

Desvios pela memória: o trauma e a *mise-en-scène* no cinema documentário latino-americano contemporâneo

Lucas Henrique de Souza*

Los rubios (Argentina, 2003, 89 min.)

Direção: Albertina Carri

Roteiro: Albertina Carri

Produção: Albertina Carri y Barry Ellsworth

Fotografia: Catalina Fernández

Som direto: Jéssica Suárez Temas

Montagem: Alejandra Almirón

Branco sai, Preto fica (Brasil, 2014, 93 min.)

Direção: Adirley Queirós

Roteiro: Adirley Queirós

Produção: Adirley Queirós e Simone Gonçalves

Fotografia: Leonardo Feliciano

Som: Francisco Craesmeyer

Montagem: Guille Martins

Memória, fabulação e *mise-en-scène* – onde a Rubia e o Preto ficam

Los rubios (2003), de Albertina Carri, trata a ausência dos pais da diretora, sequestrados e assassinados pela ditadura militar argentina, quando ela tinha apenas três anos. Sua narrativa enlaça uma trama de testemunhos, constrói vários pontos de vista sobre o passado, fábula experiências e o trauma por meio de uma diversidade de gêneros, linguagens e suportes. É uma obra construída

* Mestre. Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA, Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História – ILAACH, Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada – PPGLC. 85870-650, Foz do Iguaçu, Brasil. E-mail: lucas.h.souz@gmail.com

Esta análise consiste em uma versão do capítulo, “Desvios pela memória: o trauma e a *mise-enscène*”, da dissertação intitulada *Desvios pela memória: as relações entre testemunho, documentário e ficção em Los rubios e Branco sai, Preto fica*, orientada por Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho, no programa de pós-graduação em Literatura Comparada, da UNILA. Esta pesquisa foi financiada pela Capes e Fundação Araucária.

em metalinguagem, mote que estrutura o cenário para a reflexão em primeira pessoa. Carri na narrativa, se materializa promovendo asserções sobre sua própria vida. Todavia, a diretora mescla o documentário à ficção e suas memórias são interpretadas pela atriz Analía Couceyro. Esta revive através da ficcionalização do testemunho momentos-chaves da vida de Albertina, enquanto a Albertina real constrói seu passado, sua identidade.

Branco sai, Preto fica (2014), de Adirley Queirós, também se afasta da construção tradicional de um documentário de memória e se edifica por uma estrutura fictícia que assenta o relato de memória. Por esse viés, Queirós apresenta ao espectador um evento caótico ocorrido no baile black Quarentão, em Ceilândia-DF, no dia cinco de março de 1986. Assim, Adirley Queirós conduz à ficção científica as memórias de Marquim e Sartana, dois sobreviventes desta noite de baile em *Branco sai, Preto fica*.

Tanto Queirós, como Carri, articulam suas *mise-en-scènes* em duas modalidades. Uma planejada, controlada em todos os aspectos possíveis, como em um filme de ficção comum, e a outra, por meio da interação entre personagem e o sujeito da câmera, aberta às intervenções do acaso no mundo histórico.

Assim, *Los rubios* e *Branco sai, Preto fica* realizam a encenação no cruzamento entre a ficção e o documentário, entre o controle e o acaso. A encenação nesse sentido é realizada através da mescla entre a encenação-construída, locação, ação e afecção (Ramos, 2008), de modo que, em algumas cenas, a categorização pode ser precisa, mas em outras a fabulação é tamanha que extrapola os limites dos conceitos e das formas. Ela acontece tanto em ambientes construídos, de forma a limitar a ação do acaso, como também aberta aos imprevistos, no corpo-a-corpo com o real.

Dessa maneira, Albertina Carri em *Los rubios*, construiu um roteiro, planejou algumas cenas, mas afirma: “este guión debe ser leído como una guía, un boceto de lo que es la película. [...] Es decir que los diálogos planteados en el guión no son necesariamente los que quedaron en la película” (Carri, 2007: 35).

Por exemplo, na primeira cena que revela o traço documental do filme, ainda na sequência de introdução, se fosse totalmente planejada perderia sua potência (Imagem 1). A diretora e sua equipe entrevistam uma senhora que conheceu a família Carri antes do sequestro – que inclusive reconhece a diretora chamando-a, como nos lembra Martín Kohan (2004)¹ de Robertina. Nesta

1. De acordo com Kohan (2004), “Algo tienen estos vecinos, cuando se equivocan con las identidades. El hijo de la vecina entregadora, un hombre nervioso al que una cámara también nerviosa tiene que buscar para que aparezca al hablar, se equivoca con el nombre de Albertina Carri. Pero no comete un error cualquiera: le dice “Robertina”, la entrevera con el padre”.

cena, a encenação acontece no risco do real, sem ensaio, no corpo-a-corpo com o mundo.



