

EDITORES

Marcus Freire (UNICAMP, Brasil)

Manuela Penafria (UBI, Portugal)



***Rotundus* (2005), Kinoarte**

(Fabiani Matos, Luciano Pascoal, Paula Kranz, Vinicius Aguiari, Vinicius Konchinski.
Coord. Kiko Goifman)

CONSELHO EDITORIAL

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

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

© Doc On-line www.doc.ubi.pt DOI: 10.20287/doc

Revista Digital de Cinema Documentário | Revista Digital de Cine Documental |
Digital Journal on Documentary Cinema | 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, manuela.penafria@gmail.com

n.28, setembro | septiembre | september | septembre 2020

ISSN: 1646-477X DOI: 10.25768/20.04.02.28

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 :
Alfonso Palazón Meseguer, António Weinrichter, Bernadette Lyra, Bertrand Lira, Cássio dos Santos Tomaim Denise Tavares, Eduardo Tulio Baggio, Esther I Hamburger, Francisco Elinaldo Teixeira, Francisco Merino, Ignacio Del Valle Dávila, José Francisco Serafim, José Filipe Costa, João Luiz Vieira, Luís Nogueira, Luiz Antonio Coelho, María Luisa Ortega Gálvez, Mauro Rovai, Natália Ramos, Paulo Miguel Martins, Paulo Cunha, Paulo Serra, Rosana de Lima Soares, Ruben Caixeta de Queiroz, Samuel José Holanda de Paiva, Tito Cardoso e Cunha.

Índice

EDITORIAL Editorial Editor's note Éditorial	1
Política e ideologia Marcius Freire & Manuela Penafria	2
DOSSIER TEMÁTICO Dossier temático Thematic dossier Dossier Thématique	4
Rotundus: um documentário sobre o corpo gordo como matéria política na arte contemporânea José Cirillo & Júlia Almeida de Mello	5
Rindo de quem? Construção e ridicularização do inimigo político no documentário Paula Gomes	18
Torturadores e torturados: a violência de Estado em dois filmes brasileiros recentes Anita Leandro & Mateus Araújo	40
Genocídio e invisibilidades: apontamentos socioculturais da população negra a partir da análise do documentário <i>O caso do homem errado</i> (2018) Joselaine Caroline	64
Alianças audiovisuais em tempos sombrios: Eduardo Coutinho, o Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP) e os movimentos civis Claudia Mesquita & Vinícius Andrade de Oliveira	78
Corpos interditos em <i>Era uma vez Brasília</i> Tatiana Hora	97

A política narrativa do Movimento Brasil Livre no documentário <i>Não vai ter golpe! O nascimento de uma nação livre (2019)</i> Mônica Mourão & Adil Giovanni Lepri	117
Todo cinema é uma política Sylvia Beatriz Bezerra Furtado	140
ARTIGOS Artículos Articles Articles	157
Portuguese women film directors and the environment: Margarida Cardoso's <i>Atlas</i> Patrícia Vieira	158
Interseccionalidade em <i>The emerging woman (1974)</i> Karla Holanda	168
O espectador de Eduardo Coutinho: um estudo de <i>Moscou</i> Helena Oliveira Teixeira de Carvalho & Nilson Assunção Al- varenga	182
LEITURAS Lecturas Readings Comptes Rendus	196
Vídeo nas Aldeias, autoetnografia e as raízes antropológicas no ci- nema Sávio Luís Stoco & Ricardo Agum Ribeiro	197
A parcialidade do ouvir por perto Marina Costin Fuser	202
DISSERTAÇÕES E TESES Disertaciones y Tesis Theses Thèses	209
Documentários latino-americanos nas indústrias de mídias: pro- grama e produtos DOCTV Latinoamérica Marize Torres Magalhães	210
<i>Previdência: de onde viemos, para onde vamos. A produção de do- cumentários pelo poder público e a prevalência da narra- tiva voltada ao binômio problema/solução</i> André Luis Pereira Oliveira	212

Cenas sob a interdição: o cinema pós-condenação de Jafar Panahi Breno Almeida Brito Reis	214
O documentário político-epistolar de Lucia Murat: uma análise de <i>Uma longa viagem</i> (2011) Rafaella Maria Bossonello Bianchini	215
Dos antagonismos no documentário biográfico: uma análise da poética das entrevistas na <i>Trilogia do Mal</i>, de Barbet Schroeder Vilma Carla Martins Silva	216

EDITORIAL

Editorial | Editor's note | Éditorial

Política e ideologia

Marcus Freire & Manuela Penafria*

As imagens em movimento sempre constituíram um documento inestimável sobre o momento em que foram produzidas. Seja inventando histórias, seja registrando elementos dados do mundo histórico, o cinema, assim como toda forma de representação, guarda em si rastros do seu tempo. No que diz respeito ao documentário, crises, comoções nacionais ou internacionais, foram responsáveis pelo surgimento de novas tendências no registro do real ou levaram realizadores a adquirirem suas credenciais para ocupar um lugar na história do filme de não ficção. O Dossier Temático da edição 28 da *DOC On-line* sob o tema “Política e ideologia” tem como fio condutor as relações do filme de não ficção com os gestos e manifestações políticas e ideológicas ocorridas, ou em curso, neste século.

“*Rotundus*: um documentário sobre o corpo gordo como matéria política na arte contemporânea”, de José Cirillo e Júlia Almeida de Mello partem do filme *Rotundus* (2005) para compreenderem o papel do corpo gordo na desconstrução de padrões, normas e instituições. Em “Rindo de quem? construção e ridicularização do inimigo político no documentário”, Paula Gomes discute as técnicas de construção e ridicularização de inimigos sociais e políticos nos filmes de alguns dos mais influentes realizadores documentais: Michael Moore, Nick Broomfield, Avi Mograbi e Emile de Antonio. Anita Leandro e Mateus Araújo assinam “Torturadores e torturados: a violência de Estado em dois filmes brasileiros recentes” para abordarem a violência de Estado no Brasil desvelando o modo como os filmes *Pastor Cláudio* (2017), de Beth Formaggini e *Sete anos em maio* (2019), de Affonso Uchôa “constroem as condições para os testemunhos de seus personagens e enfrentam um aspecto tragicamente atual da história do país”. Em “Genocídio e invisibilidades: Apontamentos socioculturais da população negra a partir da análise do documentário *O caso do homem errado* (2018)”, Joselaine Caroline da Silva Santos reflete sobre o genocídio de jovens negros por parte da polícia brasileira assim como a invisibilidade da mulher negra no cinema. Em “Alianças audiovisuais em tempos sombrios: Eduardo Coutinho, o Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP) e os movimentos civis”, Claudia Cardoso Mesquita e Vinícius Andrade Oliveira focam-se na colaboração entre Eduardo Coutinho, o Centro de Criação

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

de Imagem Popular (CECIP) e organizações civis para elaborarem os sentidos de “aliança” que permitiram dar visibilidade a lutas por direitos e cidadania no período da redemocratização brasileira. Tatiana Hora em “Corpos interditos em *Era uma vez Brasília*” argumenta que esse filme de Adirley Queirós, desvia os sentidos dos arquivos através da montagem, e estabelece articulações complexas entre tempo histórico e tempo narrativo. Adil Giovanni Lepri e Mônica Mourão em “A política narrativa do Movimento Brasil Livre em *Não vai ter golpe! O nascimento de uma nação livre* (2019)” têm como enfoque a deposição da presidenta Dilma Rousseff, em 2016, para analisarem como o Movimento Brasil Livre se coloca como protagonista e agente dessa deposição. Para encerrar o Dossier Temático, Sylvia Beatriz Bezerra Furtado em “Todo cinema é uma política” centra-se na obra *Diário*, da brasileira Marilá Dardot, e em dois filmes, *Quicksand* e *Promised Land*, do dinamarquês Nicolal Bendix Skyum Larsen, para estabelecer diálogos entre essas obras enquanto uma partilha do sensível e concluir que todo cinema é uma política.

Na seção Artigos, Patrícia Vieira escreve “Portuguese women film directors and the environment: Margarida Cardoso’s *Atlas*”, no qual a curta *Atlas* é um estudo de caso a respeito do uso do meio ambiente no cinema de mulheres portuguesas e para comentar a tradição de vincular mulher e natureza à cultura ocidental. “Interseccionalidade em *The emerging woman* (1974)”, de Karla Holanda propõe-se analisar *The emerging woman*, filme independente de Helena Solberg, realizado nos Estados Unidos, em 1974 destacando aproximações e distanciamentos entre Brasil e Estados Unidos, no discurso feminista do documentário. Por fim, em “O espectador de Eduardo Coutinho: um estudo de *Moscou*”, Helena Oliveira Teixeira de Carvalho e Nilson Assunção Alvarenga analisam e discutem as operações cinematográficas em *Moscou* (2009), de Eduardo Coutinho revelando como o filme cria o seu próprio espectador.

Em Leituras, publicamos “Vídeo nas Aldeias, autoetnografia e as raízes antropológicas no cinema” pela dupla Sávio Luís Stoco e Ricardo Agum Ribeiro, a respeito do livro *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias*, de Juliano José de Araújo. Em “A parcialidade do ouvir por perto”, Marina Costin Fuser traz-nos uma resenha do livro *O cinema de Trinh T. Minh-ha: intervalos entre antropologia, cinema e artes visuais*, da autoria de Gustavo Soranz.

A fechar a edição, como habitualmente, divulgamos informação sobre teses de doutoramento e dissertações de mestrado concluídas de que tivemos conhecimento.

DOSSIER TEMÁTICO

Dossier temático | Thematic dossier | Dossier Thématique

Rotundus: um documentário sobre o corpo gordo como matéria política na arte contemporânea

José Cirillo & Júlia Almeida de Mello*

Resumo: Neste artigo, apresenta-se uma análise do documentário *Rotundus* (2005) buscando compreender o papel do corpo gordo na desconstrução de padrões, normas e instituições. Autores como Anna Maria Guasch (2009), Hal Foster (1996), Yayo Almazán e María Clavo (2007), auxiliam na discussão do documentário que evidencia o corpo como lugar de práticas artísticas e a produção artística de objetos audiovisuais como estratégia política.

Palavras-chave: documentário; arte contemporânea; Fernanda Magalhães; corpo; gênero; política.

Resumen: En este artículo, se presenta un análisis del documental *Rotundus* (2005), buscando comprender el papel del cuerpo gordo en la deconstrucción de estándares y normas e instituciones. Autores como Anna Maria Guasch (2009), Hal Foster (1996), Yayo Almazán y María Clavo (2007), son una ayuda para la discusión del documental que destaca el cuerpo como un lugar para las prácticas artísticas y la producción artística de objetos audiovisuales como estrategia política.

Palabras clave: documental; arte contemporáneo; Fernanda Magalhães; cuerpo; género; política.

Abstract: In this article, an analysis of the documentary *Rotundus* (2005) is presented, seeking to understand the role of the fat body in the deconstruction of standards, norms and institutions. Authors such as Anna Maria Guasch (2009), Hal Foster (1996), Yayo Almazán and María Clavo (2007), are included in the discussion of this documentary that highlights the body as a place for artistic practices and the artistic production of audiovisual objects as a political strategy.

Keywords: documentary; contemporary art; Fernanda Magalhães; body; genre; policy.

