ray Bradbury evidenciavam o pessimismo vigente na época. No cinema, surgiram, na segunda metade do século XX, distopias futuristas como *Mad Max*, *Blade Runner* e *O exterminador do futuro (The Terminator)*.

Apesar de alguns autores entenderem que, ainda hoje, a maior parte das pessoas dentro da cultura ocidental ainda acreditam no ideal vitoriano do progresso (Wright, 2010), tal crença parece se tornar cada vez menos unânime, e são as discursividades contestatórias surgidas no século 20 que estão na origem do ecologismo contemporâneo e que, até certo ponto, justificam o uso do maquinário como elemento de negatização nos discursos dos documentários estudados.

### **As chaminés da indústria deslocadas para o campo**

Além do uso de imagens de maquinário pesado para caracterizar e muitas vezes negatizar a agricultura industrial, temos outro tipo de estratégia visual utilizada pelos filmes: a de, através de computação gráfica ou de animação, associar ícones ligados à indústria e à agricultura em uma mesma espacialidade. Tal estratégia pode ser verificada nos filmes *O veneno está na mesa 2*, *GMO OMG* e *Food, Inc.* Na figura 4, temos, no *frame* superior, uma imagem que vemos na abertura do filme *Food, Inc.*: uma plantação onde, ao fundo, aparece a imagem de uma indústria (identificável por elementos como chaminés e fumaças). Caminhando em direção à indústria, vemos um homem vestindo terno e segurando uma maleta (imagem associada aos homens de negócios). No *frame* inferior, vemos cena de uma animação presente em *GMO OMG*, bastante parecida com a primeira imagem: vemos uma plantação de milho com uma indústria ao fundo, com a diferença que aqui vemos, no centro do desenho da

indústria, a sigla GMO. A aproximação intencional do espaço físico da indústria com o espaço físico da agricultura industrial é uma estratégia discursiva. Como tal aproximação não ocorre de fato no mundo histórico (as indústrias que produzem agrotóxicos e/ou sementes transgênicas têm suas sedes em espaços separados dos locais de plantação), os filmes são obrigados a recorrer a recursos fílmicos não fotográficos ou não completamente fotográficos (como a animação e a montagem através de computação gráfica).

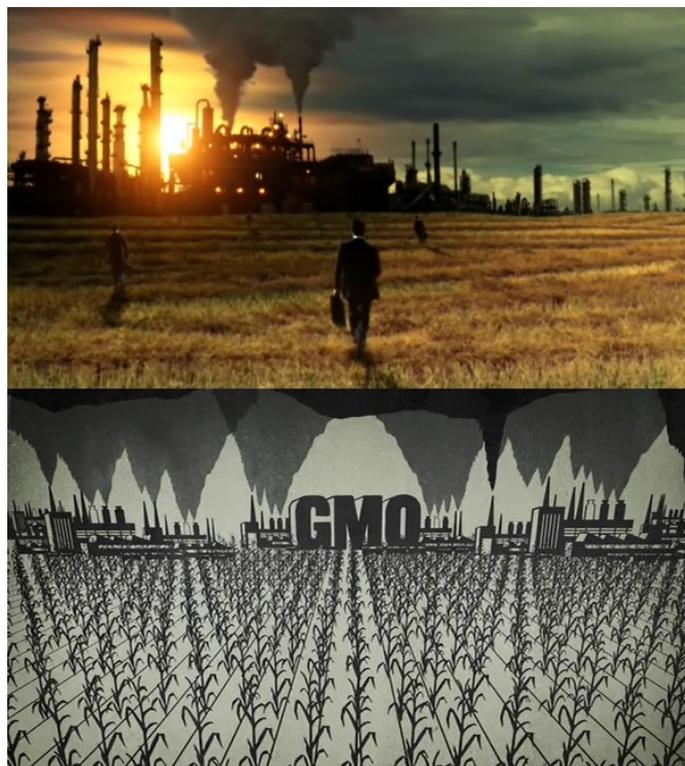


Figura 4. Em *Food, Inc.* (acima) e *GMO OMG* (abaixo), temos imagens que aproximam visualmente o espaço da indústria do espaço da agricultura.

Na figura 5, vemos uma outra animação, dessa vez presente no filme *Food, Inc.*, que coloca a agropecuária e a indústria em um mesmo espaço físico, mas dessa vez de uma forma mais complexa: a partir da criação de uma metáfora visual. Vemos, no centro, a imagem de uma indústria (reconhecível pelas estruturas metálicas, chaminés, fumaça, etc.) e convergindo até esse centro várias esteiras rolantes com vacas enfileiradas nelas. Em uma das vacas, vemos as logomarcas de empresas produtoras de carne bovina.



Figura 5. Animação em *Food, Inc.* coloca vacas em esteiras industriais.

Um elemento comum às três sequências mostradas anteriormente é a chaminé da indústria e a fumaça que sai dela. Há, em tais imagens, uma tentativa de transferência de uma memória discursiva associada à poluição e à sujeira à própria agricultura industrial. Podemos dizer que a fumaça saindo da chaminé de uma fábrica é um dos elementos icônicos mais comuns no discurso ambiental, assim como os ursos polares, icebergs, turbinas eólicas e bicicletas.

### Outras estratégias de diferenciação

Além dessas duas estratégias visuais de diferenciação do espaço da agricultura industrial do espaço da agricultura orgânica utilizadas em vários dos filmes, temos ainda uma que foi utilizada apenas em *GMO OMG*. Nela, vemos o narrador/personagem entrar em uma plantação de milho transgênico com dois de seus filhos pequenos. Todos utilizam máscaras e roupas protetoras (figura 6), elementos que visualmente criam a ideia de toxicidade. A aventura dos três dentro da plantação de milho transgênico não parece ter uma razão de ser narrativa além da de servir como elemento de visualização de uma toxicidade que diferenciaria a plantação transgênica de uma plantação não transgênica.



Figura 6. Personagens de *GMO OMG* usam máscaras e roupas protetoras para entrar em plantação de milho transgênico.

Além de trazer à tona a questão da toxicidade, o uso das máscaras de gás trabalha numa perspectiva intericônica. Durante a segunda guerra mundial, a possibilidade de uma guerra química fez com que o governo britânico distribuisse milhões de máscaras de gás para a população civil. As máscaras de gás sempre estiveram associadas ao medo de armas químicas, ao medo da intoxicação, à iminência da morte. Em *GMO OMG*, durante a cena em que as personagens caminham pelo milharal transgênico, há um momento em que é construída uma tensão, o medo do pai de estar ali com seus filhos, e, ao saírem do local, é mostrado um alívio do pai, bem como a imagem de uma das crianças chorando. Sobre o conceito de intericonicidade, Jean-Jacques Courtine

(2013: 513) afirma que “toda imagem se inscreve em uma cultura visual, e esta cultura supõe a existência junto ao indivíduo de uma memória visual, de uma memória das imagens onde toda imagem tem um eco. Existe um ‘sempre já’ da imagem”.

Ainda em *GMO OMG*, a figura 7 coloca o consumidor na posição de escolha entre duas caixas, que estariam representando duas alternativas de agricultura distintas. Aqui, existe um discurso maniqueísta que é construído tanto textualmente como visualmente, em uma animação em escala de cinza. Na caixa preta, cor comumente associada ao mal, temos uma lista com os termos “OGMs”, “químicos tóxicos”, “sementes patenteadas”, “monopólio” e “exploração”, palavras que ou já possuem um sentido negativo socialmente estabelecido (como “tóxicos” e “exploração”) ou tiveram um sentido negativo atribuído a elas durante o filme, com base em um discurso ambiental recorrente (como no caso de “patenteadas” e mesmo “OGMs”). Na outra caixa, branca (cor comumente associada à paz) e ilustrada, lemos as palavras “orgânico”, “local”, “mercado de agricultores”, “comunidade” e “nutrir”, que ganham sentido positivo por estarem em oposição à caixa negativada. Apesar de associado a um discurso verbal, o discurso visual presente no jogo de cores também é essencial para o processo de construção de sentido na distinção entre o modelo bom e o modelo mau.



Figura 7. Animação presente no encerramento do filme *GMO OMG*.

Em *Solutions locales pour un désordre global*, vemos quase sempre plantações orgânicas, o que torna menos relevante a criação de estratégias de diferenciação visual dos espaços. Apenas em alguns momentos aparecem locais que praticam a agricultura convencional. Há, no entanto, um momento em que se tenta criar visualmente a diferença entre o solo da agricultura de uma flo-

resta e o solo da agricultura industrial. A câmera se aproxima de um punhado de solo em uma terra onde é praticada a agricultura industrial enquanto uma das personagens a descreve como “solo compactado”, “em forma de torrões”, que “se assemelha a concreto”, entre outras caracterizações visuais. Já quando é mostrado o solo da floresta, o mesmo é descrito como “em bolinhas, como cuscuz”, “cheio de raízes”, entre outras descrições. Nesse caso, a diferenciação visual mostrada só faz sentido para os leigos acompanhada pelo texto explicativo.

Em *Bientôt dans vos assiettes*, não são mostradas plantações orgânicas, apenas plantações convencionais, por isso não se trabalha com elementos visuais de diferenciação.

No filme *O veneno está na mesa 2*, é utilizada uma estratégia interessante de diferenciação entre frutas e legumes orgânicos e aqueles tratados com agrotóxicos, como mostra a figura 8: a imagem da laranja podre é associada textualmente ao uso de agrotóxicos, que, por sua vez, são ligados textualmente a certos problemas de saúde, como o câncer. O uso de tal metáfora é uma estratégia discursiva visual que tem como objetivo superar uma dificuldade fílmica: é impossível se distinguir visualmente uma fruta cultivada com e sem agrotóxicos. Dessa forma, o “apodrecimento” da fruta tratada com agrotóxico, apesar de irreal, ou melhor, não literal (o agrotóxico por si só não apodrece frutas), cria um efeito de sentido que reforça o argumento central do filme. O filme faz o mesmo processo de “apodrecimento” com várias outras frutas e legumes.



Figura 8. Imagens de frutas estragadas metaforizam os danos à saúde que seriam provocados pelos agrotóxicos.

## Conclusão

A análise empreendida nos permite entender o papel central do discurso visual na construção narrativa dos filmes documentários. Dentro de uma formação discursiva ecologista, a distinção entre o industrial e o orgânico/agroeco-

lógico é um importante elemento retórico, e tal distinção, além de ser feita a partir de elementos linguísticos, também é realizada em níveis extralinguísticos. No que concerne as estratégias visuais, por vezes elas são exploradas dentro dos limites da imagem fotográfica, mas em outros momentos é necessário o recurso a imagens manipuladas digitalmente ou animações, elementos que vão de encontro à ideia já há muito objetada de que, a partir do recurso à técnica (a imagem fotográfica) o filme documentário espelhará a realidade e deterá uma verdade ontológica.

Assim como todo discurso verbal só existe a partir de suas relações interdiscursivas, as imagens também estão inscritas dentro de uma memória discursiva. E é a partir do recurso a essa memória que os realizadores criam estratégias de persuasão que utilizam um discurso visual para distinguir e valorar os diferentes modelos agrícolas trabalhados neste artigo.

### Referências bibliográficas

- Barros, J. D. (2010). Os tempos da história: do tempo mítico às representações historiográficas do século XIX. *Revista Crítica Histórica*, Ano I (2): 180-208.
- Benoist, A. (2011). Uma breve história da ideia de progresso. Disponível em <http://legio-victrix.blogspot.com.br/2011/08/uma-breve-historia-da-ideia-de.html>.
- Capra, F. (2006). *O ponto de mutação: a ciência, a sociedade e a cultura emergente*. São Paulo: Cultrix.
- Courtine, J. (2013). *Decifrar o corpo: pensar como Foucault*. Petrópolis: Vozes, Edição Kindle.
- Cubitt, S. (2013). Everybody knows this is nowhere: data visualization and ecocriticism. In S. Cubitt *et al* (orgs), *Ecocinema theory and practice*. London: Routledge.
- Dupas, G. (2006). *O mito do progresso: ou progresso como ideologia*. São Paulo: Editora UNESP.
- Giannotti, J. A. (1978). O pensamento positivo. In A. Comte, *Os pensadores: Auguste Comte* (pp. 19-21). São Paulo: Abril Cultural.
- Habermas, J. (1987). *Técnica e ciência como ideologia*. Lisboa: Edições 70.
- Merchant, C. (1989). *The death of nature: women, ecology, and the scientific revolution*. Nova York: HarperCollins Publishers.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington, Ind: Indiana University Press.

Schnoover, K. (2013). Documentaries without documents? Ecocinema and the Toxic. *NECSUS European Journal of Media Studies*, 2 (2): 483-507.

White Jr., L. (1967). The historical roots of our ecologic crisis. *Science*, 155 (3767): 1203.

Wright, R. (2010). *A short history of progress*. Edinburgo, Londres, Nova York, Melbourne: Canongate Books, Edição Kindle.

### **Filmografia**

*Bientôt dans vos assiettes* (2015), de Paul Moreira.

*Desierto Verde* (2013), de Ulises de la Orden.

*Food, Inc.* (2008), de Robert Kenner.

*GMO OMG* (2013), de Jeremy Seifery.

*O veneno está na mesa 2* (2014), de Silvio Tendler.

*Solutions locales pour un désordre global* (2010), de Coline Serreau.

# LEITURAS

Lecturas | Readings | Comptes Rendus

## Ser mulher e cineasta no Brasil: percursos invisíveis

Carla Conceição da Silva Paiva\*



Karla Holanda & Marina Cavalcanti Tedesco (Org.). (2017). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, SP: Papirus. ISBN 978-85-449-0265-3.

As mulheres sempre estiveram presentes no cinema brasileiro, atuando como atrizes, mas também trabalhando na indústria cinematográfica, ocupando as mais diversas funções, como já delinearão Elice Munerato e Maria Helena Darcy (1982), no livro “As musas da matinê”, e Heloísa Buarque de Hollanda (1989), em “Quase catálogo 1: realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988)”. Essa incorporação atrás das câmeras contribuiu para a construção de uma multiplicidade de outras imagens das mulheres, principalmente, a partir da década de setenta, auge do movimento feminista no solo brasileiro. Contudo, salientamos que, ainda hoje, a história e os estudos cinematográficos nacionais tratam timidamente a participação feminina no audiovisual, corroborando para as enormes desigualdades de gênero presentes nas relações sociais, fato facilmente comprovado pela tímida publicação destinada a análise e exposição dessas temáticas. Ser mulher e cineasta no Brasil, infelizmente, ainda significa ser invisível.

---

\* Universidade do Estado da Bahia – UNEB, Campus III, Juazeiro, Departamento de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Territórios Semiáridos – PPGESA. 41.150-000, Salvador, Brasil. E-mail: cpaiva@uneb.br

Nesse contexto, após um lapso conceitual de quase trinta anos, o livro “Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro”, organizado por Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco, destaca-se por apresentar um amplo panorama do cinema feito por mulheres no Brasil, para além de seu anonimato e críticas infundadas, abrangendo diversos períodos da história, perspectivas, campos de atuação e tons variados de abordagens que demonstram a pluralidade do feminino no campo audiovisual e a emergência da produção e difusão de informações sobre gênero, cinema e história. Partindo do pressuposto de que, dentro ou fora das telas, o trabalho feminino no cinema ainda é invisibilizado, as duas organizadoras reuniram pesquisas desenvolvidas nos últimos anos sobre realizadoras e obras pouco conhecidas e convocaram outros homens e mulheres para transferir seus repertórios teóricos e metodológicos ao recorte de autoria feminina. Como resultado, oferecem uma coletânea de dezesseis capítulos que destacam as mais diversas formas de participação das mulheres no cinema brasileiro, oferecendo perspectivas para novas investigações, relações e associações pouco exploradas no campo da história de gênero e cinema.

Logo no primeiro texto, intitulado “Cléo de Verberena e o trabalho da mulher no cinema silencioso brasileiro”, Luciana Corrêa de Araújo, descreve o trabalho feminino atrás das câmeras no cinema silencioso brasileiro, a partir da atuação de Cléo de Verberena (primeira diretora do cinema brasileiro) e Carmem Santos (atriz e produtora), mapeando também protagonistas dos filmes dessa época, que exerceram uma profissão fora do âmbito doméstico nas telas, concluindo que as hierarquias de gênero e o conservadorismo nacional conduziram a fortes restrições e subordinação nas experiências realizadas por essas duas mulheres, suas conquistas e seus limites frente a ameaça ou a concorrência à autoridade masculina. Em seguida, Sheila Schvarzman, em “Gilda Bojunga: caminhos e percalços de uma afirmação”, percorre a trajetória de Gilda Roquette Bojunga, desde sua entrada como assistente educativa no Instituto Nacional do Cinema educativo – INCE, passando por suas atividades como realizadora de filmes – *Yes, I love Paris* (1967) e *Memória de uma época* (1979-1980) – até sua atuação como gestora em outros organismos oficiais do cinema brasileiro, onde mediou as relações entre cinema e educação, para analisar brechas pequenas e devidamente ocultadas de atuação feminina no cinema brasileiro.

Na sequência, em “Cinema brasileiro (moderno) de autoria feminina”, Karla Holanda, utilizando autoras feministas como Teresa de Lauretis, Joan Scott e Virginia Woolf, analisa o cinema feito por mulheres nas décadas de 1960 e 1970, sinalizando nuances que aproximam e distanciam essas diretoras do cinema novo e do cinema marginal feito por homens, nesse período, por

apresentar gradações discursivas sobre a condição feminina e elementos do campo audiovisual que insinuam um acostamento com o denominado contracinema. O quarto capítulo – “Cineastas brasileiras (feministas) durante a ditadura civil-militar” – escrito por Alcilene Cavalcante, engendra as ideias feministas sobre a opressão das mulheres, que envolvem a repressão à sexualidade e a invenção de modos de existência distintos, materializados na expressão de personagens que resultam das tendências de três cineastas brasileiras – Maria do Rosário Nascimento e Silva, Vera de Figueiredo e Adélia Sampaio, primeira cineasta negra. Em “Estéticas e políticas de resistência no ‘cinema de mulheres’ brasileiro (anos 1970 e 1980)”, a autora Ana Maria Veiga responde a duas questões principais: que novas estéticas foram produzidas pelos filmes *Os homens que eu tive* (1973), de Tereza Trautman, e *Das tripas coração* (1982), de Ana Carolina, em diálogo com a ditadura militar e o movimento feminista e se, para além da questão estética, esses filmes recobrem relações políticas e emocionais, concluindo que essas duas diretoras fizeram emergir linhas estético-políticas perturbadoras acerca dos direitos das mulheres ao corpo e à sexualidade, radicalizando em um conjunto denominado “cinema de mulheres”. Ato contínuo, ainda sobre a participação das mulheres na direção de filmes brasileiros e sua ligação com a ebulição do movimento feminista, Mariana Ribeiro Tavares evidencia a coragem de Helena Solberg na realização de filmes que promovem a contestação sobre diferentes aspectos da realidade brasileira, sem perder de vista o contexto social, econômico e político das Américas, dialogando com a reportagem televisiva, o documentário participativo, o clássico e o contemporâneo, cobrindo um extenso período de lutas e reivindicações de mulheres nesse continente, como o sufrágio universal, direito ao divórcio e a exploração do trabalho feminino, em “Helena Solberg: militância feminista e política nas américas”.

Ainda focado na década de 1970, no sétimo capítulo, intitulado “O discurso historiográfico em mulheres de cinema”, Luís Alberto Rocha Melo reflete sobre o processo de realização cinematográfico de Ana Maria Magalhães, com base em seu trabalho pioneiro – o média metragem *Mulheres de cinema* (1977) –, que se contrapõe à tradição de uma historiografia masculina, apresentando personagens femininas, como Leila Diniz, para construir uma narrativa panorâmica e cronológica que retrata a participação feminina na história da atividade cinematográfica no Brasil. Na sequência, Érica Sarmet e Marina Cavalcanti Tedesco, em “Articulações feministas no cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980”, ressaltam as experiências da Associação Brasileira de Mulheres do Cinema e do Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro, como uma espécie de re-visão da história das mobilizações políti-

cas das mulheres no cinema brasileiro, acreditando que faz-se necessária uma transposição acrítica de modelos do passado para pensar o presente. Ambas autoras defendem que essas experiências podem colaborar para a organização das ações pulverizadas e descentralizadas de associações nacionais e regionais que atuam contemporaneamente em nome das mulheres. Depois, Alessandra Soares Brandão e Ramayana Lira de Sousa, no texto “Cassandra Rios e o cinema erótico brasileiro: autoria e performatividade”, reconhecendo o duplo anonimato das mulheres roteiristas – excluídas por seu gênero e pela função que exercem –, de forma assumidamente panorâmica, discutem a autoria da romancista Cassandra Rios na adaptação de sua obra *A paranoica* (1976) para as telas, a partir da ampliação das discussões de Judith Mayne sobre a autoria feminista no cinema; e do processo de criação cinematográfica e da singularidade do trabalho dessa roteirista, por sua ambiguidade estética e política, pensadas a partir de Judith Butler. Analisando possíveis marcas de performatividade de autoria dessa escritora lésbica, as duas autoras acastelam que a romancista se distendeu como roteirista para expor diferenças de um universo de perversão e possibilidade feminino no cinema popular erótico.

No capítulo 10, “Protagonismos experimentais femininos no surto superoísta dos 1970”, Rubens Machado Júnior e Marina da Costa Campos perfilham a participação feminina nos trabalhos superoístas desenvolvido no Brasil, a partir da década de 1970, ressaltando o caráter divinatório e o protagonismo de mulheres que atuaram na produção coletiva de filmes como *A mulher de todos* (1970), assumindo funções técnicas – produção, fotografia, direção, montagem etc. – ou estrelando histórias que subvertiam as relações de produção e circulação cinematográfica. Logo após, Gilberto Alexandre Sobrinho constata a violenta invisibilidade, nas telas brasileiras, das mulheres negras e a força da produção documental como uma estratégia política de representação e empoderamento dos sujeitos, apresentando documentários dos anos 1980 e 1990 que parecem antecipar o denominado “Feminismo Negro”, por focalizarem no tom militante e no engajamento político explícito, como *Mulheres negras* (1986), de Márcia Meireles e Silvana Afram. Sobrinho, ainda no seu texto, intitulado “Identidade, resistência e poder: mulheres negras e a realização de documentários”, analisa o longa *Ori* (1989), de Raquel Gerber, delimitando como a construção da identidade negra e a diáspora são construídos por imagens e sons em um complexo processo de representação, bem como traça um panorama da produção recente de trabalhos de jovens realizadoras negras que articulam identidade, resistência e poder nos seus filmes. Na sequência, dando continuidade a temática “invisibilidade das mulheres negras no cinema brasileiro”, Ceiza Ferreira e Edileuza Penha de Souza, no capítulo “Formas de

visibilidade e (re)existência no cinema de mulheres negras”, avaliam *O dia de Jerusa* (2014), de Viviane Ferreira, e *Aquém das nuvens* (2010), de Renata Martins, partindo do conceito de “cinema negro feminino”, para designar uma concepção de cinema que rompe com a imposição de imagens e lugares sociais de subalternidade e hipersexualização das mulheres negras presentes no cinema e na televisão. Antes disso, essas autoras discutem a relação entre cinema nacional e cinema negro no feminino, reivindicando que esse último só pode ser considerado como tal se (re)criar espaços-territórios silenciados pelo racismo e pela heteronormatividade por meio de ensinamentos ancestrais e respeito às experiências de vida da comunidade onde estão inseridos.

Daiany Dantas, Isaiana Santos e Renata Nolasco sucedem a discussão sobre as mulheres no cinema brasileiro, abordando no capítulo 13 – “Amor, plástica e barulho: protagonismo e rivalidade feminina como elementos estéticos e narrativos no cinema pernambucano” – o cinema pernambucano contemporâneo. Rememorando o processo de produção e o cenário das narrativas audiovisuais desenvolvidas na arquitetura coletiva que ficou conhecida como “brodagem”, as autoras relevam a persistência do ocultamento da participação feminina, atestando que existe machismo mesmo nos ambientes cujo propósito seja a transgressão e a vanguarda. Para tal intento, descrevem dois episódios que causaram constrangimento na cidade de Recife, por se tratarem de chacota pública ao trabalho de pernambucanas realizadoras de cinema. Em seguida, nomeiam algumas dessas cineastas, aferindo o longa *Amor, plástico e barulho* (2013), de Renata Pinheiro, por problematizar diversas tensões sobre as construções do feminino e as divisões simbólicas entre homens e mulheres.

Denise Tavares, em “Documentário biográfico e protagonismo feminino”, foge do estabelecimento de conexões e determinações de uma identidade fixa em produções biográficas de mulheres realizadoras, demonstrando que é preciso reconhecer a multiplicidade de experiências do ser mulher e do documentário biográfico. Para tanto, Tavares assinala como marcas desse tipo de narrativa audiovisual – o pacto do documentário e o pacto da biografia –, acrescentando o inesperado e as ambiguidades próprias das trajetórias femininas presentes em filmes como *Um passaporte húngaro* (2001), de Sandra Kogut e *Elena* (2012), de Petra Costa. Ilana Feldman, por sua vez, no capítulo seguinte, “Do pai ao país: o documentário autobiográfico em face do fracasso das esquerdas no Brasil”, aborda a potência dos documentários contemporâneos por seu cunho autobiográfico, investigando as experiências pessoais de Maria Clara Escobar e Flavia Castro, filhas de exilados e presos políticos da ditadura civil-militar brasileira, que dirigiram, respectivamente, *Os dias com ele* (2013) e *Diário de uma busca* (2011), lançando mão de distintas formas

de narrar suas buscas pela figura paterna. Cada uma dessas realizadoras, a sua maneira, romperam diversos silêncios históricos e pessoais reconstruindo e reencontrando na memória pessoal e coletiva embates que se apresentam na atualidade da política brasileira, reconhecendo, de certa forma, a vulnerabilidade da nossa democracia e demarcando vazios na nossa história recente, onde há uma precariedade de representação sobre as mulheres. E, no último capítulo, intitulado “Dora e a luta histórica contra os fascismos: subversão e limiar em *Retratos de Identificação*”, Roberta Veiga reforça que a perspectiva histórica do ponto de vista feminino é quase nula e devolve às mulheres, através da valorização do trabalho da cineasta Anita Leandro, em *Retratos de identificação* (2014) esse direito. Nessa narrativa audiovisual, segundo Veiga, a presença feminina permite afirmar que o engajamento das mulheres na luta pela liberdade, durante a ditadura civil e militar no Brasil, exigiu esforços, primeiro, contra a família e os valores conservadores da esfera privada; em seguida, contra o Estado ditador e; ainda contra o preconceito que existia dentro dos próprios movimentos de luta, transitando entre micro e macro-história, em um jogo, onde passado e presente; pessoal e político; feminino e masculino oscilam nas imagens que constroem (des)certezas sobre o ideal de Joan Scott e a revisão dos paradigmas históricos e sociais e a lógica binária de diferença entre homens e mulheres.

Destacamos, finalmente, que essa coletânea robustece a dimensão de intervenção que o conjunto de seus textos propõe – retirar as mulheres da margem da história do cinema brasileiro – apresentando-se ainda como uma fissura no pensamento crítico feminista no campo do cinema contemporâneo. Leitura obrigatória, “Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro” expõe diversas desigualdades entre homens, mulheres, gays e lésbicas, no campo cinematográfico e na nossa sociedade, podendo cultivar novas investigações e estabelecer relações e associações indispensáveis para potencializar o feminino e as discussões sobre gênero no audiovisual. Uma publicação que dar voz e rosto para diversas mulheres, resgatando e reavaliando seu papel em detrimento a outros recortes excludentes e discriminatórios.

# ANÁLISE E CRÍTICA

Análisis y crítica de películas | Analysis and film review |

Analyse et critique de films

## Afetos analógicos nos filmes *Elena*, de Petra Costa e *Adieu Monde*, de Sandra Kogut

Bárbara Bergamaschi Novaes\*

*Elena* (Brasil, 2012, 82 min.)

Direção: Petra Costa

Roteiro: Petra Costa, Carolina Ziskind

Produção executiva: Julia Bock, Daniela Santos

Montagem: Marília Moraes, Tina Baz

Som direto: Edson Secco

*Adieu Monde (ou L'Histoire de Pierre et Claire)* ( França, 1997, 27 min.)

Direção: Sandra Kogut

Roteiro: Sandra Kogut

Produção Executiva: Catherine Derosier

Montagem: Sandra Kogut

Som Direto: Pierre-Emmanuel Poizat

No documentário elegíaco *Elena* (2012), a diretora Petra Costa investiga seu passado familiar através do resgate da história de sua irmã mais velha que dá nome ao filme, Elena. Petra constrói sua narrativa em uma aproximação dupla do outro e de si mesma, auto-(e)-biográfica. As imagens do filme entrecruzam tempos e no seu trajeto traçam um caminho que alterna entre os movimentos do histórico e do testemunho, no limiar entre a zona afetiva da memória, o universo onírico e o documental.

A montagem do filme *Elena* entrecruza “correntes” do tempo, utilizando-se de uma gama eclética de texturas de imagens de arquivos familiares, vindas de suportes analógicos tais como: Super-8 e o VHS, Petra resgata mais de 50 horas de vídeos caseiros acumulados desde os anos de 1980. Estas imagens do passado se misturam com imagens atuais da diretora andando pela cidade de Nova York, filmadas com uma câmera Super 8, uma digital DSLR profissional e do celular iPhone. As imagens analógicas de VHS e Super 8, atuais e do passado se misturam na diegese criando uma nova temporalidade onde as irmãs podem finalmente se reencontrar.

---

\* Doutoranda no programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura (PPGCOM) pela ECO-UFRJ e no Programa de PPGLCC da PUC-Rio.  
E-mail: barbarabergg@gmail.com

Em *Adieu Monde* (1997), de Sandra Kogut, também observamos a mistura de tempos pautada pela mudança do suporte fílmico através da textura e materialidade do Super 8 e do VHS. No média-metragem feito para a televisão francesa, a cineasta Sandra Kogut vai à região dos Pirineus e entrevista moradores dos pequenos vilarejos *D'Aspe* e *D'Ossav*. A região atrai turistas do mundo todo interessados na “autêntica” experiência da *campagne* francesa, onde supostamente a cultura francesa tradicional se manteve intacta dos ritmos frenéticos da globalização. Sandra Kogut, de forma distinta de Petra Costa, não mescla o real e o virtual através do recurso de imagens Super 8 e VHS; ela cria dois universos: o documental e o onírico e demonstra como um vai contaminando e alterando o outro a medida que se constituem.

Os aspectos plásticos da linguagem do filme Super 8 são muito característicos. Nesse tipo de imagem torna-se perceptível a passagem do tempo, pois as imagens carregam em si as marcas físicas impregnadas na película, como uma patina do tempo. Além disso, é possível perceber uma precariedade nas imagens, pois são resultados de uma prática amadora de registro do vídeo em que se filma com a câmera na mão, o que faz com que a imagem fique tremida ou borrada, o som muitas vezes é dessincronizado, não há a presença de uma montagem articulada *a priori*, apenas fragmentos rápidos, entre outras características formais. Nesses dois filmes o Super 8 e o VHS são utilizados tanto como uma prática da reminiscência e memorização, quanto como produtor de passados fabricados que nunca ocorreram como tal no “real”. A imagem analógica nos filmes atua tanto como máscara mortuária, fazendo seu papel ontológico de documento, operando como arquivo, prova irrefutável de um acontecimento, invocando uma nostalgia do passado; mas também trabalha a serviço do sonho, da criação, da ficcionalização do real, dos desejos e devaneios de seus autores.