Imagem 1. *Mise-en-scène* documental – *Los rubios*

Um plano geral da fachada da casa inicia a cena. É nesse momento, como assinala Ramos (2012: 22) que, “a presença do sujeito-da-câmera funda a tomada, ao transformar ação em encenação. Não se constitui propriamente em indivíduo físico, mas incorpora a máquina que sustenta no corpo e também a equipe que o faz existir como imagem cinematográfica”.

A diretora e um membro da equipe estão de costas, enquanto a personagem entrevistada está posicionada no fundo do quadro, quase invisível na profundidade. O câmera-man vai se aproximando, até parar ao pé do portão, montando o triângulo para entrevista: câmera, Albertina e entrevistada. Com o *zoom*, ele passa entre as grades do portão, pelo jardim e enquadra a personagem em primeiro plano, um percurso suave em que a montagem alterna primeiros planos da diretora, com primeiros planos da entrevistada, compondo o plano contraplano. A cena termina com despedidas e agradecimentos, o *zoom* retorna à posição normal e corte seco.

Esta cena revela alguns dos problemas da *mise-en-scène* documental. De imediato, a própria forma com que a equipe encontra e aborda a personagem limita as opções de *mise-en-scène*. A senhora está parada na janela de sua casa, não convida a equipe a entrar, nem sai a calçada. Sua imobilidade impõem a ordem dos corpos no quadro e estabelece restrições no que diz respeito a maquiagem, figurino ou luz artificial, caso fosse necessário algum desses recursos. Ainda no início da entrevista a senhora pergunta: “que están filmando?”, um dos membros da equipe responde que é um trabalho para faculdade, e por isso ela poderia ficar tranquila.

No entanto, a senhora não está tranquila, enquanto diretora e equipe lhe direcionam várias perguntas, a senhora se limita a responder: “para mi fueran

gente muy buena, no tengo nada que decir” ou “no sé, no tengo ni idea”. Em meio a estas tensões, há uma busca pela legibilidade, harmonia e profundidade de campo. (Imagem 1).

Já Adirley Queirós, não utilizou o acaso na mesma perspectiva de Carri. O diretor realizou poucas cenas em ambientes cujo controle “integral” não era possível. No entanto, na cena realizada em um mercado popular, o diretor ornamenta a encenação com os olhares curiosos, colocando dessa maneira as personagens “no mundo real” (Imagem 2), exatamente no cruzamento entre controle e acaso.

Nela, Marquim e Jamaika vão em busca de sons que irão compor o arsenal da bomba sonora que será lançada em Brasília. A ideia é captar o som da cidade, das ruas, do povo... e nada melhor do que um mercado popular para tal coleta. A figuração é realizada sempre com Marquim e Jamaika caminhando no centro do quadro pelos apertados corredores do mercado (Imagem 2-a, b.).

A construção da banda sonora é limpa e rica em vozes, propagandas, músicas, levando o espectador a sentir-se com os fones da personagem. Logo, Marquim se atenta para uma sonoridade que rapidamente torna-se marcante na banda sonora e desencadeia, junto a performance corporal do ator, a necessidade da cena seguinte (Imagem 2-c.).

O figurino de Jamaika continua no mesmo padrão de todas as outras cenas, mas o de Marquim se modifica. De roupas neutras, em tons pastéis e *black power*, para trança rastafari, calça vermelha e camiseta cinza. Segundo o rapper e ator Marquim, a composição padrão da personagem não podia mudar, de modo que, sob sua insistência, esta foi a única cena que o diretor autorizou trocar o figurino da personagem.²

Nessa sequência, Adirley Queirós tem o controle dos corpos das personagens, mas não são todos os corpos que compõem o quadro. Deste modo, o diretor não pode prever todas as ações ou impedir (se é que deseja) os olhares desconfiados e curiosos, a vontade de aparecer ou de se esconder da câmera que o choque entre o mundo real e ficcional evidência na *mise-en-scène* desse mercado de sonoridades.

2. Marquim do Tropa comenta a questão no debate pós-lançamento do filme no 47º Festival de Brasília. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=m8tQNfpUHoM. Acesso em: 12 de ago. de 2017.



Imagem 2. *Mise-en-scène* em externa: *Branco sai, Preto fica*.