Résumé : Cet article propose une analyse du documentaire *Rotundus* (2005), cherchant à comprendre le rôle du corps adipeux dans la déconstruction des standards, des normes et des institutions. Des auteurs comme Anna Maria Guasch (2009), Hal

* José Cirillo: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Departamento de Artes Visuais, FAPES/CNPq. 29075-910, Espírito Santo, Brasil. E-mail: josecirillo@hotmail.com

Júlia Almeida de Mello: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, CNPq. 21941-972, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: juliaalmeidademello@gmail.com

Submissão do artigo: 31 de maio de 2020. Notificação de aceitação: 29 de julho de 2020.

Foster (1996), Yayo Almazán et María Clavo (2007), participent à la discussion du documentaire qui met en avant le corps comme lieu de pratiques artistiques et la production artistique d'objets audiovisuels comme stratégie politique.

Mots-clés : documentaire ; art contemporain ; Fernanda Magalhães ; corps ; genre ; politique.

Introdução

O corpo gordo¹ se configura como um importante elemento de rejeições de hierarquias, sistemas e normas, principalmente a partir do final do século XX quando as políticas de identidade ganham ainda mais força. No cenário artístico e cinematográfico, muitas produções envolvendo a corpulência confrontam padrões artísticos e estéticos, discursos médicos, científicos e psicológicos, determinadas regras da moda e a desigualdade de gênero.

As práticas artísticas da brasileira Fernanda Magalhães se inserem nesse contexto, como resultado da opressão de ser gorda em uma sociedade que associa a rotundidade a inúmeros elementos considerados negativos, dentre eles, a doença, a feiura e o grotesco. Os trabalhos de Magalhães possuem o caráter de *autorrepresentação* e de *autobiografia*² e contribuem para uma compreensão sócio-histórica da percepção do corpo gordo. Como sugere a pesquisadora Leonor Arfuch (2014), as narrativas “(auto)biográficas” estão entremeadas no contexto sócio-histórico, funcionando como um sintoma que revela fenômenos culturais, midiáticos e políticos do presente.

Falar sobre corpo gordo é falar sobre imprecisão e indefinição, é reconhecer a dificuldade de categorização, a mudança das medidas, dos índices de gordura, das silhuetas. Trata-se da inconformidade da forma e da aceitação desta redundância incongruente. O corpo gordo muda com o mundo, com a história, com as percepções das sociedades, assim como qualquer outro corpo, seja magro, doente, sadio, esbelto ou “em forma”. Diversos autores³ buscaram a historicização desse corpo que extrapola os limites criados pela medicina, disseminados pela mídia, incentivados pela moda e – mais recentemente – pela aliança entre a indústria farmacêutica e alimentícia. A conclusão que

1. Optamos por utilizar “corpo gordo”, “corpulência” e “rotundidade”, ao invés de termos médicos como “obeso” ou “sobrepeso”.

2. Segundo as pesquisadoras Sidonie Smith e Julia Watson (2012), autorrepresentação significa representar-se a si mesma em um ato que constitui a subjetividade e a interação com a memória, a identidade, a experiência e o agenciamento. Autobiografia consiste em um elemento fundamental para o desenvolvimento de debates em torno de gênero, subjetividade e representação do corpo feminino no Ocidente.

3. Dentre eles, os historiadores Georges Vigarello (2012), Hillel Schwartz (1986), Peter Stearns (2002) e Denise Sant’anna (2016).

chegaram é que a percepção da corpulência se metamorfoseou no decorrer das transformações sociais e culturais no Ocidente, só passando a haver um “consenso” relacionando-a a algo negativo a partir da modernidade (Stearns, 2002; Vigarello, 2012). Antes disso, temos uma história dos excessos corpóreos paradoxal, que de um lado trata a gordura com grau de respeito, sinal de poderio – como indica Vigarello (2012: 10), “o acúmulo físico faz-se proteção sanitária” no período medieval –, e do outro, a partir de preceitos judaico-cristãos, que insinua que o corpo gordo seria resultado da gula, do pecado, dos excessos materiais, ocasionando, como sugere Denise Sant’Anna (2016), a evidente não linearidade na história dos(as) gordos(as).

O corpo gordo não se enquadra nas regras de proporções clássicas, no equilíbrio propagado pela dietética, nos cálculos de Índice de Massa Corpórea (IMC),⁴ na definição de saúde e beleza. É um corpo rebelde, que extrapola em organicidade em tempos de valorização do imaterial. Choca, provoca, estremece convenções. Confronta e transgride regras, ordens, normas e condutas.

É nesse aspecto que Magalhães utiliza sua corporeidade, direcionando-a à obscenidade. Seu corpo é frequentemente revelado em ações confrontando o moralismo e a binariedade. Corpo considerado excessivo, estranho e anômalo pelo olhar médico e que embaça fronteiras. Corpo que surge como escolha política e é revelado no documentário *Rotundus* (2005), dirigido por Fabiani Matos durante a Oficina de Documentários da Kinoarte de Londrina, vencedor do troféu Udihara de Melhor Roteiro da Mostra Londrina (2005). O curta de não ficção pode ser descrito como narrativas da corpulência através das experiências estético-artísticas de Magalhães. Trata-se do compartilhamento dos ideais da artista em torno das vivências através do corpo gordo e que manifestam um ativismo.⁵

Perceber o ativismo de Magalhães através do documentário significa considerar o contexto de emergência do corpo nas práticas artísticas, sobretudo a partir do final do século XX. Como afirma a crítica de arte Ana Maria Guasch (2000), o corpo passa a ser o condutor das denúncias sociais e políticas. É um corpo violado, cru, que nas palavras do crítico de arte Hal Foster (1996), corresponde ao obsceno, abjeto, traumático. Um corpo que subverte normas, que rejeita o moralismo social, que como sugere Foster, nega a pacificação do olhar. O corpo passa a ser o elemento que trata de questões como identidade

4. Medida internacional disseminada a partir do século XIX, utilizada para calcular o “peso ideal”, consistindo na divisão da massa (em quilograma) pelo quadrado da altura.

5. Utilizamos “ativismo” nos termos das pesquisadoras Yayo Almazán e María Clavo (2007): uma forma de arte política que transita entre o político e o social, uma rede que conecta a organização comunitária com a arte. A arte ativista possui um caráter radical e urgente e é importante ressaltar que valoriza o processo de realização e recepção da obra ou ação, ao invés do objeto ou produto em si.

sexual, desigualdade social e preconceitos. As novas estratégias corporais que surgem a partir do final do século XX confrontam uma sociedade “refém da indústria de imagens”.

Nesse aspecto, o corpo que surge em *Rotundus*, carrega as marcas de expressão de seu tempo. Como experiência cinematográfica, mostra-se como potente discurso social, emergindo como ato de resistência e de crítica aos padrões corpóreos e às normas contra a(s) diferença(s). O índice de ativismo, a partir da exploração de estéticas não convencionais, confirma a rebeldia da artista diante do “conservadorismo do corpo” considerado belo. As narrativas de Magalhães revelam uma subjetividade carregada de tensões e disputas contra opressões, abrindo caminho para se pensar a coletividade: minorias, outros corpos, outras lutas. *Rotundus* revela o protagonismo da artista na luta diante de preconceitos, rumo a novas trajetórias e conexões entre o cinema e a arte contemporânea.

Partindo desses pontos, consideramos que é possível analisar o documentário como peça-chave para a compreensão das narrativas em torno das políticas do corpo e como dialética entre a repressão e a resistência no contexto de sua produção. Veremos a seguir, como a autobiografia da artista, bem como o som e as imagens das obras na peça documental convocam gestos e práticas incitando o público a repensar corpos, texturas, volumes e dimensões.

***Rotundus*: um corpo transgressor**

O documentário se inicia com obras da série *A representação da mulher gorda nua na fotografia*, produzida na década de 1990. Essas imagens foram realizadas por meio de uma técnica recorrente nos trabalhos de Magalhães, intitulada por ela de *fotografias contaminadas*. Trata-se aparentemente de colagens, ranhuras, manuscritos, mix de elementos e materiais junto às fotos que também sofrem manipulações, como podemos ver na primeira obra da peça documental (Fig. 1).



Figura 1. Fernanda Magalhães, *Gorda 17*, da série *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*, 1993.

Fonte: www.flickr.com/photos/fernandamagalhaes. Acesso em: 21 mai. 2020.

Sugerindo uma continuação da marca do processo criativo da artista, *Rotundus* mantém a referida técnica ao justapor elementos, imagens, sons e ruídos, intercalados à voz. As cenas enfatizam as dobras, os excessos, toda a gordura contida nas obras que se entrecruzam às narrativas de Magalhães. Seu caráter de depoimento e denúncia é evidenciado nos modos como a artista constrói o fluxo da relação imagem/som. Magalhães dá voz a si, como mulher e gorda, e parece usar o desfoque como estratégia de relativização do discurso excludente social; no caso de *Rotundus*, esse possível discurso é materializado como ruídos, sobreposições que remetem a vozes ininteligíveis que descontrolam, ou ao menos “embaçam”, a hegemonia sobre o corpo. Assim, a artista utiliza os recursos de manipulação do som como estratégia edificante de seu discurso poético. A “contaminação” dos efeitos audiovisuais se faz pre-

sente como uma estratégia política que reforça o protesto de Magalhães. É possível captar conexões com o cinema e as fotomontagens dadaístas, muitas delas feitas por mulheres artistas, como Hanna Höch,⁶ apagada pela hegemonia masculina do sistema da arte, e cujo trabalho parece ter forte aproximação com os *frames* do corpo de Magalhães nesse vídeo. Inclusive, ao falar de uma linguagem centrada na desconstrução proposta pelos dadaístas, podemos considerar uma aproximação com filmes como o *Filmstudie* (1926), de Hans Richter. Nessa obra, Richter intercala a estética Dadá com a abstração, causando uma espécie de desorientação através de “ruídos” visuais.

As obras de Magalhães revelam uma pesquisa artística em torno da imagem desconstruída, do corpo gordo, das questões de gênero e dos limites dos discursos médicos. Intercaladas umas às outras, ritmadas pelo som perturbador e focalizadas em zonas erógenas, atestam que a gordura vai muito além das aparências. A estranheza dos corpos que resultam das fotomontagens articuladas aos recursos audiovisuais, nos leva a reconhecer nessas práticas, estratégias de posicionamento de corpos “estranhos” para desafiar os *modos de ver* (Berger, 1999) da contemporaneidade, pautados em uma economia da visibilidade que privilegia o sexo e o gênero masculino.

As obras de Magalhães geram impacto no documentário por receberem novas projeções e novas possibilidades de visualização. Diferentemente da imagem estática, nos trabalhos em movimento, partes específicas são destacadas em escala maior reforçando os pontos políticos dessa corporeidade “freak”. O documentário mostra que é possível utilizar a *política da feiura*⁷ (Przybylo; Rodrigues, 2018) como linguagem ativa do invisível, do não falado e do incalculável. Essa abordagem consiste em pensar o “feio” dos discursos hegemônicos como um local politicamente investido e em diálogo com as diferenças envolvendo questões de gênero, capacitismo, raça, classe, idade, sexualidade, saúde e tamanho do corpo.