### **A imagem imortal**

Narrado em primeira pessoa, o longa-metragem *Elena* é estruturado em dois blocos. Na primeira, em um *crescendo*, como no gênero cinematográfico *thriller*, o filme vai lentamente envolvendo o espectador no seu mistério. Logo no início intui-se que algo perverso ou cruel ocorreu com Elena, pois a protagonista não está em parte alguma. Elena é, desde o princípio, apresentada como enigma, já transfigurada em sombra do passado, é uma presença ausente, espécie de entidade mnemônica que paira sob as imagens. Como em um filme de trama policial, o enredo vai amarrando o espectador diante da expectativa de saber a resolução: afinal o que aconteceu com Elena? Após a revelação do seu suicídio, o filme então se encaminha para seu segundo “bloco” agora vol-

tado para a diretora e sua mãe. Vemos, nesta segunda metade do filme, como a ausência e o vazio deixados pela morte impactaram os que ficaram. O filme explora a dor e a culpa privilegiando o ponto de vista feminino pois, curiosamente, o pai de Elena não é retratado, a não ser rapidamente em imagens de arquivo.

A relação do cinema e da fotografia com a morte é um tema recorrente em debates teóricos e filosóficos acerca da essência ontológica das imagens. Bazin (1983: 121) em seu famoso texto *Ontologia da Imagem Fotográfica* relaciona o cinema à morte e à relíquia ao compará-lo às múmias do antigo Egito. Para Bazin, uma das necessidades fundamentais da psicologia humana é a defesa contra o tempo e a morte. Assim, na religião egípcia, com suas práticas de preservação do corpo, o homem pôde triunfar sobre a morte através da conservação da aparência. No cinema, igualmente temos a preservação e congelamento do tempo através da representação da imagem. Barthes (1984: 124) também faz a mesma alusão em seus textos na *Câmara Clara*, mas comparando a fotografia ao Santo Sudário de Turim, considerando que são duas imagens produzidas por contato direto físico com o referente, sem interferência da mão humana. Este desejo humano de eternidade e de luta contra o esquecimento seria o princípio fundador de todas as artes da representação.

A teoria de Barthes (1984) em *A Câmara Clara* institui o conceito de *ça-éte* – traduzido: isto foi – centrado na questão do tempo passado. A fotografia é tratada como um vestígio que só é capaz de apontar para uma existência do passado. O noema constitutivo da fotografia, expresso pela ideia do “*ça-éte*”. Esta noção reiterava o conceito em torno da natureza documental da fotografia. Factível, irrefutável e atrelada ao real (“é isso!”), para Barthes a fotografia se tratava de representação necessariamente dependente de um objeto real pré-existente, uma marca aparente do referente sem mediação. A Fotografia para Barthes é, portanto, fundamentalmente calcada em um tempo passado. Ela se configura como um atestado de que aquilo existiu e se foi, de uma eterna morte, de um tempo que não voltará mais.

Assim, esses autores reclamam um status fundador para a imagem fotográfica e cinematográfica, aproximando sua origem do teológico, do sagrado, da magia e da relíquia. A fotografia, portanto, pode ser vista não apenas como uma representação, mas como um objeto dotado de valor simbólico, emocional e econômico. Além disso, a Fotografia seria capaz de, nas palavras de Barthes (1984: 132), “emanar” um real. A fotografia não seria uma representação, mas sim uma “presença” do passado que impregnou o papel fotográfico. Esta verificação do passado e do futuro no presente é o que punge o espectador, que se sente olhado, “apunhalado” pela imagem.

Em uma primeira instância, as imagens de Petra Costa evocam estes pontos ontológicos do meio cinematográfico: a relação com a morte. Vemos a todo instante a imagem de Elena em VHS e Super 8 e sabemos que em breve, diegeticamente, Elena não estará mais entre nós. Mas também temos a consciência, extra-diegeticamente, que Elena já morreu, não há nada que possa ser feito. Há uma constante atualização e virtualização do passado no decorrer do filme. As imagens analógicas do filme nos lembram a todo o momento a iminência da morte que paira sob todos nós. Em uma percepção mais imediata, o filme nos joga nesta relação nostálgica com o passado, um sentimento melancólico de desejo de volta para tempos outros. Entretanto, apesar de elegíaco, ou seja, tendo seu fio narrativo todo sustentado em cima de uma morte, o documentário de Petra Costa não se limita a uma relação memorialista nostálgica voltado unicamente para o tempo decorrido. Esta seria apenas uma primeira camada do filme.

Na primeira metade de *Elena*, o filme dança com a morte e se aproxima do abismo correndo risco de cair em uma repetição da morte *ad infinitum* como muitos filmes documentários clássicos o fazem: exumam um cadáver, trazem-no de volta à vida apenas para matá-lo novamente. A autora Susan Sontag (1981) já alertava para o poder do fotógrafo de “matar” mesmo que metaforicamente os seus retratados:

Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. É envolver-se numa certa relação com o mundo que se assemelha com o conhecimento – e, por conseguinte com o poder. (...) fotografar pessoas é violá-las e vê-las como jamais podem ver-se a si próprias, conhecê-las como nunca poderão conhecer-se; é transformá-las em objetos de cuja posse nos asseguramos simbolicamente. A máquina fotográfica não domina, embora o faça crer, penetre, invada, distorça, explore e usando a metáfora em sua força máxima, assassine (...). (Sontag, 1981: 14).

Como, então, evitar uma espetacularização da morte em filmes que tratam de temas tão delicados quanto o suicídio? Uma das possíveis respostas estaria na ficção. É no “falso documentário” e nas “potências do falso” em que se opera a clássica cura catártica aristotélica na diretora. A utilização de imagens com referentes semióticos do passado como artifício, vem para problematizar o gênero documental, bem com a indicialidade, a ontologia e os discursos “tradicionais” da veracidade das imagens fotográficas.

### **A Imagem Imemorial**

Petra declarou em entrevista o seguinte sobre o processo de criação do filme *Elena*:

"Foi uma mistura de prazer e dor. (...) Ao longo do filme ela foi virando um ser humano, de carne e osso, com diversas características. O processo era como se eu constantemente estivesse ganhando uma irmã para em seguida perdê-la de novo, já que percebia que ela não estava mais presente. Ao mesmo tempo, a dor foi muito grande porque tinha muito mais consciência para entender o que realmente aconteceu e o quão trágico foi." <sup>1</sup>.

Segundo Jeanne Marie Gagnebin (2006: 99), é próprio da experiência traumática uma impossibilidade do esquecimento e uma insistência na repetição. Assim, seu primeiro esforço consiste em tentar dizer o indizível, numa tentativa de elaboração simbólica do trauma que permite continuar a viver e, simultaneamente, numa atitude de testemunha de algo que não pode nem deve ser apagado da memória e da consciência da humanidade.

Petra tinha apenas sete anos quando Elena, sua irmã, morreu. A mãe de Petra revela, na segunda parte do filme, que ela quando criança desenvolveu estranhas compulsões: não querer se olhar no espelho por medo de morrer. Percebemos no desenrolar da narrativa que todo o argumento do filme está fundamentado na relação especular dessas três mulheres: Petra, Elena e sua Mãe. A mãe almejava ser atriz e abriu mão do sonho para constituir família, casar, etc. O filme demonstra como um desejo é transferido inconscientemente através das gerações. Elena tentou dar continuidade ao desejo da mãe e falhou, Petra, que também se torna atriz, dançarina, artista, enfim assume a responsabilidade, mesmo que de forma inconsciente, na tentativa de dar um desfecho e cicatrizar a ferida familiar. O filme já denota esta chave especular no seu começo quando Petra relata um sonho em que ela se confunde com Elena e morre em seu lugar: "me vejo tanto em suas palavras que começo a me perder em você".

Não são poucos os autores que procuram traçar um paralelo entre o cinema e o funcionamento da mente humana. Baudry (1970) afirma: "a tela nos remete ao espelho de nossa infância, no qual vimos um corpo (o nosso) se refletir e nos reconhecemos nos traços de Outro". A tela remete a uma espécie de imagem especular do eu espectral, sem ser, propriamente falando, um espelho refletor. (Aumont, 2003: 107-108). Já Arlindo Machado (2011) sugere que Freud utiliza o aparato fotográfico como figura de linguagem para explicar o inconsciente. Para o autor, não é apenas uma coincidência o fato de as instituições do cinema e da psicanálise terem nascido praticamente ao mesmo tempo. "Um como o outro buscam realizar essa fusão impossível da ciência com o irracional: são máquinas e métodos positivistas a serviço do delírio do espírito."

---

1. Entrevista exclusiva – Petra Costa fala sobre o documentário Elena Por AdoroCinema – 09/05/2013 às 08:01 disponível em [www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-102960/](http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-102960/)

O filme *Elena* é estruturado no imbricamento de três distintas camadas ou fluxos de tempo que se entrecruzam de forma intermitente na montagem. O primeiro é o do tempo cartesiano, linear, cronológico, factual, objetivo, histórico e jornalístico. É como o filme começa: Petra conta na primeira pessoa em *off* a história do encontro de seus pais, passando pela luta na guerrilha e posterior exílio durante a ditadura militar, nascimento de Elena, sua infância, até chegar ao clímax na cidade de Nova York. A segunda camada é a do tempo subjetivo, é o tempo da memória, dos afetos, dos sonhos e devaneios da diretora, que são narrados em *voz off*. Este segundo fluxo é inclusive representado pela imagem literal de um Rio. Petra cria uma *mise-en-scene* em que várias mulheres são filmadas boiando sendo levadas pela correnteza das águas, em uma clara referência à personagem feminina Ofélia<sup>2</sup> da tragédia de Shakespeare *Hamlet* – imagem que remete também ao suicídio da escritora Virginia Woolf. Finalmente, a terceira camada de tempo é a atual, o imediato, do agora, o tempo presente. São imagens de Petra e a mãe perambulando por Nova York. Como num filme policial, de detetive, elas seguem os rastros deixados por Elena. Orientando-se por anotações de arquivos, diários e registros sonoros deixados pela garota, as duas andam pela cidade visitando os lugares por onde a jovem esteve: a universidade, o apartamento onde morava, as ruas por onde passava, culminando no hospital onde morreu.<sup>3</sup>

Para o teórico Hugo Munsterberg (1983: 41), só o cinema é capaz de dar corpo à divisão interna da mente e só ele consegue representar a ‘consciência das situações contrastantes, a este intercâmbio de experiências divergentes do espírito.’ Ele assinala que a mente humana é partida, pode estar em vários lugares simultâneos em um mesmo estado mental. ‘A memória se relaciona com o passado, a expectativa e a imaginação com o futuro’ e mente humana não avançaria numa única direção, mas sim ‘as múltiplas correntes paralelas e suas infinitas interligações constituem a verdadeira essência do entendimento. (...) Só o cinema faculta tal onipresença.’ (1983: 43). E ainda Andre Bazin (1983: 159) afirma que a percepção humana é capaz de apreender vários instantes no espaço de um tempo durável, porém para nossa consciência nenhum desses instantes se repetem, podem apenas se assemelhar, mas nunca serão idênticos

2. Retratada com recorrência pelos pintores pré-raphaelitas, Ofélia encarna a figura da mulher que dominada pela suas paixões é levada à loucura e se afoga ao ser tragada pelas fortes correntezas do rio. Figura alegórica da donzela ingênua e apaixonada, Ofélia é também uma personagem misteriosa na obra de Shakespeare pois não se sabe se sua morte foi acidental ou suicídio consumado. Figura trágica pois é resultado de um jogo de forças políticas além do seu conhecimento (maquinações do destino), Ofélia é levada a acreditar que Hamlet não a amava mais, quando este estava apenas encenando uma falsa loucura para desvendar o mistério da morte de seu pai.

3. Este trecho do filme beira o sensacionalismo, em que as personagens insinuam discursos de denúncia de erro e negligência médica há uma perigosa aproximação da espetacularização da morte de Elena.

aos outros. Assim, é somente no cinema onde podemos ver e rever os instantes do tempo passado, 'como se este fosse uma réplica objetiva da memória'. O cineasta Luis Buñuel (1983: 336) afirma que o cinema "é o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, do instinto."

Como na memória, a montagem do filme de Petra Costa trabalha usando os tempos-cruzados, não cronológicos. O uso da estética do Super 8 e do VHS do filme *Elena*, misturados a imagens atuais e do passado, feitas com esses mesmos aparelhos, produz uma confusão temporal no espectador, que se pergunta se está vendo imagens do tempo atual ou se imagens de arquivo do tempo em que Elena estava viva. Também o desenho de som de *Elena* e das narrações em voz off acentuam esta temporalidade-outra inaugurada pelo meio fílmico. Petra imprime também na banda sonora sua própria voz em off, com suas impressões, memórias e sentimentos a respeito da irmã, muitas vezes acrescentando trechos novos aos diários, completando as falas da irmã. As vozes das duas irmãs, como em um balé, vão se misturando, jogando uma com a outra. Pela semelhança do timbre, da cadência e do sotaque entre as duas, já não sabemos mais qual irmã que fala. Através da mistura das materialidades fílmicas, a diretora é capaz de reproduzir e organizar o tecido de sua memória, representando a constelação de elementos que compõem a realidade do mundo que a impregna. O filme *Elena* dá corpo às múltiplas correntes e infinitas interligações que a atravessam, representando o "continuum sensível" da mente humana.

Os temas da memória e do tempo são caros ao filósofo Walter Benjamin que irá, em diversas obras, dissertar sobre a ideia do tempo entrecruzado e da rememoração. Segundo Lissovsky (2005), em Benjamin uma das características mais importantes da memória seria o fato de ela não ser unidirecional. A memória não seria um movimento que surge no presente e se volta para o passado (como nos sugere a ideia de rememoração), mas sim bidirecional, onde o passado visa, na mesma medida em que é visado, o futuro. O agora de Benjamin é o lugar e a ocasião em que passado e futuro visam um ao outro, onde eles se tocam. É neste reencontro de tempos em que os acontecimentos poeticamente transfigurados pela memória são apreendidos como imagem, no instante em que são "reconhecidos", isto é, no agora. As imagens da história que Benjamin nos oferece não podem ser acessadas de forma intencional, racional ou mecânica, mas sim como propõe Proust de forma involuntária, através de um choque no presente, onde ocorre o "desvelamento" dessa memória, no encontro dialético de tempos. Este seria o trabalho da reminiscência realizado por Proust em seu livro *Em busca do Tempo Perdido*, um trabalho não de reflexão, mas de presentificação.

Benjamin também argumenta que na memória individual é possível vislumbrar traços das memórias coletivas – as memórias subjetivas teriam a capacidade de reconectar a experiência da sociedade com sua história, a confluência do passado e do presente, do íntimo e público criam-se imagens históricas. A memória abrigaria não somente o que passou mas sobretudo, como cada época sonhou seus futuros irrealizados (Lissofsky, 2005: 11) . O filme autobiográfico e familiar de Petra não é um caso isolado. Segundo Gagnebin (2006), narrativas e literatura de testemunho e relatos autobiográficos se tornaram um gênero tristemente recorrente do século XX. Depois de duas Guerras Mundiais e, sobretudo, depois da Shoah, a temática do trauma torna-se predominante na reflexão sobre a memória contemporânea. Os reflexos deste movimento também podem ser observados dentro do território dos estudos do cinema e da crítica cinematográfica. Filmes de amador, filmes de família, filmes autobiográficos se tornaram relevantes particularmente a partir dos anos 1980. O filme *Elena* pode ser colocado dentro dessa categoria de filmes, pois se localiza dentro deste fenômeno contemporâneo, onde memória individual e subjetiva pode servir a uma memória coletiva e social. Quantos artistas brasileiros não passaram pela mesma situação de desespero que Elena na era Collor?

Um outro ponto interessante que o filme de Petra Costa nos levanta é a distinção de dois conceitos de Benjamin: *Erinnerung* em oposição à *Eingedenken*, rememoração e reminiscências, respectivamente. O primeiro estaria associado às comemorações, às celebrações oficiais do estado, corresponderia ao papel tradicional do historiador que documenta e arquiva. Em contraposição, o segundo conceito diz respeito à reminiscência, operação realizada por Proust que consiste em trazer o passado para o agora, agindo sobre ele, visando transformar o presente. Gagnebin (2006: 98) lembra que Nietzsche já descrevia essas transformações culturais dos usos e do valor da memória; denunciava, em particular, a acumulação obsessiva e a erudição vazia do historicismo cujo efeito maior não consistia numa conservação do passado, mas numa paralisia do presente. Há um esquecer natural, feliz, necessário à vida, dizia Nietzsche. Mas existem também outras formas de esquecimento, duvidosas: não saber, fazer de conta que não se sabe, denegar, recalcar. Tanto Nietzsche, quanto Benjamin já alertavam para os excessos de uma cultura memorialista que não se permite esquecer, tendência, que segundo alguns teóricos, está alcançando o seu ápice na contemporaneidade.

O filme de Petra, portanto, consegue não se limitar a uma rememoração infértil e melancólica, alertada por Nietzsche, e não se paralisa diante de um apego a um passado, mas busca superá-lo. Ao realizar o cruzamento de três camadas ou correntes de tempo *Elena*, experimentamos o procedimento dialé-

tico de atualização do passado, onde passado e futuro se encontram no “agora” Benjaminiano. É na construção dessa nova temporalidade, a dos afetos, onde as duas irmãs podem se encontrar como adultas, conversam, se olham, se escutam, por fim podem habitar o mesmo “universo”. Assim, Petra parece conseguir lidar com sua obsessão narcísica com a irmã: capturando o pró-fílmico transmutando-o em acontecimento poético, no espaço diegético – lá ela pode reencontrar a irmã perdida, desejada, sonhada e fetichizada, superando o trauma e seguindo adiante.

### O aceno da Aura e do Narrador

Jeanne Marie Gagnebin (2006: 41) ressalta que toda literatura moderna e contemporânea estão calcadas no “fim das grandes narrativas”. Esta perda já vinha sendo alertada por Benjamin em dois ensaios que tratam deste tema: “Experiência e pobreza” e “O narrador”. Para o autor, a modernidade é marcada pelo empobrecimento da experiência. Gagnebin (2006: 110) observa que Benjamin viveu na Alemanha do Entre Guerras e ficou especialmente consternado com os soldados que voltavam do *front*: notou que voltavam todos mudos, sem capacidade de falar dos horrores que haviam presenciado. A passagem da modernidade para o contemporâneo será, portanto, marcada pelo trauma – ferida aberta na alma por acontecimentos violentos – em que a fala e palavra não encontram mais lugar para serem elaboradas simbolicamente, as feridas não cicatrizam, não podem mais ser curadas através da narrativa. O ensaio de Benjamin constata igualmente o fim da narração tradicional, mas também esboça como que a ideia de uma outra narração, a narrativa contemporânea será essencialmente fragmentária, ‘uma narração nas ruínas, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas’.

Em *Adieu Monde* (1997), de Sandra Kogut, podemos verificar já no trecho inicial do filme o que Gagnebin e Benjamin vêm apontando como traço sintomático do contemporâneo: uma obsessão com o passado, um desejo de volta a uma experiência “autêntica” e “aurática” e o anseio pela volta das tradições orais e da figura do narrador. O filme se inicia com uma sequência em Super 8, onde vemos uma estrada nos aproximando da pequena vila, campos verdes rodeiam o acostamento, ao fundo uma imponente montanha nevada dos Alpes se prolonga em direção ao céu azul. Imagens que parecem vir de tempos longínquos, uma paisagem idílica e bucólica, como se tirada de um cartão postal ou pintura de Kaspar David Friedrich.

Sandra chega no pequeno vilarejo e vai entrevistando pessoas comuns, habitantes da região. Logo vemos que todos possuem um discurso do “autêntico”, um pastor passa com suas ovelhas e duas senhoras exclamam: “Veja,

ele tem cachorros, este sim é um pastor autêntico”. Em outro momento, um homem tenta vender cartões postais para a diretora, afirmando que são “autênticos” – quando claramente podemos perceber que se tratam de fotos impressas. Sandra, no documentário nos mostra um cenário um tanto quanto paradoxal. Consciente da representação de sua própria figura, todos os moradores da aldeia encenam uma narrativa autoficcional, incorporam seus personagens e representam seus papéis. Detentores e guardiões de uma “tradição”, eles entram no jogo do turista que os visita em busca da experiência “típica”. O local, que a princípio propiciaria um resgate de uma experiência original, gera, por fim, uma produção artificial de uma memória fabricada a fim de suprir uma demanda imaginária, em que um desejo de passado produz uma constante ficcionalização do real.

Em busca de uma suposta “verdadeira” autenticidade, a cineasta pergunta se há algum morador na região que nunca foi filmado: o senhor entrevistado nega. Sandra parte então em busca do imaginário local, pergunta para os moradores com o que eles sonham e pede para contarem lendas, fábulas e mistérios locais. Ela então começa a escutar dos moradores uma mesma história, em versões diferentes: o conto de um pastor Pierre que um dia resolve abandonar suas ovelhas e foge de sua cidade natal. Cada membro da cidade acrescenta uma explicação diferente para o ocorrido, todos garantem que sua versão é a correta, a verdadeira. Sandra então encena a lenda local com dois atores, filmando estas cenas uma Câmera Super 8, imagens que são usadas ao longo da montagem, acompanhadas por uma cantiga típica cantada em dialeto local que narra as desventuras do pastor.

A escolha de Sandra Kogut em usar o Super 8 como um artifício é bastante evidente. Ao utilizar dois tipos de materialidade das imagens, a diretora opera uma dialética de dois registros do real: a imagem dita como “documental” e atual – feita por Sandra com sua câmera de vídeo Beta-Cam de baixa resolução, na mão – em contraposição às imagens analógicas em Super 8, que conjugam uma representação do onírico, do imaginário coletivo, da tradição oral, de um tempo do passado que não existe mais, de uma França “original”. Como no filme de *Elena*, a imagem analógica no filme de Sandra, em um primeiro momento, nos remete para um passado distante e melancólico, uma imagem que busca uma experiência perdida.

O analógico surge como uma possibilidade de abertura para uma experiência originária, uma volta da experiência Benjaminiana onde o narrador volta a ter voz. Porém percebemos rapidamente que a imagem Super 8 é absolutamente artificial e fabricada, mais sonhada do que real. Sandra nos coloca diante de um jogo temporal, uma provocação que quebra os paradigmas dos

discursos da autenticidade. A princípio, a estética do Super 8 remete ao documento histórico, como se estivéssemos presenciando imagens originárias de um tempo passado. Porém rapidamente notamos que as imagens Super 8 são encenadas, que os atores são jovens contemporâneos e que a história está sendo alterada à medida que os habitantes mudam as versões do conto. A estética do Super 8 ocupa o lugar do fantasioso, do desejado, sonhado – enfim o lugar do indiscernível, onde não sabemos se o que estamos vendo é verdadeiro ou falso. Vemos que se trata do imaginário coletivo local, um imaginário que condena a personagem que ousou sair da cidade, ultrapassou as fronteiras e quebrou as tradições, enfim se tornou um ser “globalizado”.

Sandra Kogut afirmou em debate sobre o seu filme: “Se filmássemos esse debate hoje com uma câmera Super 8 e projetássemos esse registro dois dias depois, diríamos: Nossa, que lindo! Parece que foi há tantos anos!”.<sup>4</sup> Sontag (1981: 21) já afirmava que uma fotografia de 1900 nos comove mais hoje em dia pelo fato de ser uma fotografia tirada em 1900 do que pelo seu tema. Para a autora, o tempo acaba colocando a maior parte das fotografias, até as mais amadorísticas, no nível da arte. A autora ainda lembra que Benjamin ao falar de Atget e dos Surrealistas já identificava uma possível beleza naquilo que está em vias de desaparecer: “A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto das antigas fotos.” (Benjamin, 1996: 174).

Nesse ponto, podemos fazer um paralelo com outro debate importante na modernidade: o da perda da Aura da obra de arte em razão da reprodutibilidade técnica. Uma das condições (há várias definições possíveis) para uma obra de arte seria possuir uma “aura”, nos termos de Walter Benjamin, seria sua capacidade de “retornar” o olhar a seu espectador. É no instante o “olhar correspondido” que provém de um objeto inanimado e surpreende o espectador que a aura se faz notar. Lissovsky (2005) afirma que Aura também pode ser pressentida como o resíduo do passado depositado sobre os objetos, vestígios das mãos que o tocaram, dos olhos que o miraram. A aura é finalmente a marca de uma “origem”: “um sopro de pré-história circundando a existência atual”. A Aura evocaria a presença de um objeto, que se dá através do contato com o “autêntico” com o “original”, que remonta ao passado e à origem do objeto.

Relembremos a etimologia da palavra *Fetiche*. Vinda da língua portuguesa *Feitiço* surgida durante a colonização da África oriental na região da Guiné. A palavra seria um neologismo da palavra africana *Fetisso*, que descreveria as práticas religiosas dos curandeiros que dotavam de poderes mágicos certos ob-

4. Em debate, no dia 02/10/2013, no seminário Cinemáticos organizado por André Parente, no Museu de Arte Moderna do Rio.

jetos sagrados. Estes objetos deveriam ser tocados pelos sacerdotes ou xamãs para serem dotados de poder. Em um objeto aurático ou fetichizado, se concentra a presença de uma origem que ficou impressa pelo toque e gesto, marcada no objeto através do seu uso no tempo. As coisas que presenciaram ou testemunharam o passado possuem um caráter aurático pois nelas vislumbram-se as memórias e a história social de um povo, em uma forma fragmentada. Um objeto aurático emanaria, portanto, a presença desta origem e não a representaria.

Podemos fazer um paralelo entre este conceito de Aura e Fetiche e aplicá-lo às materialidades das imagens analógicas cinematográficas. Imagens envelhecidas do passado que possuem marcas físicas impregnadas na superfície como queimaduras, rasgos, sujeiras, toda essa pátina do tempo denota que estas imagens foram tocadas, manipuladas, ou seja, entram em contato físico com algo ou alguém de um passado distante. Assim, por terem entrado em contato com uma “origem” seriam capazes de evocar a volta da aura Benjaminiana. No contemporâneo, novas formas de discurso sobre “Aura” e experiências de presença com as imagens parecem despontar no horizonte das investigações feitas por artistas e cineastas contemporâneos através do suporte analógico. Como na provocação feita por Huyssen:

Com a mudança da fotografia para a sua reciclagem digital, a arte da reprodução mecânica de Benjamin (fotografia) recuperou a aura da originalidade. O que mostra que o famoso argumento de Benjamin sobre a perda ou o declínio da aura na modernidade era apenas uma parte da história; esqueceu-se que a modernização, para começar, criou ela mesma sua aura. Hoje é a digitalização que dá aura à fotografia “original”. (Huyssen, 2000: 23.).

Em seu tempo, o próprio Benjamin oscilava entre sentimentos de nostalgia por uma experiência tradicional perdida e de entusiasmo pelas novas formas de experiências que viriam a surgir destas transformações industriais, potenciais que ele vislumbrava nas obras dos Surrealistas, de Kafka, Proust e Baudelaire. Para Benjamin, os choques da vivência moderna permitem, através do esquecimento e da lembrança, a retomada de uma experiência em “lampejos de memórias involuntárias”.

Em *Adieu Monde* (1997) e *Elena* (2012), observamos como o uso das imagens analógicas precárias, “sujas” e envelhecidas parecem ainda fascinar o sujeito contemporâneo. A materialidade e corporeidade das imagens de película parecem estar se reconfigurando como uma nova experiência do olhar, causando uma estranheza que intensifica os sentidos. Sua re-apropriação parecem ser capazes de ensejar anseios, desejos, problemáticas e subjetividades “tipicamente” contemporâneas.

**Referências Bibliográficas**

- Aumont, J. (2004). *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Barthes, R. (1984). *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bazin, A. (2014). *O que é o Cinema*. Editora Cosac & Naify, 1ª Edição.
- Benjamin, W. (2000). *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2ª Ed.
- Benjamin, W. (1996). *Obras escolhidas. magia e técnica, arte e política*, vol. 1. Editora Brasiliense.
- Charney, L. & Schwartz, V. (2004). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naif, 2ª Ed.
- Deleuze, G. (2005). *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- Dubois, P. (2014). *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naif.
- Dubois, P. (2009). *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: E. Papirus.
- Gagnebin, J. M. (2006). *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34.
- Huysen, A. (2014). *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Huysen, A. (2000). *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos e mídia*. Rio de Janeiro: Coleção Agenda do Milênio. Editora UCAM, Aeroplano.
- Krauss, R. (2010). *O fotográfico*. Barcelona, Espanha: Editions Macula, 1ª Ed.
- Lissovsky, M. (2005). A memória e as condições poéticas do acontecimento. *O que é memória social?* (pp. 133-214). Rio de Janeiro: Contracapa.
- Marks, L. (2000). *The skin of the film. Intercultural cinema, embodiment and the senses*. Durham and London: Duke University Press.
- Machado, A. (2011). *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, Sp: Papirus, 6ª ed.
- Xavier, I. (org.) (1983). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrasilme.

**Anexos**



Still do Filme *Elena* (2012), de Petra Costa – VHS.



*Adieu Monde* (1997), de Sandra Kogut – Super 8.

## Descortinando *Fahrenheit 9/11*: as estratégias de Michael Moore

Laís Farago Vieira & Vanessa Matos dos Santos\*

*Fahrenheit 9/11* (Estados Unidos, 2004, cor, 122 min.)

Direção: Michael Moore

Produção: Michael Moore, Jim Czarnecki, Kathleen Glynn

Coprodução: Kurt Engfehr, Jeff Gibbs

Produção executiva: Harvey Weinstein, Bob Weinstein, Agnès Mentre

Roteiro: Michael Moore

Narração: Michael Moore

Elenco: Michael Moore

Música : Jeff Gibbs

Edição: Kurt Engfehr, Todd Woody Richman, Chris Seward

Distribuição: Lions Gate Films, IFC Films

### Apresentação

A presente crítica é resultado de uma pesquisa acerca dos acontecimentos de 11 de setembro de 2001 nos Estados Unidos, destacando especialmente o documentário *Fahrenheit 9/11* (2004), de Michael Moore. Partindo do fato de que Moore utilizou a estrutura fílmica hollywoodiana para disseminar sua visão acerca dos acontecimentos relacionados àquele 11 de setembro de 2001, passa-se à desconstrução de *Fahrenheit 9/11* por meio da análise fílmica para descortinar as estratégias utilizadas pelo documentarista.