Assim, Queirós e Carri nestas cenas se relacionam com o acaso sob a égide da flexibilidade, tal como postula Aumont (2006: 171): “o cineasta parece não intervir, ou intervir muito pouco, parece estar mesmo ausente da rotação e, porém, nada se faz que ele não tenha, de certa maneira previsto – ou antes, que ele não tenha previsto aceitar e disso se servir integrando-o no seu projeto”.

Narrar o inenarrável – fabular o trauma

Tanto em *Branco sai, Preto fica*, como em *Los rubios*, narrar o trauma é uma dor constante, de modo que a fabulação auxiliou decisivamente os diretores na construção do relato traumático possibilitando a feitura dos filmes. A fabulação no caso de Carri se revelou sobretudo através da atriz que a representa, da encenação do testemunho, da animação, etc. Já Queirós concebeu uma alegoria que permitiu aos sujeitos criarem seus personagens e, desta forma, rememorar o trauma nos cenários construídos exclusivamente para o filme. Nas palavras do diretor:

Primeiro a gente faz toda uma ambientação de cenário, pra só depois levar os personagens para o ambiente [...]. Então a partir do momento que a gente constrói esse cenário, a gente deixa eles andando pelo cenário, onde eles andavam era filme. O rigor era um rigor prévio no sentido de que vamos fazer um cenário que talvez lembre uma ficção científica e vamos construir cenários mais isolados, mas a partir daí, como o personagem vai agir é com ele. Não existe o roteiro tradicional.³

A falta de um roteiro proporciona às personagens a liberdade de construir sua narrativa traumática usando a fabulação, isto é, se transformando no ato da *mise-en-scène*. Esse processo é bem evidente na cena de introdução de *Branco sai, Preto fica*, no performático relato de Marquim.

A cena tem início com um forte ruído que sugere o som de uma esteira, em tela preta com o letreiro: “Antiga Ceilândia, Distrito Federal” (Imagem 3-a.).

3. Debate com Adirley Queirós sobre *Branco sai, Preto fica* na Universidade Federal Fluminense. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=WigC2b-uJXQ&t=201s. Acesso em: 25 de ago. de 2017.

Corte seco e por um plano geral em movimento de grua ascendente vemos uma parede pichada à esquerda, um prédio de quatro andares ao fundo e parte de um parquinho no canto direito do quadro (Imagem 3-b.). É noite.

Outro corte, Marquim desce um lance de escadas sobre um elevador em contra-picado, vestindo calça jeans e uma camiseta de cor cinza com as palavras “Retro sport”. O local parece um esconderijo, ferramentas espalhadas, luzes nas paredes, uma caixa pendurada com alguns vinhos e objetos irreconhecíveis. (Imagem 3-c).

Este é um plano geral longo, que permite ao espectador conhecer o cenário e acompanhar na profundidade do quadro o movimento suave da cadeira. Marquim lava as mãos (em *off*), em seguida estaciona ao lado da bomba sonora, o aparelho cilíndrico luminoso que se destaca no fundo quadro. Com uma chave de fenda, em plano médio, mexe na bomba, ela emite um assobio distorcido (Imagem 3-d.) mudando a feição da personagem. Em seguida, um primeiríssimo plano de um toca-discos em movimento, a mão de Marquim posiciona a agulha no vinil, entra uma base sonora própria do estilo gangsta rap⁴ (Imagem 3-e.). Em primeiro plano, Marquim está com fone de ouvidos e um microfone próximo à boca (Imagem 3-f.), inicia um relato em primeira pessoa, seu caminho até chegar ao baile: “Domingo, sete horas da noite. Já estou com meu pisante, minha beca, estou em frente de casa. Tô indo em direção ao centro da Ceilândia [...]”.

Aqui, Marquim executa a fabulação, de modo que, profere o relato como se ainda estivesse em 1986, portanto é o Marquim bboy⁵ quem narra. O relato da personagem simula uma noite de baile no Quarentão, planos longos e fixos são entrelaçados a imagens da época, o que potencializam a encenação da personagem: “Oh! que loco! Tá inflamado, já dá pra ouvir as pancadas daqui. Olha os graves, hoje o Rubão tá botando pra quebrar”. Experimentamos, dessa forma, a atmosfera contagiante do Quarentão.

Daqui em diante, Marquim já não é o bboy, mas o rapper que, através de outra via de fabulação inicia o primeiro trecho da música de sua autoria, “Baile no Quarentão”,⁶ introduzindo o espectador no dia do baile: “O baile vai se loco aqui no Quarentão, os moleques estão de quina me esperando ali irmão, a bagaceira vai ser loca e o bicho vai pegar [...]”. (Imagem 3-g. h.).