No documentário, a narrativa da artista começa com uma sobreposição de imagens que relembram as colagens de Hannah Höch, fatiando o corpo gordo. Inclusive o texto verbal que antecede a entrada de sua fala, “*FAT SO*” parece se referir diretamente ao livro *FAT!SO?*, da ativista Marilyn Wann.⁸ Não pode-

6. De acordo com a pesquisadora Martine Antle (2007), Hannah Höch, era, sem dúvida, sensível aos mecanismos de exclusão de seu tempo, sempre buscando resistência frente às ideologias dominantes. São vários os trabalhos que confrontam visões estereotipadas envolvendo, sobretudo, raça e gênero.

7. Como a historiadora de arte Nina Athanassoglou-Kallmyer (2018) indica, feiura significa tudo aquilo que não se encaixa: o irracional, o mundano, a deformidade, a desordem, o marginal.

8. Além do livro, lançado em 1998, está disponível também um site da autora com o mesmo nome, no qual podem ser acessadas diversas informações e histórias de ativistas, que incluem um conjunto de fotografias de sua autoria.

mos dizer que a entrada de qualquer elemento sonoro ou visual de Magalhães nessa obra seja ocasional. Ao ruído que funciona como trilha dos primeiros segundos, ela entra com sua voz se referindo a transgressão: “a pessoa que assume ser gorda está transgredindo uma regra”. Transgressão sugere confronto, embate, mudança e se direciona à corporeidade. Segundo a pesquisadora Henriikka Huunan-Seppälä (2018), “[...] transgressão indica uma superação especificamente grotesca dos limites do corpo, ou uma ação proibida de natureza grotesca” (Huunan-Seppälä, 2018: 30, tradução nossa).⁹

O projeto de Magalhães, nesse sentido, torna-se parte de uma estratégia de transgressão, chamando a atenção para a exclusão e o silenciamento dos corpos não tidos como ideais, como também podemos ver em discurso posterior a peça documental: “[...] corpos fragmentados que, recortados, manipulados, impressos, reconstituídos e linkados com outros corpos, textos, cores e formas, instigam e afetam o observador. Uma busca por romper esta lógica dominante da aparência expondo feridas, sentimentos e corporalidades” (Magalhães, 2008: 91).

O segundo ponto que a artista chama a atenção em *Rotundus* é o da diferença. Magalhães comenta que vivemos em uma sociedade que tem dificuldade em aceitar a diferença: “o corpo gordo é uma diferença que se salienta através da aparência”. Nesse mote, podemos novamente referenciar o trabalho de Magalhães com o zine, o site, e o livro de Wann, que trazem histórias de corpos gordos que não se limitaram aos cercamentos do dito normal. O corpo gordo é a antítese da normalização exaustivamente estudada por Michel Foucault (1999a, 1999b, 2001). Normalização que, de acordo com o filósofo, pode ser entendida como um dos maiores instrumentos de poder da modernidade, responsável por impor uma homogeneidade, ao mesmo tempo em que manifesta uma individualização, que permite comparações árduas, pesadas, medições que forçam os seres humanos a se encaixarem em padrões e exaurir as diferenças. A pesquisadora Mary Russo (1995) se apropria dessa proposição entendendo o corpo feminino como “o outro”, catalogado e moldado para cada proposta de consumo, ainda que todos levem ao mesmo ponto: comprovar que são a exceção à regra. Sob uma ótica semelhante, o corpo gordo – e em especial o feminino – também surge em diferentes momentos da história da cultura ocidental como fuga às normas, como um corpo *estrangeiro*, tomando de empréstimo o termo empregado pelo sociólogo Georg Simmel (2005) que o define como “[...] aquele que se encontra mais perto do distante”. Isto é,

9. “[...] *transgression indicates a specifically grotesque surpassing of body limits, or a prohibited deed of grotesque nature*” (Huunan-Seppälä, 2018: 30).

aquele que, através de crenças e construções sociais está longe de representar o acerto, o exemplar¹⁰ (Simmel, 2005: 265).

Os contornos de Magalhães são evidenciados de dois modos: de um lado como uma espécie de *stop motion* que apresenta fragmentos da obra da artista, de outro, a própria artista em seu corpo fragmentado, através da câmera que flagra, além da gordura, seus cabelos grisalhos, abrindo espaço para repensarmos também a questão da idade no contexto de supervalorização da juventude e de tudo que não mostra sinais de velhice. Aos poucos, o corpo de Magalhães vai sendo revelado, começando pelos braços cruzados e pelo enquadramento do torso (Fig. 2). É possível notar que a artista se encontra em uma área externa repleta de vegetação.



Figura 2. Fabiani Matos, frame de *Rotundus*, 2005. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=0DDknRfJBZU. Acesso: 23 mai. 2020.

Espaços naturais são constantes na produção de Magalhães e, especificamente a partir de 2000, se configuraram como pontos-chaves no projeto “A natureza da vida”. Nele, as performances revelam um corpo que provoca, confronta e desestabiliza o olhar do público, se mostrando como um exemplo do ativismo da artista. Nesse ponto, podemos perceber no roteiro de *Rotundus*,

10. Ainda que saibamos que a rejeição da gordura no Ocidente passa a se fortalecer somente no século XIX, podemos afirmar que o corpo gordo jamais se configurou como hegemonia, embora tenha significado fartura e riqueza em determinados contextos. Nas representações visuais, são raras as aparições da corpulência, sobretudo conotando qualidades, à exceção, por exemplo, das vênus paleolíticas e neolíticas, dos volumes de Rubens e em alguns casos de Renoir.

produzido por Fabiani Matos e Luciano Pascoal, entrecruzamentos de formas poéticas da artista. Vários pontos do filme são desenhados de modo a traduzir cinematograficamente e não ficcionalmente as práticas artísticas de Magalhães.

As próximas sequências no documentário tratam da positivação do corpo gordo. Magalhães comenta, por exemplo, que o círculo é uma forma perfeita e cenas de outras obras, incluindo “Classificações científicas da obesidade” (2000) surgem. A peça documental joga com as associações metafóricas, apresentando relações entre o discurso da artista e a imagética das obras. O desejo de subversão das noções de poder e marginalização, centro e periferia se tornam evidentes. É possível reconhecer na narrativa de Magalhães um trabalho ativista no sentido de desconstruir julgamentos acerca dos excessos corpóreos.

A câmera registra as obras, sempre as intercalando com o corpo da artista, funcionando como um dispositivo de passagem. O enquadramento varia, assim como a perspectiva, evocando aspectos grotescos que acompanham as falas de Magalhães. Suas mãos, dedos, unhas apontam para o desabafo em vivenciar a corpulência. No decorrer do curta, a artista explora o contexto de recepção das suas obras indicando variações nas respostas: do riso ao empoderamento, do choro aos aplausos. Magalhães diz considerar diferentes corpos, sem predileções do olhar. Como aponta, a beleza é algo complexo, de difícil definição.

Convém destacar que, no contexto histórico do documentário, o cenário de opressão diante da gordura era tão intenso que não havia abertura política para se pensar a corpulência de forma positivada no Brasil. A partir da narrativa de Magalhães no filme e, também posteriormente, é possível confirmar essas questões:

Este corpo que constrói o trabalho também foi o que me levou a sofrimentos sucessivos, devido ao preconceito em relação à sua forma, pois afinal sou uma mulher gorda. Estas dores da exclusão levaram-me a desistir das expressões pela dança ou pelo teatro, as quais também integraram minha formação. Expor através do corpo ficou represado. Um corpo fora do padrão deve ser contido, assim a certa altura da vida, parei de encenar e de dançar. Esta contenção extravasou-se pelo trabalho fotográfico, através do corpo, em suas performances. O auto-retrato (sic) e as autobiografias vieram à tona (Magalhães, 2008: 94).

Nos discursos da artista, percebemos uma potência política de confronto aos padrões corporais e aos sofrimentos diante das demandas socioculturais. Nesse aspecto, podemos realizar uma associação com a discussão proposta pelas pesquisadoras Jane Braziel e Kathleen LeBesco (2001): é preciso reconhecer as camadas políticas da gordura. As autoras exploram a gordura e a transgressão sugerindo que o conceito dominante de gordura surge associado

ao etiológico, patológico e psicológico. Métodos utilizados a partir de concepções do saber médico, hegemonia na contemporaneidade.

A narrativa de Magalhães se encerra com um contraponto aos saberes reguladores: “Eu sou gorda? Claro, com certeza, com orgulho [...] eu adoro, é a minha constituição. Essa sou eu”. A forma como a artista enuncia as palavras é carregada de ativismo. São palavras lançadas a partir do seu *lugar de fala*, expressão bastante explorada pela filósofa Djamila Ribeiro (2017), que a define como a troca entre protagonismos, representatividade e a capacidade de escutar o(a) outro(a).

Como lembra a pesquisadora Mariana Souto (2020), “no cinema documental, além dos temas e sujeitos tornados imagem, imprime-se também as marcas da relação entre documentaristas e documentados [...]” (Souto, 2020: 72). Esse ponto é relevante para compreendermos o protagonismo de Magalhães. Seu ativismo, através da narrativa e do uso de imagens das obras no filme, permite a construção de tramas e sentidos pensando no âmbito das experiências coletivas, contribuindo para uma compreensão sócio-histórica da percepção do corpo gordo e das questões de gênero.

As imagens e o discurso da artista são o que nos captam na peça documental. Em várias obras apresentadas, Magalhães busca relacionar a imagem de si com a construção dos corpos femininos pela mídia e cultura visual, abrindo caminho para pensar questões de gênero, sexualidade e pluralidade. Seu corpo gordo permite, dentre outras questões, ampliar a discussão sobre a objetificação do corpo feminino nas diversas esferas culturais. Através das ações, percebemos a potência da manifestação corpórea para desestabilizar os mecanismos de reprodução de hierarquias e preconceitos, confirmando o que Almazán e Clavo (2007) lembram: em todo regime de poder há resistência e esta pode ser reverberada através de manifestações artísticas.

Conclusão

A análise do corpo gordo em *Rotundus*, permeado pelas poéticas das artes visuais, permite percebermos a importância das narrativas contra a hegemonia. O documentário reforça as diferenças, ao invés de sugerir adequações a padrões. Percebemos um registro de tensão, confronto, rebeldia, através de discussões envolvendo exclusão, opressão e desencanaixe. O resultado se direciona a possibilidade de construções de novas subjetividades. Pensar o corpo gordo nessa linha poética resulta em frustrar a tirania da anatomia, das formas, a necessidade em seguir padrões.

Esses discursos podem ser apontados como um índice do *fat activism*, movimento de grande expressão na América do Norte e em alguns países da Eu-

ropa e que ainda se encontra em construção na América Latina, podendo ser manifestado de diversas formas, incluindo as artísticas. No Brasil, ganhou força com ações em massa na internet nas últimas décadas, ficando popularizado como *ativismo gordo* ou *gordativismo* (Rangel, 2017; Reis, 2016).

Podemos reconhecer nas ações de Magalhães, um ativismo social, ainda que a discussão se inicie a partir da sua subjetividade. A historiadora de arte Rosalyn Deutsche (2008) assinala que o ativismo social se direciona ao reconhecimento de particularidades coletivas marginalizadas. Segundo Almazán e Clavo (2007), o ativismo político e a arte têm contaminado um ao outro por bastante tempo porque estiveram intimamente relacionados à criação de imagens e à autorrepresentação. São práticas apoiadas na subversão, que incorporam autores, envolvem o público, misturam e embaçam fronteiras, consideram as fragilidades e potências do corpo e sua relação com o eu e o espaço, através dos excessos, da matéria.