De acordo com Ramos e Serafim (2007), o método fílmico surgiu nos EUA em 1942, quando Gregory Bateson e Margaret Mead passaram a utilizar a fotografia e o cinema com a finalidade de observar e compreender os comportamentos de grupos étnicos de diferentes regiões. Para atingir os seus objetivos, os pesquisadores utilizavam documentários como *Nanook* e *Moana*, de

---

\* Laís Farago Vieira: Jornalista. Universidade Federal de Uberlândia – UFU, Grupo de Estudos e Pesquisa em Tecnologias, Comunicação e Educação – UFU. 38408-100, Uberlândia, Minas Gerais, Brasil. E-mail: laisfarago@gmail.com

Vanessa Matos dos Santos: Universidade Federal de Uberlândia – UFU. Programa de Pós-Graduação em Tecnologias, Comunicação e Educação – PPGCE. 38408-100, Uberlândia, Minas Gerais, Brasil. E-mail: vanessamatos@ufu.br

Flaherty, que retratavam exatamente o que Bateson e Mead buscavam. Para Vanoye e Goliot-Lété (2005), os filmes documentários estão inseridos em um determinado contexto sociológico e histórico e, por isso, essas produções podem ser utilizadas para compreender uma sociedade. Porém, deve-se levar em conta que mesmo em um documentário onde o principal objetivo é retratar um fato real, na maioria das vezes, a sociedade não é mostrada tal como é, mas sim encenada, visto que documentários visam ressaltar um determinado ponto de vista. Considerando a análise fílmica como metodologia, *Fahrenheit 9/11* foi dividido em blocos temáticos com a finalidade de destacar trechos isolados que não são percebidos quando observados a partir da totalidade (Vanoye e Goliot-LÉTÉ, 2005). Ainda de acordo com os autores, o segundo passo é estabelecer elos entre elementos aparentemente isolados, a fim de dar um significado à produção cinematográfica. Para a descrição e interpretação do objeto a partir da análise fílmica, devem-se considerar elementos internos e externos ao documentário.

### **Iniciando a desconstrução**

Desta forma, para efeito de análise, *Fahrenheit 9/11* foi dividido em nove blocos temáticos. Essa divisão se deu a partir da observação dos principais temas tratados por Moore e após correlacioná-los à estrutura fílmica hollywoodiana. Os documentários não tem nenhum tipo de compromisso em seguir tal estrutura que começou a ser desenvolvida por Syd Field (2005) com base no Paradigma do teatro Clássico, mas partimos do pressuposto de que o filme de Moore está estrategicamente estruturado desta maneira, como segue. TC IN e TC OUT indicam, respectivamente, o tempo inicial e o tempo final de cada bloco.

<b>Ponto estrutural</b>	<b>Bloco Temático</b>	<b>TC IN</b> [time code in]	<b>TC OUT</b> [time code out]
Exposição	Eleições Presidenciais de 2000	00:00:00	00:06:15
Interesse	Mandato de George Bush	00:06:15	00:10:15
Evolução	Abertura/créditos iniciais	00:10:16	00:13:29
Reviravolta (plot point)	Atentados de 11 de Setembro	00:13:30	00:21:15
Recomeço e evolução da história	Família Bush x Família bin Laden e sauditas	00:21:16	00:48:49
Recomeço / Pré-clímax	Guerra ao terrorismo	00:48:50	01:07:49
Reviravolta (plot point)/ Clímax	Guerra ao Iraque	01:07:50	01:18:10
Desfecho	Soldados norte-americanos	01:18:11	01:59:31
Desfecho	Créditos Finais	01:59:32	02:02:21

Fonte: Elaboração própria

Escrito, dirigido e produzido pelo documentarista americano Michael Moore, *Fahrenheit 9/11* (2004) é um documentário que trata sobre os acontecimentos de 11 de setembro de 2001 nos Estados Unidos, ressaltando suas causas e consequências. O principal objetivo de Moore através dessa produção é fazer uma dura crítica em relação ao governo de George Bush, tendo como motivação o 11 de setembro nos EUA. A partir daí, o diretor traz diversos desdobramentos, como o vínculo entre as famílias Bush e bin Laden, a invasão do Iraque, bem como o recrutamento de soldados norte-americanos.

Segundo Camelo *et al.* (2009), o título do documentário faz alusão ao livro *Fahrenheit 451*,<sup>1</sup> visto que Moore pretende deixar explícito a temperatura política dos EUA, que além de queimar papéis oficiais a fim de ocultá-los, também queimava pessoas. Considerando o que Penafria (1999) diz em relação aos temas nos documentários, *Fahrenheit 9/11* traz uma questão polêmica, que utiliza aspectos do passado para explicar o presente. Nesse aspecto, a produção de um documentário que retrate as causas e consequências dos acontecimentos de 11 de setembro é importante, visto a sua repercussão “para além das fronteiras dos Estados Unidos” (Camelo *et al.*, 2009). Moore reuniu histórias de diferentes pessoas a fim de revelar algo para a sociedade. Através da mon-

1. *Fahrenheit 451* (233°C) foi escrito por Ray Bradbury, em 1953. O título do livro representa a temperatura que queima o papel. Segundo Camelo *et al.* (2009: 07), a história “aborda o futuro e o controle da sociedade por um governo ou classe”, retratando um cenário de opressão em uma sociedade pós-guerra.

tagem do documentário, Moore conseguiu atingir o contexto desejado, visto que este é um documentário “de intencionalidades e, por que não, manipulações por parte do roteirista, que assume os vários papéis ao mesmo tempo: narrador, roteirista e personagem” (Camelo, *et al.*, 2009: 02).

O estilo de Michael Moore se mostrou ainda mais forte em *Fahrenheit 9/11*, visto que o documentarista é bastante claro em relação à sua posição, afirmando diversas vezes que sua produção se trata de uma luta contra Bush. A fim de influenciar os eleitores contra Bush, Moore levou *Fahrenheit 9/11* aos cinemas americanos em 25 de junho de 2004, cinco meses antes das eleições presidenciais e, por isso, segundo Camelo *et al.* (2009: 08), o documentário entrou “para a história da indústria cinematográfica como o documentário de maior arrecadação de bilheteria nos EUA”. Além de faturar mais de três milhões de dólares nos três primeiros dias, o documentário ganhou diversos prêmios. Mas, vejamos como exatamente e, sobretudo, com quais estratégias, este filme foi produzido.

### **Bloco temático 1: Eleições presidenciais de 2000**

Por ter sido produzido em 2004, Michael Moore inicia *Fahrenheit 9/11* questionando se o que ocorreu quatro anos atrás foi um sonho ou realidade. Ele está se referindo, em primeiro plano, às eleições presidenciais americanas de 2000, disputada por Al Gore e George Bush. Mas, além disso, é possível ir além e levantar o questionamento num segundo plano: trata-se de uma ficção (portanto sonho) ou documentário (realidade)? A partir deste início, é possível que se visualize uma leitura (evidente e objetiva) em primeiro plano e uma leitura em segundo plano (nem sempre tão evidente). As características destas leituras serão desenvolvidas mais a frente.

Neste momento, Moore utiliza imagens da maioria dos telejornais anunciando a vitória de Al Gore em muitos estados americanos. Em seguida, aparecem imagens do canal Fox News apresentando Bush como candidato eleito. Depois disso, todos os outros canais de TV voltam atrás e pedem desculpas por terem apresentado Al Gore como vencedor das eleições. Apesar de conseguirem provar que Gore liderava todas as pesquisas de preferência de voto, Bush conseguiu destaque nas manchetes, pois o seu primo trabalhava na Fox News, que por sinal possuía maior credibilidade, sendo capaz de influenciar as informações transmitidas pelas outras redes de TV do país. A partir daí, Moore sugere que as eleições presidenciais tenham sido fraudadas em virtude das influências exercidas por Bush.

### **Bloco temático 2: Mandato de George Bush**

Nos primeiros oito meses de mandato, Bush enfrentou diversas dificuldades e o seu índice de aprovação caiu consideravelmente, sendo considerado um presidente sem futuro. Por isso, nesse bloco, Moore exibe uma série de imagens que retratam as tomadas de decisões dos republicanos, vistas como desastrosas, e que, em um futuro bem próximo, afetariam o país. Nesse momento, “uma música melancólica, parecida com o som de violão, entre imagens que constroem os principais membros dos grupos dos “privilegiados”, imprime o sentido de que dias piores estariam por vir” (Victorino, 2014: 281).

Em resposta às dificuldades enfrentadas em seu governo, Bush decidiu tirar férias. A partir dessa asserção, Moore ilustra as férias do presidente a partir de imagens de arquivo pessoal e sempre fazendo críticas à maneira de Bush governar. Até esse ponto do documentário, Moore traz todo um contexto histórico de como se deu a conturbada eleição de Bush e seus primeiros meses de mandato, para auxiliar que o espectador compreenda em que momento ocorreram os acontecimentos de 11 de setembro. Moore deixa claro que George Bush voltou ao trabalho em 10 de setembro de 2001 e que ao final do seu dia de trabalho, o presidente dormiu confortavelmente: “naquela noite ele dormiu em lençóis de linho francês” (*Fahrenheit 9/11*, 2004). Nesse momento do filme, Moore deixa subentendido que provavelmente aquela foi a última boa noite de sono do presidente antes do 11 de setembro.

### **Bloco temático 3: Abertura/créditos iniciais**

A abertura do filme começa com pouco mais de dez minutos corridos. Juntamente aos créditos de produção de *Fahrenheit 9/11*, aparecem os principais políticos envolvidos com Bush. Abertura que mostra os bastidores, como se o filme pudesse exibir aquilo que as emissoras de TV não mostraram. Essa abertura mostra, inclusive, testes de som e ajustes de áudio. Risos e ensaios. Esses membros são mostrados atrás das câmeras, se preparando para discursar em rede nacional. Victorino (2014) afirma que as imagens das principais figuras políticas durante o governo de Bush é importante para que Moore aproxime o público, de modo geral, do contexto do documentário, pois essas pessoas são conhecidas principalmente pelo espectador americano. Sem essas imagens logo na abertura, ficaria difícil para que públicos de outros países identificassem quem são aquelas figuras consideradas importantes na política dos EUA.

Essa parte é na, verdade, a abertura do material. Passados mais de 13 minutos de filme, finalmente é possível identificar – em tela – o escritor, produtor e diretor da obra. Essa informação aparece em letras brancas sobre um fundo

preto e adquire a mesma importância de uma vinheta na produção televisiva: ela marca o início, fim ou pausa em uma exibição. Essa estratégia é bastante utilizada pela televisão comercial aberta no Brasil: ao final de um programa, logo inicia-se outro em fluxo contínuo. A vinheta de abertura (e intervalo comercial) só vai surgir após cerca de 10 minutos de exibição do material - tempo suficiente para que o telespectador já se veja engajado na nova emissão e decida se quer ou não acompanhá-la. No caso do filme de Moore, fica muito difícil que o telespectador resista, pois a narrativa passa a exibir características do momento de evolução das produções hollywoodianas. Esse é o momento em que as histórias começam a fazer sentido para o telespectador e as peças começam a se juntar para formar um mosaico maior de significações e sentidos.

#### **Bloco temático 4: Acontecimentos de 11 de setembro de 2001**

Para abordar os acontecimentos de 11 de setembro, o Moore utiliza uma tela negra e vozes de pessoas gritando, juntamente ao som dos aviões se chocando contra os prédios do World Trade Center. Segundo Victorino (2014), ao utilizar o artifício da cor preta ao fundo, Moore faz com que o espectador reconstrua as imagens dos acontecimentos na própria mente, a fim de inseri-lo naquele dia. Após um minuto utilizando esse recurso, Moore traz imagens do local, buscando ressaltar as reações dos americanos em relação ao choque dos aviões com as torres. No momento dos acontecimentos que marcariam os símbolos financeiros e militares do país, Bush se dirigia para uma escola na Flórida. Ao saber sobre o primeiro avião que atingiu o WTC, o presidente decidiu seguir com a sua visita na escola, considerada por Moore como uma grande manobra publicitária. Após saber que outros símbolos do país estavam sendo atingidos, Bush continuou a ler para as crianças por cerca de sete minutos.

Para Moore (2004: 33), “o senhor Bush decidiu seguir em frente com a programação montada para render boas fotos”. Kean *et al.* (2004), por seu turno, afirma que o presidente queria aparentar calma, pois a imprensa estava presente e Bush queria entender melhor o que estava acontecendo no país, ao invés de deixar transparecer todo o nervosismo que envolvia aquele momento de crise. Aos 18 minutos e 17 segundos, Moore, em voz over, faz diversas sugestões acerca do que se passava na cabeça de Bush ao receber a notícia dos atentados. O documentarista questiona se naquele momento, o presidente estava refletindo se deveria ter lido o relatório que recebeu em 06 de agosto daquele mesmo ano, dizendo que Osama bin Laden planejava atacar os EUA. Neste momento, Moore satiriza Bush ao sugerir que o título do relatório era vago demais. A partir deste ponto, cria-se justamente o questionamento óbvio:

por quais razões nada foi feito? A resposta para esta questão permite que se visualize o primeiro ponto de virada proposto na estrutura de Syd Field (2005).

### **Bloco temático 5: Família Bush x Família bin Laden e sauditas**

Nos dias seguintes aos acontecimentos de 11 de setembro, o governo ordenou que o espaço aéreo do país fosse fechado, a fim de evitar quaisquer ataques que pudessem vir do céu. Porém havia aviões disponibilizados pelo governo para retirar a família bin Laden e outros sauditas do território americano. Moore prossegue o documentário utilizando o recurso do depoimento, com asserções imagem-câmera de Jack Cloonan, investigador aposentado do FBI, que afirmava que a retirada dos familiares de bin Laden do país foi um erro, comprometendo diversas investigações acerca da Al-Qaeda. A fim de comprovar as asserções acerca desse trecho, Moore utiliza entrevistas com especialistas e pesquisadores.

Neste caso específico, as entrevistas são conduzidas de forma bastante indutiva. Trata-se de uma estratégia telejornalística que, muitas vezes, realiza junção de trechos distintos de entrevista para compor uma informação final mais completa. Neste caso, o que ocorre é um processo de edição e não de montagem - que seria mais adequado a um documentário. Um documentário que se propõe a mostrar uma outra face do 11 de setembro não deveria estar preocupado com a questão do tempo (que é geralmente o caso do telejornalismo). Mas, entende-se, claramente, que esta estratégia permite dar mais agilidade às imagens e às informações oferecidas pelos entrevistados. Aqui a estratégia visa mostrar a "verdade" a partir de vários ângulos.

Nesse bloco do documentário, Moore também aborda a relação da família Bush com a família de bin Laden: anos antes do 11 de setembro nos EUA, James Bath, amigo de Bush, foi contratado pelos bin Laden para administrar seus negócios no Texas. Nessa época, Bush trabalhava em uma empresa multinacional que investia em indústrias controladas pelo governo, principalmente na área de defesa - a Carlyle Group - uma das empresas que tinha os bin Laden como investidores. Em outras palavras, quando os EUA gastava com defesa, os bin Laden lucravam, pois a Carlyle era uma das principais fornecedoras de itens de defesa do governo americano. A partir dessas relações estabelecidas por Moore, conclui-se que os bin Laden lucraram com o 11 de setembro, pois no ano dos acontecimentos, os EUA, mais do que nunca, investiu em armamentos e outros itens de defesa, como tanques de guerra fabricados pela Carlyle. Vale ressaltar que na época do 11 de setembro, o pai de Bush e ex-presidente dos EUA era consultor da multinacional no continente asiático, mantendo contato com a família bin Laden. Acerca dessa temática, aos 34 minutos e 20

segundos, Moore traz à tona alguns questionamentos que inquietavam os americanos: sendo os sauditas os maiores provedores da família Bush, dando a eles mais lucro que os cargos de presidência, a quem os Bush favoreceriam? Os americanos ou os sauditas? Está posto, a partir deste momento, o elemento emblemático da narrativa: a evolução da história que deve culminar no pré-clímax.

### **Bloco temático 6: Guerra ao terrorismo**

Utilizando manchetes de diversos telejornais, Moore inicia esse bloco temático ilustrando que, em dezembro de 2001, as grandes redes de TV receberam informações do governo federal que os EUA estava sob ataque, e que dessa vez, poderia ser pior que os atentados de 11 de setembro. Através dessa atitude, o governo de Bush visava instaurar uma aura de ameaça, manipulando os cidadãos americanos. Aos 50 minutos e 05 segundos, Moore traz imagens de discursos de Bush, dizendo que nenhum americano estava seguro, pois “o mundo mudou depois de 11 de setembro” (*Fahrenheit*, 2004).

O sentimento de medo criado pelo governo americano foi tão grande que, através de depoimentos, mesmo moradores de cidades pequenas e com baixo potencial para um ataque terrorista contam que não conseguiam dormir tranquilos e pediam proteção para seus líderes governamentais. Para ilustrar a preocupação da população americana em relação aos possíveis ataques terroristas, Moore toma depoimentos de um grupo pacifista (Peace Fresno) da pequena cidade de Fresno, na Califórnia, que se reunia semanalmente para discutir questões relativas à paz. Segundo a Peace Fresno, Aaron Kilner, membro da equipe de antiterrorismo da cidade, se infiltrou no grupo para investigar possíveis ações terroristas que seus membros poderiam planejar. Aos 59 minutos e 21 segundos, utilizando imagens que ilustram as reuniões do grupo, Moore, através de argumentos irônicos, deixa subentendido que a Peace Fresno está bem longe de ser uma organização terrorista, pois são apenas cidadãos em busca de discussões positivas.

### **Bloco temático 7: Guerra ao Iraque**

Neste bloco temático, Moore trabalha com a guerra dos Estados Unidos contra o Iraque. Para fazer referência aos conflitos que abordará a seguir, Moore utiliza imagens (1h07min50s) de bombas em navios de guerra. Em seguida, Moore intercala as imagens dos navios de guerra a imagens de Bush se preparando para um discurso em rede nacional, no dia 19 de março de 2003. Moore utiliza o discurso do presidente em off, e, a fim de ilustrá-lo, intercala

imagens de tropas preparando mísseis e bombas com imagens de Bagdá, capital do Iraque. Enquanto Bush fala acerca de um povo oprimido, cujo líder - Saddam Hussein - ameaça o mundo com destruição em massa e propagação do terrorismo, as imagens mostram uma criança brincando em um parque de Bagdá, e de repente, um corte mostra a explosão de uma bomba impactante (01h09min21s), fazendo referência à primeira noite de ataques na cidade. Enquanto isso, em voz over, Moore afirma que o Iraque nunca cogitou a possibilidade de atacar os EUA e que, aquele país não deveria ter sido bombardeado. Em seguida, o documentarista mostra uma criança pequena morta, sendo colocada em uma caminhonete que passava recolhendo os cadáveres de vítimas da guerra.

É interessante notar como Moore consegue depoimentos dos próprios soldados americanos a seu favor: um soldado afirma que ele e seus colegas não foram preparados pra guerra e, chegando ao Iraque, por medo, eles atiravam em tudo que se movesse, o que causou a morte de muitos inocentes. Contrapondo esse fato e, querendo ressaltar o nacionalismo exacerbado americano através do discurso de ódio contra os supostos inimigos dos EUA, Moore também mostra soldados americanos com orgulho do trabalho que estavam fazendo naquele país. Para justificar a guerra no Iraque, Bush não mede esforços e passa um bom tempo tentando convencer a opinião pública a seu favor. Este bloco no entanto, não termina, sem que Moore busque, por meio da montagem do material, lançar mão da espetacularização - elemento típico das produções hollywoodianas. Em 1h13 do filme, representantes do governo de Bush explicam como os alvos foram escolhidos e destacam a importância de serem humanos. Paralelamente, suas falas são cobertas por imagens de crianças feridas, mulheres pedindo socorro e a mais emblemática: ao fundo completamente destruído, uma senhora grita, chora e desespera. Não é possível entender nenhuma palavra do que ela diz, mas aqui vale a linguagem das emoções, acessíveis a qualquer pessoa. Em seguida, por meio de uma leitura mais evidente, Moore busca mostrar o poder de persuasão do presidente americano. Moore exhibe uma entrevista da cantora pop Britney Spears, declarando seu apoio e confiança em todas as decisões do governo. Numa leitura mais profunda, o que Moore faz é evidenciar a alienação do povo por meio do uso da imagem da cantora pop. Prova disso é o fato de a narração do filme segue afirmando que "Britney Spears não estava sozinha", posto que muitos acreditavam em Bush.

Finalizando esse bloco, o documentarista aponta uma contradição nas falas do presidente Bush e seu governo: no início do mandato, em 2001, Bush declarava que o Iraque não possuía poder bélico que gerasse grande preocupação. Após os ataques de 11 de setembro, o discurso mudou e o presidente

afirmava com convicção que o país liderado por Saddam possuía armas químicas e apoiava a Al-Qaeda.

### **Bloco temático 8: Soldados norte-americanos**

Moore inicia esse bloco fazendo uma dura crítica à cobertura da imprensa norte-americana no período da Guerra no Iraque. Para o documentarista, a imprensa dos EUA era tendenciosa e manipulada pelo governo, que por sua vez, não permitia a divulgação de dados oficiais sobre soldados mortos. O documentário mostra também, de que modo o exército americano recrutava soldados para lutarem na guerra no Iraque. Para Moore, o governo procurava em locais onde a economia estava arruinada, cuja única chance de emprego era servir ao exército. O documentarista cita como exemplo sua cidade natal, Flint (no Michigan), onde cerca de 50% da população estava desempregada. A partir daí, Moore constrói a história de Lila Lipscomb, mãe do sargento Michael Pedersen, morto no Iraque.

Nesse bloco temático, Moore também busca retratar a dificuldade de reabilitação dos soldados mutilados e critica o governo, que fez grandes cortes orçamentários em relação às ajudas de custo aos veteranos de guerra e suas famílias.

Os minutos finais do documentário se passam na frente do Capitólio, onde Moore questiona os congressistas sobre mandar seus filhos para a guerra no Iraque. Segundo Moore, apenas um congressista, dos 535, tinha seu filho servindo ao país na guerra. Para o documentarista, as pessoas pobres e que vivem em dificuldade se alistam para defender um sistema que os prejudica. Essas pessoas se alistam para que outros (como os filhos de políticos ou pessoas de classes mais favorecidas) não tenham que se alistar. “Elas desistem de suas vidas para que sejamos livres” (*Fahrenheit*, 2004). Moore encerra o documentário com uma fala de George Bush, dizendo “se me enganar... não me enganará outra vez” (*Fahrenheit*, 2004). Moore, em voz over, diz concordar com o presidente pela primeira vez. O documentarista, ao encerrar a produção com essa fala juntamente à imagem de Bush congelada faz menção às eleições de 2000, onde Bush pode até tê-lo enganado juntamente a toda a população americana, porém não o fará novamente, pois através do exibido no documentário, Moore esperava prejudicar a reeleição do presidente.

### **Bloco temático 9: Créditos Finais**

Nos créditos finais, Moore dedica o documentário a Michael Pedersen e todos os soldados de Flint que perderam a vida na guerra no Iraque. A seu

amigo Bill Weems e as 2973 vítimas dos atentados de 11 de setembro de 2001 e, principalmente, aos que perderam a vida no Iraque e Afeganistão devido às atitudes do governo americano. Em 1h59min55s a dedicatória é cortada e a tela é destinada aos créditos de produção do documentário, ainda com a música de Neil Young ao fundo: são nomeados todos aqueles que participaram da produção, pesquisa, processo de filmagem e edição de *Fahrenheit 9/11*. Nos últimos segundos, Moore indica o seu website ([www.michaelmoore.com](http://www.michaelmoore.com)), com a frase “do something” na legenda, um pedido para que as pessoas façam algo em relação à política americana, visto que o site é um espaço para que as pessoas se mobilizem acerca dos temas tratados em seus filmes.

### Considerações finais

Em *Fahrenheit 9/11*, Michael Moore visa, além de criticar o governo Bush, romper com o “estilo de vida americano” ou o tão almejado “American Dream” exercendo uma forte crítica à sociedade americana como um todo. A crítica de Moore à imprensa norte-americana aparece logo nos primeiros minutos do documentário, a fim de problematizar a cobertura da eleição de Bush como presidente dos EUA. Nesse sentido, é importante discutir de que forma Moore impõe sua crítica, mas, sobretudo, entender do que efetivamente o documentarista fala.

Produzido como uma obra de ficção, *Fahrenheit 9/11* utiliza a estrutura tripartite que, invariavelmente, prende os olhos e a atenção de um público que já está condicionado por filmes desta natureza. Embora esta seja a estrutura utilizada, o tema em si e a forma de abordá-lo é, em essência, documental. Trata-se, sem dúvida, de um documentário, mas, destaque-se, que lança mão de diversas estratégias na construção da narrativa. A primeira delas é a estruturação estilo filme de ficção hollywoodiana. Essa estratégia permite que a atenção do telespectador seja renovada a cada plot point (ou reviravolta). Ao longo das duas horas de documentário fica claro que, para tratar de uma história recente e que fez parte da vida da população norte-americana, Moore traz diversos recursos visuais provenientes da indústria ficcional hollywoodiana, como a abertura do seriado *Bonanza*, elemento parte da cultura norte-americana. Utilizando diversos recursos visuais e sonoros, *Fahrenheit 9/11* completa os espaços de ausência deixados pelo jornalismo (expressão da grande mídia) e o faz de forma a valorizar o aspecto documental da narrativa.

One of the markers of real, genuine authenticity in audio-visual media generally is a reduction often in the plenitude of images ... This applies to both ‘real’ reality coverage and the fabricated version found in some fictions. Absences or reduced quality of images – such as shaky camerawork, dodgy focus

or awkward zooms – signify that events have not been staged for the convenience of the production of images. Coverage reacts to the events, rather than the events being created for, or through, the images themselves. In the case of September the 11th, there were numerous such signifiers of actuality. (King, 2005: 50).

Através da montagem e de diferentes recursos utilizados para conferir verdade às suas asserções, o documentarista Michael Moore conseguiu criar um mosaico de significações e interpretações até mesmo para aquele público que não conhece a fundo a história dos Estados Unidos. Porém, é importante se atentar ao fato de que o documentarista muito critica a manipulação do governo Bush no que se refere aos meios de comunicação, mas também ele (Moore) faz o mesmo com os espectadores ao construir um documentário repleto de montagens e argumentos persuasivos. Desta forma, fica claro que Moore é um documentarista na medida em que produz um documentário mas também é, igualmente, um documentarista pois a construção se dá com o uso de estratégias fílmicas.

Para destacar o aspecto verídico de sua abordagem, Moore realiza entrevistas como se fossem para reportagens jornalísticas. Em diversos momentos, é possível observar que o entrevistador (Moore) induz a resposta. A edição em ritmo mais dinâmico também está mais voltada para reportagens televisivas que para montagens documentais, que permitem longas tomadas e trechos longos de entrevista.

É interessante ainda notar que, do ponto de vista dos regimes de leitura, o material se destaca pela leitura documentarizante mas não é ela que aparece no primeiro plano. Ao contrário disso, no primeiro plano surge a leitura fictivizante (regada pelas ironias do narrador, jogo de cena, edições satíricas etc). É como se Moore voltasse ao início de seu material em que lança a pergunta: sonho ou realidade? Não há dúvidas de que se trata de uma realidade (ainda que seja a realidade montada por ele), mas o documentarista oferece ao telespectador / leitor de sua obra a opção de escolher a forma como vai desenvolver tal leitura. Cabe ao telespectador / leitor decidir em qual das leituras ele vai se focar, mas nas duas o fim é o mesmo: a inabilidade e incompetência de Bush. É este o enredo de *Fahrenheit 9/11* e não outro. O 11 de setembro é apenas um plot na narrativa toda. Em essência, o material trava uma batalha contra Bush. Não por acaso os primeiros minutos de filme são focados na eleição do então presidente. A todo momento, Moore desvela algum aspecto que corrobora a inabilidade presidencial e até o mau caratismo de Bush.

A mídia norte-americana também não saiu ilesa das críticas de Moore. Para ele, a imprensa se tornou a maior marqueteira da guerra, pois focou apenas nos pontos favoráveis, não retratando as suas consequências. Ao exibir

imagens da cobertura da guerra no Iraque, Moore mostra a cena de um tanque de guerra e um jornalista, ao fundo, diz que as redes de TV estão fazendo história ao transmitirem a guerra para o mundo. Essa fala é a comprovação do que dizem Moreira (2004) e Wainberg (2005): a guerra, principalmente por ter a violência como um de seus ingredientes principais, desperta a curiosidade do público, estimulando o jornalista a transformá-la em um acontecimento midiático. Nesse aspecto, também é válido relacionar a cobertura da guerra do Iraque à ideia de sensacionalismo, visto que os meios de comunicação norte-americanos não se preocuparam em difundir o que de fato ocorreu, mas sim criar um espetáculo em torno da guerra, construindo o inimigo, a fim de atingir o patriotismo dos espectadores norte-americanos e influenciá-los a favor da guerra.

*Fahrenheit 9/11* é um documentário com conteúdo denso e que certamente despendeu muita pesquisa. Mesmo que o documentarista não tenha atingido o seu principal objetivo (prejudicar a reeleição de Bush), ele conseguiu instaurar o sentimento de dúvida nos espectadores, fazendo pelo menos, com que esses questionassem o governo de Bush e também o próprio modo de vida norte-americano.

### Referências bibliográficas

- Alvares, C. (2005). O 11 de Setembro como mega-acontecimento: um desafio à globalização. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/caleidoscopio/article/view/2242/1759>
- Aumont, J. & Marie, M. (2006). *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo: Papirus.
- Aumont, J. et al. (1983). *Esthétique du film*. [S. l.]: Nathan Université.
- Araújo, I. (1995). *Cinema: o mundo em movimento*. São Paulo: Scipione.
- Bauer, M. W. & Gaskel, G. (org.) (2002). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. Petrópolis: Vozes.
- Brotas, A. (2005). Guerra e terrorismo: os diferentes discursos e enquadramentos da mídia. *XXVIII Congresso Brasileiro De Ciências Da Comunicação* (pp. 1-12). Rio de Janeiro. Anais. Salvador: FJA. Disponível em: [www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R0062-2.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R0062-2.pdf)
- Camelo, A. P. et al. (2009). Uma sociedade estupefata perante o terror: a sociedade norte americana e os atentados de 11 de setembro na visão de Michael Moore. *Contemporâneos: Revista de Artes e Humanidades*, abr., (3): 1-32. Viçosa. Disponível em: [www.revistacontemporaneos.com.br/n3/pdf/fahrenheit.pdf](http://www.revistacontemporaneos.com.br/n3/pdf/fahrenheit.pdf)

- Chermak, S. *et al.* (2003). *Media representations of September 11*. Westport, Conn.: Praeger.
- Chomsky, N. (2005). *Poder e terrorismo: entrevistas e conferências pós-11 de setembro*. Rio de Janeiro: Record.
- Chomsky, N. (2002). *11 de setembro*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 6ª ed.
- Comolli, J. L. (2008). *Ver e poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Field, S. (2005). *Screenplay: the foundations of screenwriting*. NY: Delta.
- Gomes, S. (2013). *P'ra lá do olho mecânico: de Vertov e Flaherty a Jean Rouch*. Disponível em: [www.academia.edu/9812247/P\\_RA\\_LÁ\\_DO\\_O\\_LHO\\_MECÂNICO\\_De\\_Vertov\\_e\\_Flaherty\\_a\\_Jean\\_Rouch\\_2013\\_](http://www.academia.edu/9812247/P_RA_LÁ_DO_O_LHO_MECÂNICO_De_Vertov_e_Flaherty_a_Jean_Rouch_2013_)
- Kean, T. H. *et al.* (2004). *The 9/11 Commission Report*. Eua: National Commission On Terrorist Attacks Upon The United States. Disponível em: <http://govinfo.library.unt.edu/911/report/911Report.pdf>
- King, G. (2005). *The spectacle of the real: from Hollywood to 'reality' TV and beyond*. Intellect.
- Maria, C. T. (2008). *Um retrato da América pós-11 de setembro no cinema*. Disponível em: [www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed\\_002/arte\\_comunicacao/umretratonaaamerica.pdf](http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_002/arte_comunicacao/umretratonaaamerica.pdf)
- Mombelli, N. F. & Tomain, C. S. (2014). *Análise fílmica de documentários: apontamentos metodológicos*. Disponível em: <http://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/323/358>
- Moore, M. (2004). *O livro oficial do filme Fahrenheit 11 de setembro*. São Paulo: Francis.
- Morais, T. (2008). “Nanook, O Esquimó”: discurso documental em consonância com as estratégias ficcionais. *XXXI Congresso Brasileiro De Ciências Da Comunicação* (pp. 1-15), Natal. Anais. Olinda: AESO. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0777-1.pdf>
- Moreira, D. J. (2004). *11 de setembro de 2001: Construção de uma catástrofe nas primeiras páginas de jornais impressos*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. Disponível em: [www.bocc.ubi.pt/pag/moreira-deodoro-11-setembro.pdf](http://www.bocc.ubi.pt/pag/moreira-deodoro-11-setembro.pdf)
- Nichols, B. (2008). *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papirus, 3. ed.
- Odin, R. (2012). Filme documentário, leitura documentarizante. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 37 (39): 10-30. São Paulo.