Dentro do baile ele começa o passinho. Marquim movimenta a cabeça, os ombros, o corpo, dá dicas aos que tentam acompanhá-lo, vivenciando por

4. O estilo gangsta rap foi hegemônico no rap brasileiro nos anos 1990 até meados de 2000.

5. Dançarino de break.

6. A música “Baile no Quarentão” compõe o álbum “Só na miúda” (2010) do grupo Tropa de Elite. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IKZL410IXGw>. Acesso em: 24 de jul. de 2017.

alguns segundos aquele tempo, sempre com um sorriso no rosto. No entanto: “Tá acontecendo alguma coisa. Oh! Chama as minas pra cá. Tá acontecendo alguma coisa ali na portaria. O que é aquilo?” Som de tiros e latidos se misturam a base gangsta. “Vish... os cana! Os pé de bota tá na área”.

A partir daqui a base harmônica é interrompida, um silêncio toma conta da cena, até que: “Bora, bora, bora, bora... Puta pra um lado e viado pro outro! Bora porra! Tá surdo negão? Tô falando que branco lá fora e preto aqui dentro, branco sai e preto fica porra!”. (Imagem 3-i.).

Marquim já não sustenta o sorriso, nem o rosto elevado, prostrado, seu corpo, seu olhar, sua expressão manifestam a catástrofe, a impotência do cidadão frente ao autoritarismo. Numa vertiginosa aproximação, a cena termina como muitas canções do gangsta rap produzido nos anos 1990, ao som de tiros e do Globocop.⁷ (Imagem 3-j.).



7. No Brasil, o estilo gangsta rap produzido a partir de meados dos anos 1990, utiliza com frequência em sua base harmônica sons de tiros e helicópteros, bem como referências ao helicóptero da emissora Globo, o Globocop.

j.



Imagem 3. Seção de abertura de *Branco sai, Preto fica*.

Já Albertina Carri, emprega a fabulação do testemunho conciliando trauma e crítica estética. Dessa maneira, ao mesmo tempo em que a diretora utiliza a fabulação na *mise-en-scène*, como forma de narrar a memória traumática, também executa essa *mise-en-scène* de forma a provocar uma crítica sistemática à estética estabelecida do testemunho, a que garante o “rigor documental”, ao longo de sua película.

Assim, sobretudo nas cenas que acontecem no cenário onde Albertina cita explicitamente Jean-Luc Godard⁸ e John Waters (Imagem 4), a diretora por meio da sua performance e da performance da personagem que a dublica, do figurino, do cenário, de tudo que envolve a *mise-en-scène*, fábula o trauma, tornando-o falso para revelar sua potência por uma parte, enquanto que por outra, nega, questiona, constrói e desconstrói a estética do testemunho convencional.

Em uma das sequências concebidas neste cenário, a personagem Albertina está escrevendo no centro do quadro em primeiro plano, de costas a um monitor de TV que exhibe o testemunho de uma amiga de seus pais.

A personagem ouve o testemunho de costas e, ademais, de costas para fotos e objetos de memória pendurados na parede ao fundo (Imagem 4-a.). Um movimento de câmera decrescente para a direita, focaliza o que a personagem

8. Fernando Seliprandy (2015) organiza todo o debate em relação a Los rubios e Godard no artigo, *Los rubios e os limites da noção de pós-memória*.

escreve: “exponer a la memoria en su próprio mecanismo. Al omitir recuerda” (Imagem 4-b.).

Corte seco, e a personagem invade o quadro na frente de outro monitor de TV, outra amiga profere o testemunho, mesma forma, mais uma vez a personagem dá as costas (Imagem 4-c. d.). O primeiro plano do monitor toma todo o quadro com filtro azul, tornando explícita a possibilidade de manipulação do testemunho. (Imagem 4-e.). Corte seco e a personagem coloca uma fita cassete no aparelho, a rebobina, aciona o *play* e novamente dá as costas ao testemunho (Imagem 4-f. g. h.), o que revela através da encenação, a recusa desta forma de relato.



Imagem 4. A fábula do rigor documental – *Los rubios*.

Em outra cena, assistimos à encenação do testemunho, construída da forma convencional. Primeiro, por um filtro preto e branco, a atriz pensativa, com o olhar distante, toma uma xícara de chá a beira da janela, parecendo entrar na personagem (Imagem 5-a). Depois recebe as últimas coordenadas da diretora (Imagem 5-b), para em seguida prestar o depoimento (Imagem 5-c).

O quadro é montado, na posição habitual do testemunho canonizado, primeiro plano, personagem ao centro, de modo que, a cena torna explícita sua possibilidade de manipulação minando a ideia de documentação.