Nesse mote, *Rotundus* proporciona uma reflexão política partindo de uma perspectiva pouco elucidada: a da mulher gorda. De uma forma abrangente, o filme evoca a necessidade de expor as imagens, fortalecendo a produção artística de Magalhães e a relação com o seu corpo na sociedade. Trata-se de um registro cuja leitura pode ser compartilhada com outras subjetividades e experiências, articulando sua potência reflexiva. A narrativa da artista e a troca de cenas em meio a inúmeras obras, se configura então como intervenção social.

Como afirma o roteirista Pedro Severien (2018) ao refletir sobre o ativismo no audiovisual, “o gesto do filme é o de produzir uma dobra histórica e imagética. As imagens precisam circular, serem apresentadas a uma comunidade de origem dos sujeitos filmados para serem significadas (ou re-significadas)” (Severien, 2018: 72-73). Desta forma, o corpo documentado de Magalhães se insere nas disputas das políticas de identidade, circulando, fazendo-se presente e demonstrando novas possibilidades de pensar a(s) diferença(s).

Referências bibliográficas

- Almazán, Y. & Clavo (2007). Arte, política y activismo. *Concinnitas*, 1(10): 65-77. Rio de Janeiro.
- Antle, M. (2007). Women between the Wars: New Geographies of Cultural Diversity. In A. Kenshal, A & A. Kimyongür (org.), *Women in Europe Between the Wars: Politics, Culture and Society*. Hampshire: Ashgate.
- Arfuch, L. (2014). (Auto)biografía, memoria e historia. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 1(1): 68-81. Buenos Aires.

- Athanassoglou-Kallmyer, N. (s.d.). Ugliness. In E. Przybylo & S. Rodrigues (org.), *On the politics of the Ugliness*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Berger, J. (1999). *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Braziel, J. & Lebesco, K. (2001). *Bodies out of bounds: fatness and transgression*. 1 ed. Berkley e Los Angeles: University of California Press.
- Deutsche, R. (2008). *Agorafobia*. 1 ed. Barcelona: MACBA.
- Foucault, M. (2001). *Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)*. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes.
- Foucault, M. (1999a). *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 13 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Foucault, M. (1999b). *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 20 ed. Petrópolis: Vozes.
- Foster, H. (1996). Obscene, abject, traumatic. *October*, 1(78): 106-124. Massachusetts.
- Huunan-Seppälä, H. (2018). *Unfolding the unexpressed: the grotesque, norms and repression*. Tese de doutorado, Aalto University School of Arts, Design and Architecture, Espoo.
- Magalhães, F. (2008). *Corpo Re-construção Ação Ritual Performance*. Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.
- Przybylo, E. & Rodrigues, S. (2018). Introduction: On the Politics of Ugliness. In E. Przybylo & S. Rodrigues (org.), *On the politics of the Ugliness*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Rangel, N. (2017). A emergência do ativismo gordo no Brasil. *Anais eletrônicos. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's World Congress*. Florianópolis: UFSC.
- Reis, B. (2016). O que é gordativismo ou sobre o movimento gordista. Disponível em: <https://medium.com/gordativismo/esse-blog-é-a-extensão-de-um-grupo-secreto-de-pessoas-incr%C3%ADveis-reunidas-para-debater-um-movimento-6f57f3468506>. Acesso: 3 mai. 2020.
- Ribeiro, D. (2017). *O que é lugar de fala?*. Belo Horizonte: Editora Letramento.
- Russo, M. (1995). *The female grotesque: risk, excess and modernity*. Nova York/Londres: Routledge.
- Sant'anna, D. (2016). *Gordos, magros e obesos: uma história de peso no Brasil*. São Paulo: Estação Liberdade.

- Schwartz, H. (1986). *Never satisfied: a cultural history of diets, fantasies and fat*. Nova York: Free Press/Macmillan.
- Severien, P. (2018). Ocupar, resistir, filmar: comuns urbanos e a produção audiovisual engajada na luta pelo direito à cidade no Recife. *Aurora: revista de arte, mídia e política*, 11(31): 57-76. São Paulo.
- Simmel, G. (2005). O estrangeiro. *RBSE*, 4(12): 265-271. João Pessoa.
- Smith, S. & Watson, J. (2012). *Interfaces: women, autobiography, image, performance*. 5 ed. Michigan: University of Michigan Press.
- Souto, M. (2020). Relações de classe em documentários brasileiros contemporâneos. *Significação*, 47(53). São Paulo.
- Stearns, P. (2002). *Fat history: bodies and beauty in the modern west*. 1 ed. Nova York: NYU Press.
- Vigarelo, G. (2012). *Metamorfoses do gordo: história da obesidade no Ocidente da Idade Média até o século XX*. 4 ed. Petrópolis: Vozes.

Filmografia

Rotundus (2005), de Fabiani Matos.

DOI: 10.25768/20.04.02.28.02

Rindo de quem? Construção e ridicularização do inimigo político no documentário

Paula Gomes*

Resumo: O artigo pretende cotejar as diferentes técnicas utilizadas para a construção e ridicularização de inimigos sociais e políticos nos filmes dos diretores Michael Moore, Nick Broomfield, Avi Mograbi e Emile de Antonio.

Palavras-chave: humor; documentário; política.

Resumen: El artículo pretende comparar las diferentes técnicas utilizadas para la construcción y el ridículo de los enemigos sociales y políticos en las películas de los directores Michael Moore, Nick Broomfield, Avi Mograbi y Emile de Antonio.

Palabras clave: humor; documental; política.

Abstract: The article aims to compare the different techniques used to build and ridicule social and political enemies in the films of directors Michael Moore, Nick Broomfield, Avi Mograbi and Emile de Antonio.

Keywords: humor; documentary; politics.

Résumé : L'article entend comparer les différentes techniques utilisées pour la construction et ridiculer des ennemis sociaux et politiques dans les films des réalisateurs Michael Moore, Nick Broomfield, Avi Mograbi et Emile de Antonio.

Mots-clés : humour ; documentaire ; politique.

* Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Instituto de Artes, Departamento de Multimeios. 6159. Campinas, Brasil. E-mail: paulagomesrtv@gmail.com

Submissão do artigo: 7 de maio de 2020. Notificação de aceitação: 29 de julho de 2020.

Introdução

Segundo Brian Winston (1995), o campo do documentário é marcado por uma evidente predominância de filmes que apresentam um tom grave, austero. Para o autor, esta voz séria é uma herança de dois importantes movimentos da história do documentário: o cinema educativo inglês (1920) e o cinema direto norte-americano (1960). O primeiro, que acreditava que o “tratamento criativo da atualidade” deveria estar sempre a serviço de uma missão educativa, teria sido responsável pela difusão de um ideal de superioridade do documentarista em relação ao seu público. Já o segundo teria introduzido ao campo “o fardo da objetividade e da realidade”. O autor sugere que os pensamentos que pautaram esses movimentos legaram códigos estéticos rígidos à prática. Seria então necessário abandoná-los para que os documentários deixassem de ser associados a filmes aborrecidos e chatos, e pudessem, finalmente, adquirir o status de obras “criativamente tratadas”. (Winston, 2011: 88). Este tom sério mencionado por Winston também é apontado por Bill Nichols, que o denomina de “discursos de sobriedade”. Segundo Nichols, os documentários “raramente são receptivos à extravagância, ou à fantasia, à personagens de ‘faz-de-conta’ [...]” (Nichols, 2008: 69). Certamente não está no horizonte dos discursos de sobriedade o humor, a irreverência, e a comicidade, que, segundo autor, são pouco utilizados no campo do documentário. (Nichols, 1991: 73).

A questão comum a Winston e Nichols é a de que a propagação da ideia de que o documentário seria uma arte lastreada no concreto, e engajada socialmente, constrangeu maiores experimentações estéticas no campo. Dentro dessa perspectiva, o humor, que já foi muitas vezes interpretado e definido como o terreno do impensável e de tudo aquilo que é oposto à razão, não se configurava como uma boa estratégia discursiva para os documentaristas. Elena Oroz e Gonzalo de Pedro Amatria argumentam que o cômico muitas vezes surge do choque de opostos: lógico e ilógico; exagerado e normal; literal e metafórico. Tal característica o distanciou radicalmente do imaginário do que era um documentário. (Oroz e Amatria, 2009: 25-26). Além disso, os autores lembram que a capacidade de reprodução mimética do real que é atribuída à câmera impossibilitou a confluência com o humor, uma vez que ele “só pode ser causado por um sujeito, provém de uma maneira de ver o mundo, requer uma interpretação e não é, a priori, na realidade em si”. (Oroz e Amatria, 2009:26).

No entanto, apesar de serem bem menos numerosos que os filmes dos “discursos de sobriedade”, os documentários que são costurados a partir de asserções irônicas, paródicas e satíricas sempre estiveram presentes ao longo da história do gênero. Pode-se dizer, inclusive, que este grupo de filmes segue

uma trilha paralela na história do documentário, podendo ser rastreado desde o início do século XX, até os dias atuais. Não estamos nos referindo aqui aos chamados *mockumentaries*, ou falsos documentários, filmes que se utilizam da linguagem documentária de forma paródica para discorrer sobre uma premissa falsa. Nem aos documentários que apresentam um ou outro momento de humor, voluntário ou não, produzido pelas asserções do documentarista ou dos indivíduos retratados. Referimo-nos aos filmes em que o humor exerce papel central na estruturação retórica e estilística da obra, contrapondo-se, assim, de maneira consciente aos “discursos de sobriedade”, como *Terra sem pão* (Luis Buñuel, 1933), *Le sang des bêtes* (Georges Franju, 1949), *Cartas da Sibéria* (Chris Marker, 1957), *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989), entre outros.

Os filmes de Buñuel, Franju e Marker apresentam uso intenso da ironia com seus narradores em *voz over* que nos mobilizam a questionar a veracidade do conteúdo narrado e a credibilidade do narrador. Segundo Muecke, o ironista seria um falso ingênuo, pois “propõe um texto, mas de tal maneira ou em tal contexto que estimulará o leitor a rejeitar o seu significado literal expresso, em favor de um significado “transliterar” não-expresso de significação contrastante (Muecke, 1995: 8). Em *Ilha da Flores* a ironia é aliada a um discurso que busca parodiar explicitamente os documentários científicos, com seus narradores oniscientes e estruturação argumentativa didática.

A fim de ridicularizar autoridades políticas e sociais, um grupo de documentários contemporâneos vêm utilizando uma estratégia bastante singular, baseada na criação de um “personagem” falso-naif: no momento das filmagens, o diretor desempenha uma postura ingênua perante seus interlocutores e, posteriormente, na montagem, remodula a sua voz, adquirindo um tom irônico e crítico em relação à opinião dos entrevistados.

Alguns exemplos de documentários que seguem essa tendência são: *Roger & Eu* (Michael Moore, 1989), *Tiros em Columbine* (Michael Moore, 2002), *The leader, his driver and the driver's wife* (Nick Broomfield, 1991), *Tracking down Maggie*, 1994), *How I learned to overcome my fear and love Ariel Sharon* (Avi Mograbi 1997) e o documentário *Religulous* (2008), estrelado pelo comediante Bill Maher e dirigido por Larry Charles, mesmo diretor dos *mockumentaries* *Borat* (2006) e *Bruno* (2009).