- Online, Folha. (2001). *Número de mortos nos ataques de 11 de setembro é de 3.278*. Disponível em: [www1.folha.uol.com.br/folha/reuters/ult112u9396.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/folha/reuters/ult112u9396.shtml)
- Penafria, M. (2004). O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico. *BOCC – Biblioteca online de Ciências da Comunicação*. Disponível em: [www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-documentario-debate.html](http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-documentario-debate.html)
- Penafria, M. (2003). O documentarismo do cinema. *BOCC – Biblioteca online de Ciências da Comunicação*. Disponível em: [www.bocc.ubi.pt/pag/penafria\\_manuela\\_documentarismo\\_cinema.pdf](http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria_manuela_documentarismo_cinema.pdf)
- Penafria, M. (1999). *O filme documentário: história, identidade, tecnologia*. Lisboa: Cosmos.
- Pereira, A. S. M. (2005). O 11 de setembro na imprensa portuguesa: a semana seguinte. *BOCC – Biblioteca online de Ciências da Comunicação*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Jornalismo, Universidade de Coimbra, Coimbra. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/pereira-andreia-11-setembro-imprensa-portuguesa.pdf>
- Ramos, F. P. (2013). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*. São Paulo: Senac.
- Ramos, F. P. (2001). O que é documentário?. *BOCC – Biblioteca online de Ciências da Comunicação*. Disponível em: [www.bocc.ubi.pt/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf](http://www.bocc.ubi.pt/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf)
- Ramos, N. & Serafim, J. F. (2007). *Cinema documentário, pesquisa e método: desafios para os estudos interdisciplinares*. Disponível em: [www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/358/161](http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/358/161)
- Silverman, D. (2009). *Interpretação de dados qualitativos: métodos para análise de entrevistas, textos e interações*. Porto Alegre: Artmed.
- Souza, B. M. (2012). *A construção do conceito de inimigo nos discursos de Osama Bin Laden no período de 1996 a 2004*. Dissertação (Mestrado em Relações Internacionais), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: [www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/54091/000851264.pdf?sequence=1](http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/54091/000851264.pdf?sequence=1)
- Strawson, J. (2008) Islam and the politics of terrorism: aspects of the british experience. In M. Gani & P. Mathew, *Fresh perspectives on the war on terror*. The Australian National University (ANU). Canberra / Australia.
- Suppia, A. (2013). Quando a realidade parece ficção, é hora de fazer mockumentary. *Ciência e Cultura*, jan, 65 (1): 60-63. São Paulo.

- Triviños, A. N. S. (1987). *Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação*. São Paulo: Atlas.
- Vanoye, F. & Goliot-Lété, A. (2005). *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus. 3ª ed.
- Victorino, L. (2014). *O documentário vai à Hollywood: a paixão pelo "real" e os filmes de Michael Moore*. Tese de Doutorado em Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: [www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-05112014-190949/en.php](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-05112014-190949/en.php)
- Wainberg, J. A. (2005). *Mídia e terror: comunicação e violência política*. São Paulo: Paulus.

### **Filmografia**

*Fahrenheit 9/11* (2004), de Michael Moore.

## Dissonâncias entre *Nelson Freire* e o documentário musical brasileiro convencional

Guilherme Gustav Stolzel Amaral & Paula Gomes\*

*Nelson Freire* (Brasil, 2003, 102 min)

Direção: João Moreira Salles

Roteiro: Flávio Pinheiro, João Moreira Salles e Felipe Lacerda

Produção: Beto Bruno e Maurício Andrade Ramos

Som: Aloysio Compasso, Denilson Campos, Gabriel Pinheiro, Lionel Pauty

Direção de Fotografia: Toca Seabra

Edição: Felipe Lacerda, João Moreira Salles

### Introdução

O crescente interesse do documentário brasileiro pela música produziu dezenas de filmes, dos quais, uma parcela significativa trata de reconstruir a trajetória de emblemáticos personagens da música brasileira. Esses documentários – que resgatam memórias e fatos relacionados aos personagens retratados – constituem uma tendência dentro do documentário musical brasileiro contemporâneo, a qual intitulamos de *biografia convencional*, caracterizada pela linearidade discursiva, que seleciona certos acontecimentos significativos e estabelece entre eles conexões que lhes conferem coerência. Parece-nos que a principal preocupação dos filmes alinhados a esta tendência é a de extrair uma lógica dos múltiplos acontecimentos que compõem a trajetória de um artista, de modo a construir uma narrativa que busca dar a essa trajetória uma unidade coerente.

É a partir de entrevistas com pessoas ligadas aos personagens biografados que estes filmes constroem uma biografia cronologicamente linear, cerimonial e enaltecadora. A formulação chave dessa tendência biográfica costuma dar preferência ao caráter informativo da palavra falada. É combinando diversas

---

\* Guilherme Gustav Stolzel Amaral: Mestre em Imagem e Som pela UFSCar. Centro de Educação e Ciências Humanas. Departamento de Artes e Comunicação. 676, São Carlos, Brasil. E-mail: guinico@gmail.com

Paula Gomes: Doutoranda do curso de pós-graduação em Multimeios da UNICAMP. Instituto de Artes. Departamento de Cinema. 6159, Campinas, Brasil. E-mail: paulagomesrtv@gmail.com

dessas vozes que a biografia do músico vai sendo construída de maneira cronologicamente linear e coesa, com *começo, meio e fim*, cabendo aos demais elementos que costumam fazer parte da narrativa destes documentários – tais como imagens de arquivo, performances musicais, animações, dentre outros – o papel de ilustrar o que é mencionado nos depoimentos.

Filmes como *Nelson Freire* (João Moreira Salles, 2003), *Jards* (Eryk Rocha, 2013) e *Dominguinhos* (Mariana Aydar, Eduardo Nazarian, Joaquim Castro, 2014) parecem fugir dessa tendência biográfica convencional, sobretudo no que diz respeito ao registro musical. Neste artigo, pretendemos analisar os principais aspectos estéticos e narrativos que distinguem o filme *Nelson Freire* (João Moreira Salles, 2003) de biografias musicais convencionais.

### Um filme sobre um homem e sua música

*Nelson Freire* tem como foco o pianista que dá nome ao filme. Freire é um dos principais pianistas brasileiros e do mundo no campo da música clássica, o que já diferencia o filme da maioria dos documentários musicais brasileiros, que via de regra tratam de músicos relacionados a música popular brasileira.

Ademais, *Nelson Freire* é uma obra com o foco voltado principalmente para os acontecimentos do presente, ou seja, aqueles que se passam no momento da tomada. É por meio do registro de apresentações e ensaios do pianista, bem como dos momentos que antecedem e precedem esses eventos, que o filme apresenta ao espectador fragmentos da relação que Nelson tem com a música.

Ao longo do documentário acompanhamos a sutil revelação de partes fragmentadas da história de vida de Nelson, estruturadas em 32 episódios. Diferentemente do que se observa em grande parte dos documentários musicais brasileiros desenvolvidos à luz dos preceitos de uma biografia tradicional, *Nelson Freire* não apresenta ao espectador uma seleção dos acontecimentos mais relevantes da vida da pianista; o filme tampouco propõe um ordenamento lógico e linear para os fatos que integram sua estrutura narrativa.

Buscando compreender os motivos que levaram Nelson Freire – sujeito avesso à exposição excessiva – a aceitar a realização do documentário, Salles desenvolveu duas hipóteses.<sup>1</sup> Na primeira delas, a participação de Nelson é explicada pelo desejo do pianista em ter registros audiovisuais de sua carreira, buscando evitar que ocorresse com ele o mesmo que ocorreu com sua mentora

1. Declaração de João Moreira Salles ao site *Críticos* na entrevista “O elogio do recato”, publicada em 9 de maio de 2003. Disponível em: <http://criticos.com.br/?p=269&cat=2>. Acesso em: 20 de junho de 2014.

Guiomar Novaes, que mesmo sendo uma das maiores pianistas da história do Brasil, possui apenas um único registro audiovisual de cerca de 40 segundos.

A outra hipótese é a de que, nas palavras de Salles, Nelson “quis que o filme fosse feito porque ele quis declarar o seu amor por tudo àquilo que é importante na vida dele”.<sup>2</sup> O pianista parece corroborar essa hipótese ao afirmar em entrevista:

Sou o resultado de outras pessoas. Não me fiz sozinho. Por ter sido menino prodígio, muita gente pensa que, se eu estudasse com xis ou ipsilone, seria a mesma coisa. Não é verdade. Gostaria que todos soubessem. Meninos prodígios existem muitos; que acabam meninos, acabam prodígios. Ter histórias da minha professora, do meu pai, foi algo muito importante para mim.<sup>3</sup>

Estas palavras de Salles e Freire nos encorajam a afirmar que em *Nelson Freire* há uma espécie de inversão na chave da biografia. Não é o filme que presta uma homenagem ao pianista, mas sim o pianista que homenageia, através do filme, as pessoas que marcaram a sua trajetória de vida.

Para a construção dessa homenagem Nelson compartilhou com o Salles parte de seu acervo afetivo pessoal, constituído de diversas fotos, recortes de jornal, e de duas cartas endereçadas a ele, uma escrita pelo seu pai e outra por sua professora Nise Obino. Assim, é através da homenagem prestada por Nelson a outras pessoas que o espectador contempla fragmentos de informações relacionadas à vida do pianista.

Podemos dizer que no filme Nelson fala de sua história de dois modos distintos, porém complementares: através do discurso verbalizado que constitui uma única entrevista que Salles realizou com Nelson, repartida em trechos que aparecem ao longo de todo o filme; e por meio das fotos, dos recortes de jornais, e das cartas, que integram o seu arquivo pessoal e que revelam detalhes íntimos de sua existência. Para compreendermos melhor essa questão, prosseguiremos com a análise de dois episódios do filme que proporcionam uma ampla reflexão acerca do assunto, “uma carta” e “homenagem a Nise Obino”.

O episódio “uma carta” é aberto com a imagem (Fig. 1) de um antigo papel datilografado combinada a uma voz *over*, que logo percebemos tratar-se da narração do conteúdo da própria carta. Iniciada pela expressão “*meu filhinho*”, o narrador informa-nos os motivos que levaram a escritura da carta: em função da mudança de toda a família para o Rio de Janeiro “*única e exclusivamente*”

2. Declaração de João Moreira Salles ao site *Críticos* na entrevista “O elogio do recato”, publicada em 9 de maio de 2003. Disponível em: <http://criticos.com.br/?p=269&cat=2>. Acesso em: 20 de junho de 2014.

3. Entrevista que integra o texto “João Moreira Salles filma retrato não-verbal de Nelson Freire” de autoria de Silvana Arantes, publicado originalmente no Caderno *Ilustrada*, do jornal *Folha de São Paulo*, no dia 29/04/2003. A cópia digital encontra-se disponível em: [www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2904200306.htm](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2904200306.htm). Acesso em 25 de jun. 2015.

por causa de Nelson, bem como com o objetivo de narrar alguns fatos relacionados à vida do pianista, “*para que sirvam de orientação para tua biografia*”.

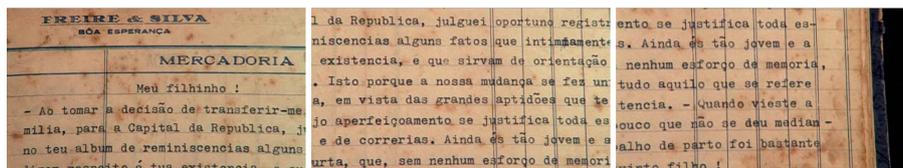


Figura 1. Imagens da carta escrita pelo pai de Nelson.

Fonte: Frames do filme *Nelson Freire* (2003), de João Moreira Salles.

Imagens da carta e imagens de fotos antigas (Fig. 2) são intercaladas enquanto o narrador, lendo a carta, relembra os problemas de saúde que Nelson enfrentou durante a infância em Boa Esperança, Minas Gerais: “*eras um menino lindo, robusto e corado, porém, eras doente. Quanto sofremos tua a mãe e eu, por ver-te a definhar, dia a dia, e a choramingar, vitimado amiúde por alergia rebelde que a tudo resistia*”.



Figura 2. Fotos do pianista durante a infância.

Fonte: Frames do filme *Nelson Freire* (2003), de João Moreira Salles.

Em seguida o narrador descreve uma viagem que Nelson fez com seus pais em 1984 à cidade de Campanha (MG), com o objetivo de visitar as irmãs internas do pianista, Nelma e Norma. São mostradas fotos de alunas do internato, enquanto o narrador conta que na presente ocasião, Nelson, que tinha apenas quatro anos, tocou piano para parte das alunas e para irmã superiora que, entusiasmada com a sua performance, disse para as alunas fixarem bem na memória aquele momento, para que recordassem no futuro quando o Nelson, já crescido, viesse a impressionar o mundo. Nesse momento surgem imagens de recortes de antigos jornais nos quais a precocidade do pianista ganha destaque (Fig. 3).



Figura 3. Recortes de antigos jornais que enfatizam o talento precoce de Nelson.

Fonte: Frames do filme *Nelson Freire* (2003), de João Moreira Salles.

Em seguida, vemos fotos antigas de Nelson ainda garoto combinadas a imagens da carta, enquanto o narrador prossegue lembrando a dedicação dos pais ao aprendizado do pianista, que uma vez por mês era levado pela mãe até a cidade de Varginha (MG) para que tivesse aula com o maestro Fernandez, que após doze lições afirmou que não havia mais nada a ensinar a Nelson, aconselhando que a família se mudasse para o Rio de Janeiro para que o jovem pianista prosseguisse com os estudos.

Dando sequência à leitura da carta, o narrador nos informa que em junho de 1950, após refletirem muito, os pais de Nelson decidem deixar o interior de Minas Gerais e seguir com a família para Rio de Janeiro, “*com a finalidade primordial de acompanhar*” os passos de Nelson rumo à cidade na qual as aptidões dele poderiam “*desenvolver-se ilimitadamente*”. Ao longo desse trecho imagens da carta alternam-se com imagens de fotos da família, e com imagens da cidade do Rio de Janeiro. (Fig. 4)

A carta chega ao seu fim. O autor se despede carinhosamente com os dizeres “*Atenciosamente, Papai*”. Com a imagem de uma foto do pai de Nelson o episódio termina.



Figura 4. A esquerda uma foto dos pais de Nelson, ao centro uma foto da família, e a direita a foto do pai de Nelson que encerra o episódio.

Fonte: Frames do filme *Nelson Freire* (2003), de João Moreira Salles.

Em “*uma carta*”, Nelson prestou sua homenagem ao grande esforço e dedicação da família, sobretudo dos pais, que possibilitaram que ele prosseguisse com os estudos. É interessante observar que essa homenagem é construída sem a necessidade de que o pianista se fizesse fisicamente presente no episódio: o

espectador não o vê, tampouco o ouve. O sentimento de Nelson se materializa através do conteúdo da carta escrita por seu pai, e das fotos e dos recortes de jornal vistos ao longo do episódio. É através deles que o espectador é informado sobre alguns aspectos da vida do pianista.

Nesse sentido, *Nelson Freire* contrapõe-se às críticas que Jean-Claude Bernardet direciona aos documentários brasileiros que fazem um uso excessivo da *entrevista*, como é o caso dos documentários musicais alinhados à uma *tendência biográfica tradicional*. O teórico observa que o recurso é comumente adotado pelos documentaristas com o objetivo de passar a palavra para o outro, de dar voz ao sujeito retratado. Contudo, questiona Bernardet:<sup>4</sup> “que fala do outro é essa, se é sempre motivada pelas perguntas do cineasta?” Prosseguindo em seu questionamento, aponta: “Além disso, o outro só fala sobre temas propostos por perguntas, não sobre o que gostaria de falar”.

Já no episódio “homenagem a Nise Obino” o discurso verbalizado do pianista é combinado a um discurso afetivo que se manifesta nos elementos que compõe o seu arquivo pessoal. Diferentemente de “uma carta”, em “homenagem a Nise Obino” Nelson encontra-se fisicamente presente. No início do episódio é o próprio Nelson quem relata as dificuldades que enfrentou no Rio de Janeiro. Ele conta dos problemas que teve para se adaptar aos métodos de aprendizado e a troca constante de professores fez com que família cogitasse voltar para o interior de Minas Gerais “*o prodígio estava acabando né... já tinha dado o que tinha que dar...*”. Em seguida ele explica o cerne do problema: “*não havia amor, tinha que haver... se não há isso... eu viro uma toupeira, sabe?*”

Em seguida Nelson descreve a impressão que teve de Nise Obino na primeira vez em que ela foi a sua casa. Ele, garoto tímido, disse ter ficado impressionado com a espontaneidade e a beleza da professora: “*eu tava na varanda, e ela desceu de um taxi preto, fumando, desquitada... chegou falando de política... oposições... escandalizando a família mineira... e eu fiquei fascinado*”. Acompanhamos trechos da entrevista combinados a imagens de fotos de Nise (Fig. 5) enquanto ouvimos Nelson dizer do amor que existiu entre os dois, que ia muito além da relação aluno-professor. Em seguida, ele menciona ter recebido uma carta de Nise na qual ela escreve sobre o encontro inicial que tiveram.

---

4. As indagações de Jean-Claude Bernardet foram retiradas do debate realizado por ele e por Ismail Xavier no Centro Cultural de São Paulo, no dia 15 de agosto de 2003. A transcrição completa do texto, realizada por Cleber Eduardo, encontra-se disponível em [www.contracampo.com.br/53/ismailbernardet.htm](http://www.contracampo.com.br/53/ismailbernardet.htm). Acesso em: 8 de julho de 2015.



Figura 5. Fotos de Nise Obino pertencentes ao acervo pessoal de Nelson.

Fonte: Frames do filme *Nelson Freire* (2003), de João Moreira Salles.

A partir desse momento passamos a acompanhar a leitura da carta narrada em voz over por Denise Obino Boeckel, filha de Nise. Imagens da carta alternam-se a uma série de fotos organizadas em sequência (Fig. 6). Nise conta à impressão que teve ao ver o pequeno pianista “*correndo mãozinhas tão pequenas*” pelo piano: “*era tão cômico, era tão comovente, e era tão diferente... era qualquer coisa fora desse mundo, não dava para classificar de feio ou bonito*”. Por fim, a pianista conclui: “*nesse momento, vendo bem tudo aquilo, eu vejo que te amei, porque disse para mim mesma: que bom, ele já tem o seu mundo, também para ele o resto será o resto. Novembro, 1983, Nise*”.



Figura 6. Uma imagem da carta e duas imagens do arranjo de fotos de Nise Obino, nas quais Nelson aparece diversas vezes ao lado da antiga professora.

Fonte: Frames do filme *Nelson Freire* (2003), de João Moreira Salles.

A entrevista é retomada. Nelson diz: “*ela não está mais aqui... mas acho que não existe um dia em que eu não falo com ela*”. Ele sorri e o episódio termina. Assim como acontece no episódio “uma carta”, em “homenagem a Nise Obino” Nelson também presta uma homenagem, que nesse caso é dedicada à professora. Ao longo do episódio, as fotos, a carta e o relato pessoal de Nelson atravessam o tempo, resgatam acontecimentos do passado e inscrevem fragmentos da história do pianista na narrativa do filme.

Outro ponto importante que não podemos deixar de enfatizar é a presença do depoimento do próprio Nelson na obra. Ao longo do filme o espectador acompanha diversos trechos da entrevista que Salles realizou com Nelson no último dia de filmagem. Em alguns desses trechos Nelson, de fato, conta uma parcela de sua história de vida. Porém, a aura de afeto oriunda do modo como

as cartas “falam” por Nelson não é deixada de lado. A oralidade reticente e fragmentada do pianista - entremeada à força sígnica das imagens – potencializa o conteúdo afetivo das palavras. Tal característica contribui para singularizar o artifício da entrevista neste filme.

O episódio “a profissão” é iniciado com um breve trecho de Nelson executando *Scherzo, opus 54 nº4* de Chopin, seguido de imagens do pianista caminhando por corredores escuros e de planos no quais Nelson é visto sozinho no palco ensaiando em imensos teatros vazios. (Fig. 7)



Figura 7. A imagem da esquerda mostra Nelson caminhando sozinho no corredor, enquanto que as imagens do centro da direita retratam o pianista sozinho no palco. Um grande plano geral ilustra a dimensão dos teatros de modo a acentuar a solidão que envolve a carreira do pianista.

Fonte: Frames do filme *Nelson Freire* (2003), de João Moreira Salles.

Em seguida, enquadrado em primeiro plano, ele fala sobre a solidão que envolve o ofício de pianista. Solidão essa que ele afirma lhe fazer companhia desde a infância: “*eu fui caçula nove anos depois, e quando eu nasci meus irmãos estavam internos, eu não tive contato, e eles poderiam ser tios [...] essa solidão sempre existiu, de uma certa maneira... e... até hoje existe*”. Na sequência, uma série de imagens mostra momentos nos quais ele é visto sozinho, em locais diferentes, andando de um lado para o outro. O plano da entrevista é retomado, Nelson diz então:

O trabalho é solitário também. Você estuda sozinho. Você e o piano, né? Claro que você pode fazer música de câmara, quando toca com a orquestra tem os ensaios. Mas, de um solista, de um recitalista ...acho que por isso a Martha deixou tantos anos de tocar sozinha em público, ela tinha feito já tantas vezes isso. É uma coisa muito... realmente... é solitário! Você tem de... fabricar um pouco esse...

Após as palavras de Nelson o episódio é encerrado com um trecho de cerca de dois minutos no qual o pianista é retratado interpretando um pouco mais da mesma obra que abre o episódio, *Scherzo, opus 54 nº4*, de Chopin.

Já no episódio “infância”, Nelson nos conta sobre os problemas de saúde que enfrentou quando pequeno e o modo como esses problemas acabaram, de certa forma, aproximando-o do piano: “*O mundo era complicado pra mim, não*

*podia pertencer aquele mundo que tava acontecendo lá... A única coisa que eu tinha era o piano e a música, então ali eu saía um pouco daquela realidade que eu não podia participar...”.*

A solidão, parte inevitável da profissão, conforme menciona Nelson no episódio “a profissão” já era “fabricada” por ele desde a infância. Ao longo do episódio são mostrados recortes de jornais com manchetes que enfatizam a precocidade do “menino prodígio”, e também fotos do pianista quando pequeno (Fig. 8). Nelson cita uma foto específica, cuja imagem o espectador acompanha enquanto ouve o pianista dizer: “*em até uma foto minha com dois priminhos... existe um detalhe muito importante... dois estão descalços e eu com uma sandalhinha.... vivia cheio de doenças*”. Novamente o arquivo pessoal do pianista surge no filme repleto de informações afetivas sobre sua história de vida.



Figura 8. À esquerda a imagem de um dos recortes de jornal que compõem o episódio; ao centro e à direita imagens da foto mencionada por Nelson.

Fonte: Frames do filme *Nelson Freire* (2003), de João Moreira Salles.

### **O registro da música em *Nelson Freire***

Quando falamos de documentários musicais, é de se esperar, como bem pontuou Cristiane Lima, que uma obra que propõe uma relação mais próxima com a música, “trate-a como elemento que deve ser ouvido por si mesmo – o que implicaria engajar o áudio-espectador em uma outra escuta” (Lima, 2012: 209).

Assim, uma das expectativas que surge em torno de um documentário musical é a de que ele incorpore plenamente em sua estrutura a música que integra o universo que propõe registrar, de modo que ela ocupe uma posição de destaque dentro do filme. Entretanto, são raros os documentários preocupados em incorporar narrativamente uma estética musical. Na maioria das vezes a sonoridade desses filmes acaba restrita ao som direto das entrevistas e ao registro sonoro das performances musicais, recorrentemente utilizadas para ilustrar aquilo que é mencionado nas entrevistas. Nesse sentido, Marcia Carvalho questiona o que ela intitula de uma “falta de vigor na articulação de um

projeto que explore a trilha musical e a sonoridade do próprio documentário” (Carvalho, 2012:10). Projetando para o campo dos documentários musicais brasileiros contemporâneos, na análise que realiza dos filmes *Lóki: Arnaldo Baptista* (Paulo Henrique Fontenelle, 2009), e *Uma noite em 67* (Renato Terra e Ricardo Calil, 2010), a pesquisadora coloca a seguinte indagação:

O trabalho sonoro de um documentário musical deve mesmo ser apenas e tão somente estas performances musicais que são apresentadas como números musicais dentro da produção, sem qualquer projeção de novas articulações sonoras para a prática documental? (Carvalho, 2012: 11).

Compactuamos com a opinião de Carvalho acerca do uso limitado que a maioria dos filmes tem dado à música e, sobretudo, à performance musical, em suas estruturas narrativas. Como exemplo, podemos citar *Simonal, Ninguém Sabe o Duro que Dei* (Calvito Leal, Cláudio Manoel e Micael Langer, 2009), documentário que trata de reconstruir a trajetória de Wilson Simonal, com uma atenção especial voltada para a possível relação do cantor, durante a década de 1970, com o Departamento de Ordem Política e Social, o D.O.P.S., e com o governo militar. Em determinado momento do filme, diversos entrevistados surgem para informar ao espectador sobre o carisma e o talento de Simonal de encantar e conduzir a plateia. Para tanto, eles relembram o show realizado pelo cantor no Maracanãzinho no ano de 1969, marcado pelo episódio no qual Simonal organizou e regeu o público em coros compostos por dezena de milhares de vozes. O filme mostra-se tão interessado nas impressões que Chico Anysio, Boninho, Simoninha, Nelson Motta, Luís Carlos Miéle e Tony Tornado recordam deter do referido acontecimento, que acaba negligenciando a força inerente do fato em si: a quantidade excessiva de depoimentos sobrepõe os poucos segundos que a obra exhibe do registro da performance de Simonal, o que, a nosso ver, diminui a potencialidade da referida performance na narrativa do filme. A verborragia ofusca a força da performance.

Em nossa perspectiva, a performance é um elemento-chave, capaz de conferir uma identidade própria aos documentários sobre música. Nesse sentido, Nelson Freire é um documentário generoso, tanto no que se refere à quantidade de performances apresentadas – acompanhamos Nelson executar obras de Rachmaninoff, Guastavino, Tchaikovsky, Villa-Lobos, Chopin, Brahms, Schumann, Gluck e Camargo Guarnieri – quanto em função da importância narrativa que essas performances assumem na obra.

Outro aspecto que merece destaque é o modo como se inscreve a performance musical em sua estrutura narrativa. Salles relata que orientou algumas filmagens de performances musicais tendo como base a partitura da peça exe-

cutada por Nelson e pelos membros das orquestras durante os ensaios e as apresentações:

[...] a gente decidiu filmar todos os ensaios. A cada novo ensaio eu cobria aquilo que eu não tinha filmado no ensaio anterior. Por exemplo, no Rachmaninoff, em que ele (Nelson) dialoga com a flauta e com o clarinete no segundo movimento, num ensaio eu me preocupava com o clarinete e com ele. No ensaio seguinte eu me preocupava com a flauta. Mas é claro que em algum momento entram os violinos, enfim... havia uma decupagem pela partitura que me dizia, então, o que estava faltando. Lógico que não é tão sistemático, não é tão germânico como eu estou te dizendo. Havia um pouco também de improviso. Eu achava que agora eu precisava ter o clarinete... E aí, na ilha de edição, a gente ia vendo que câmera, neste compasso, de todos os concertos que a gente filmou, de todos os vários ensaios desta mesma peça, qual a câmera melhor.<sup>5</sup>

No trecho citado, Salles descreve o modo pelo qual a partitura da peça Rachmaninoff *Concerto n°2 (2º movimento)* norteou a filmagem e a montagem do episódio “uma conversa entre o piano, a flauta e o clarinete” no qual Nelson, a flautista Natalia Setchkariova e o clarinetista Adil Fiodorov executam a obra de Rachmaninoff. A decupagem das filmagens e da montagem através da partitura, orientada, sobretudo, pelos compassos da peça, é um procedimento que faz com que a música alimente e irrigue o filme, de modo a interferir em sua própria estrutura. É a música que direciona a duração, a composição e a combinação destes planos. O tempo e o movimento da peça musical contagiam o documentário, e a materialidade da música manifesta-se na própria materialidade do filme.

“Valsa” é outro episódio no qual a música exerce uma influência sobre o registro e a montagem da performance musical. Ao longo do episódio, acompanhamos Nelson e sua amiga Martha Argerich executarem juntos a obra *Suíte para dois pianos, opus 17 n°2 (2º movimento)* do compositor russo Rachmaninoff. “Valsa” é marcado por uma montagem que alterna planos muito parecidos de Nelson e Martha, mas, enquanto Nelson é localizado mais à esquerda do plano, Martha é enquadrada mais à direita (Fig. 9). Em nossa leitura esse espelhamento dos planos busca ressaltar que, embora existam características musicais específicas que diferenciam Nelson e Martha enquanto pianistas, a relação de cumplicidade dos dois é tão profunda que essas diferenças acabam tornando-se complementares, e não antagonicas. A harmonia musical dos pianistas impressiona até mesmo o renomado crítico musical francês Alain Lompech:

---

5. Entrevista não publicada realizada no ano de 2003 pela profa. Dr. Suzana Reck Miranda, gentilmente cedida para o desenvolvimento dessa pesquisa.

[...] como é que estes dois pianistas conseguem respirar ao mesmo tempo, ter as mesmas ideias ao mesmo tempo, pois quando você os ouve tocar separadamente eles têm uma natureza muito diferente... Porém quando estão juntos, de repente, não é um duo, é uma só pessoa e que não é o resultado dos dois, é uma coisa que não consigo compreender [...].<sup>6</sup>



Figura 9. O espelhamento dos planos de Nelson e Martha.  
Fonte: Frames do filme *Nelson Freire* (2003), de João Moreira Salles.