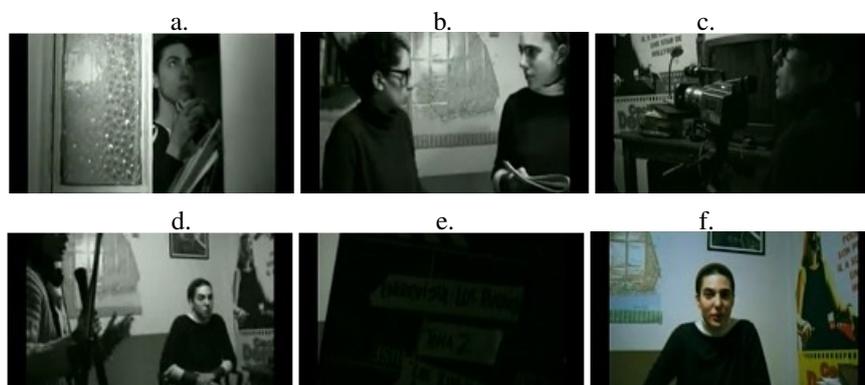


Imagem 5. Testemunho e encenação em *Los rubios*

Nessas cenas, Albertina Carri articula a *mise-en-scène* de modo a desestabilizar a forma habitual do testemunho, exibindo suas lacunas ou possibilidades de manipulação e criação, implodindo a ideia de “rigor documental”, ao mesmo tempo que executa a fabulação.

Adirley Queirós recorre a este tipo de testemunho, mas por um viés totalmente distinto. O objetivo não é desestabilizar a forma convencional, – embora Marquim esteja vestindo a camiseta cinza com a expressão “Retrô”, no qual podemos entender como uma sutil crítica à estilística – a sequência é um movimento em direção ao testemunho canonizado.

Ela desnuda a alegoria da narrativa e exhibe o discurso documental que tem o dever de documentar, de produzir documentos, provas e memórias. Dessa maneira, o diretor usa a convenção, a potencialidade do “rigor documental” no intuito de confirmar uma narrativa real que de tão cruel se faz fictícia.

A sequência tem início como fictícia. Dimas Cravalaças está em sua nave, quase totalmente vazia, apenas com uma mochila no chão. As provas colhidas pela personagem, isto é, as fotos e os recortes de jornal da época que estavam fixadas na parede, sugerem estar dentro da bolsa, pois não há esta ação no filme.

Deste modo, se podemos supor que já existem evidências documentais suficientes, só falta o testemunho daqueles que sofreram as consequências da ação policial no baile. Aqui se faz o uso de outro exercício de fabulação, o sujeito deixa a persona e o contraste o torna mais real que o real.

Marquim e Sartana relatam no centro do quadro, cada um a sua vez, iluminados apenas por uma luz fria, mas acolhedora que envolve a performance corporal dos testemunhantes, sem maquiagem ou efeito sonoro, só as chagas de quase trinta anos suportando o trauma.



Imagem 6. O testemunho canonizado em *Branco sai, Preto fica*

Em suma, as duas obras aqui analisadas são estruturadas através das relações entre trauma, *mise-en-scène*, memória e fabulação. A memória pós-traumática dessa forma, coloca em evidência “o mais vivo da energia cinematográfica” que “circula entre os dois pólos opostos da ficção e do documentário [...], entrecruzá-los, entrelaçar seus fluxos, invertê-los, fazendo-os rebater um no outro” (Comolli, 2008: 90), revela-se como uma alternativa estilística conectada às necessidades expressivas do campo documental contemporâneo latino-americano.

Referências bibliográficas

- Aumont, J. (2006). *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Grafia.
- Carri, A. (2007). *Los rubios. Cartografía de una película*. Buenos Aires: Ediciones del BAFICI.
- Comolli, J. (2008). *Ver e poder. A inocência perdida: televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Kohan, M. (2004). La apariencia celebrada. *Punto de Vista*, 27(78): 24-30. Buenos Aires.
- Ramos, F. (2008). *Mas afinal... O que é mesmo documentário?*. São Paulo: Editora Senac.
- Ramos, F. (2012). A *mise-en-scène* do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. *Revista Rebeca*, 1(1): 16-53.

- Seliprandy, F. (2015). *Los rubios* e os limites da noção de pós-memória. *Significação: revista de Cultura Audiovisual*, 42(44): 120-140. São Paulo.
- Souza, L. (2018). *Desvio pela memória: as relações entre testemunho, documentário e ficção em Los rubios e Branco sai, Preto fica*. Foz do Iguaçu: Universidade Federal da Integração Latino-Americana.