Jon Ronson, em um texto para a revista *Sight & Sound* chamado “The egos have landed”, de 2012, aponta que Michael Moore, Nick Broomfield, Louis Theroux e ele seriam os maiores expoentes deste novo movimento, pautado pela postura ativa e interventiva do documentarista nas filmagens. Tais características, no entanto, não são exclusivas do rol de diretores norte-americanos

e ingleses elencados por Ronson. O documentarista israelense Avi Mograbi, por exemplo, utiliza-se de expediente similar em seus filmes .

Este artigo busca refletir sobre as seguintes questões: “a quais projeto político/estético/artístico esse tipo de discurso responde?” e “qual o resultado de se utilizar o humor para tratar temas – e de “inimigos” – sociais no documentário?”

Filmando o inimigo

Muitos documentaristas buscam estabelecer um relação antagônica em seus documentários com determinado indivíduo ou grupo político utilizando-se tão somente de imagens de arquivo. É o caso de documentários como *Yellow Caesar* (Alberto Cavalcanti, 1941), *LBJ* (Santiago Alvarez, 1968) e *Milhouse* (Emile de Antonio, 1971), que traçam retratos críticos de Mussolini, Lyndon Johnson e Richard Nixon por meio da montagem de material de arquivo. Essa opção estética (e de produção) resolve uma questão inerente a este tipo de empreitada, que é a de “como filmar o inimigo?”. Naturalmente, outras questões surgem: que tipo de material de arquivo escolher? Como montá-lo? Mas as escolhas relativas à interação com o indivíduo registrado, como “que tipo de relação desejo estabelecer com ele”, e “como irei filmá-lo”, não são enfrentadas.

Em seu texto “Como filmar o inimigo?” Comolli relata ter tentado registrar seu “inimigo”, os membros e eleitores do partido de direita conservador Frente Nacional, a partir do registro “neutro”. Ele conclui que tal estratégia não foi muito exitosa:

Mal-estar. Não queríamos estabelecer uma relação de familiaridade com a FN, com o havíamos feito em *Marseille de père en fils* com os filhotes socialistas de Defferre, ou mesmo com Jean-Claude Gaudin (longas entrevistas “analíticas”). Consequência: para evitar tratar “à parte” a FN e cair na armadilha da exceção (ver anteriormente), decidimos adotar o mesmo princípio, o da distância atenta, já que todos os partidos estavam competindo. Para a palavra pública (a política), cinematografia pública. Objetiva única (em média: 20 mm em betacam), circunstâncias públicas, “nenhuma entrevista singular que não se fizesse no meio de todos, à maneira dos apartes no teatro”. Formalizar a relação, sistematizá-la. Que ela seja legível como tal, que a informação política do espectador seja também sobre a forma da relação. Tantas boas intenções acabaram sendo muito pesadas para nós. À medida que as semanas se passavam. (Comolli 2008: 130).

Comolli descreve então que tentou outra abordagem para retratar o inimigo, testando enquadramentos “violentos” e efeitos visuais produzidos posteriormente, em cima das imagens captadas:

Aquelas tentações de intervir, apesar da regra que nós havíamos determinado, tornavam-se irresistíveis na montagem, com a ironia irritante da música de Louis Sclavis. Passagem de uma lógica a outra, salto das trilhas labirínticas do cinema para os caminhos balizados da propaganda. Isso era, sem dúvida, nos mostrarmos ao mesmo tempo militantes e ingênuos. Hoje, três anos depois e alguns pontos percentuais a mais de adesão popular à FN, esse tipo de maneirismo, que duplica a distância que havíamos estabelecido com aqueles que filmávamos, parece-me um esforço quase que desesperado. Longe demais/perto demais: velha questão da mise-en-scène. Brincadeira de gangorra, jogo do “perde quem ganha”? (Comolli 2008: 131).

Diante do impasse, o teórico se coloca a seguinte questão: “como incitar o espectador em direção a um sentimento de horror e de revolta lógica diante das monstruosidades cotidianas da FN, sem fazê-lo deleitar-se nem com o horror, nem com sua denúncia espetacular?” (Comolli 2008: 131).

A conclusão do autor é de que o inimigo deve ser “levado a sério”, e, para isso deve-se evitar a caricaturização:

Descrever para denunciar não é mais suficiente. Forçar o traço para denunciar, também não. Denunciar para preservar nossa boa consciência e nos colocarmos ao lado dos bons? Denunciar não é mais suficiente. Falemos de luta. Luta política, isto é, corpo-a-corpo cinematográfico - expor, explicar, colocar as palavras e os corpos em perspectiva, e não mais chapados. Filmar com profundidade (de campo, de cena). Campo e fora-de-campo. Visível e invisível. Em relevo, colocar em relevo. Filmar a transformação política da FN, isto é, trabalhar pacientemente a massa política do momento, ou seja, dar corpo e presença ao inimigo para que ele apareça em sua potência, tal como ele se apresenta hoje na cena política - uma ameaça a ser levada a sério. Aqui, o horror não é caricatural. Ele está no pensamento lógico, na racionalização, no cálculo, na negociação. O horror está na concretização da mais meditada aliança. (Comolli 2008: 134).

Em ocasião posterior, Comolli ratifica essa teoria, afirmando que um discurso político que retrate inimigos jamais deve ridicularizá-los, sob pena de enfraquecer seu potencial persuasivo: “Jamais ridicularizar o inimigo, pois isto o humaniza e coloca o espectador a seu favor”.¹ O risco aqui seria o da diluição da hostilidade em relação ao inimigo no momento da recepção, que, no limite, pode produzir o efeito contrário ao pretendido: uma “aproximação” pelo enternecimento em relação ao alvo dessa ironia, no lugar de um “distanciamento” do inimigo.

Nos filmes de Michael Moore, Nick Broomfield e Avi Mograbi a construção do inimigo é desenvolvida a partir de um mesmo *modus operandi*: constrói-se a imagem do inimigo em paralelo a do documentarista, de modo

1. Argumento proferido em um evento durante a sua passagem pelo Brasil em setembro de 2016 e relatado pelo crítico Luiz Zanin em sua coluna no jornal Estado de S. Paulo. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/entre-o-cinema-e-a-politica-uma-conversa-com-jean-louis-comolli/>. Acesso em 05/01/2019

que as duas se oponham radicalmente. Esse artigo buscará compreender como se dá a relação entre estes documentaristas e seus “inimigos”, bem como as estratégias discursivas adotadas e os efeitos de sentido produzidos a partir destes retratos.

Construindo inimigos à distância: Michael Moore

A premissa do filme de estreia de Michael Moore como documentarista, *Roger & eu*, é simples: o diretor deseja conversar com o presidente da multinacional automobilística General Motors, Roger Smith. O empresário fechou uma fábrica na cidade natal de Moore, Flint-Michigan, desempregando a maioria da população da cidade. Mas Roger nega os pedidos de entrevista, a despeito das inúmeras tentativas de Moore, e o encontro, de fato, nunca acontece.

O documentário se inicia com Michael Moore falando sobre si, em um relato autobiográfico, que mescla a sua história com a da fábrica da GM em Flint. Moore relata a história de sua vida a partir de fotos e vídeos antigos, descrevendo sua atuação como jornalista em São Francisco e a sua recente volta à Flint, após ser demitido do emprego. Segundo a trilha temporal do filme, a perda do emprego do diretor coincide com a perda do emprego de grande parte da população de Flint devido a desativação da fábrica da GM. Temendo as consequências econômicas e sociais desta ação, o diretor decide tentar agendar um encontro com Roger Smith.

Presume-se que Moore tencione dissuadir Roger Smith do intento, mas, no decorrer do filme, as ambições do diretor aparentam ser bem mais modestas: ele parece não acreditar que uma conversa com o empresário possa ser produtiva, de modo que demonstra não estar nem um pouco interessado no que Roger tem a dizer, e sim no que ele mesmo tem a dizer sobre Roger. As tentativas de Moore de conseguir a entrevista se revelam derrotadas desde o princípio, já que o diretor parece deliberadamente auxiliar para o fracasso deste encontro.

As poucas imagens que temos de Smith são de entrevistas suas para veículos de mídia. Em uma das primeiras imagens públicas mostradas pelo documentário, ele concede uma entrevista para um repórter na qual afirma não ter a intenção de demitir 8 mil funcionários. Em seguida, vemos imagens suas em encontros públicos, em preto e branco, enquanto Michael Moore argumenta, irônico, que de fato o empresário não pretendia diminuir sua força de trabalho, e sim substituí-la por mão de obra mais barata, ao realocar as fábricas da empresa para o México.

Em seguida, há outra entrevista na qual o empresário afirma que seus funcionários estão desejando cada vez mais a seguridade de seus empregos e ele está tentando ajudá-los com isso. Esse discurso benevolente, que alega querer

“ajudar” os funcionários, é sucedido de imagens dos operários da fábrica de Flint saindo do prédio da GM após serem demitidos. Moore pergunta para os ex-funcionários: “O que você tem a dizer para Roger Smith?” As respostas, que oscilam entre a desolação e a ira, contradizem diretamente o retrato que Smith constrói de si mesmo em suas aparições públicas. O chefe que se diz sintonizado com as demandas e desejos de seus funcionários é caracterizado por uma das entrevistadas como um “barão capitalista”.



Figuras 1 e 2. Imagens de aparições públicas e entrevistas concedidas por Roger Smith.

Além da voz em *off*, o diretor também se apoia em entrevistas e encontros com outras pessoas que, teoricamente, poderiam ajudar a elaborar um retrato mais complexo de Roger Smith. No entanto, Moore monta estas entrevistas e encontros de modo a corroborarem o seu ponto de vista. Sem qualquer ameaça de divergência, Moore segue livremente com a construção do retrato de Roger Smith que o interessa: um empresário liberal capitalista destituído de qualquer tipo de consciência social.

Os indivíduos que figuram no documentário de Moore podem ser divididos em dois grandes grupos sociais. O primeiro é composto por membros da alta sociedade que, segundo o documentário, apresentam total desconsideração com os problemas sociais advindos de uma economia liberal. O segundo corresponde a trabalhadores e desempregados de classes mais baixas, que representam as vítimas deste modelo econômico. Os trabalhadores retratados são, em sua maioria, funcionários dos ambientes em que Moore não consegue encontrar Roger, como restaurantes e hotéis de luxo, e são representados como vítimas, incapazes de entender que colaboram com seus algozes ao barrar a entrada de Moore. Já os desempregados são retratados como pessoas cuja luta pela sobrevivência ocupa todo o seu tempo, incapacitando-as de lutar por mudanças.

Neste cenário, Roger Smith toma forma no documentário de Michael Moore como alguém facilmente decifrável, porém intocável. Roger é a personificação do liberalismo que, ao mesmo tempo em que afeta negativamente tantas pessoas, apresenta-se como um adversário inalcançável. Já o autorretrato de Michael Moore que toma forma neste documentário é o de porta-voz dos oprimidos, mesmo que, em nome de uma auto-validação, zombe de suas opiniões e ideais. Atitude essa que o localiza a quilômetros de distância de um funcionário comum da GM, como foi seu pai, e com quem ele diz se identificar.