Além das estratégias envolvidas no registro e na montagem das performances musicais, o filme desenvolve outro procedimento que contribui para que a questão musical ganhe ainda mais relevo na obra: o *registro da escuta musical*. Mais do que filmar a excelência com que Nelson conduz o seu piano, que envolve todo um gestual relacionado à ação de tocar, o filme apresenta ao espectador o registro do impacto e do efeito que a música produz no próprio Nelson e naqueles que ouvem as suas performances ao vivo. Diversas são às vezes em *Nelson Freire* em que o espectador é convidado a acompanhar o impacto e os efeitos gerados pelo acontecimento musical nas pessoas que o presenciam. Nesse ponto, o episódio “homenagem a Guiomar Novaes” e o seu subsequente “bis” são emblemáticos.

6. Transcrição de trecho da entrevista concedida por Alain Lompech a João Moreira Salles, que integra os Extras não musicais do DVD de *Nelson Freire*.

O primeiro inicia-se com a imagem de uma foto antiga de Guiomar Novaes enquanto ouvimos Nelson dizer que a primeira vez em que ouviu falar da pianista foi através da sua então professora, Nise Obino, que o levou para um concerto daquela que considerava “a maior pianista do mundo, que por acaso é brasileira e chama-se Guiomar Novaes”. Em seguida, enquadrado em primeiro plano, Nelson diz “Guiomar Novaes foi uma paixão da vida toda... uma paixão musical, desde pequenininho”. Um corte nos leva a um breve plano-sequência no qual acompanhamos o pianista colocar um CD para tocar. Logo que a música inicia-se uma legenda nos informa tratar-se da transcrição de Sgambati para ópera Orfeu e Eurídice, do compositor alemão Christoph Willibald Gluck, interpretada por Guiomar Novaes.

Por quase três minutos ouvimos a execução integral da música. Entre imagens de antigas fotos de Guiomar (em algumas, Nelson aparece junto a ela), e a imagem de um cigarro que queima lentamente, a câmera enquadra o pianista em primeiro plano e em plano próximo, nos quais acompanhamos a emoção de Nelson ao ouvir Guiomar tocar. Por vezes, o pianista pisca, tentando evitar o choro. Ao fim da melodia, vira-se para a câmera e pergunta “gostou?”, e assim o episódio termina.

Buscando compreender melhor o episódio, encontramos nas palavras de Salles informações acerca dos acontecimentos que se passaram no momento das tomadas que compõem este episódio:

Tolamente, perguntei a ele sobre a Guiomar, e ele tentou falar. Mas dizia coisas como “a mais extraordinária pianista que o Brasil já produziu”, “foi a maior do seu tempo”. Eram frases que não tinham força. Todo mundo poderia dizê-las. O Nelson percebeu isto, a impotência da palavra diante do fato. O fato era tão maior que aquela frase tola. Então ele disse: “espera aí”. E foi pegar um disco dela e me disse: “ouve”. E aí eu percebi que ele estava falando da Guiomar com o rosto dele. A câmera é muito simples neste momento, é só o rosto dele ouvindo a Guiomar e se emocionando com ela. Como ele é um sujeito que graças a Deus não afeta a dor que porventura sente, ele não exagera os próprios sentimentos, não explicita. Então na hora que ele vai chorar ele corta a emoção, e me pergunta: “você gostou?”.<sup>7</sup>

A emoção observada em Nelson enquanto ele escuta a interpretação de Guiomar Novaes para *Orfeu e Eurídice* é mais intensa do que aquela que ele aparenta no início da sequência quando diz algumas palavras a respeito da pianista. Na impossibilidade de transformar em palavras um sentimento tão intenso, Nelson recorre à música. Nesse momento, o registro da escuta musical possibilita ao espectador observar como a escuta da peça reverbera no corpo

7. Declaração de João Moreira Salles ao site *Críticos* na entrevista “O elogio do recato”, publicada em 9 de maio de 2003. Disponível em: <http://criticos.com.br/?p=269&cat=2>. Acesso em: 20 de junho de 2014.

de Nelson (Fig. 10). À medida que acompanhamos o impacto que a música de Guiomar Novaes deflagra em Nelson, melhor compreendemos sua relação com a pianista, bem como menor se torna a necessidade dele tentar explicar a intensidade desse sentimento através de palavras. A música é a “voz” através da qual o pianista manifesta os seus sentimentos.



Figura 10. A emoção no rosto de Nelson Freire ao escutar Guiomar Novaes.

Fonte: Frames do filme *Nelson Freire* (2003), de João Moreira Salles.

A atenção ao registro da escuta musical prossegue no episódio seguinte, intitulado “bis”, no qual acompanhamos o pianista tocar a mesma música – a melodia da ópera de *Orfeu e Eurídice*, de Gluck – cuja a interpretação de Guiomar Novaes tanto o emocionou no episódio anterior. Em um grande plano geral, que enquadra ao mesmo tempo o palco e a plateia, vemos Nelson, sob os aplausos do público, caminhar em direção ao piano. Inicialmente ele agradece os aplausos e, em seguida, senta-se em frente ao instrumento e inicia a interpretação da melodia de *Orfeu e Eurídice*.

Assim como no episódio anterior, novamente o espectador é agraciado com a execução integral da melodia, o que garante continuidade sonora ao episódio, já que ao longo de seu transcorrer a montagem combina diversos planos de Nelson tocando em locais e momentos distintos. Assim como informa o título do episódio, bem como sugere o seu trecho final – momento em que acompanhamos Nelson sair do palco e caminhar em direção ao camarim – pode-se

inferir que *Orfeu e Eurídice* é uma das peças recorrentemente escolhidas por Nelson para encerrar suas apresentações, o que reforça a dimensão afetiva e emocional que ele detém por ela, já presenciada pelo espectador no episódio anterior. Além de se emocionar com a música, é através dela que o pianista se recorda de uma pessoa querida que já se foi. Nesse episódio a música é o meio escolhido pelo pianista para expressar parte do carinho e do sentimento que tem pela amiga mentora.

O episódio “bis”, por sua vez, apresenta registros que demonstram a capacidade da música de suscitar memórias afetivas distintas. Ao longo do episódio, o registro da escuta musical ganha destaque, e acompanhamos nos rostos de diversas pessoas as emoções desencadeadas pela interpretação de Nelson para melodia de *Orfeu e Eurídice* (Fig. 11). É através do registro da resposta física dos rostos dos ouvintes – em contato com a música do pianista – que o filme busca ilustrar para o espectador parte daquela que seria a experiência de assistir pessoalmente a um concerto de Nelson e, conseqüentemente, presenciar toda a força e energia presentes na apresentação do pianista.



Figura 11. A emoção nos rostos das pessoas que ouvem a interpretação de Nelson Freire para ópera *Orfeu e Eurídice*, do compositor alemão Christoph Willibald Gluck.

Fonte: Frames do filme *Nelson Freire* (2003), de João Moreira Salles.

Comolli, refletindo sobre os desafios de filmar a música, questiona a criatividade limitada com que ela costuma ser registrada, frequentemente reduzida

a filmagens de corpos tocando instrumentos. Segundo o teórico, pode haver mais música no rosto de quem escuta do que nas mãos de quem toca (Comolli, 2004: 323). Nesse mesmo viés, Chion destaca que o cinema tem a potencialidade de constituir uma face à invisibilidade da música através do registro da alteração que a escuta musical provoca no semblante do sujeito atingido pela música:

[...] a contribuição do cinema neste domínio foi o de permitir confrontar a face humana, vista em plano-detalle, à música; e de se fazer, assim, literalmente intérprete destes dois mistérios que são o nascimento da música e sua escuta – fenômenos por natureza invisíveis. (Chion, 1995: 260).

Em *Nelson Freire*, o registro da escuta musical permite que o espectador perceba aquilo que não está completamente dado em cena, fazendo com que ele compreenda parte do que Nelson sente enquanto toca e ouve música, bem como um pouco do que sente o público de suas apresentações ao ouvi-lo tocar.

### Considerações finais

Diante do que foi elencado é possível afirmar que documentários como *Nelson Freire* afastam-se daquelas que seriam as pretensões biográficas convencionais, ou seja, a de traçar a trajetória de uma vida através de uma cronologia linear com começo, meio e fim. A presença das fotos, das cartas e dos recortes de jornal do acervo pessoal de Nelson, assim como o seu depoimento que percorre o documentário, compõe o retrato de um sujeito fragmentado, que divide com o cineasta a tarefa de irrigar o filme com aspectos que ele considera importantes de sua história.

Além disso, o nosso esforço nesse artigo foi o de destacar a presença da música como elemento-chave na construção de *Nelson Freire*. A ampla dimensão que a música ocupa na obra envolve não apenas o registro das performances musicais de Nelson, mas também o tratamento que o documentário propõe para o registro da escuta musical e o modo como a música orientou as filmagens e a montagem do filme. Ao inscrever de maneira ampla a música em sua estrutura narrativa *Nelson Freire* faz com que ela, a música, ocupe uma posição de destaque na obra, e não apenas atue como um elemento secundário, ilustrador do discurso oral das entrevistas, tal como ocorre em um grande número de documentários musicais.

*Nelson Freire* foi objetos de ótimas críticas e pesquisas acadêmicas. Contudo, em nosso entendimento, muitas dessas pesquisas limitaram-se a analisar o filme a partir de perspectivas caras ao cinema de documentário, como, por exemplo, a relação entre o documentarista e o sujeito documentado. Essas questões apontadas são de extrema relevância e contribuem imensamente para

a reflexão e compreensão acerca do filme, no entanto, em nosso entendimento o filme possui uma especificidade que tem sido negligenciada, que é o modo como ele trabalha a música e o registro da música como elemento fundamental em sua construção narrativa e estética. Em *Nelson Freire* a música deixa de ter apenas um caráter temático e ilustrativo, passando a ser elemento estético e narrativo fundamental na articulação da obra.

Nesse sentido podemos afirmar que *Nelson Freire* não é apenas um documentário *sobre música* ou *sobre um músico*, é um documentário no qual a música ocupa uma posição central na construção de sentidos. Em outras palavras, é um *documentário musical*.

### Referências bibliográficas

- Bernardet, J.-C. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Carvalho, M. (2012). Escutas da memória: história da música e retrato do músico no documentário musical brasileiro. *Actas do III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Córdoba.
- Chion, M. (1995). *La musique au cinema*. Paris: Fayard.
- Comolli, J.-L. (2004). Quelques pistes paradoxales pour passer entre musique et cinéma. In *Voir et pouvoir – L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction et documentaire* (pp.317-323). Paris: Verdier.
- Lima, C. da S. (2012). Música em cena: breve análise do documentário Hermeto, Campeão. *Doc On-line*, (12): 127-150.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.
- Silva, M. D. J. da (2012). Um imaginário da redenção: sujeito e história no documentário musical. *Doc On-line*, (12): 5-21.

## Reflexões sobre as imagens de arquivo na construção de Marta Rodríguez de uma outra memória colombiana: o caso *Soraya, amor no es olvido*

Gabriel F. Marinho & Marina Cavalcanti Tedesco\*

*Soraya, amor no es olvido* (Colômbia, 2006, 52 min.)

Direção: Marta Rodríguez e Fernando Restrepo

Roteiro: Marta Rodríguez

Produção: Fundación Cine Documental

Direção de Fotografia: Fernando Restrepo

Edição: Fernando Restrepo

Música: Juliana "Cantaora", músicos de Petrona Martinez e Estelvina

Maldonado, Junior's Clan

Nascida em Bogotá, em 1933, Marta Rodríguez pode ser considerada sem nenhum exagero uma das maiores documentaristas da atualidade. Tal afirmação se sustenta, primeiramente, em suas mais de cinco décadas de atuação. Ela começa a dirigir seu longa-metragem de estreia em 1964 e se mantém ativa até hoje, sem interrupções na carreira – algo extremamente raro na biografia de qualquer cineasta latino-americano, e em especial no caso de uma mulher.<sup>1</sup>

Contudo, mais importante que essa impressionante longevidade profissional é o método fílmico muito particular que desenvolveu em conjunto com seu falecido companheiro Jorge Silva (codiretor e fotógrafo de suas primeiras obras) e a coragem com a qual o põe a serviço dos setores mais oprimidos da Colômbia. O referido método<sup>2</sup>, que em decorrência da complicada conjuntura

---

\* Gabriel F. Marinho: Escola Superior de Propaganda e Marketing – ESPM, Cinema e Audiovisual. 20041-002, Rio de Janeiro, Brasil.  
E-mail: gabriel.f.marinho@gmail.com

Marina Cavalcanti Tedesco: Universidade Federal Fluminense – UFF, Instituto de Artes e Comunicação Social, Departamento de Cinema e Vídeo. 24210-590, Niterói – Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: ninafabico@yahoo.com.br

1. Além das dificuldades que os homens encontram para seguir na atividade cinematográfica na América Latina, as mulheres deparam-se com a quase inexistência de políticas públicas para corrigir as desigualdades de gênero no setor, com a desconfiança dos demais membros da equipe quando exercem cargos de liderança, com a dupla jornada, com a enorme dificuldade de conciliar maternidade e o ritmo dos *sets* de filmagem, etc.

2. Por não ser o foco deste texto, não nos aprofundaremos no método fílmico de Marta Rodríguez, mencionando apenas seus aspectos que sejam relevantes para a reflexão aqui proposta. Para saber mais sobre o tema, consultar Núñez & Tedesco (2014, 2015).

colombiana nem sempre foi utilizado em seus filmes, está baseado na observação participante da antropologia, presente em diversos momentos da formação acadêmica nunca concluída da realizadora.

Nesse artigo propomos uma reflexão sobre o uso de imagens de arquivo em sua produção, tomando como objeto *Soraya, amor no es olvido* (Marta Rodríguez e Fernando Restrepo, Colômbia, 2006). Nosso interesse de pesquisa a longo prazo é compreender como a diretora tem se apropriado desse recurso. Como ponto de partida, cabe ressaltar que o audiovisual escolhido não está localizado dentro de uma tradição do cinema de arquivo (Leyda, 1964). Embora muitos dos documentários que a cineasta dirigiu se utilizem de imagens de arquivo, em geral elas não são o principal material fílmico de seus títulos. Em *Soraya...*, por exemplo, não representam mais de 15% de todo o conteúdo visual.

### **Soraya e a perda de um amor que não se esquece**

Marta Rodríguez e Jorge Silva construíram uma forma própria de combinar antropologia e cinema (a qual não faz uso da etnoficção, por exemplo, embora possa recorrer a encenações). Um dos pontos singulares desse método era sua articulação com a produção militante da América Latina daquele momento, articulação que se contrapunha ao caráter apressado e voluntarista de muitos filmes, segundo Rodríguez e Silva (Rodríguez & Silva, 1980).<sup>3</sup> Era necessário conviver durante muito tempo não apenas para “naturalizar” sua presença e, com isso, conseguir um registro mais “fiel” do cotidiano e compreender melhor a visão do mundo dos personagens, mas também para desencadear/contribuir com processos de organização política.

Posto isso, pode parecer estranho que todo o processo de *Soraya, amor no es olvido* tenha demandado apenas um ano, 2006.<sup>4</sup> À primeira vista sugere que a diretora não imprimiu nesse trabalho a duração que tanto caracterizou sua filmografia. Mas isso acontece, porém, porque se trata de mais um desdobramento de uma convivência que vinha se dando desde 1999, quando tem início a denominada trilogia Urabá, composta também por *Nunca más* (1999-2001) e *Una casa sola se vence* (2003-2004) – ambos codirigidos por Fernando Restrepo, que também desempenha a função de fotógrafo.

3. Também podemos encontrar críticas (embora não sejam exatamente as mesmas) ao cinema político e militante da época em “Que es la porno-miseria?”, texto escrito pelos realizadores colombianos Luis Ospina e Carlos Mayolo no final dos anos 1970.

4. O cinema de Marta Rodríguez tem, como já mencionado, entre suas características a longa duração no sentido do convívio com os sujeitos que aparecem na tela, mas também no processo de realização fílmica. *Chircales*, por exemplo, demorou 7 anos para ficar pronto. *Campesinos* demorou 5.

Para entender a produção desse documentário, e seus métodos particulares, é preciso considerar o contexto político e social colombiano desde o início da década de 1990 – distinto daquele vivenciado pela diretora nas décadas anteriores. Os espaços de participação institucional seguiam fechados, e cada vez mais violentos. Apenas em 1989, *sicários* de Pablo Escobar, Fidel Castaño e Rodrigo Gacha (então os principais narcotraficantes do país) assassinam três políticos presidenciais da Colômbia (Hylton, 2010). Por outro lado, grupos guerrilheiros incrementam consideravelmente seus quadros. Em 1994, as FARC-EP contavam com 105 frentes (contra 17 em 1978) e estavam presentes em 60% dos municípios colombianos. Já o ELN em 1996 tinha entre 4 e 5 mil combatentes, grandes milícias urbanas e podia ser encontrado em 350 municípios (Hylton, 2010).

Se o crescimento da guerrilha impressionava, o da contrainsurgência era ainda maior. E na medida em que esta aumentava o mesmo acontecia com o número de *desplazados*, ou migrantes forçados. Somente em Urubá, “os massacres paramilitares se multiplicaram de 286, em 1997, para 403, em 1999” (Hylton, 2010: 135).

A personagem-título do documentário *Soraya, amor no es olvido* é uma dessas milhares de *desplazadas* colombianas. Após um massacre promovido por paramilitares que resultou no assassinato de muitos homens, incluindo seu marido, ela e outras mulheres foram obrigadas a migrarem a fim de salvarem suas vidas e a de seus filhos.

Em linhas bastante gerais, *Soraya, amor no es olvido* é uma obra composta por planos observacionais, entrevistas e materiais de arquivo que vão desde registros da luta das ex-habitantes de Urubá para preservar a memória de seus mortos até reportagens de jornais e canais de televisão sobre o paramilitarismo na Colômbia. Abordaremos de forma aprofundada a inserção desses materiais de arquivo nos tópicos a seguir.

### **Entre a macro e a micro-história**

*Soraya, amor no es olvido* inicia com uma cartela simples de cor laranja sobre um fundo negro. O espectador não só pode ler seu conteúdo como também escutá-lo, já que uma voz feminina (a da cineasta – o que é sabido apenas por quem já a ouviu falar, pois não há identificação alguma) faz a leitura das palavras. Ao longo do documentário haverá outros dois momentos em que a diretora fará uso desse mesmo recurso. Mas, especificamente nesse primeiro, seu texto-voz propõe uma síntese política de eventos que a obra mostrará em seguida.

Marta Rodríguez aposta em um texto militante para a introdução desse filme. Supomos que tal texto seja de sua autoria pela falta de assinatura de terceiros. Nele, é apresentado um olhar macroscópico sobre o que parece ser o assunto principal do documentário: a memória traumática das minorias sociais em seu país. Mas esse olhar macroscópico se exaure em poucos segundos. Sua abordagem principal será exatamente oposta ao que se desenhava nos instantes iniciais: o filme é, na verdade, uma narrativa de drama pessoal, do indivíduo. Logo após o *fade* inicial, somos convidados a conhecer a história de Soraya Palácios, um microcosmo desse tema, mas representativo de todo seu universo.

A dicotomia entre uma perspectiva macroscópica e outra microscópica sobre a sofrida realidade dos *desplazados* na Colômbia atravessa todo o longa-metragem. Resumidamente, pode-se afirmar que a obra é composta por duas narrativas paralelas que ora se confirmam, ora se contradizem, ora caminham de forma independente. Uma dessas narrativas é sustentada pela câmera de Fernando Restrepo e está concentrada na personagem de Soraya. Não seria incorreto afirmar ser essa a linha principal do filme, não apenas por corresponder a cerca de 80% do tempo total, mas por ser aquela que representa a perspectiva que mais interessa à diretora: o olhar das próprias *desplazadas*.

Já a narrativa paralela é feita integralmente a partir de imagens de arquivo. Nenhum dos seus planos foi registrado por ela ou por seu fotógrafo. Extraídos de diferentes fontes, esses trechos estão distribuídos ao longo do documentário e têm a função de localizar e contextualizar a personagem-título do filme dentro da história política da Colômbia. É justamente a perspectiva macroscópica que dialoga, intencionalmente, com o discurso de imagens e falas captadas para a linha principal. Por isso, a produção investe em idas e vindas entre uma narrativa e outra.

Os arquivos entram como um discurso institucional e interagem com a trajetória de Soraya na forma de um complemento. Se a protagonista perdeu o esposo Simón em uma emboscada, é a partir deles – os arquivos – que somos informados que tal fato é recorrente para milhares de colombianos, e em especial para as colombianas. Quando Soraya nos fala de sua mudança forçada para a região de Turbo são os arquivos que universalizam seu drama e mostram a realidade de um país com o maior fluxo migratório interno do mundo (Hylton, 2010). Mesmo em momentos muito íntimos, como quando Soraya revela já ter cogitado um suicídio coletivo com seus filhos, também sobreviventes da tragédia de Urabá; a narrativa paralela logo em seguida aborda os altos índices de suicídio no país motivados, principalmente, pela falta de perspectiva de melhora de vida.

Existe, assim, uma dicotomia entre micro-história e macro-história durante todo o tempo em *Soraya, amor no es olvido*, construída a partir do encontro entre os planos advindos de arquivos e aqueles captados. O sentido da obra é engendrado a partir da reunião dessas perspectivas. Se, por um lado, a junção desses dois discursos aproxima o drama de Soraya de um público mais amplo, parece também ser importante para se destacar as diferenças entre um olhar institucional para a situação e um olhar que dá rosto e voz a personagens anônimos. Afirmam, dessa forma, que há um engajamento político não apenas no posicionamento do discurso, mas também na construção do próprio discurso (Wollen, 1996).

Um bom exemplo dessa dinâmica ocorre na terceira inserção de arquivos no longa-metragem, por volta de 23 minutos. Nela, uma reportagem televisiva, identificada por uma cartela como “material de arquivo: desmobilização de paramilitares. 2005 – 2006”, tem início com uma locução que chama de “ajuda humanitária” as indenizações recebidas por grupos paramilitares para interromperem suas atividades e entregarem suas armas. O suposto objetivo do então presidente Álvaro Uribe era desarmar as milícias a partir da compra de suas armas de fogo e executar um plano nacional de anistia – onde não estavam incluídos crimes contra a humanidade (Hylton, 2010).

Nesse momento, os arquivos nos mostram um grande balcão onde homens vestidos com uniforme militar participam de um cadastramento para, em seguida, receberem um pagamento. A câmera da TV mostra em *close* um deles saindo com uma sacola plástica cheia de cédulas. Um videografismo repleto de gráficos mostra as quantias desembolsadas para garantir o sucesso do plano de Uribe. A locução televisiva informa, ainda, que cada um dos paramilitares desmobilizados receberá uma quantia mensal por dois anos. Surgem na tela, então, fotografias de vários grupos que já estariam usufruindo de tal benefício.

Da forma como está inserido, o trecho serve como um cruel complemento a fala do presidente Uribe, mostrada minutos antes. Nela, o político admitia o drama das populações *desplazadas* ao longo de décadas de conflito, mas afirmava ser impossível realizar uma política compensatória a essas vítimas. Agora, pouco à frente, assistimos a uma notícia que enaltece os esforços do Estado em desmobilizar as forças paramilitares a partir de indenizações e da legalização das propriedades rurais tomadas à força das antigas populações locais.

A essa altura, Soraya já estava apresentada no documentário. Conhecíamos seu cotidiano repleto de dificuldades econômicas e sociais. E, sobretudo, conhecíamos o trauma da perda de seu marido. Obrigada a migrar por uma questão de segurança, vê-se desamparada por esse mesmo Estado. Por tudo isso, a

locução presente nessa reportagem ganha uma conotação sarcástica que, certamente, não era a intenção original daqueles que a realizaram. Essa mudança de sentido é possível por conta do posicionamento desse recorte audiovisual dentro da montagem de Marta Rodríguez. Não foi preciso qualquer interferência na edição original do material. É provável que ela tenha sido mantida tal qual foi originalmente ordenada. A resignificação se operou por conta das novas relações estabelecidas por esse conteúdo quando colocado ao lado de uma narrativa que desqualifica seu texto original.

Esse exemplo mostra de que maneira em *Soraya, amor no es olvido* Marta Rodríguez mobiliza os arquivos como um entreposto capaz de fornecer informações e uma contextualização política e histórica dos eventos que marcam a trajetória de sua personagem-título. E, ao mesmo tempo, sem questionar a veracidade dos dados apresentados, contesta a esse discurso institucional e midiático.

A relação entre as duas linhas narrativas não é de concordância, pelo contrário, é de conflito; e fica bastante clara por qual delas a direção tem mais empatia.

### **A migração de sequências**

Jean-Claude Bernardet afirma que uma das propriedades na operação de migração de planos entre diferentes obras é a possibilidade de alterar o significado de uma tomada a partir da dicotomia entre particular/geral (Bernardet, 2008). Segundo o autor, um plano poderia ter uma leitura genérica ou específica a partir de dois procedimentos. O primeiro consiste na análise da composição da tomada isoladamente (que ignora a sequência onde a mesma está inserida quando encontrada). O segundo é um estudo da montagem para a qual esse mesmo plano se destina. Ambos irão apontar se o plano migrante serve aos propósitos da nova narrativa e se, uma vez tendo aterrizado nessa nova edição, seu significado será particular ou geral.

Ou seja, a operação de migração de imagens seria independente do uso original do arquivo. Alias, como o próprio Bernardet pontua, muitas vezes esse sentido original se perde dentro da cadeia de migrações. A fonte de onde foi extraída determinada imagem pode ter sido a décima utilização diferente da mesma. Embora estivesse se referindo especificamente ao material que compõe *Sobre os anos 60* (1999), suas observações podem ser extrapoladas para outros casos. Ao serem transpostas de uma produção para outra, muitas vezes as imagens não trazem consigo seus sentidos ou engajamentos originais.

Por outro lado, Bernard e Rabin (2009) consideram importante que o realizador conheça a procedência ou o contexto original de realização de um

plano quando esse passa a compor um novo produto audiovisual. Eles estão particularmente preocupados com o fluxo de tomadas produzidas a partir de encenações sendo usadas em cinejornais e documentários – com o uso ou não de um elenco profissional. Com a perda da informação de que o conteúdo de tais tomadas não são registros diretos do evento, esses planos poderiam circular por diferentes filmes gozando de um estatuto de autenticidade. Daí, para esses autores, a circunstância da tomada determinar sim a conveniência de seu uso (ou do tipo de uso) posterior.

Ocorre que em *Soraya, o amor no es olvido* não existem planos migrantes, mas sequências inteiras que saíram de contextos específicos de circulação para dentro da nova obra. Diferente do que foi apontado nos exemplos de Bernardet ou Bernard e Rabin, cujas análises estão focados na migração de planos, ao importar esses trechos Marta Rodríguez não busca construir seu discurso a partir de recortes de diferentes fontes (Leyda, 1964). Ela parece preservar<sup>5</sup> o sentido original desses discursos estrangeiros, submetendo-os a uma recontextualização. Essa ação certamente gera novas interpretações, mas permite ao público reconhecer seus sentidos originais.

Tal escolha se deve ao fato do uso dos arquivos nessa produção estar inserido em numa disputa entre memórias (Pollak, 1989). Nesse caso específico, entre memórias hegemônicas e memórias anônimas dos *desplazamientos* na Colômbia e de suas sobreviventes. Não serviria ao propósito político que permeia toda a obra da cineasta fragmentar esse texto migrante ao ponto de deixar irreconhecível seu sentido original. É interessante colocá-lo em evidência, expôr suas diferenças e contradições em relação à história da personagem-título. Por isso, a opção por migrar sequências inteiras, dotadas de um sentido completo no lugar de planos ou fotogramas. Somente dessa forma seria possível reconhecer o lugar de fala desses discursos migrantes.

Dito isso, é compreensível o esforço dos realizadores em demarcar os autores de cada sequência-arquivo dentro do filme. Aqui somos nós que falamos, aqui são eles que falam. Mesmo que as diferenças de linguagem, formato e de captação fossem suficientes para essa identificação, são inseridos em todos os arquivos algumas marcas distintivas justamente para reforçar essa percepção. São elas: uma janela de exibição reduzida e um *lettering* que costuma identificar o autor original do trecho importado.

A preocupação em deixar evidente que estas sequências não representam o ponto de vista dos realizadores está presente, inclusive, naqueles arquivos que

---

5. Não foi possível rastrear se as fontes de onde essas sequências foram extraídas constituem o primeiro uso dessas imagens. Defendemos que Marta Rodríguez preservou a semântica das fontes que encontrou. No entanto, alguns desses arquivos podem ter sido construídos a partir de fragmentos de outros.

supostamente estão afinados com seus posicionamentos. É o que ocorre logo no primeiro uso de arquivos no documentário, por volta de cinco minutos de projeção. Trata-se de uma reportagem pertencente ao acervo do jornalista colombiano Hollman Morris, conhecido por seu ativismo no campo dos direitos humanos no país. Suas imagens, registradas em 1999, denunciam a situação de *desplazados* que viviam provisoriamente em um ginásio esportivo há mais de dois anos, enquanto aguardavam alguma solução por parte do Estado.

Acompanhados por uma locução jornalística original, os planos iniciais mostram centenas de barracas e tendas improvisadas dentro do ginásio. As tomadas seguintes revelam caixas de papelão com suprimentos e as estratégias dos “moradores” para dormir em condições tão precárias. No trecho final, assistimos a uma procissão de pessoas, em sua maioria mulheres, em direção a uma barraca de palha e madeira. Elas carregam velas e um detalhe mostra uma placa com o nome da barraca: *Salón La Esperanza*. A montagem original sugere ser esse um espaço de luto onde se lembram os mortos. A impressão se confirma segundos depois quando duas mulheres respondem perguntas sobre seus entes assassinados. Abatidas e chorando, elas têm dificuldade de concluir suas falas.

A última delas é justamente Soraya, oito anos antes de se tornar protagonista de Marta Rodríguez. Nesse arquivo, ela não aparece identificada por um *lettering* ou pela locução. Para a reportagem de Morris, ela não possui nome e é somente mais um rosto entre as milhares de *desplazadas*. Essa diferença no olhar sobre a personagem, no entanto, é essencial dentro de um filme que denuncia, também esteticamente, a falta de voz de tantas Sorayas. Portanto, mesmo esse arquivo, representativo de uma memória que se sensibiliza com o drama da personagem, é submetido aos mesmos marcadores que o distinguem da narrativa principal: a janela reduzida e um *lettering* que acompanha toda sua inserção com a seguinte informação: “Material de Arquivo – acervo Hollman Morris”.<sup>6</sup>

### **A natureza das fontes**

*Soraya, amor no es olvido* possui nove inserções de arquivo, vindas de diferentes fontes. Como não se trata de planos migrantes, e sim de trechos que preservam o discurso e a perspectiva dos autores originais, podemos falar em nove sequências de arquivo. Elas possuem duração variável. A primeira

---

6. Embora não possamos, pelos motivos já expostos, enquadrar *Soraya, amor no es olvido* nessa categoria de filmes de arquivo, é importante lembrar que nessas produções muitos realizadores investem em marcadores ao migrarem sequências inteiras para dentro de seus filmes. É como se o diretor afirmasse de forma incisiva para o público “não sou eu quem está dizendo isso”.