No final do filme Moore consegue, enfim, fazer uma pergunta para Roger Smith, em um evento natalino. Primeiramente vemos o empresário em um púlpito. Ele inicia seu discurso dizendo que o período de festividades natalinas altera todo o ambiente, começando pelas luzes, que melhoram o frio e a melancolia do inverno. Vemos então, em uma montagem paralela, uma família sendo despejada de sua casa em plena véspera de natal. Em seguida, não vemos mais a imagem do empresário, acompanhamos apenas a sua voz, continuando sua mensagem edificante sobre o companheirismo do Natal, enquanto assistimos a família ser despejada.



Figuras 3 e 4. Smith discursando em um evento natalino, e a família de desempregados da GM sendo despejada.

Ao final do evento em que Smith discursa, Moore consegue fazer algumas perguntas para o empresário. Este encontro com Roger é, como não poderia deixar de ser, curto e anticlimático. Moore informa para o empresário que famílias de antigos funcionários da GM estão sendo despejadas e pergunta se ele estaria disposto acompanhá-lo para ver como se encontra Flint após o fechamento da fábrica. O empresário rapidamente o dispensa, com frases vagas e desinteressadas: “Não foi a GM que os despejou”. Moore replica que eles trabalhavam para a empresa e o empresário encerra afirmando que lamenta, mas que não pode viajar para Flint naquele momento.

O “encontro” final consolida o retrato de Smith como um inimigo poderoso. Ao mesmo tempo, localiza Moore como um inimigo à altura do empresário. Se Smith aparenta ter total controle sobre a sua representação para a imprensa, Moore, por outro lado, utiliza-se de todas as técnicas de seu novo ofício para tentar subverter essa imagem.

Construindo (anti) biografias inimigas: Nick Broomfield

Nick Broomfield tem uma extensa carreira como documentarista, mas aqui nos deteremos em apenas parte de sua obra, seus documentários sobre figuras políticas. Um dos primeiros filmes de Nick com esta característica é *The leader, his driver and the driver's wife* (1991), no qual o diretor tenta incansavelmente filmar e entrevistar Eugène Terre'Blanche, líder de um grupo paramilitar de extrema-direita que lutava pela manutenção do apartheid na África do Sul. Como o líder constantemente ignora, ou se irrita com a presença de Nick, o diretor acaba aproximando-se de seu motorista, JP Meyer, e de sua mulher, Anita que, mais solícitos e receptivos, tornam-se os principais entrevistados do filme.

A jornada de Nick com o intuito de conseguir uma entrevista com o líder remete a um processo kafkiano. Ele nunca pode ser encontrado em seu escritório no horário marcado. Em certa ocasião, o “líder” não concede a entrevista a Nick alegando que o diretor teria se atrasado alguns minutos. Em outras cenas, Terre'Blanche fala longamente para as câmeras dos motivos pelos quais não deseja ser entrevistado, ou até mesmo gravado naquele momento. Esses registros são montados de modo a caracterizar a personalidade do “líder” como um indivíduo vaidoso, suscetível a mudanças abruptas de humor, intempestivo e, sobretudo, autoritário. Em uma determinada cena do filme, Nick está gravando o líder em um acampamento de treinamento, quando, em certo momento, decide perguntar mais uma vez se pode entrevistá-lo. Terre'Blanche, que aparenta não estar fazendo nada no momento, diz que só vai conceder a entrevista em seu gabinete.

Enquanto não consegue a entrevista particular com Terre'Blanche, o diretor filma vários eventos do movimento, nos quais o líder profere discursos energéticos, violentos e escarneadores de seus inimigos políticos, dentre eles, Nelson Mandela. Próximo ao final do filme, Nick consegue enfim uma entrevista com Terre'Blanche, no entanto, apenas um trecho desta conversa é mostrado, possivelmente seu momento mais constrangedor. Primeiramente eles engajam-se em uma discussão infrutífera sobre a “ofensa gravíssima” cometida pela equipe de Nick contra o líder, dias atrás: o diretor teria se atrasado alguns minutos para uma tentativa anterior de entrevista. Em seguida, o líder

não compreende bem uma pergunta de Nick e repetidamente responde errado à sua questão, gerando um efeito cômico.

Na cena, Nick pergunta: “Quando você decidiu que isso era uma guerra?”. O líder político repetidamente responde “Quando eu decidir, a guerra começará!”. Diante da insistência de Nick em tentar reformular a pergunta para ser melhor entendido, Terre’Blanche pergunta retoricamente para o diretor: “Você é um dos meus generais? Então eu não vou te dizer”. Nick, em uma postura mais assertiva, que contrasta com a postura subserviente que adotou até aquele momento com os membros do partido, afirma que o líder não entendeu a sua pergunta. Terre’Blanche insiste que entendeu perfeitamente e continua a responder à questão da mesma maneira.



Figuras 5 e 6. Terre’Blanche negando a entrevista e Nick em seu escritório, concedendo a entrevista.

Na última cena do filme, vemos um desfile comemorativo do grupo paramilitar. Nesta oportunidade, Nick parece perceber que o líder não está de bom humor e decide abordá-lo, com a justificativa de perguntar se pode filmar o desfile. A provocação de Nick parece surtir o efeito desejado quando, em mais um arroubo de autoritarismo, Terre’Blanche diz que eles não podem filmar nada sem a sua autorização.

Mais de dez anos depois, Nick volta para a região a fim de se reencontrar com o líder, o motorista, e a mulher do motorista. O documentário que resultou deste reencontro foi lançado em 2006 com o título irônico de *His big white self*. Este filme já está alinhado com a nova estilística adotada por Nick neste período de sua carreira, caracterizada por uma atitude de maior intervenção e provocação nas entrevistas, além de intenso uso da voz em *off* e de trilha sonora persuasiva. Neste filme, a presença de Nick nas imagens captadas já é bem mais frequente e exerce enorme influência, de modo que a entrevista final que o diretor consegue com o líder parece mais centrada na figura de Nick do que na de seu entrevistado, Terre’Blanche. Nick relata, em voz *off*, que pre-

feriu se disfarçar para entrevistá-lo, pois o líder teria ficado bastante ofendido com a maneira com que foi representado no filme anterior do diretor. Mas o disfarce de Nick parece ter o único intuito de zombar de Terre-Blanche pois, dessa vez, a inversão de poder entre os dois é evidente. Nick agora conta com mais armas discursivas – a *voz off*, a trilha sonora e a sua postura mais provocadora – enquanto o líder se encontra em franca decadência física e emocional, tornando-se alvo fácil para o diretor, que parece disposto a “não desperdiçar” essa oportunidade.

Os dois filmes que citaremos em seguida são, diferentemente destes, centrados em duas figuras políticas femininas, declarando-se como biografias não autorizadas destas. São os filmes *Tracking down Maggie: the unofficial biography of Margaret Thatcher (1994)* e *Sarah Palin: you betcha! (2011)*. O primeiro centra-se em Margareth Thatcher e o segundo em Sarah Palin, que na época da gravação eram a ex-primeira-ministra do Reino Unido, e a ex-governadora do estado do Alasca, respectivamente.

Apesar dos quase vinte anos de distância entre um documentário e outro, essas biografias são muito parecidas no sentido em que desenvolvem um retrato assumidamente parcial dessas mulheres, privilegiando determinado aspecto de suas histórias pessoais. No documentário sobre Thatcher, Nick interessa-se primordialmente pelo suposto amor obsessivo que a política nutria por seu filho, a ponto de se envolver em casos de corrupção por sua causa. Já no documentário sobre Sarah Palin, o interesse de Nick reside nos episódios em que ela teria se utilizado de seus cargos políticos para perseguir desafetos pessoais.

A duas biografias possuem estruturas muito similares: Nick lança mão de uma estratégia de jogo de “gato e rato”, como ele mesmo define, que se inicia com ele perseguindo o seu alvo, em busca de uma entrevista. Em ambos os documentários Nick acompanha a trajetória destas mulheres em turnês de lançamento de seus livros, em busca de uma biografia cinematográfica que, ironicamente, irá se contrapor radicalmente à autobiografia literária que elas estão promovendo. Mas, no decorrer do filme o jogo se inverte, e ele passa a ser perseguido pela equipe destas mulheres, que, além de não permitirem sua entrada nos locais, buscam impedir que os filmes sejam lançados, persuadindo alguns patrocinadores de Nick retirem seu investimento no filme. Opera-se, deste modo, uma espécie de inversão do jogo, na medida em que Nick passa a se sentir perseguido dentro de sua própria perseguição.



Figuras 7 e 8. Thatcher discursando e Broomfield em sua perseguição.

Nick, assim como Michael Moore, sabota as suas próprias tentativas de entrevista, utilizando-se deste fracasso calculado para insinuar que há muitos segredos e fatos não-revelados na biografia destas mulheres. Quando o diretor não está explorando este viés de suspense, está, como Moore, tecendo comentários irônicos sobre entrevistas que realizou com pessoas que de alguma forma se relacionam com Palin e Thatcher e sobre fatos históricos da vida destas mulheres, que são comentadas pela sua sempre presente voz em *off*.

Os dois filmes também possuem finais bem parecidos. Ambos mostram Nick enfim conseguindo dirigir uma pergunta a Thatcher e Palin. No filme-biografia de Thatcher, Nick está em uma entrevista coletiva com a ex-primeira-ministra após sua visita ao Museu do Holocausto, e lhe pergunta sobre os escândalos de corrupção que envolvem ela e seu filho. Thatcher se limita a dizer que não irá responder qualquer pergunta que não esteja relacionada à sua visita ao museu. No filme-biografia de Palin, Nick pergunta para a política, em um evento de seu partido, se ela acredita que a sua carreira política havia terminado. Ela se limita a apontar para a plateia dizendo, em tom triunfante: “Pergunte a eles”.

Como esses filmes seguem uma ordem cronológica pautada pela busca de Nick em conseguir entrevistar Sarah Palin e Margareth Thatcher, o limitado sucesso dessa empreitada é contrabalanceado pela agressividade das perguntas que são dirigidas a elas. Além disso, o fato de serem feitas em ocasiões públicas, em uma espécie de “emboscada” muito semelhante ao procedimento utilizado por Michael Moore em *Roger & eu*, reveste estes “encontros” de um caráter monológico. Estes parecem servir mais ao propósito da auto-representação e legitimação da voz do diretor do que ao esforço em confrontar estas figuras políticas.

O inimigo se aproxima: Avi Mograbi

Em *How I learned to overcome my fear and love Ariel Sharon* (Avi Mograbi 1997), temos uma estrutura muito parecida com a do filme *The leader, his driver and the driver's wife*. No filme do Mograbi, no entanto, a performance do documentarista adquire uma dimensão farsesca. Na primeira cena acompanhamos o relato do diretor para a câmera, em que diz que sua esposa o abandonou porque ele estava “obcecado” pelo líder político Ariel Sharon. Mograbi justifica sua obsessão a partir de uma lista irônica dos “grandes feitos” de Sharon, como a participação no genocídio de refugiados palestinos em Sabra e Shatila durante a Guerra do Líbano (1982) – Sharon era ministro da defesa na ocasião. A obsessão teria motivado o diretor a fazer um documentário sobre o político durante a atuação nas campanhas eleitorais do seu partido de direita, Likud, em 1996. O candidato do partido de Sharon para o cargo de primeiro-ministro era Benjamin Netanyahu, que venceu as eleições daquele ano. Neste primeiro depoimento do diretor, Mograbi revela que tinha medo de descobrirem que ele era de esquerda e, em razão disso, decidissem não colaborar com seu filme.

Em seguida, assistimos a diversos minutos de ligações de Mograbi tentando marcar uma entrevista com o político, sem sucesso. Em determinada ligação com um membro de sua equipe, que diz não saber se Sharon vai aceitar ser filmado, Mograbi pergunta, provocativamente, se seria porque ele não era uma pessoa confiável. O funcionário, pego de surpresa, o corrige, afirmando que, na realidade, ele não era *previsível*. Em outra ligação, um funcionário revela a Mograbi o número de telefone da casa de Sharon, e o diretor consegue contatar o político pelo número. A cena da ligação apresenta muitos cortes. Além disso, conseguimos ouvir somente a voz do diretor. A partir destes trechos somos convidados a “preencher” o diálogo com as possíveis respostas de Sharon, que parece desviar das tentativas de Mograbi de marcar um local e horário para se encontrarem.

Mograbi relata ao espectador que conseguiu finalmente uma reunião pessoal com o líder político, que não foi gravada, a pedido de Sharon. No entanto, segundo o diretor, o político estava de bom humor e concordou em cooperar com o projeto de documentário de Mograbi sobre ele. Semanas se passaram e, diante da crescente suspeita de que ele não cumpriria a promessa, Mograbi relata que sua mulher o encorajou a tentar outra abordagem: filmar o político sem sua cooperação. Ou seja, tentar “emboscá-lo” em suas aparições públicas.

No decorrer do documentário a relação entre o diretor e seu “inimigo” adquire uma natureza muito distinta da que vemos nos documentários de Michael Moore e Nick Broomfield. Sharon começa a interagir com Mograbi nos even-

tos públicos que ele grava, de maneira bastante amistosa. O diretor, por sua vez, responde e interage com o político com simpatia. Algumas dessas interlocuções em que Mograbi é simpático com o líder são descritas de maneira irônica pelo diretor, que diz terem sido apenas “sonhos” ou “delírios”. Em determinada ocasião, o diretor empresta um *spot* de luz para ajudar em um evento do partido do político e relata que sua mulher o repreendeu, dizendo que ela não teria ajudado, nem mesmo em seus sonhos.

Mas o jogo parece se inverter quando o político começa a telefonar para Mograbi e requisitar sua aparição em eventos específicos do partido, o levando a suspeitar de que Sharon não somente estava performando para sua câmera, como tinha planos próprios para as suas filmagens. Em uma dessas ligações, ouvimos o político dizer, sempre com seu tom amistoso, que não o viu em determinado evento. O diretor responde de maneira evasiva, afirmando que “estava ocupado”. A partir deste momento Mograbi alega enfrentar um dilema: deve continuar filmando o político ou não?

Ainda tentando solucionar a questão, o diretor relata que sua esposa lhe disse que, caso parasse, estaria sendo um covarde, fugindo do confronto. Diferentemente dos filmes de Moore e de Broomfield, em que os “alvos” se mostram indispostos e indisponíveis, no filme de Mograbi o diretor começa a refletir sobre a “amabilidade” do político, sempre bem-humorado e afetuoso com ele e com aqueles ao seu redor. Essa reflexão se desenvolve a partir da simulação irônica do diretor, de que estaria começando a “se apaixonar” por Sharon, tornando-se mais um de seus seguidores. Como Sharon persiste com sua postura agradável, o “rompimento amoroso” entre os dois só é possível a partir de um último “sonho” do diretor. Mograbi, dessa vez, não relata seu sonho, o “mostra” através de muitas imagens de arquivo da Guerra do Líbano, e do massacre de Sabra e Shatila.

Na penúltima cena do filme, Mograbi leva essa performance irônica até a última potência: vemos que o diretor está em um comício em uma praça pública, esperando a aparição de Sharon. Diante do anúncio de que ele não viria mais, Mograbi resolve interagir com a pequena quantidade de pessoas que esperavam o comício, todas eleitoras do partido de Sharon. Em determinado momento, ele passa a cantar e dançar com uma banda de judeus ortodoxos, fazendo performances para câmera. As músicas homenageiam o candidato do partido de Sharon, Benjamin “Bibi” Netanyahu. Uma delas é uma versão da famosa canção de Bob Marley, *No woman, no cry*, de 1974. Enquanto ele canta, aparecem efeitos visuais na tela com a letra, acompanhada por um ponto que se movimenta pelas palavras de acordo com o ritmo da música, simulando os efeitos gráficos de máquinas populares de karaokê. A performance

do diretor amplia o estranhamento da cena, uma vez que já soa completamente contraditório uma música de um artista conhecido por suas ideias pacifistas ser utilizada por um grupo que prega a segregação e a intolerância religiosa.



Figuras 9 e 10. Sharon interagindo com Mograbi e o diretor interagindo com seus eleitores.

Diante da performance pública sociável e amistosa de Sharon e de sua desenvoltura diante das câmeras, a estratégia utilizada por Mograbi para construção e ridicularização do inimigo reside em uma atuação irônica. Ao fingir que acredita na performance “amável” do político, consegue ressignificá-la e, em última análise, desmontá-la de maneira bastante interessante, a partir do acionamento de estratégias discursivas irônicas.

Distanciamento histórico do inimigo: Emile de Antonio

O último documentário de Emile de Antonio, *Mr. Hoover and I* (1989), por sua vez, desloca o papel de “vítima” para si mesmo. O documentário é estruturado a partir de longos depoimentos de De Antonio – um fato curioso, uma vez que o diretor sempre evitou expor-se em seus documentários. A forte presença autoral de seus filmes anteriores se revela na concatenação de entrevistas, imagens de arquivo e trilha sonora, e nunca por meio de sua presença em cena ou por meio de sua voz, seja ela captada, em *off* ou em *over*. Mas, neste que seria seu último documentário, lançado poucos meses antes de sua morte, somos surpreendidos por um De Antonio que está presente em todas as cenas, muitas vezes fitando a câmera e a nós. O documentário é estruturado a partir da justaposição de cenas em que De Antonio fala diante de uma câmera, cenas do diretor discursando em eventos e palestras e outras cenas de seu cotidiano.

O tema que perpassa todas estas falas é a relação entre ele e John Edgar Hoover, que ocupou por quase 50 anos o cargo de diretor do FBI. O curioso

dessa relação é que Hoover e De Antonio nunca se encontraram. Grande parte do conteúdo do discurso de De Antonio é composto por reminiscências e histórias sobre a sua própria vida. Neste sentido, o filme termina por revelar-se uma autobiografia do próprio De Antonio, que relata episódios de sua vida como artista e ativista político.

O papel de Hoover também é redimensionado no decorrer do filme. O retrato que De Antonio desenvolve sobre o político pode ser lido como uma personificação do *stablishment* norte-americano, principal alvo do documentarista durante toda a sua carreira. E é a partir desta perspectiva que a biografia de Hoover se contrapõe diretamente à autobiografia de De Antonio. Enquanto Hoover é retratado como um indivíduo paranoico em ocultar sua homossexualidade, racista, supersticioso e apaixonado por símbolos do poder, De Antonio retrata-se como um conquistador inveterado, um ativista dos direitos civis e da contracultura, um existencialista e, sobretudo, um artista. Esta contraposição entre De Antonio e Hoover é frequentemente realizada por meio da exposição da vida pessoal de ambos. De Antonio fala de maneira romantizada sobre a sua juventude, a sua ligação com a contracultura e registra seus encontros com artistas como John Cage (que é apresentado pelo diretor como seu mentor), além de cenas cotidianas com a sua mulher (muitos anos mais jovem que o diretor), que é filmada cortando seu cabelo. Já as histórias sobre o cotidiano de Hoover giram em torno de suas supostas excentricidades. De Antonio afirma que o político exigia que o elevador sempre estivesse aberto e reservado para ele quando entrasse em qualquer prédio; que certa vez não permitiu que o taxista virasse à direita nenhuma vez durante um trajeto, por superstição; e que obrigava seus funcionários a usarem chapéu, por considerar o adereço elegante.

A única cena em que ouvimos a voz de Hoover é um trecho de um evento público no qual o político faz uma breve homenagem a Richard Nixon, e este a retribui em seguida, elogiando o diretor do FBI. Mas essa imagem de arquivo rapidamente é sucedida por uma cena de De Antonio desmentindo a história contada por Nixon sobre Hoover. Essa cena dialoga também com outro de seus documentários, *Millhouse* (1971), uma biografia extremamente irônica de Richard Nixon desenvolvida a partir de imagens de arquivo do político.



Figuras 11 e 12. Hoover discursando e De Antonio comentando a cena em seguida.

Neste sentido, o encontro que De Antonio promove em seu filme entre Hoover e ele, é, na verdade, um embate de biografias. De certa forma esse filme pode ser lido como uma retaliação de De Antonio ao fato de o FBI ter mantido por muito tempo arquivos sobre sua vida, repletos de fatos inverídicos, segundo o artista e ativista político. A opção por desenvolver uma biografia de Hoover construída apenas a partir de lendas e anedotas sobre o diretor pode ser entendida como uma resposta de De Antonio a esta “biografia” de sua vida contida nos arquivos do FBI.

Ponto de convergência: o não-encontro

As performances de Michael Moore, Nick Broomfield e Avi Mograbi remontam ao papel de um *falso-naif*, na medida em que estes diretores fingem certo desconcerto e inabilidade social quando estão interagindo com seus entrevistados, com o intuito de desarmá-los. Depois utilizam-se deste material captado em uma montagem irônica e crítica, que contrapõe o discurso dos entrevistados a imagens, trilhas sonoras, ou até mesmo a *voz off* do diretor, com o intuito de escarnecer desta fala.

O documentarista inglês Jon Ronson, cujos documentários também seguem essa linha, comentou sobre este estilo de documentário em artigo supracitado, chamando a si e a esses documentaristas de “Les nouvelles égotistes”. O nome foi atribuído ao fato de que a performance destes diretores geralmente ocupa papel central em seus filmes, em detrimento dos assuntos que pretendem tratar ou das pessoas que pretendem entrevistar.

Teóricos como Paul Arthur traçam uma linha de continuidade entre a atitude provocativa destes cineastas e a de Jean Rouch, cuja presença em cena mobilizada um questionamento sobre a “transparência” dos documentários. O autor, no entanto, acredita que as intenções dessas atitudes provocativas são bem divergentes, uma vez que Moore e Broomfield não têm interesse em ex-

plorar e desestabilizar as convenções dos discursos de autoridade do documentário, como Rouch. Seus interesses estão mais sintonizados à autopromoção e legitimação de suas vozes como documentaristas.

A afirmação nesses filmes do papel ao mesmo tempo central e descontrolado do documentarista no processo de representação lembra a participação à la cinema-verdade de Jean Rouch em *Crônicas de um verão* (1961) e outros filmes. Mas a vontade de realmente participar de, e examinar as convenções relacionadas a autoridade – em vez de apenas brincar com elas – está largamente ausente. Diferentemente do trabalho de Rouch, um projeto irrealizável, ou ‘impossível’ camufla mecanismos de validação interna que estão imunizados contra qualquer tipo de contradição. (Arthur, 1993: 128).

De fato, seus documentários são formatados a partir de interrupções, cenas inacabadas e expulsões dos diretores de locais. A opção em construir documentários majoritariamente com estas cenas não parece motivada por intenções reflexivas dos diretores, e sim como um meio para legitimá-los como documentaristas cuja busca é tão pertinente, que está constantemente correndo o perigo de ser interditada e interrompida. Portanto, o desencontro é, ao mesmo tempo, o veneno e o antídoto nestes filmes, uma vez que “bloqueia” o percurso do documentarista ao passo que o permite e o legitima a seguir em uma trilha argumentativa sem sofrer qualquer resistência ou oposição.