é a maior e tem mais de dois minutos. Mas há também algumas curtíssimas, com menos de vinte segundos. No entanto, nesse conjunto tão variado, todos os arquivos utilizados são reportagens jornalísticas ou se enquadram em um formato reconhecido como jornalístico. Tal padronização, que acreditamos ter sido deliberada, garantiu à linha narrativa paralela do documentário três características: unidade estética, abordagem distinta daquela realizada pela câmera de Restrepo e presença de declarações de figuras públicas.

Em relação à unidade estética, na maioria dos arquivos encontramos uma locução em *voz over* ou um uso em larga escala de videografismos com dados estatísticos. Os personagens, majoritariamente pessoas públicas, são sempre entrevistados e apresentados a partir de *letterings* com seus nomes e cargos. Além disso, essas sequências conduzidas pela voz sobreposta possuem a imagem apenas como um suporte ou ilustração para o texto da locução.

Todas essas escolhas estão na contramão da linguagem usualmente trabalhada no cinema de Marta Rodríguez (Ospina, 2009). E, nesse ponto, há de se perguntar as razões que a levaram a apostar em imagens de terceiros para construir essa narrativa paralela? Isso porque a cineasta poderia ter recorrido ao próprio acervo para tratar de algumas situações apresentadas no filme, como fez em *Campesinos, Nuestra Voz de Tierra: Memoria y Futuro* (1974-1980), *La voz de los sobreviventes* (1980) e *Testigos de um etnocídio* (2007-2011). O reaproveitamento de planos registrados para antigos projetos cinematográficos é sua forma usual de trabalhar arquivos em seus filmes. Todavia, em *Soraya, amor no es olvido* esta opção comprometeria a função estabelecida para essa narrativa paralela – de ser a perspectiva macroscópica e institucional do drama das *desplazadas*. Porquê?

O uso de conteúdos advindos de emissoras de televisão garantiu o acesso a discursos construídos com o objetivo de serem didáticos na representação da realidade e com um recorte orientado para o registro de pessoas públicas, eventos históricos e/ou protagonizados pelo Estado. Embora essa abordagem seja distante daquela normalmente desenvolvida pela diretora, ela se presta com perfeição para os objetivos desta linha paralela, pois localiza as falas de Soraya dentro de uma história política da Colômbia.

Por fim, privilegiar arquivos cuja natureza fosse essencialmente jornalística permitiu o acesso direto a pronunciamentos de pessoas públicas. Das nove sequências de arquivo, quatro são entrevistas com esse perfil. Além do já citado Álvaro Uribe há também declarações do deputado Gustavo Petro e do líder paramilitar Vicente Castaño. Isso possibilitou uma montagem que evidencia o embate entre os pontos de vista da institucionalidade e de *desplazados*, anônimos. Postos lado a lado no filme, Soraya e sua experiência muitas ve-

zes desqualificam o que afirma o Presidente da República, quebrando a lógica do discurso de autoridade. As idas e vindas entre as duas narrativas provocam uma horizontalidade incômoda, pois reforçam a ineficiência das ações do Estado no projeto de desmilitarização dos grupos paramilitares.

Ademais, essa contraposição reforça a motivação de Marta Rodríguez para filmar, a qual permanece inalterada mesmo depois de tantos anos: dar voz e razão a grupos vitimados pelos conflitos sociais no país. Conflitos que de diferentes maneiras atravessaram todo o século passado e que nas décadas recentes passaram a ser costurados também pela questão do narcotráfico (Hylton, 2010).

Sobre esse tema, vale destacar a última inserção de arquivos do documentário. Ela se diferencia das anteriores por não se tratar de imagens em movimento, e sim da capa de dezenas de jornais impressos, expostas na forma de um clipe de fotografias, produzido pela equipe do documentário, onde uma percussão ao fundo cria a sensação de aceleração e catarse.

O tema de todas as manchetes é o mesmo: a continuidade do paramilitarismo na Colômbia. E, apesar do ritmo acelerado, o resultado final é a estagnação. Os paramilitares continuam uma força socialmente opressora, a cocaína segue sendo o principal produto de mercado desses grupos e a terra o principal bem. E todas as ações feitas pelo Estado, apesar de suas intenções, tiveram como resultado a manutenção dos atores políticos e sociais onde sempre estiveram.

### **Considerações finais**

Ao longo de sua trajetória, a diretora colombiana Marta Rodríguez se valeu de arquivos em diversos de seus documentários, embora raras vezes tenha assumido esse recurso como sua principal ferramenta narrativa.

Seu método fílmico tem uma grande influência de Jean Rouch, com quem estudou no começo da década de 1960. Mas suas obras apresentam características próprias, formatadas a partir do encontro com o contexto colombiano e latino-americano. Assim, práticas que com o tempo foram se tornando comuns no cinema de não-ficção, como o registro do cotidiano, entrevistas ou mesmo intervenções sobre a realidade, dividem espaço com o engajamento político e militante da realizadora.

Contudo, é importante destacar que, mesmo que as imagens de arquivo não sejam a principal ferramenta de linguagem de Marta Rodríguez, elas estão bastante presentes em sua filmografia. A partir da percepção de que planos e fotografias originalmente produzidos para outros fins podem potencializar seu discurso, a diretora apropria-se deles com alguma frequência. Portanto, se não

podemos localizar a produção de Marta Rodríguez dentro da tradição cinematográfica do Cinema de Compilação (Leyda, 1964) - desenvolvida a partir do uso intensivo de acervos, com suas linguagens e referências próprias – recordamos que imagens de arquivo também são mobilizadas por outras escolas documentais. E constatamos que isso não descaracteriza seu projeto audiovisual e método fílmico; pelo contrário, enriquece-os.

Ao investigar como a cineasta maneja tal recurso no longa-metragem *Soraya: amor no es olvido*, percebemos três princípios que parecem ter norteado seu trabalho no momento da seleção e utilização de arquivos. Vale destacar que esses princípios não se refletem da mesma forma em suas outras produções, mas balizam, aqui, o papel e a função das imagens de arquivo.

Primeiro, os trechos selecionados por Marta Rodríguez têm como objetivo construir uma história paralela (embora em total diálogo) ao eixo principal do filme. Tal linha narrativa, no entanto, está comprometida com um olhar macroscópico e institucional a respeito do fenômeno do *desplazamiento* na Colômbia. Segundo, a migração de arquivos para dentro do documentário elege sempre sequências inteiras, preservando o sentido e a mensagem das fontes das quais foram extraídas. Como já explicado, isso ocorre porque o interesse é contrapor diferentes perspectivas a respeito dos conflitos na Colômbia e, para tanto, é necessário que o público não enxergue o arquivo como uma ilustração, e sim como um outro discurso dentro do filme. Contudo, de forma alguma isso pode ser considerado como uma tentativa de produzir um olhar imparcial sobre as dinâmicas sociais do país. A direção de Marta Rodríguez é militante e adere de maneira clara e explícita à perspectiva e posição de classe de sua personagem-título.

O terceiro princípio é que os arquivos selecionados são, prioritariamente, de origem jornalística ou possuem um formato jornalístico. Uma vez que há o intento de construir uma narrativa paralela ao eixo principal do filme é conveniente que esses conteúdos possuam unidade estética. A opção por matérias jornalísticas oferece a esse eixo secundário uma linguagem padronizada, mesmo que as sequências migrantes venham de diferentes veículos de comunicação. Ademais, traz uma construção didática e institucional que convém a uma de suas funções: contextualizar a protagonista.

A dicotomia entre uma perspectiva macroscópica e microscópica da questão dos *desplazamientos* na Colômbia é central em *Soraya, amor no es olvido* e talvez tenha sido determinante na opção da diretora por duas linhas paralelas. Ao acompanhar o cotidiano e entrevistar Soraya, Marta Rodríguez escolhe uma abordagem majoritariamente microscópica. São traumas pessoais gerados pela violência na sociedade colombiana, pelas desapropriações e mi-

grações compulsórias contados a partir do ponto de vista e das memórias de uma única pessoa – e não por acaso de uma mulher. Uma micro-história capaz de ser representativa para todo o país pelo grau de reconhecimento que provoca. Soraya Palácios é somente uma das 3500 pessoas que foram obrigadas a deixar sua casa em Urabá no ano de 1997 (Hylton, 2010). Não obstante, ao dar relevo a sua história, a diretora traz para o primeiro plano o lado pessoal e, mesmo sem ser sua intenção, de gênero dessa questão.

### Referências bibliográficas

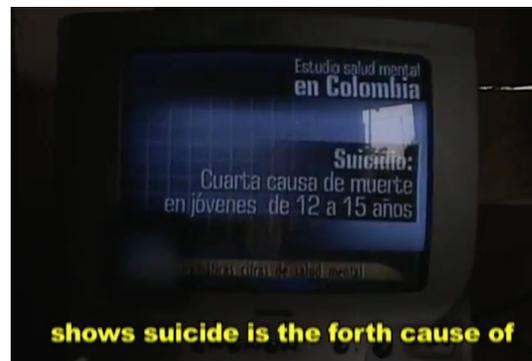
- Baron, J. (2014). *The archive effect: found footage and the audiovisual experience of the history*. London and New York: Routledge Press.
- Bernard, S. C. & Rabin, K. (2008). *Archival storytelling: a filmmaker's guide to finding, using, and licensing third-party visuals and music*. New York: Focal Press.
- Bernardet, J. C. (2004). A migração de imagens. In F. E. Teixeira (org.), *Documentário no Brasil: tradição e transformação* (pp. 69-81). São Paulo: Summus Editorial.
- Ferraz, A. L. M. C. (2010). A experiência da duração no cinema de Jean Rouch. *Revista Doc On-line*, ago, (08). [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt).
- Gómez, D. O. & Ríos, P. A. (2002). *La presencia de la mujer en el cine colombiano*. Monografía de Graduação, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín.
- Hylton, F. (2010). *A revolução colombiana*. São Paulo: Unesp.
- Leyda, J. (1964). *Films beget films: a study of the compilation film*. New York: Hill and Wang.
- Ossa, L. & Duque, D. (2012). El amor eficaz en el cine indígena. Una entrevista a Marta Rodríguez. *Revista Chilena de Antropología Visual*, (20). Santiago.
- Ospina, S. C. P. (2009). *Acercamiento al documental: en la historia del audiovisual colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes, Escuela de Cine y Televisión.
- Núñez, F. R. M. & Tedesco, M. C. (2015). Método fílmico e estética em Marta Rodríguez e Jorge Silva. *Revista Imagofagia*, (12). Buenos Aires.
- Núñez, F. R. M. & Tedesco, M. C. (2014). Pensar el documental en Latinoamérica: el singular método fílmico de Marta Rodríguez y Jorge Silva. *Revista Cine Documental*, (14). Buenos Aires.

- Pollak, M. (1989). Memória, esquecimento e silêncio. *Revista Estudos Históricas*, (03). Rio de Janeiro.
- Rodríguez, M. (1993). Entrevista concedida a Dennis West e Joan M. West. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, Junho, (38): 39-44. Disponível em: [www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC38folder/MartaRodriguezInt.html](http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC38folder/MartaRodriguezInt.html)
- Rodríguez, M. & Silva, J. (1980). Entrevista concedida a Isaac León Frías. *Hablemos de cine*, abr., (71): 27-29.
- Wollen, P. (1996). Cinema e política. In I. Xavier (org.), *O cinema no século* (pp. 71-85). Rio de Janeiro: Imago.

### **Filmografia**

- Amor, mujeres y flore* (1984-1989), de Marta Rodríguez e Jorge Silva.
- Campesinos* (1970-1975), de Marta Rodríguez e Jorge Silva.
- Chircales* (1964-1971), de Marta Rodríguez e Jorge Silva.
- La voz de los sobrevivientes* (1980), de Marta Rodríguez e Jorge Silva.
- Nacer de nuevo* (1986-1987), de Marta Rodríguez.
- Nuestra voz de tierra: memoria y futuro* (1974-1980) de Marta Rodríguez e Jorge Silva.
- Nunca más* (1999-2001) de Marta Rodríguez e Fernando Restrepo.
- Planas: testimonio de un etnocidio* (1971), de Marta Rodríguez e Jorge Silva.
- Soraya: amor no es olvido* (2006), de Marta Rodríguez e Fernando Restrepo.
- Una casa sola se vence* (2003-2004), de Marta Rodríguez e Fernando Restrepo.
- Sobre os anos 60* (1999), de Jean-Claude Bernardet.





## A estética sonora no documentário *Quebradeiras*

José Francisco Serafim & Raquel Salama Martins\*

*Quebradeiras* (Brasil, 2010, 71 min.)

Direção: Evaldo Mocarzel

Roteiro: Evaldo Mocarzel e Marcelo Moraes

Produção: Leonardo Mecchi

Fotografia: Gustavo Habda

Trilha Sonora: Marcus Siqueira, Thiago Cury

Montagem: Marcelo Moraes

Edição de Som: Miriam Biderman, Ricardo Reis e Ana Chiarini

Estúdio: Raiz Produções

Distribuidora: Raiz Distribuidora

### Entre o documentário etnográfico e o cinema direto

O filme *Quebradeiras* (2010), de Evaldo Mocarzel, é identificado como um documentário etnográfico, financiado pelo Etnodoc, um edital de apoio à produção de filmes antropológicos sobre patrimônio cultural imaterial<sup>1</sup>. De fato, *Quebradeiras* trata da cultura de um ofício tradicional, das mulheres quebradeiras de coco, mas o faz por meio de “uma via mais nova do documentário etnográfico”, privilegiando a descrição, detendo-se no “peso do sensível” (France, 2000: 21).

---

\* José Francisco Serafim: Doutor em Antropologia Fílmica pela Université Paris Ouest Nanterre (França), professor da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA. 40170-115. Salvador (BA), Brasil.  
E-mail: josefserafim@ufba.br

Raquel Salama Martins: Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Bolsista CNPQ. 40130-000. Salvador (BA), Brasil.  
E-mail: raquelsalam@gmail.com

1. Oriundo de projeto mais amplo, intitulado “Sensibilização e orientação para salvaguarda do patrimônio cultural imaterial”, o Etnodoc foi criado a partir de um grupo de trabalho composto por especialistas do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e do Departamento de Patrimônio Imaterial, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), autarquia federal vinculada ao Ministério da Cultura do Brasil.

Com efeito, os sons ambientais, que são aqueles que surgem do ambiente natural ou humano em que a ação das quebradeiras ocorre, constituem o que se poderia chamar de paisagem sonora do documentário. Eles são gravados cuidadosamente e manipulados no conjunto de edição com a atenção que é normalmente reservada para as imagens. Desta forma, o diretor Mocarzel faz, ao menos do ponto de vista da banda sonora, o que o antropólogo cineasta Paul Henley considera necessário para melhorar a qualidade dos filmes etnográficos: "espessa a descrição etnográfica sobre a qual o filme se baseia", aumenta a "compreensão dos espectadores e a experiência indireta do assunto apresentado no filme" e amplia "os modos através dos quais o cineasta pode propor uma interpretação do significado desse assunto" (Henley, 2007: 03).

Podemos observar também em *Quebradeiras* algumas características do cinema direto. O filme em si, no seu mecanismo narrativo, abre mão do recurso expressivo da entrevista, o que não necessariamente significa que antes o diretor tenha se eximido de conversar com as pessoas. Inspirado nas obras do cinema direto, Evaldo Mocarzel se utiliza da montagem para produzir sentido.

Outra característica é o modo observacional de filmar. De fato, a forma como Evaldo Mocarzel retrata as quebradeiras, em especial na roda do samba de coco, nos remete muito à compreensão que Jean-Louis Comolli nos traz do cinema direto. De acordo com este autor, este tipo de cinema coloca a câmera para dançar com os corpos de tal modo que desenvolve "uma intimidade rítmica que nunca fora acessível, a não ser por meio da imaginação, da poesia ou do romance" (Comolli, 2006: 110).

Esta aproximação com o cinema direto coloca *Quebradeiras* na esteira de uma nova tendência do documentário brasileiro contemporâneo, em que a voz humana, enquanto discurso, vai cedendo cada vez mais espaço para outros elementos da banda sonora, como a música e os ruídos. Apostando na observação como forma de garimpar imagens e sons, Evaldo Mocarzel se aproxima de um grupo de cineastas brasileiros do Estado de Minas Gerais que vêm experimentando com o som, a exemplo de Marília Rocha (*Aboio*, 2005) e Marcos Pimentel (*Sopro*, 2013). Nestes filmes, como bem definiu Cláudia Mesquita, temos em comum:

(...) de um lado, a resistência à abordagem verbal de temas e assuntos prévios, e uma espécie de investimento na presença bruta e na superfície imediata do cotidiano; de outro, certa ênfase na temporalidade da experiência de pessoas e localidades, mesmo quando tratadas de modo fragmentário pela enunciação (Mesquita, 2010: 200).

Desta forma, a inscrição de *Quebradeiras* como documentário etnográfico não nos impede de considerá-lo dentro de um contexto mais amplo, do documentário contemporâneo, em que as fronteiras entre gêneros e subgêneros se

borram e podemos identificar características de diferentes modos de representar o outro.

Além disso, como vimos através das reflexões de Paul Henley, a tendência em dar uma atenção maior aos sons ambientais, desde a captação até a edição, também começa a ser observada mesmo entre os documentários etnográficos. Então, independentemente de ser ou não etnográfico, o que importa aqui é a atenção dada em *Quebradeiras* à banda sonora, em particular aos ruídos, como elemento importante da narrativa fílmica.

### **A estética sonora de *Quebradeiras***

Nos seus 71 minutos de duração, o documentário *Quebradeiras* faz algo mais do que retratar a rica cultura de um grupo de mulheres da região do Bico do Papagaio, fronteira entre os Estados do Maranhão, Tocantins e Pará, que extraem das palmeiras de babaçu o fruto de seu sustento. As imagens de Gustavo Hadba, a trilha sonora minimalista de Thiago Cury e Marcus Siqueira e os ruídos da natureza e do trabalho criam uma atmosfera em torno do cotidiano dessas camponesas. Nesse universo predominantemente feminino, acompanhamos suas atividades. Após coletar e quebrar a casca do coco para extrair a castanha, elas usam a castanha para a produção de azeite, sabão e farinha, a casca do coco para produzir carvão, bem como a palha das folhas para a confecção de cestos.

Ao longo do filme, o que parece interessar o cineasta é, além das cores dos lugares e das texturas das coisas, as sonoridades do trabalho das mulheres quebradeiras. Ouvimos o farfalhar das folhas ao vento quando elas caminham na floresta em busca dos cocos; o rumor da coleta dos cocos secos; o baque dos porretes contra a casca do fruto pousado na lâmina de um machado, para a retirada da castanha branca; o rumor das águas dos regatos e o ranger das cordas da rede quando descansam no final da jornada de trabalho.

Esses sons vão sendo apresentados de forma cíclica, começando por intensidades baixas que vão subindo até atingir o ápice e depois vão diminuindo novamente. Os ruídos dos fazeres e saberes das quebradeiras de coco são colocados em primeiro plano de tal forma que deixam de ser ruídos e passam a narrar, na relação com as imagens, o cotidiano das trabalhadoras, a passagem do tempo, os ciclos de produção.

Com base na obra de Gilbert Durand, Michel Chion, Murray Schafer e Daniel Deshays, podemos compreender o som enquanto “imagem simbólica” (Durand, 1993) e identificar os diferentes “temas das paisagens sonoras” (Schafer, 1997) que são representadas nos documentários. Durand diz que a imagem simbólica “é transfiguração de uma representação concreta através

de um sentido abstrato e parcial” (Durand, 1993:11 e 12). Na experiência cotidiana, nós fazemos essa transfiguração quando escutamos um som e atribuímos a ele um sentido abstrato. Neste caso, podemos tomá-lo como imagem simbólica.

Ao falar sobre procedimentos de análise da paisagem sonora, compreendida como qualquer campo de estudo acústico, Murray Schafer também se refere à dimensão simbólica de alguns sons. Ele propõe descobrir os aspectos significativos da paisagem sonora, “aqueles sons que são importantes por causa de sua individualidade, quantidade ou preponderância” (Schafer, 2001: 25) e identifica alguns temas: os sons fundamentais, sinais, marcas sonoras e os sons arquetípicos, que define como “misteriosos sons antigos, não raro imbuídos de oportuno simbolismo, que herdamos da alta Antiguidade ou da Pré-História” (Schafer, 2001: 26). E o que mais chama a atenção é a ressalva que ele faz em relação aos sons fundamentais, que são os sons criados pela geografia e clima, como o som da água, do vento, planícies, montanhas e animais. Para Schafer, mesmo esses sons fundamentais podem conter um significado arquetípico, ter uma presença marcante na vida das pessoas que os ouvem. É o que acontece com o som do vento passando pelos babaçuais em *Quebradeiras*, que aparece de forma mais saliente em quatro momentos do filme.

Daniel Deshays nos mostra como podemos organizar a paisagem sonora para, dentre sua infinita riqueza, produzir significado e sentimentos. Ele descreve duas operações básicas para a escritura do sonoro: a primeira consiste em classificar e selecionar os fenômenos que se encaixam bem na criação; a segunda consiste em criar novas formas e estruturas em ruptura com as práticas aceitas.

O filme analisado é bem rico no que se refere à representação das paisagens sonoras através dessas operações da escritura do sonoro que Daniel Deshays nos descreve. Em *Quebradeiras*, o que parece se destacar é aquela segunda operação da escritura do sonoro, da qual fala Deshays, em que novas formas e novas estruturas são criadas em ruptura com os padrões. Os ruídos cotidianos, com toda a sua forma compassada pela qual se apresentam, são colocados em primeiro plano de tal forma que por vezes se transformam em música, e essa percepção musical do som ambiente também se dá através da justaposição dos planos visuais e sonoros das mulheres quebrando o coco e das rodas de danças. Ora é o plano sonoro das quebradeiras que invade o plano visual das rodas, ora é o plano sonoro das rodas que invade o plano visual das quebradeiras, uma forma de mostrar o quanto a manifestação artística se inspira na sonoridade local.

No documentário, para que possamos sentir a musicalidade do som ambiente das mulheres quebradeiras, essa ruptura também se dá no plano visual, em articulação com os planos sonoros. Nos primeiros 12 minutos do documentário, temos mais da metade dos planos apresentando-se como plano detalhe, em que o som resultante da ação também se apresenta de forma aproximada, destacada dos demais sons.

O uso desse tipo de plano se intensifica num primeiro momento, quando as mulheres estão quebrando o coco. Logo no início, já vemos os cocos secos no chão, de perto, através de um plano-detalle, seguido de um outro plano-detalle da mão da quebradeira segurando um pedaço de pau, e ainda o da outra mão segurando o coco babaçu sobre a lâmina do machado. Depois de vermos o movimento das mãos e dos braços quebrando o coco babaçu através de uma câmera baixa, segue-se um primeiríssimo plano do rosto da quebradeira, onde continuamos a ouvir o som da batida do porrete sobre o coco, com o som do vento e da mata ao fundo.

Novamente, uma sequência de planos detalhes intercala a visão sobre o gesto de quebrar o coco com as expressões do rosto, das mãos, cotovelo, o olhar sobre o cesto, ombro, voltando sempre às mãos, até voltar ao plano geral do babaçual, da cena em que a quebradeira se lava no rio, e depois vai, num primeiríssimo plano, banhar-se num banheiro improvisado, onde segue-se mais uma sequência de planos-detalle do banho, revelando, através do ombro, o movimento de jogar a água sobre o rosto, até chegar ao movimento de pentear o cabelo, ainda molhado. A sequência de planos-detalle só acaba com um plano de conjunto, seguido de um plano da quebradeira na rede, intervalos nos quais já não escutamos mais nem a batida do coco, nem o jorrar da água, apenas o som do vento, da mata, revelando o momento do descanso.

Esse uso intensivo de planos-detalle, acompanhado de toda a sua sonoridade, ajuda a representar as sensações de estar no meio do babaçual, quebrando o coco ao lado da quebradeira, ou mesmo no lugar dela. Além de criar um ritmo, com planos curtos, nos permite adentrar o universo feminino, através de um ponto de vista de quem está dentro do quadro. É como se estivéssemos lá, vendo e escutando de perto cada batida, cada movimento do corpo, cada gesto, cada olhar.

Em outros momentos, a câmera nos coloca no lugar da mata, do babaçual, como se a árvore, tão venerada pelas mulheres quebradeiras de coco, fosse um outro personagem do filme. Quando uma nova quebradeira está chegando no babaçual, estamos no ponto de vista da palmeira de babaçu, que vê a quebradeira chegar e coletar seus frutos caídos e já maduros, prontos para serem extraídos.

Em outro trecho do documentário, é a mulher que contempla as palmeiras. Após fazer todo o seu serviço do campo e da casa, ela se posta à janela e olha para o céu, onde está o topo das palmeiras babaçus, como a agradecer pelo dia de trabalho, pelo alimento. De acordo com a pesquisadora Viviane Barbosa, as quebradeiras de coco veem as palmeiras de babaçu como mulheres, fazendo uma associação entre as mães quebradeiras e as palmeiras mães de acordo com o universo de práticas e representações do mundo do trabalho e dos significados atribuídos à natureza:

Em diversos contextos maranhenses, as palmeiras têm sido pensadas principalmente em sua função feminino de ser mãe. Há uma inter-relação entre ser mãe e exercer as funções de cuidado, de sustento, de nutrição e as agroextrativistas têm geralmente acionado discursos em que as palmeiras se apresentam nessa condição. (Barbosa, 2013: 126).

Num outro momento que conota essa relação intimista entre as quebradeiras e as palmeiras, vemos uma senhora quebradeira espremendo o leite do coco babaçu batido, e em seguida avistamos uma mãe amamentando seu bebê. São planos de momentos diferentes justapostos com a clara intenção de ilustrar a visão que as quebradeiras têm das palmeiras babaçu, como mães, já que elas fornecem inclusive o leite, que estava sendo extraído pela senhora.

O documentário *Quebradeiras* começa com um primeiro plano, onde só nos é dado ver o interior da casa, ainda assim através de uma cortina, por onde percebemos a silhueta da mulher a sair para o trabalho. Neste mesmo plano, escutamos a sonoridade do entorno da casa da camponesa, o carcarejar das galinhas, o canto dos pássaros. O próximo plano visual já é um local mais afastado da casa, pois já não ouvimos mais as galinhas, somente os pássaros e o balançar das folhas pelo vento.

Nesse sentido, os sons que compõem a ambiência do lugar são percebidos pelo espectador sem que ele possa ver por completo os elementos que compõem o ambiente, propiciando a ele a oportunidade de uma escuta mais atenta, próximo àquilo que Michel Chion chama de escuta reduzida:

Uma escuta que trata das qualidades e das formas específicas do som, independentemente da sua causa e do seu sentido; e que considera o som – verbal, instrumental, anedótico ou qualquer outro – como objeto de observação, em vez de o atravessar, visando através dele outra coisa. (Chion, 2008: 29-30).

É através dessa escuta que conseguimos perceber a musicalidade dos sons produzidos pelas mulheres quebradeiras de coco, uma diversidade de sons resultado da forma como são produzidos, com variados ritmos, e dos materiais e gestos que os produzem, com alta ou baixa intensidade. Cada etapa do processo de produção das quebradeiras é demarcada com a culminância nas rodas de dança ou nas rezas cantadas. Na primeira parte, temos a princípio um som

de fraca intensidade, da coleta dos cocos secos no chão, que passam para uma intensidade mais forte com a quebra do coco, passando pelo banho no rio e no banheiro improvisado, até culminar com o descanso, na rede, em que ouvimos apenas os sons da natureza.

Na cena seguinte, temos novamente o som da coleta do coco, tendo como ponto alto a lavagem do arroz, passando pelo som do varrer da casa até culminar novamente no som da natureza, que é o momento em que a mulher contempla a paisagem na janela. Nestes momentos de descanso, já não temos mais uma escuta, e sim um simples ouvir, como neste momento em que a mulher se posta na janela a contemplar o babaçual, imersa em um som ambiente, harmônico e uniforme.

Após esses dois ciclos de trabalho, compostos de quatro etapas (caminhada, coleta, extração e limpeza; caminhada, coleta, alimentação e limpeza), intercalados por momentos de descanso, avistamos a primeira roda de dança. Como observado anteriormente, o uso intenso de planos-detalhe coloca o espectador dentro da roda do samba de coco,<sup>2</sup> assim como fez o espectador caminhar junto com a quebradeira e sentar ao lado dela, percebendo cada movimento, cada gesto, e suas sonoridades.

Após alguns minutos, já estamos como que adentrando a roda de samba. Do plano detalhe da cintura das quebradeiras, segue-se o plano detalhe da boca do tocador cantando o coco, voltando às cinturas sendo tocadas pelas mãos dos sambadores, seguido pelos pés “pisando o coco”, e assim se sucede, até culminar num plano de conjunto, onde vemos todos os brincantes no terreiro, e novamente voltamos ao plano-detalhe da boca do cantador, das cinturas das sambadeiras, pés, mãos tocando o ganzá, novamente os pés, numa sequência tão vertiginosa de planos-detalhe que de repente vemos também as mãos da mulher quebrando o coco na lâmina do machado.

Desta vez, o som da batida do porrete de pau sobre o coco se confunde com o som da batida do tambor, e o som da abertura manual do coco se confunde com o som do ganzá. Estes sons do trabalho das mulheres quebradeiras, que aparecem em meio à roda do samba de coco, podem ser compreendidos como sons internos, tal como define Michel Chion, mais especificamente como sons internos subjetivos, por remeter a uma memória:

O som interno é som que, embora situado no presente da ação, corresponde ao interior físico e mental de um personagem. Estes incluem sons fisiológicos de respiração, gemidos ou batimentos cardíacos, todos os quais podem

---

2. O samba de coco teve origem no canto dos tiradores de coco e só depois se transformou em ritmo dançado. O coco apresenta uma coreografia básica, que pode variar conforme o lugar: “os participantes formam filas ou rodas onde executam o sapateado característico, respondem o coco, trocam umbigadas entre si e com os pares vizinhos e batem palmas marcando o ritmo” (Gaspar, 2017).

ser denominados sons objetivos-internos. Também nessa categoria de sons internos estão vozes mentais, memórias, e assim por diante, que chamo de sons subjetivos-internos. (Chion, 1994: 76).

A inserção de imagens e sons do trabalho das quebradeiras em meio à roda de samba é uma forma de expressar a similaridade entre essas sonoridades. Este tipo de manipulação da faixa sonora é, para Paul Henley, o mais discutível e também mais interessante, pois reflete uma interpretação do diretor, como se fosse um comentário:

(...) realizada não apenas para enriquecer a descrição do ambiente acústico ou para cumprir certos requisitos funcionais dentro da estrutura do filme (...), mas sim oferecer algum tipo de comentário sobre a ação do filme, dando um certo significado a uma cena particular e/ou provocando uma variedade particular de sentimentos no espectador” (Henley, 2007: 05).

Quanto mais se intensificam os planos-detelhe, maior é a sensação de estarmos dentro da roda. É neste momento, já no final da roda do samba de coco, que a musicalidade do trabalho das mulheres quebradeiras se revela com maior força, através dessa associação entre planos de curta duração, em que as mãos tocando os instrumentos na roda de samba se confundem com as mãos da mulher quebrando o coco.

No segundo ciclo de produção, quando o coco babaçu é torrado na panela e depois passa por processo de cozimento, o que se destaca é a percepção da “temporalidade da experiência” das mulheres quebradeiras de coco (Mesquita, 2010: 200). No documentário, todo esse processo dura dois minutos e dezoito segundos. Parece pouco, mas para um filme de 71 minutos, é suficiente para sentirmos tanto o tempo, quanto o ritmo do trabalho, caracterizado por uma certa musicalidade, dado o compasso de quatro por quatro<sup>3</sup> no mexer da castanha com o pau, por exemplo.

Mais uma vez, o ciclo de trabalho se encerra com um período de descanso. Desta vez, é o babaçal que vemos descansar, através de um belo plano das palmeiras que parecem formar um grande rosto de uma mulher. E novamente percebemos o tempo transcorrer. O tempo da noite, a sonoridade da noite, as cores da noite. A mata sem a inquietude do vento, sem pássaros. Somente as aves noturnas, como a coruja, além das cigarras e dos grilos. A lua cheia a iluminar o céu, de um azul escuro até o anoitecer. No amanhecer, o contraste da luz do sol e da sonoridade, mais intensa, mais pujante de vida, com as folhas das palmeiras novamente se inquietando com o vento.

3. Rui Motta, no livro *Bateria em todos os níveis*, observa que os compassos determinam a cadência rítmica da música e são formados por tempos. O compasso de quatro por quatro seria, portanto, uma cadência de quatro tempos.

Em câmera baixa, vemos uma senhora quebradeira, em contraluz, em pé num balanço entre as palmeiras babaçu, sob o som de um reisado, que é mostrado logo em seguida. O efeito é muito bonito, pois gera um sentimento de valorização da mulher quebradeira de coco. A câmera baixa a coloca numa posição de superioridade, e sobre a imagem temos um som de festejo. Além disso, ela está ao lado de duas grandes palmeiras, que a sustentam no balanço, assim como sustentam de fato as mulheres quebradeiras de coco, ao doar seus frutos para o trabalho dessa comunidade extrativista.

O terceiro ciclo de trabalho é a produção da farinha do coco babaçu. Desta vez, a sonoridade é mais ruidosa, devido ao uso da máquina, e talvez por esse motivo já não temos mais a recorrência constante ao plano-detalle, que só aparece quando o coco está sendo descascado ou quando a farinha já está sendo ensacada, gerando um ruído mais leve e agradável. Temos uma recorrência maior ao plano geral e principalmente ao plano de conjunto, com uma exploração da luz e das cores do trabalho das mulheres, bem como o primeiríssimo plano, expondo suas expressões faciais. O terceiro ciclo de trabalho se encerra mais uma vez com o “silêncio” do babaçual, onde ouvimos apenas o farfalhar das folhas das palmeiras. A este momento de descanso segue-se mais um momento de festividade, onde as mulheres estão devidamente vestidas para o samba de coco, com suas saias rodadas.

A música do samba fala de fogo: *A cidade pegou fogo, fogo na cidade...é fogo, é fogo, fogo na cidade*. O tema do samba tem alguma relação com as imagens que se seguem, que são justamente sobre a atividade de produção do carvão a partir da queima das cascas de coco babaçu. A justaposição do plano do samba com o plano da fumaça da queima das cascas não é gratuita, pois as cantigas do samba costumam ser as cantigas de trabalho das mulheres quebradeiras de coco. Os primeiros planos que aparecem são como que planos-detalle da fumaça, e só depois é que aparecem planos mais abrangentes, quando percebemos que se trata da atividade de produção de carvão. No final, já não ouvimos mais nem o samba, sem o fogo, somente o vento e o som do carvão ainda em brasa, seguido do plano das palmeiras, onde novamente só ouvimos o farfalhar das folhas do babaçual ao vento.

O último ciclo de produção, que no filme dura no máximo 30 segundos, é justamente sobre o artesanato da palha da palmeira babaçu, que tanto ouvimos durante todo o documentário. O filme acaba com o momento de finalização do reisado, que é a oração do pai nosso cantada, um momento de agradecimento. O som da prece continua, mas o que se segue é a imagem de uma das mulheres quebradeiras indo banhar-se no rio. Esse plano final sintetiza as diversas

referências ao feminino que são feitas ao longo do documentário: a mulher, a água e a mata ao redor.

### Considerações finais

Ao longo deste texto, tentamos demonstrar, através da análise do documentário *Quebradeiras*, de Evaldo Mocarzel, como os sons podem ser captados e manipulados no documentário para construir a paisagem sonora de um lugar, tecendo como que uma segunda camada de representação, “tornando mais espessa a descrição etnográfica sobre a qual o filme se baseia” (Henley, 2007). Para a antropóloga Viviane Vedana, os sons são também imagens da cultura porque a representam:

“(...) tanto no que se refere às musicalidades, orações e canções, quanto às narrativas e memórias das pessoas expressas pela voz e pela fala, aos ruídos da vida em comunidade que emanam das técnicas, tecnologias, utensílios e todo tipo de produção humana, aos sons ambientais ou da natureza expressos pelo correr das águas de um rio, pelas rajadas de vento, pelo canto dos pássaros, etc.” (Vedana, 2011: 31).

Vimos também como, através da justaposição dos planos visuais e sonoros das mulheres quebrando o coco e das rodas de danças, o cineasta consegue apresentar um comentário sobre a musicalidade do trabalho das quebradeiras de coco. Diante da evidência de uma relação que não se dá de forma direta entre som e imagem, devemos refletir sobre o lugar das sonoridades na composição dos filmes documentários. Para além do valor de acréscimo, observamos que existe uma narrativa sonora paralela à narrativa visual, na qual os sons têm uma relativa autonomia para contar a história.

### Referências bibliográficas

- Aumont, J. & Marie, M. (2009). *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Barbosa, V. de O. (2013). *Mulheres do Babaçu: gênero, maternalismo e movimentos sociais no Maranhão*. Niterói: Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense.
- Chion, M. (2008). *A audiovisual, som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia.
- Chion, M. (1994). *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press.
- Comolli, J.-L. (2008). *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

- Durand, G. (1993). *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70.
- Deshays, D. (2006). *Pour une écriture du son*. Paris: Klincksieck.
- France, C. de (2000). *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Campinas, SP: Editora Unicamp.
- Gaspar, L. (s.d.). *Coco (dança)*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>. Acesso em 14 de dezembro de 2017.
- Heider, K. G. (2006). *Ethnographic film*. Austin: University of Texas Press.
- Henley, P. (2007). Seeing, hearing, feeling: sound and the despotism of the eye in 'visual' anthropology. *Visual anthropology review*, 23 (1).
- MacDougall, D. (1998). *Transcultural cinema*. New Jersey: Princeton University Press.
- Mesquita, C. (2010). A superfície do cotidiano: uma aproximação a acidente e uma encruzilhada aprazível. In C. Migliorin (org.), *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue.
- Motta, R. C. (2013). *Bateria em todos os níveis*. São Paulo: Irmãos Vitale.
- Piault, M.-H. (2004). Antropologia e cinema. *Catálogo II Mostra Internacional do filme etnográfico*. Rio de Janeiro: Interior Produções.
- Schafer, M. (1997). *A afinação do mundo*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP.
- Vedana, V. (2011). Diálogos entre a imagem visual e a imagem sonora: a experiência da escritura do sonoro nos documentários etnográficos. *Revista Ciberlegenda*: 29-42. Niterói.

### **Filmografia**

- Aboio* (2005), de Marília Rocha.
- Quebradeiras* (2010), de Evaldo Mocarzel.
- Sanã* (2013), de Marcos Pimentel.
- Sopro* (2013), de Marcos Pimentel.

# ENTREVISTA

Entrevista | Interview | Entretien

## The documentary as a democratic practice: an interview with the canadian director Katerina Cizek

Cláudio Bezerra & Arline Lins\*

Katerina Cizek is a canadian documentary director and known as a pioneer in digital media and documentaries. Two-time Emmy-winning, Cizek has been a part of the digital revolution and has projects that defy our ideas of boundaries when we talk about interactive work. Her documentaries go beyond any kind of taxonomy, not only because they have many different types of media mixed in the storytelling but because they're also a part of the revolution in the digital world themselves as they develop their narrative.

The Highrise project with the National Film Board (CAN) does not just tell stories but transforms what we, the audience, think about the way we're living in our cities, in our houses. It does that by putting us as audience and subjects at the same time. So we become part of the story, we immerse into the characters and we help her create the narrative by sharing experiences of our own. But what motivates her to – as she likes to say – work with and within the people and not just for them? What makes her include the audience as subject and co-creator at the same time?

Katerina's work breaks any geographic limits there might be when we watch or consume a conventional product that puts a screen between the audience, the subject and the director. She unites through technology. That's what made possible for us to do the interview 7.282 km away. We talked about internet and immersive realities using one of the first tools available for the internet: the email. The day was march 10<sup>th</sup>, 2018.

**Arline Lins:** In previous interviews and events you've said you're a documentarist but consider yourself a media agnostic. What motivated you to do interactive work on the internet?

**Katerina Cizek:** What motivated me to work on the internet was when the internet came along. I really consider myself a digital native. I probably sent my first email when I was, I don't know, 8 or 9, maybe 10 years old.

---

\* Cláudio Bezerra: Catholic University of Pernambuco – UNICAP, Post-Graduate Program in Creative Industries. 50050-900, Recife, Brasil. E-mail: claudiobezerra@unicap.br

Arline Lins: Catholic University of Pernambuco – UNICAP. Master student of Creative Industries. 50050-900, Recife, Brasil. E-mail: arlinelins@gmail.com

Because my dad was a quantum physicist at University of Waterloo, one of the first universities to be involved with IBM on computer science. So for me the internet was really part of my life and it seemed a natural place to start making web native work. So it really came easy to me in the same way that all the technologies just come along. For me, it's all part of the tool kit.

**Cláudio Bezerra:** Webdocumentary, i-Doc, living documentary, docu-games, cross-media documentary... What's the best expression to define the work you do on the internet? Why?

**KC:** Thanks for this question. I actually am not so and never been so concerned about taxonomy and definitions of the work because I really feel like a lot of the work that I've done is hybrid and different elements of a much larger project get delivered in different media. So the web is just one of the tools that we view for example in Highrise at the National Film Board of Canada where we also did physical installations and live performances, also live readings, also in some ways in which we brought the stories, and the narratives, and the shifting of the narratives into the world. A long way of saying that each of the pieces that I do may get classified in some of these terms, but for me the project is much larger than one technology. I do definitely feel that in terms of classifications we are moving into a new arena of what's possible for the documentary as technology evolves. Emerging technologies such as VR and AR, and sometimes called MR (mixed reality) or XR, which could be any kind of media. That's out in the world often algorithmically driven into immersive experiences. So that's definitely worth a lot of the innovation is happening, but I definitely also feel very strongly about the need to defend the internet, defend the neutrality, defend the democratic capacity and potential of the internet.

**AL:** During the production of the Highrise project, the citizens of the high-rise buildings had a space to express themselves, a participation in events with the government and other leaders. The matters discussed were motivated by their testimonials. Can we say that the collaborative model fortifies the social function of the documentary? Why?

**KC:** Absolutely, yes. For me at the hard of the work that I've done for the past 20 years or so, is something that I know, I'm calling co-creation and it's the idea that media makers work with non-media makers. Such as citizens, in the case of the highrise project, but community groups, also involved in the highrise project, the organizations that sat to organize and advocate for the citizens in the buildings. But also professionals, so cross-disciplinary work. In Highrise, for example, I worked with architects and urban planers, critical geographers, also with the civil service, working closely with the municipal go-

vernment of Toronto. So all these different kinds of co-creative relationships between media makers, us the documentary team and these traditionally non-media makers to design the project with the intention of trying to change conditions of the lives of the people with which we work. So those are all ... all the work that I do stems from the relationships and the technologies or the ways in which the documentaries eventually articulate themselves and their forms are more off-shoots or results of their relationships, if that makes sense. So rather than the collaborative model fortifying the function of the documentary, I would say it really is.. they are the roots. That's the roots, and the tree, and maybe the fruit is the documentary.

**AL:** In which way do these new interactive forms of documentary are remodeling the political practices and the claims for a fair citizenship?

**KC:** I really see documentary as equated deeply, profoundly, with democracy. So for me the documentary practice is a democratic practice. And for fair citizenship we need democracy. So documentary as a tool within that is very important for me.

**CB:** The conventional documentary is – almost – always a result of the interaction between the director and the “other person” in the moment of the shooting. How does this relationship with “the other person” characterize in the interactive documentary, especially in your work?

**KC:** I see the relationships a bit more complicated than that. I see co-creative models disrupting that relationship between the director and the so called “other person” which I call formally known as “the subject”. So there's a disruption, perhaps a rejection of this idea that the director is in otherness from the subject. Often they can be the same person. And I also see the relationship with the audience as dramatically shifting with the potential of the internet and all these kinds of algorithmic immersive forms. So it's sort of like the people formally known as the subjects, the people formally known as the audience and, in a way, the people formally known as the documentarians, these relationships are disrupted by these technologies and these approaches and it almost creates a triangle between these groups. So that the people formally known as subjects can have also deep relationships with the people formally known as the audiences.

**AL:** The representation matter is also an important dimension when we talk about conventional documentary. Bill Nichols' modes are very famous in this subject. In interactive context, representing the world is still an important

question or are they focused in thinking and interacting with and about the world?

**KC:** For me and for our team at the co-creation studio at MIT we definitely speak a lot about making work, making documentaries with and within communities rather than for them or about them. I think that's a really nice way of answering this question, this kind of debate.

**CB:** What are the main differences between making a conventional documentary and an interactive one?

**KC:** I think there's a lot of similarity. Is in fact especially when it comes to the content, or the subjects or the relationships that are possible as a documentarian with the world. And trying to dig deep and profoundly transforming not only people's ideas of a subject but the whole context of you in it. In terms of practice is quite different. The tools and the technologies that are employed and the kinds of work relationships, the kinds of specializations involved in creating both interactive and immersive work is a broad and profound spectrum of technologists and different kinds of producers, social media, people. So it really changes the way in which our work is done, in terms of workflow and the kind of language that needs to be understood between the team players.

**AL:** Some directors and academics consider the interactivity an important aspect to attract the public to the online documentaries. However they discuss about what they call the interactivity paradox, which is, as long as the documentary becomes more interactive and focuses in the user's experience, it loses the power of storytelling, affecting the public and provoking a social impact. What is your opinion about this?

**KC:** I think I disagree. I'm not sure that interactivity would dissolve the user's experience, that it would lose the power of storytelling. I'm not sure that I agree with that at all. And I'm not sure that it may be different in terms of the way that the user relates to the subjects and to the stories and the narratives. But I'm not sure that the claims about the purity of conventional documentary is as solid as the statement of this question would imply.

**AL:** What is your opinion about using "gamification" strategies in the interactive documentary?

**KC:** Games are an enormous, huge genre. I think that it's an interesting world and a very, very diverse one as well. There is not one type of game. There are so many different kinds. For example, I can think of a fantastic one that recently came out last year called *Walden*, which is an open world game, it has no competitive features at all, but it allows you as a user to walk through

an intricately and beautifully recomposed world of Thoreau and allows you to challenge yourself with the kinds of ideas that he forces for himself. So I think sometimes in the documentary world you really oversimplify what game means. And in my opinion, as I said before, in terms of my agnostic approach to documentary making, anything, any technologies, any genres can be really beneficial for exploration for the documentarian.

**CB:** Is it possible to qualify the public of the interactive documentary? Who are the people that seek and interact with these documentaries? What's their level of involvement and participation in these documentaries?

**KC:** These are very complex questions. Interactive documentaries in a way had their height, their peak a few years ago. I'm not sure that they're being as produced or feel the focus of some of the people that tend to innovate with technologies as much. I think people have moved much more into the immersive space, which doesn't necessarily provide for broad large audiences access to the web. A lot of the immersive, VR, 360° work – all the 360° work is available online – and a lot of the platforms are, for example, New York Times and The Guardian are exploring with the 360° on the web. But a lot of these technologies are not attached to the web and exists for public access through festivals and museums, which is a very, very small audience. So I think in a way we've moved away from mass audiences for now, in terms of the latest emerging technologies, and that to me is actually an issue, a troubling of the field because the interactive documentary attracted me, in the first place, because of the potential to reach wide audiences, global audiences, immediate audiences, because of the accessibility of the web.

**AL:** You're a pioneer in a new way of storytelling. How is women's participation in the production of documentaries around the world?

**KC:** Women have always been a part of Cinema, documentary and new technologies. They're not always recognized for their work. Sometimes are the fore front in an innovation, for example editing in Cinema. Back in the early days editing was considered women's work, because it was considered like stitching or weaving or sewing. But as it came to be known that was actually *montage* the key to making the cinema poetic in a way that it was professionalized and acknowledged, the women were pushed out. So it's interesting to think about the role of women in these fields. Definitely in the technology world we have a serious, serious problem. There are not many women there, the numbers are very low. And certainly in Cinema we have the same issue. Documentary tends to be a little bit better than the feature film, but we have a long way to go.

**CB:** How is the funding for the interactive production in Canada, especially in the National Film Board? Is there any kind of resistance or rivalry between the filmmakers of conventional and interactive documentaries?

**KC:** I think this is a good question to pose the National Film Board. I'm only on contract there working on a very specific project. As far as I know they dedicate about 20% of the budget – this could be the old figure – to interactive work, and a lot of the filmmakers that end up doing interactive or immersive or new documentaries come from the conventional film world. So I think there's a real nice crossover and definitely an interest on both sides to discuss and learn and experiment with each other.

**AL:** What projects are you working on now?

**KC:** I'm the artistic director and the executive producer of a new emergent co-creative studio at MIT Open Doc Lab. And our goal is to champion and advocate for and create space for collaborative methods in documentary. Particularly in emerging platforms. So that's something we're just bringing out into the world, we've been working on it for about 18 months. And I've been directing an interactive documentary at the National Film Board of Canada called Supreme Law, which is about the Canadian constitution, but told through the stories of Canada's top YouTube stars. So we've brought together top YouTube stars with constitutional scholars to help make the history of the Canadian constitution accessible to younger audiences. It's been a lot of fun and very challenging to merge these worlds.

## Entrevista com Emílio Domingos: Rio de Janeiro em batalhas de som, imagem e cotidiano

Tatiane Mendes Pinto\*

Emílio Domingos é carioca, cineasta, pesquisador, roteirista e cientista social e une os dois elementos para criar documentários com foco em cultura urbana, particularmente da cidade do Rio de Janeiro. Mesclando elementos como *hip hop*, *funk* e o contexto social das ruas do Rio em suas obras – que incluem os documentários *LAPA* (2008) e *A palavra que me leva além: histórias do hip hop carioca* (2008) – e atuando como pesquisador em *Mistério do Samba*, *Viva São João* e *Pierre Verger*. Ele fala na entrevista sobre seus mais recentes filmes, *A batalha do passinho*<sup>1</sup> (2012) e o mais recente, *Deixa na régua*<sup>2</sup> (2016). Nas duas obras, a pluralidade de narrativas constrói uma cidade de sons, imagens e afetos.

A entrevista teve lugar no Liceu de Artes e Ofícios, Rio de Janeiro/RJ a 21 de janeiro de 2018.

**Tatiane Mendes Pinto:** Eu queria primeiro falar de linguagem, falar dessa diferença que eu percebi entre os filmes, que tem planos completamente diferentes. *Na batalha do passinho* você trabalhou muito com PG (plano geral) e no *Deixa na régua* há muitos planos-detelhe com câmera subjetiva e essa linguagem ficou muito interessante. Eu queria também que você falasse sobre o processo para produzir o documentário, escolhas dos entrevistados, tanto um quanto outro filme.

**Emílio Domingos:** Não pretendo ser conhecido como um cineasta que estabeleceu um tipo de linguagem. Penso que a linguagem tem que estar associada ao filme e não quero me prender a nenhuma linguagem. Venho buscando estabelecer a cada filme uma linguagem relacionada diretamente ao tema e universo do filme. Experimentando a cada filme. Minha formação é em Antropologia, fui aprender sobre linguagem um pouco depois, a minha entrada no documentário já foi pelo lado de antropologia, das ciências sociais, come-

---

\* Doutoranda em Comunicação Social. Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ, Pesquisadora do LACCOPS - Laboratório de Comunicação Comunitária e Publicidade Social-UFF, Pesquisadora do CAC-UERJ – Laboratório de Comunicação, Arte e Cidade. 20550-900, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: tatunha@gmail.com

1. Ver: [http://osmosefilmes.com.br/site/?page\\_id=8#.WqMnPOjwbIU](http://osmosefilmes.com.br/site/?page_id=8#.WqMnPOjwbIU)  
2. Ver: [http://osmosefilmes.com.br/site/?page\\_id=508#.WqMpcOjwbIU](http://osmosefilmes.com.br/site/?page_id=508#.WqMpcOjwbIU)

cei trabalhando como pesquisador. A minha relação com o personagem sempre foi intensa mesmo antes de eu começar a fazer meus filmes. Eu já valorizava isso.

Dessa forma, quando eu escolho uma linguagem, escolho a partir do personagem, da locação, das situações. A linguagem estará a serviço disso. Em *A batalha do passinho* vivi uma situação específica que é fazer um filme de um fenômeno que estava em ebulição, que estava acontecendo e tive eventos inesperados que foram tomando conta do filme. Se a câmera não é tão íntima em diversos planos é pelo fato de eu estar observando, conhecendo e de certa maneira envolvido no meio daquilo.

Ao longo do filme a câmera vai se tornando mais intimista e a minha relação com os personagens, os dançarinos do passinho, também. Até pelos fatos que aconteceram durante o filme<sup>3</sup> essa aproximação acabou acontecendo. Na *Batalha* eu comecei a filmar quinze dias após ter tido a ideia de fazer o filme. Conheci o passinho em 2008, mas fui convidado para ser jurado das provas e inicialmente desejava fazer um curta-metragem sobre os quatro dias de competição. Então, na sua origem, era um filme que seria simples. Mas, logo no início eu acabei mudando de ideia e decidi fazer um longa-metragem, porque eu percebi que a relação daqueles garotos com o passinho não era só um *hobby* de fim de semana, era uma extensão da própria vida, a identidade deles era o passinho então resolvi fazer um filme sobre o imaginário do dançarino do passinho, o *ethos* desses jovens. Não houve muito tempo para pesquisar ou até mesmo fazer um pré-roteiro. Durante o processo de filmagem fui pesquisando, aprendendo, trocando e construindo o roteiro.

A competição serviu como um laboratório, a câmera está observando, assim como eu, aprendendo como funciona. Então esse filme foi construído dentro desse quadro. Enquanto que o *Deixa na régua* é um projeto que demorou quatro anos para ser filmado. Eu tive a ideia em 2011 e só filmei em 2015. Em *A batalha* não houve nenhum financiamento. No *Deixa na régua* tentei vários editais, mas no *Batalha* eu não podia. O filme foi feito sem nenhum patrocínio. Com a equipe trabalhando de forma voluntária, que solidarizaram-se comigo, com as questões do filme, com aquele assunto e acabaram trabalhando ao longo de um ano e meio. Já no *Deixa na régua* não tive esse problema. Era um filme sobre o espaço do salão de barbeiro. Acreditava que três anos depois estaria ali. Esse tempo desde a ideia até a realização do filme foi usado para desenvolver a pesquisa, para escolher as locações, um filme que é mais esmiuçado no sentido da preparação.

---

3. Durante as filmagens do documentário, em 2012, o dançarino Gualter Damasceno Rocha foi assassinado quando voltava para casa.

Primeiro eu conheci diversos barbeiros, depois me aproximei da competição chamada Batalha dos Barbeiros,<sup>4</sup> fui a doze salões de barbeiros para ao final escolher aqueles três que aparecem no filme, e durante as idas aos salões, pude observar o tempo do salão, o tempo dos personagens, as posições de câmera e vi que – em termos de linguagem – a melhor forma de tentar traduzir aquilo ali seria sem minha presença como entrevistador. O objetivo seria tentar fazer com que aqueles personagens conduzissem a história através do cinema observacional. Assim o objetivo era tentar reproduzir o que se estava vendo. Durante a pesquisa percebi o espontâneo da oralidade que existe a partir da relação entre cliente e barbeiro. É um filme que valoriza a narrativa oral, se baseia nisso. Enquanto na *Batalha* o objetivo era tentar traduzir o fenômeno da dança, do movimento, eu não tinha uma pesquisa prévia, estava descobrindo o filme na prática e precisava traduzir para o espectador aquela dança, os códigos daquele grupo.

Os filmes são muito diferentes por isso, porque a *Batalha* é um filme com um movimento muito maior do que o *Deixa na régua*, é um filme que tem o ritmo do funk, tem o ritmo da música e do pensamento daqueles garotos que dançam. E o *Deixa na régua* tem o ritmo do salão, que tem em média vinte pessoas que ficam ali o dia todo esperando para cortar o cabelo, por isso as questões são diferentes e o próximo filme já será completamente diferente também.

**TMP:** E como vai ser o próximo filme?

**ED:** Estou me relacionando com o tema do próximo filme, que se chamará *Favela é moda* abordará o cotidiano de uma agência de modelos localizada na favela do Jacarezinho, Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro. Minha relação com esse grupo começou em 2015 e esse tempo faz com que eu pense melhor sobre a linguagem do filme, qual o tipo de linguagem que se adequa mais ao que eu estou observando, ao que eu estou convivendo, porque não é somente uma observação, são três anos, você cria relações com o ambiente e os personagens. O filme não está distante do meu mundo cotidiano, faz parte das minhas relações diárias.

**TMP:** Em algum momento o antropólogo e o cineasta entram em conflito?

**ED:** Os dois se complementam muito. Não estou fazendo um trabalho de campo. Estou fazendo um filme. Entro nesses projetos e já penso como um filme. Carrego comigo a preocupação ética da antropologia, o olhar da convivência, de aprender e traduzir para o público o campo que estou vivendo.

4. Ver [https://odia.ig.com.br/\\_conteudo/diversao/2016-03-31/batalha-dos-barbeiros-ganha-projecao-nacional-com-cortes-da-moda.html](https://odia.ig.com.br/_conteudo/diversao/2016-03-31/batalha-dos-barbeiros-ganha-projecao-nacional-com-cortes-da-moda.html)

E nesse sentido as coisas estão juntas [a antropologia e o documentário], mas tenho a preocupação de contar uma história e aí entra a questão de que os filmes tem que ser interessantes. Não só a questão do conteúdo, mas sinto necessidade de um envolvimento, e tento desenvolver mecanismos para fazer os filmes.

**TMP:** Aquela câmera do *Deixa na régua*. É impossível não comentar. Ninguém quase olha para a câmera. Foi pré-combinado? Como funcionou isso?

**ED:** Quando a gente resolveu fazer o filme sob o viés do cinema direto – sem a presença ostensiva da câmera – eu resolvi ter uma conversa com os barbeiros e falei da importância que eles teriam como condutores do filme, dos temas. O que na verdade era o que eles costumavam fazer diariamente no salão, mal ou bem, atualmente as pessoas têm uma maior proximidade com a cultura do audiovisual, a ideia do cinema direto está nos *reality shows*, então as pessoas sabem um pouco, já convivem com essa forma de filmar. E tentei mostrar para eles aquilo que eu estava pensando e, além de concordarem, eles cumpriram muito bem a função de conduzir o filme e mediar minha relação com os clientes. Para isso houve uma preparação de frequentar o salão, entender como funciona, quem eram os clientes, quais assuntos se falavam ali. Insisti em ir sempre no mesmo dia ao salão para acompanhar aquele mesmo grupo. Os clientes cortam o cabelo toda semana, então o grupo se conhece e isso gera uma conversa espontânea entre eles. Tem a questão de encontrar os ângulos e fazer com que eles comecem a naturalizar minha presença. No primeiro dia de filmagem geralmente era muito difícil, tanto sob o ponto de vista técnico quanto pela minha presença, e até mesmo para o fotógrafo. Alteramos fisicamente o espaço do salão, por exemplo, prateleiras que ficavam nas costas do fotógrafo foram retiradas. A gente mudou o eixo do espelho para conseguir pegar o barbeiro. O espelho saiu do lugar para conseguir enquadrar o cliente que está cortando o cabelo e ter o barbeiro no fundo do plano. O filme se dá através da interação entre o cliente que está cortando o cabelo e o barbeiro e é como se fosse uma arena, um microcosmos e todo mundo participa.

**TMP:** Alguma dificuldade além das técnicas?

**ED:** Inicialmente era difícil achar o eixo da câmera, e fazer com que os clientes não olhassem para ela. Lógico que tem uma questão que ajudou muito, que é a vaidade deles. Estavam mais preocupados com o resultado do corte do que se havia uma câmera lá, então a gente colocou uma câmera quase no eixo do espelho, mas a pessoa está olhando para o espelho porque ela quer ver o resultado do corte. Outra coisa foi a mediação dos clientes. Porque é muito

comum em um salão as pessoas falarem ao mesmo tempo, momento este em que os barbeiros pediam para que cada dos clientes falassem cada um por vez. Apesar de ser um espaço do meu convívio, de eu estar lá, eu era um estranho inicialmente e não poderia pedir para as pessoas ficarem quietas ou falarem cada uma de uma vez. Somente o barbeiro poderia fazer isso. Então eu me dirigia ao barbeiro, para que ele falasse com os clientes. Não poderia fazer esse tipo de intervenção, senão eu não teria o filme.

**TMP:** Fala-se muito hoje em dia do gênero *Favela movies*, filmes produzidos sobre favelas. Parece que teus filmes não estão nessa classificação. Queria que você falasse um pouco sobre isso.

**ED:** Alguns dos meus filmes se passam nas favelas, mas eu não considero que sejam *Favela movies*.

**TMP:** E o que vc considera *Favela movies*?

**ED:** Eu acho que o gênero *Favela movies* ficou conhecido com o *Cidade de Deus* (Meirelles; Lund, 2002) e são filmes de um gênero próximo ao policial e que tratam a favela como um espaço de conflito de forças, como policiais versus traficantes. Acho que esse é o principal tema, o principal conflito das histórias. Meus filmes não. Apesar de serem rodados na favela, tentam dar conta de um universo muito mais amplo do que isso. Não que não haja violência. A violência às vezes perpassa o filme, mas não é o tema central e eu tento ver a favela como espaço de criação, de práticas cotidianas que muitas vezes o *Favela movie* não mostra. Meus filmes demonstram uma certa intimidade com os personagens, uma certa complexidade do cotidiano, não se reduz à violência. Então eu acho que eu não me encaixo nesse gênero.

**TMP:** Antes de ver seu filme [*Deixa na régua*], lendo sobre, mas sem ter visto o filme, eu tinha uma perspectiva totalmente diferente, algo mais do cotidiano, sem tanto a questão da identidade, mas é interessante porque como você fala que os assuntos perpassam e eu queria saber como isso funciona. Porque, ao mesmo tempo que você tem no salão aquele grupo de garotos sentados, querendo cortar o cabelo para ficarem bonitos porque tem o baile, porque eles vão sair, você tem eles falando sobre racismo, sobre gênero, falando sobre como eles vêm aquele universo. Como isso funciona para vc?

**ED:** No *Deixa na régua* filmei por cinco meses naqueles espaços buscando uma síntese dessa relação, dessas experiências e aí tem um trabalho grande de

edição da Jordana Berg,<sup>5</sup> tem muita experiência de montagem, é uma grande montadora. O documentário tem muito da mão dela, apesar de termos um pré-roteiro. A arte de sintetizar isso com um fio condutor, aquelas histórias terem uma intercessão, uma narrativa, acho que foi um grande trabalho dela. Uma característica da Jordana é a sensibilidade.

**TMP:** Logo nos primeiros minutos do filme, um dos personagens fala que ele tinha ido ao baile, só que ele não tinha cortado o cabelo, não tinha feito a sobrancelha e estava se sentindo oprimido. O que seria isso?

**ED:** Isso é a síntese da vaidade masculina.

**TMP:** Você pode falar um pouco disso?

**ED:** Tem uma frase dita em off por um dos meninos, que é personagem, que acabou não entrando no filme, mas que sintetiza bem isso: “se eu tenho 20 reais para passar o fim de semana e eu posso ir ao baile ou cortar o cabelo, eu posso cortar o cabelo e ficar em casa me sentindo bem ou estar em público e as pessoas ficarem me olhando, vendo que eu não cortei o cabelo. E eu ficaria me sentindo mal, então eu prefiro vir ao salão de barbeiro toda semana e não ter dinheiro para sair”. Acho que isso denota a importância que tem, como esse jovem masculino contemporâneo está pensando.

**TMP:** E esse atravessamento dos estereótipos, do feminino, do masculino, com os quais os clientes do salão vão dialogando muito tranquilamente ali.

**ED:** Acho que essa é uma questão importante do filme. Retratar uma nova vaidade masculina que, de certo modo, tem fronteiras com o feminino: como fazer a sobrancelha, fazer a unha. Provavelmente nem todas as mulheres vão semanalmente ao salão, para essa juventude masculina essa frequência é fundamental. Esse tipo de vaidade era muito associada ao universo feminino até bem pouco tempo atrás, então, o filme mostra que esses hábitos também fazem parte do universo masculino. No filme, percebemos que existe um “novo homem” que se coloca em alguns momentos no lugar das mulheres em termos estéticos, mas isso não elimina a presença do machismo que ainda é muito intensa nos salões de barbeiros. Acho que essa mudança se dá primeiro de forma estética para depois vir através do comportamento. Eles ainda estão no salão para conquistar as mulheres, apesar deles terem uma dificuldade de se colocar no lugar das mulheres no cotidiano.

---

5. Montadora de cinema brasileira. Seu primeiro trabalho profissional foi em 1983. Jordana é reconhecida como especialista na montagem de filmes documentários. De 1995 até 2014 trabalhou com o cineasta Eduardo Coutinho.

**TMP:** Só tem uma mulher [nos salões], né?

**ED:** Sim. A menina que aparece no filme é uma amiga do barbeiro, quase uma irmã de consideração, que vai no salão para conversar. E como o Deivão [personagem] estava para se tornar pai e ela tinha acabado de ser mãe, eles trocaram experiências. Existia uma curiosidade por parte dele em relação ao parto natural ou a cesariana, e ela defende a cesariana. Ele achava mais interessante um parto natural. Ela prega a praticidade.

**TMP:** Eu queria agora falar um pouco esse documentário brasileiro contemporâneo. Em um universo em que a gente tem cada vez mais concentração de meios de produção, de empresas, em que os cineclubes diminuem, são pouco frequentados, a ausência de editais, como fazer cinema nesse cenário?

**ED:** Eu trabalho com documentário há 20 anos. Comecei como pesquisador no documentário do Lula Buarque de Hollanda,<sup>6</sup> *Pierre Verger – mensageiro entre dois mundos* [Hollanda, 2000]. Sempre foi difícil. Eu, por exemplo, dirigi muitos filmes sem patrocínio, curtas-metragem e até mesmo o *Batalha do passinho*. Eu trabalhava como pesquisador para projetos de outras produtoras, recebia por isso e investia o dinheiro nos meus filmes. Meus filmes sempre foram muito coletivos, a equipe é formada por pessoas que são apaixonadas pelo documentário, e que valorizam essas experiências. Aprendemos na prática a fazer os filmes. Hoje, por uma questão de profissionalização, minha prioridade é fazer filmes com patrocínio, com apoio de editais e leis de incentivo, mas é preciso aprender o funcionamento, os meandros disso. A Osmose Filmes,<sup>7</sup> minha produtora, é resultado disso. Há cinco anos decidi jogar a sério esse jogo, aprender como funciona, a necessidade de ter um CNPJ e entender as suas regras. Na Osmose, que é basicamente uma produtora de documentários, eu tenho tido essa experiência. Tenho ido a eventos como o DOC SP,<sup>8</sup> participado de rodadas de negócios, fui ao Brasil CineMundi, dentro da Mostra de Cinema de Belo Horizonte (Minas Gerais). Estou aprendendo a me relacionar com parceiros, produtores e co-produtores dos filmes, e existe todo um universo por trás disso, em conhecer festivais, canais internacionais que se interessam em produzir documentário e você acaba criando uma dinâmica para desenvolver os projetos antes dos filmes. Hoje eu tenho cerca de seis projetos que venho desenvolvendo.

**TMP:** Você pode citar um deles?

6. Diretor de cinema, produtor e documentarista brasileiro.

7. Ver <http://osmosefilmes.com.br/site/>

8. <http://spcine.com.br/sobre/>

**ED:** O *Favela é moda* é um deles. É o terceiro da trilogia do corpo [junto com *Batalha do passinho* e o *Deixa na régua*], que estou desenvolvendo há algum tempo. É preciso ter diversos projetos para saber que projeto se adequa mais ao perfil de cada plataforma porque quando você vai para uma rodada de negócios, é necessário ter sua cartela de filmes, de projetos, para que as pessoas entendam o que você faz. É preciso mostrar o que você projeta para o futuro, quais são suas questões. Você não pode pensar somente no projeto que está fazendo agora. Tem que estar sempre pensando além. A Osmose possui um núcleo de criação que é um grupo de pessoas com quem eu trabalho há muito tempo, com sintonia de ideias. A gente escreve projetos juntos e se reúne periodicamente para desenvolver, acertar o roteiro, para o projeto ganhar força. É um exercício coletivo com pessoas como o Simplício Neto, Fred Coelho e Tatiana Bacal, esse grupo funciona como um laboratório de desenvolvimento de ideias. Tenho dois grandes sócios na produtora, o Yan Motta e a Clarice Saliby. O Yan é montador e atuou recentemente em dois filmes do Belisário Franca, *Menino 23* [Franca, 2016] e o novo filme dele sobre a Guerrilha do Araguaia, o *Soldados do Araguaia* [Franca, 2018] e Clarice fez um curta premiado chamado *Efeito Casimiro* [Saliby, 2013], e no momento faz um longa-metragem sobre o apresentador Cid Moreira. São pessoas ligadas ao documentário e temos uma dinâmica intensa de troca de ideias nos projetos uns dos outros. São pessoas que, além de serem apaixonados pelo documentário, tem vontade de construir juntos, independente de estarem trabalhando no projeto e eu acho isso incrível.

**TMP:** Você milita nesse lugar de que fazer documentário, como vocês pensam o documentário como uma ferramenta de transformação social?

**ED:** O cinema é uma forma de transformação social. Durante o tempo do filme, os espectadores se desligam das práticas cotidianas ou relacionam o que veem com a sua vida. O cinema permite fazer uma imersão num outro universo. É um momento de reflexão, o documentário se caracteriza muitas vezes por levar experiências de outras realidades. Cinema é isso, tentar viver outras experiências durante aquele período em que você está no cinema e de certa maneira ele leva essa ilusão de que você está aprendendo e convivendo com os personagens do filme. O público de documentário tem uma relação muito intensa com os filmes. Então quando você vê um documentário, você acaba experimentando outra forma de viver uma vida que não é a sua, até mesmo quando é uma realidade próxima da sua, faz repensar algumas coisas, as histórias e as suas experiências de vida.

**TMP:** Até que ponto é possível manipular, dialogar com esse real ?

**ED:** Eu particularmente não tenho interesse pelo uso da linguagem ficcional no documentário, gosto de me surpreender durante o processo, de não ter tanto controle. O que me dá prazer no fazer documentário é essa constante capacidade de me surpreender com a história, com os acontecimentos, com os rumos que as coisas vão tomar. Talvez, no futuro, eu faça filmes que tenham interseção com a ficção, mas no momento não. Eu admiro quem faz e fez como, por exemplo, Jean Rouch.

**TMP:** Algum brasileiro?

**ED:** O Afonso Uchoa. É da minha geração, um pouco mais novo do que eu e faz isso muito bem lá no *Vizinhança do tigre* [Uchoa, 2014] e tem uma diretora de Belo Horizonte, Juliana Antunes que dirigiu *o Baronesa* [Antunes, 2017], um filme bem interessante, que tem uma dose grande de ficcionalização. Outro diretor que eu gosto muito é o Adirley Queirós, com *Branco sai, preto fica* [Queiroz, 2014], que tem muito dessa linguagem de ficção com documentário, essa interface entre os dois.

**TMP:** Algum documentarista português, que você tenha visto e que possa destacar?

**ED:** Existem dois diretores portugueses que não são exatamente documentaristas mas que eu gosto muito. Pedro Costa, diretor de *Cavalo dinheiro*, e Miguel Gomes que dirigiu a série de filmes *As 1001 noites*.

**TMP:** Já que a gente está emendando essa coisa de cinema brasileiro e cinema português vc acha que o cinema pode construir esse território, se pode criar um espaço, através da narrativa, esse espaço sensível, estético?

**ED:** Sim, acho que tem muitos diretores que fizeram isso, criaram um traço, uma forma de fazer os filmes. Eu quero ser conhecido como um diretor que valoriza o universo filmado, não pela linguagem, que cria uma intimidade entre o público e os personagens, espero que ao ver o filme o espectador saia dali com uma experiência real de interação com os personagens. Esse é meu objetivo.

**TMP:** Você costuma ir nas sessões de exibição do seus filmes . Fala um pouco sobre isso e sobre a exibição do *Deixa na régua*. Foi diferente da *Batalha do passinho*?

**ED:** Eu gosto muito de ir nas sessões e acho que faz parte do processo de filmagem, ver como as pessoas recebem o filme, como ele sensibiliza. Isso me dá muito prazer, conversar sobre a filmagem, sobre os personagens e muitas vezes levar os protagonistas para debaterem o filme. No caso dos barbeiros existe

uma dificuldade, porque eles trabalham muito geralmente não tem tempo, mas as sessões em que estavam presentes foram incríveis, no Festival do Rio, nas universidades, etc. Fizemos uma sessão no tradicional Cine ODEON e a sessão estava lotada. Foi emocionante, todos ficaram muito felizes.

**TMP:** Como foi quando eles se viram na tela?

**ED:** O cinema serve para pensar o mundo. Eu gosto, gosto quando os personagens veem o filme, e ao comentar o filme no debate, eles colocam outras camadas. Muitas vezes não sou da mesma camada social do grupo filmado, dos barbeiros, dos dançarinos do passinho ou frequentadores do salão, então existe um estranhamento muito saudável, que aproxima o que é um princípio básico da antropologia. É fascinante estar numa projeção que após o filme as pessoas dizem que tinham uma visão antes e sentaram ali e se surpreenderam, repensaram os pré-conceitos que tinham sobre aquele tema. Eu vivi isso com o *Batalha do passinho* e o *Deixa na régua*. *O Batalha do passinho* gerou grande interesse do público, circulou muito, mais de trinta países, teve matérias na *CNN*, no *The Guardian*, etc. *O Deixa na régua* é mais brasileiro, um filme de conversas com o jeito de falar do carioca que talvez seja difícil para quem é de fora. Ele foi muito bem no Brasil, foi mais premiado do que o *Batalha* e eu tive um frio na barriga, porque os dois são muito diferentes em termos de linguagem e eu não sabia qual era a expectativa do público. Eu temia que houvesse uma decepção. Mas ele foi muito bem recebido no Brasil, o que me tranquilizou bastante.

**TMP:** Você disponibilizou *A batalha do passinho* para cineclubes.

**ED:** O cineclube é um braço importante do filme, funciona muito bem na cadeia distributiva. São grandes parceiros, é como se fosse uma “ilha de cinema” no meio do oceano, na qual você pode conversar com o público, pode ter uma relação mais direta com o público. Você consegue levar o cinema para lugares que muitas vezes não tem o equipamento, às vezes nem a sala. Vivemos um *boom* de cineclubes nesse século no Rio de Janeiro. Fiz muitas sessões em comunidades, com equipamentos básicos, mas com grande público e isso fez com que os filmes fossem muito vistos, tivemos sessões no meio de descampados, para quinhentas pessoas. As pessoas se viam na tela e virava *surround*, porque interagem tanto que os sons se espalhavam por todos os lugares. Era tão interessante olhar para a plateia, a ver a emoção das pessoas ao seu lado, quanto ver o filme.

**TMP:** Quais foram as locações dos filmes?

O *Batalha do passinho* foi filmado em vários lugares, as competições acontecerem em três comunidades na Tijuca:<sup>9</sup> Morro do Borel, Andaraí e Salgueiro e a final foi no SESC [Serviço Social do Comércio]. O início do filme é um pouco disso. Eu fui fazendo meu campo, conhecendo meus personagens. Como eu disse anteriormente, eu fui convidado para ser jurado [da competição] e recusei, achei que minha contribuição maior seria filmando. Conheci o passinho em 2008 pelo *youtube* e me tornei fã dos garotos.

**TMP:** Como não ser?

**ED:** Sim, como não ser? A partir daí eu comecei a ir para as comunidades dos personagens, na Cidade de Deus, Piedade, Campinho, Morro do Barbante, Manguinhos, Morro da Providência. O *Deixa na régua* eu filmei em três salões dois da Zona Norte do Rio, um no Morro da Caixa D'água, em Quintino, e outro na Vila da Penha. E o terceiro na baixada, em Piabetá, distrito de Magé o salão do Belo é na Vila da Penha, o do Ed é no Morro da Caixa D'água e o do Deivão é em Piabetá, quase zona rural.

**TMP:** Como foi quando eles viram o filme?

**ED:** Sempre exibo o filme para os personagens antes do corte final, e essa sessão foi muito interessante porque é um dos momentos em que eu estou mais nervoso para saber se eles tem alguma questão em relação ao filme, se eles querem que mude. Nesse filme parecia uma sessão da tarde com pipoca, em que eles ficavam comentando um sobre o salão do outro, falando sobre o próprio salão e pensando sobre questões do trabalho, ferramentas, tipo de cliente, tendo um olhar de empresários. O filme foi a possibilidade deles se conhecerem melhor. O filme tem muito do ponto de vista deles. O que pensam, o que sentem com o mundo, mesmo que nem sempre eu compartilhe das mesmas opiniões sobre alguns temas. Eu ficava preocupado com algumas coisas que eles disseram, mas pela convivência, eu sabia que era o que eles pensavam. Estava muito preocupado se eles iam pedir para tirar alguma cena quando um deles me disse: “Emílio, por favor, não vem filtrar a gente, a gente é assim mesmo. Deixa assim e não tem que tirar nada não, a gente pensa assim. E a gente estava bem consciente de que estava sendo filmado. Deixa isso assim”. Existe um receio quando você está montando, é um exercício de ir e vir e se colocar no lugar do outro, e voltar a si. Talvez seja um choque para mim porque eu não penso igual, mas isso faz parte do processo. Ser diferente. Mostrar como eles são. O filme é resultado de uma relação.

**TMP:** Em algum momento você pensou em desligar a câmera?

---

9. Bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro.

**ED:** Eu saí do salão várias vezes. No *Batalha do passinho* eu não filmei o enterro do Gambá pois fiquei muito abatido, não tive força para ir. É muito difícil para mim até hoje. Fiquei tão abatido que não sabia se ia continuar o filme. De certa maneira, fiquei sem rumo por um tempo, uma semana, dez dias sem pensar em nada e voltei ao filme por causa dos garotos que foram se fortalecendo através de laços de solidariedade, de encontros e fui me aproximando de alguns, nessa experiência da dor, da perda. Mas eu não filmei enterro. Nem é meu feitio filmar enterro. O filme já é muito duro sem esse tipo de imagem.

**TMP:** Em algum momento algum daqueles meninos te perguntou como filmar, teve alguma curiosidade, como você acha que o documentário chega até eles?

**ED:** Estou trabalhando com o Cebolinha, protagonista do *Batalha do passinho*. Ele me contratou para fazer um filme de ficção, ganhou o edital e me convidou para filmar. Então acho que o filme mexeu com aqueles garotos, porque eles tinham como estratégia de divulgação do trabalho o uso do audiovisual, a internet. O cinema foi mais uma plataforma para eles. Acho que a constante ida deles nos debates fez com que mudassem até a relação enquanto dançarinos. O cinema de fato mudou a relação deles com o mundo. O Cebolinha ser roteirista e fazer uma *web série* do passinho mostra o quanto ele quer se envolver com isso e o quanto ele acha importante.

**TMP:** E no *Deixa na régua*? Você sentiu isso? Essa sensibilidade com a câmera?

**ED:** O filme trata de uma profissão que é muito presente na sociedade, mas não é tão valorizada. Decidi fazer um filme sobre esses barbeiros do *Deixa na régua*, porque percebi o quanto eram importantes para essa geração, o quanto do trabalho deles se assemelha ao trabalho artístico, de um escultor. Para além disso, as pessoas quando vão a um salão saem transformados, mais felizes, pela modificação corporal e também pela conversa. O salão é um espaço onde eles podem se expressar integralmente, falar realmente tudo que pensam e sentem. É importante na sociedade em que a gente vive hoje ter esses espaços, num tempo em que as relações virtuais ganharam uma força tão grande, acredito que isso [a interação ao vivo] é real e importante. É um dos poucos espaços do encontro, da conversa, onde as pessoas podem ir. Tem gente que vai no salão e não corta o cabelo, vão somente para conversar. O filme é o reconhecimento de um trabalho que tem uma importância social grande que vai além da valorização estética.

**TPM:** Para terminar, você poderia falar da moção que você recebeu, da Secretaria de Cultura do Estado?

**ED:** Recebi uma moção que foi uma ideia do DJ TR, um dos pioneiros do hip hop aqui no Rio de Janeiro e fiquei muito feliz. Foi um reconhecimento por parte do movimento do *hip hop*. Fiz três filmes sobre o assunto, eu não sou DJ, não sou *bboy*,<sup>10</sup> não sou grafiteiro, não sou MC, logo, teoricamente eu não faço parte, não sou um dos quatro elementos da cultura hip hop, mas eles valorizaram meu trabalho de documentar a cultura hip hop no Estado do Rio e fiquei muito feliz, muito surpreso por ter o reconhecimento das pessoas que fazem parte desta cultura a qual eu filmei. É emocionante porque você faz filmes para as pessoas que se predisuseram a contar suas histórias e conviver com você durante aquele período. Então esse *feedback* é incrível. Ganhei também uma medalha Pedro Ernesto da câmara dos vereadores e esse tipo de coisa me dá ânimo. O trabalho por vezes é muito duro, é muito difícil e qualquer tipo de reconhecimento é válido. Tem gente que não consegue isso em vida, então esse reconhecimento do mundo formal, da Câmara é importante. Mais do que isso, reconhecimento dos meus personagens, tenho uma relação com eles até hoje. Pessoas que filmei em 1999 e que estarei junto em março, pois fui convidado para um evento que um deles está organizando. Então essas relações se estendem e continuam para além do cinema e do documentário e essa é a principal moção e premiação que eu poderia receber. Saber que essas pessoas reconhecem a importância do meu trabalho e se sentem felizes de terem suas histórias contadas. Cada filme é uma história, um envolvimento. Eu estou ansioso para acabar o próximo, o *Favela é moda*, conseguimos o patrocínio. Fazer documentário é um exercício de paciência. Você gera expectativa em muita gente. É uma responsabilidade, então é preciso levar as coisas com o máximo de serenidade. Para que ele [o filme] aconteça quando puder acontecer. Têm filmes que necessitam que você saia filmando naquele momento. Por sorte, tenho uma equipe que se identifica e que aceita filmar mesmo sob risco. Sou muito grato a isso. Fazer filmes é uma extensão da minha vida, seria muito frustrante não conseguir filmar. O *Favela é moda* será rodado na favela do Jacarezinho e circulará também por outros lugares, estou acompanhando o desenvolvimento da agência, o cotidiano das modelos e o glamour, além do mundo real, que nem sempre é glamoroso.

10. Aquele que se expressa através de movimentos, combinados com o ritmo das batidas do Hip-hop. Ver: [www.dancaderua.com/artistas/bboys/o-que-e-um-bboy](http://www.dancaderua.com/artistas/bboys/o-que-e-um-bboy)

### **Filmografia**

*Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queirós.

*Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund.

*Efeito Casimiro* (2013), de Clarice Saliby. Disponível em: [http://portacurtas.org.br/filme/?name=efeito\\_casimiro](http://portacurtas.org.br/filme/?name=efeito_casimiro).

*Menino 23* (2016), de Belisário Franca.

*Nossa música* (2005), de Jean-Luc Godard.

*Pierre Verger – mensageiro entre dois mundos* (2000), de Lula Buarque de Hollanda.

*Soldados do Araguaia* (2017), de Belisário Franca.

*Vizinhaça do Tigre* (2014), de Affonso Uchoa.

# DISSERTAÇÕES E TESES

Disertaciones y Tesis | Theses | Thèses

# A imagem explícita: a materialidade do cinema sob o olhar da fotografia

Andréa C. Scansani\*

Tese de Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes (PPGMP/ECA/USP).  
Instituição: Universidade de São Paulo – USP.

Resumo:

Este trabalho tem como objetivo pensar a fotografia cinematográfica dentro dos estudos do cinema como um modo de ampliar as perspectivas de abordagem sobre sua imagem. A partir da explicitação de seus aspectos físicos e sua potência em fazer reverberar uma série de questionamentos acerca da dimensão imaterial de seu corpo, traçamos um percurso heterogêneo pelos domínios da filosofia, da teoria da imagem e do cinema para desenvolver um pensamento que tenha como base a conjugação de saberes que constituem o olhar fotográfico. Nossa ênfase está no ato cinematográfico e nas relações recíprocas de seus elementos, isto é, no momento em que os gestos [humanos e técnicos] são acolhidos pela câmera e constroem as camadas do corpo fílmico, sua carne.

Palavras-chave: fotografia cinematográfica; filosofia do cinema e da tecnologia; teoria da imagem; processos fotográficos; câmera.

Ano: 2018 .

Orientador: Patrícia Moran.

---

\* E-mail: [andrea.scansani@gmail.com](mailto:andrea.scansani@gmail.com)

## O avesso da moda em *The true cost* (2015): a indústria do *Fast Fashion* no cinema documentário

Mariane Velho da Silva\*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-graduação em Comunicação e Linguagens (Linha de Pesquisa: Estudos de Cinema e Audiovisual).  
Instituição: Universidade Tuiuti do Paraná – UTP.

Resumo:

Para além dos figurinos trajados e costumes apresentados em filmes, cinema e moda costuram-se em outras possibilidades nas telas contemporâneas. No presente estudo a temática moda no cinema se faz abordada por meio do documentário *The True Cost* (2015), de Andrew Morgan, no qual o diretor apresenta por meio de um discurso construído por imagens, relatos e entrevistas, o funcionamento da indústria do *fast fashion*, sistema de moda vigente nos dias atuais, que visa alta velocidade de produção e consumo de bens com informação de moda. Ao analisar tais características do citado filme, problematizamos questões pertinentes a verdade e ética no documentário; o quanto a produção de Morgan pode ser fidedigna, eloquente, persuasiva a depender do modo como se faz vista e interpretada. Para discorrer sobre o discurso presente em *The True Cost* (2015), o trabalho utiliza-se dos estudos propostos por autores como Fernão Pessoa Ramos (2013), Bill Nichols (2005), dentre outros, e suas teorias pertinentes à verdade, realidade e ética nos filmes documentários. Outro ponto apresentado e discutido nesta pesquisa, refere-se à própria temática discorrida em *The True Cost* (2015); os impactos sociais e ambientais do *fast fashion*, bem como as mudanças de comportamento de consumo e seus reflexos nos modos de fazer moda na contemporaneidade.

Palavras-chave: moda; cinema; documentário; *Fast fashion*.

Ano: 2018

Orientador: Sandra Fischer.

---

\* E-mail: mariane325@hotmail.com

*Doc On-line*, n. 23, março de 2018, [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt), pp. 278-278.

## Cartografias da memória: ensaísmo, memória e narrativas de viagem e exílio nas obras de Chris Marker e W.G. Sebald

Álvaro Renan José de Brito Alves\*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Pós-Graduação em Comunicação.  
Instituição: Universidade Federal de Pernambuco.

Resumo:

O presente trabalho propõe um ensaio sobre o ensaísmo como forma e procedimento em obras de arte; recuperando os escritos e pensamentos sobre a prática ensaística, na literatura e na filosofia, ampliamos o conceito até a sua utilização no cinema. Dois artistas são tomados como referências principais, são eles: o escritor Winfried Georg Sebald e o cinegrafista e *bricoleur* Chris Marker. O diálogo com outros artistas de diferentes meios de expressão (tais como Jean-Luc Godard e seu trabalho com o vídeo e os escritores e literatos Robert Musil e Claudio Magris) está presente em todo o trabalho, bem como a referência a filósofos e pensadores do ensaísmo (Lukács, Adorno, Benjamin e, mais recentemente, Timothy Corrigan no estudo do filme-ensaio). Estabelecendo alguns eixos temáticos como a *memória*, o *ensaísmo* e a noção de *montagem* na elaboração de um saber histórico por imagem, tentamos estabelecer algumas chaves de leitura para a obras de Sebald e Marker. Tomamos como principal referência o pensamento do filósofo Walter Benjamin sobre a escrita da história e a importância do ato de rememorar, ambas presentes nos objetos de arte estudados aqui.

Palavras-chave: ensaísmo; filme-ensaio; imagem e memória; literatura e imagem; Chris Marker; W.G. Sebald.

Ano: 2018.

Orientador: Ângela Freire Prysthon.

---

\* E-mail: b.alves04@gmail.com

*Doc On-line*, n. 23, março de 2018, [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt), pp. 279-279.

## O Segredo do filme: a construção da voz do filme através da montagem dos documentários *Santiago e Pacific*

Laís Lima Pinho\*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS).

Instituição: Universidade Federal de São Carlos – UFSCar.

Resumo:

As relações entre os cineastas e os sujeitos filmados, os processos criativos, as representações em torno do momento histórico, as condições de produção, bem como seus dispositivos e suas estratégias de abordagem são elementos fundamentais para a montagem dos filmes documentários. Segundo Nichols (1997; 2005) são estes elementos que, combinados com componentes éticos, estéticos e políticos percorrem e conduzem o processo criativo da montagem cinematográfica e, essencialmente, da construção do discurso do filme documentário: a “voz” do filme (Nichols: 2009). Assim, falar do outro, com o outro, através do outro e por si, utilizando elementos cinematográficos é a questão central da análise aqui proposta. Adotando o conceito de voz do documentário, que foi criado pelo pesquisador norte-americano Bill Nichols (2009), este projeto de pesquisa busca reflexões a cerca da relação diretor – sujeito filmado e entre a montagem cinematográfica como construtora da voz do filme a partir de dois representativos da atual produção brasileira: *Santiago* (João Moreira Salles, 2007) e *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009).

Palavras-chave: documentário; voz do documentário; montagem.

Ano: 2017.

Orientador: Alessandro Constantino Gamo.

---

\* E-mail: llimapinho@gmail.com

# O cinema documentário de Miguel Mirra e o movimento de documentaristas. O cinema junto aos oprimidos

Luis Jorge Orcasitas Pacheco\*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS).

Instituição: Universidade Federal de São Carlos – UFSCar.

Resumo:

O presente trabalho é uma aproximação da trajetória e da obra documental de Miguel Mirra, cineasta argentino que desenvolveu diversos trabalhos no âmbito da comunicação e da produção audiovisual, motivado pelas ações dos movimentos sociais que foram se formando em seu país durante as três últimas décadas. Nesse contexto, propomos refletir e analisar os métodos, os conceitos e as formas que este diretor estruturou como um tipo de cinema documentarista de cunho social e político, cujo objetivo foi dar visibilidade e ser solidário aos oprimidos, aos excluídos e aos povos explorados. Partindo de um marco referencial com componentes históricos, políticos, econômicos, argumentativos e estilísticos, o projeto tem como objetivo uma reflexão analítica sobre as propostas cinematográficas, culturais e ideológicas de Miguel Mirra, cujo cinema documentário é um reflexo imediato dos movimentos cinematográficos surgidos na Argentina a partir da segunda metade do século XX, o que terminou proporcionando a projeção de um ponto de vista distinto, e, dessa forma, gerando visões e campos alternativos na esfera pública.

Palavras-chave: documentário social; documentário político; movimentos sociais.

Ano: 2018.

Orientador: Alessandro Constantino Gamo.

---

\* E-mail: [luis.orcasitas@gmail.com](mailto:luis.orcasitas@gmail.com)

# Cinema de ocupação – uma cartografia da produção audiovisual engajada na luta pelo direito à cidade no Recife

Pedro Severien\*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Comunicação – PPGCOM

Instituição: Universidade Federal de Pernambuco – UFPE.

Resumo:

O presente trabalho produz uma cartografia da produção audiovisual contemporânea engajada na luta pelo direito à cidade no Recife. A partir da análise de um *corpus* de mais de 80 trabalhos realizados na última década, observam-se linhas de força que atravessam os filmes, assim como a relação entre a mobilização social, as relações de poder e as subjetividades inseridas na produção de cidade, notadamente o surgimento do Movimento Ocupe Estelita e suas estratégias de intervenção midiática. Também ganham foco o espaço da autoria como um campo de formulação coletiva de sujeitos históricos e políticos, a performatividade dos corpos que empunham câmeras participativamente diante de acontecimentos desse embate pela democratização do planejamento urbano, e uma disposição para o uso militante do cinema na elaboração de narrativas de engajamento, leituras do real e produção de memória. Metodologicamente esta investigação se volta para os filmes não apenas como objetos isolados em seus aspectos estéticos e narrativos, mas como gestos de ações colaborativas em circuitos de produção, circulação, adesão, crítica e mobilização, tanto nas redes digitais quanto em espaços presenciais, a exemplo das ocupações urbanas. Para empreender essa articulação entre os processos comunicacionais e as ações estético-políticas como gestos, mobilizo os conceitos de *antropologia política das imagens* (Didi-Huberman), *multidão* (Hardt & Negri), *performatividade da assembleia* (Butler), *cinema de intervenção social* (Brenez) e *direito à cidade* (Harvey), entre outros, com o objetivo de sustentar a noção de *cinema de ocupação*.

---

\* E-mail: pedroseverien@gmail.com

Palavras-chave: cinema e cidade; direito à cidade; estética e cultura midiática; ativismo audiovisual; cartografia das subjetividades; antropologia política das imagens; cinema de ocupação.

Ano: 2018.

Orientador: Eduardo Duarte.