De Antonio, apesar de perseguir estratégia performática distinta, opta por um inimigo já falecido, interditando qualquer possibilidade de interlocução. Mograbi possui estratégia discursiva que se distancia um pouco dos demais. Em determinados momentos, o documentarista expõe algumas questões de ordem reflexiva em seu filme, como a indecisão em relação a como prosseguir com o registro crítico de Sharon, que começa a tratá-lo com tanta simpatia e intimidade. No entanto, a camada irônica da performance de Mograbi, que sustenta que o diretor esteja “apaixonado” por Sharon – a ponto de terminar seu casamento –, remarca o distanciamento entre eles. Mograbi até pode admitir que o político possua carisma e uma retórica persuasiva, mas, diferentemente de seus seguidores, afirma ser imune aos seus encantos.

Neste sentido, podemos chamar esses filmes de “documentários de não-encontro”, uma vez que obedecem a lógica oposta à da maioria dos documentários contemporâneos, que estruturam seus filmes a partir de encontros, conversas, entrevistas etc. Pode-se argumentar, entretanto, que concomitantemente ao “não-encontro” do diretor com seus inimigos, há nesses documentários inúmeros encontros e entrevistas com indivíduos que se relacionam de alguma maneira ao tema e/ou aos alvos destes documentários. Mas o assunto que rege e circunscreve estes encontros é externo a eles, diluindo a potência e singularidade do encontro.

Nesta perspectiva, podemos observar claramente nestes filmes que a estratégia discursiva reside em um tripé: a performance do diretor, a eleição de figuras de autoridade política como “inimigos” sociais segundo pautas de esquerda e a perseguição a esses inimigos, que oscila entre tentativas de “vilanização” e de ridicularização destes.

Outra questão relevante é o modo como as “vítimas” destes “inimigos” sociais são retratadas. Ao entrevistar e retratar um número considerável de funcionários desempregados por Smith, Moore é bem-sucedido em guiar a sensibilidade do espectador em relação a elas. Broomfield também se utiliza da estratégia de registrar e entrevistar as “vítimas” de Terre Blanche, Thatcher e Palin. Mograbi recupera muitas cenas do massacre de Shaba e Shatila para conectar suas vítimas a Ariel Sharon, e despertar a indignação no espectador pelos seus destinos trágicos. Já Emile de Antonio apresenta a si próprio como uma das vítimas dos desmandos de Hoover.

Considerações finais

Jean-Louis Comolli, em seu texto sobre como filmar o inimigo, coloca a questão incontornável a esse tipo de prática: a decisão de filmar o inimigo envolve uma necessária aproximação dele:

De um lado, meu inimigo e eu, ou seja, “dois”. De outro lado, paradoxo, esse “dois”, uma vez filmado, é suplementado por um terceiro, que é a relação filmada entre “um” e “um”. A partir do instante em que são filmados juntos, a distância que separa o amigo do inimigo é pura ficção, projeção, e não mais inscrição. E essa distância se reduz também para mim, espectador, pois é, então, do meu olhar que eles se aproximam. Com o escapar dessa inclinação fatal do cinema que impõe - obsessão baziniana - que filmar juntos os adversários seja, conseqüentemente, aproximá-los um do outro (e ambos d e mim)? (Comolli 2008: 125).

Neste artigo vimos estratégias diferentes de aproximação/distanciamento do inimigo por documentaristas como Michael Moore, Nick Broomfield, Avi Mograbi e Emile de Antonio. Eles procuram “simular” uma aproximação para que a distância seja prerrogativa do inimigo. Além disso, procuram enquadrar-se, em diferentes níveis, como mais uma vítima destes inimigos.

Michael Moore procura estabelecer “falsas” aproximações entre ele seus inimigos, bem como entre ele e as vítimas destes inimigos. O retrato do inimigo é construído a partir da sua alegada indisposição em dialogar com o diretor. Já o retrato de suas vítimas é desenvolvido a partir da simulação de uma espécie de “pertencimento” do diretor a determinado grupo social, para posteriormente, na montagem, marcar a distância através da reivindicação do papel de “porta-voz” destes – sem as suas anuências.

Nick Broomfield desenvolve a mesma estratégia discursiva que Moore para retratar seus inimigos. No entanto, desempenha, de forma mais aguda, o papel de “vítima” de seus inimigos. As “perseguições” e “humilhações” sofridas pelo diretor durante as gravações, são editadas na montagem do filme, com a intenção de explicitar os arroubos de autoritarismo de seus inimigos. Já Emile de Antonio intensifica esse artifício, colocando-se como um representante dos grupos culturais que foram vítimas de seu inimigo.

Mograbi, por sua vez, vê-se diante de um impasse frente a uma mudança de atitude de seu inimigo, que passa a se tornar acessível e gentil com o diretor. A solução encontrada foi a simulação de um encantamento pelo inimigo, para escarnecer dessa sua performance, caracterizando-a como falsa e enganosa.

As vítimas de todos estes documentários são retratadas não apenas como inocentes, mas como sujeitos inofensivos, enquanto os diretores reivindicariam para si o papel de seus defensores. Tais auto-proclamados protetores se apresentam como inocentes, e, em certos momentos, até como vítimas de seus alvos – mas de forma alguma inofensivos.

Após sobrevoo pela produção destes documentaristas, nos consideramos razoavelmente equipados para responder à alegação de Comolli, de que o inimigo nunca deverá ser ridicularizado, sob o risco de desativá-lo.

Filósofos que se dedicaram ao estudo da retórica como Platão, Cícero e Quintiliano, acreditam que o humor é uma excelente arma para desautorizar seu oponente. Quintiliano argumenta que, na realidade, o valor primordial do humor reside em: “usá-lo para repreender, ou refutar, ou desconsiderar, ou rechaçar, ou ridicularizar nossos adversários” (Quintiliano, 1920-1922: 448). Quentin Skinner, ao comentar essa corrente teórica, resume: “Se conseguirmos exibir nossos adversários como risíveis, poderemos ter a esperança de submetê-los ao desprezo, com isso solapando e depreciando seus argumentos, enquanto ampliamos nossa própria posição à custa deles (Skinner, 1999: 275).

Certamente Comolli não ignora essa corrente teórica. É mais provável, portanto, que o teórico esteja se referindo a dois riscos colaterais que a estratégia da ridicularização apresenta. O primeiro risco é o de “esticar” a ridicularização em demasia, produzindo o retrato de um inimigo que parece desprovido de inteligência. O risco aqui, seria, portanto, o de enfraquecer o retrato do inimigo, tornando-o menor e mais frágil.

Outro efeito colateral indesejável seria o desenvolvimento de certo nível de compaixão pelo inimigo ridicularizado. Esse tipo de leitura anula o sentimento de superioridade entre o objeto do riso e aquele que deveria rir, substituindo-a por uma *proximidade*. O efeito é denominado por Luigi Pirandello de humorístico:

Vejo uma velha senhora, com os cabelos retintos, untados de não se sabe qual pomada horrível, e depois toda ela torpemente pintada e vestida de roupas juvenis. Ponho-me a rir. Advirto que aquela velha senhora é o contrário do que uma velha respeitável senhora deveria ser. Assim posso, à primeira vista e superficialmente, deter-me nessa impressão cômica. O cômico é precisamente um advertimento do contrário. Mas se agora em mim intervém a reflexão e me sugere que aquela velha senhora não sente talvez nenhum prazer em vestir-se como um papagaio, mas que talvez sofra por isso e o faz somente porque se engana piamente e pensa que, assim vestida, escondendo assim as rugas e as cãs, consegue reter o amor do marido, muito mais moço do que ela, eis que já não posso mais rir disso como antes, porque precisamente a reflexão, trabalhando dentro de mim, me leva a ultrapassar aquela primeira advertência, ou antes, a entrar mais em seu interior: daquele primeiro advertimento do contrário ela me faz passar a esse sentimento do contrário. E aqui está toda a diferença entre o cômico e o humorístico. (Pirandello, 1999: 147, tradução de J. Guinsburg).

As breves análises dos documentários nos sugerem que estes parecem contornar esses efeitos de sentido indesejados por meio de dois expedientes: a escolha de figuras políticas ou de poder político-econômico como seus alvos principais, ou seja, seus “inimigos”; e a construção discursiva que localiza esses documentaristas como “vítimas” dessas figuras de poder, seja por sofrerem perseguições de algum tipo, ou até mesmo por estarem expostos ao poder de persuasão e carisma destes políticos. A narrativa de superação dos obstáculos interpostos por essas figuras de poder está presente em todos esses filmes, e é por meio deste recurso discursivo que opera-se a consolidação da voz do documentarista como autoridade discursiva apta a desautorização/ridicularização destes inimigos sociais.

Referências bibliográficas

- Arthur, P. (1993). Jargons of authenticity (three American moments). In M. Renov (ed.), *Theorizing Documentary* (pp. 108-134).
- Comolli, J.-L. (2008). *Ver e Poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Muecke, D. (1995). *Ironia e o irônico* (trad. G. Souza). São Paulo: Perspectiva.
- Nichols, B. (2008). *Introdução ao documentário*. 3ª Ed. Campinas, São Paulo: Ed. Papyrus.
- Nichols, B. (1991). *Representing reality*. Bloomington: Indiana University Press.
- Oroz, E. & Amatria, G. (eds.) (2009). *La risa oblicua: tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor*. Madri: Ocho y Medio, Libros de Cine.

- Pirandello, L. (1999). O humorismo. In J. Guinsburg (ed.), *Pirandello: do teatro no teatro* (pp. 141-177) (trad. J. Guinsburg). São Paulo: Perspectiva.
- Quintiliano, M. (1920-1922). *VI.III* (23), v. II: 448.
- Ronson, J. (2002). The egos have landed. *Sight and Sound*, Novembro. Disponível em <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/37>. Acesso em 03/05/2015.
- Skinner, Q. (1999). *Razão e retórica na filosofia de Hobbes*. Unesp.
- Winston, B. (1995). *Claiming the Real. The Documentary Film Revisited*. Londres: BFI, British Film Institute Publishing.
- Winston, B. (2011). A tradição da vítima no documentário griersoniano. In M. Penafria (org), *Tradição e Reflexões, contributos para a teoria e estética do documentário*. Covilhã: LabCom Books. Disponível em: <https://labcom-ifp.ubi.pt/book/81>.

Torturadores e torturados: a violência de Estado em dois filmes brasileiros recentes

Anita Leandro & Mateus Araújo*

Resumo: O artigo examina dois filmes brasileiros recentes – *Pastor Cláudio* (Beth Formaggini, 2017) e *Sete anos em maio* (Affonso Uchôa, 2019) – que abordam, com materiais, estratégias e personagens muito diferentes, a questão da violência de Estado no Brasil. O protagonista de um é um agente da repressão durante a ditadura, e o do outro é um jovem torturado pela polícia nos dias de hoje. Trata-se de analisar o modo como os filmes constroem as condições para os testemunhos de seus personagens e enfrentam um aspecto tragicamente atual da história do país.

Palavras-chave: cinema brasileiro contemporâneo; tortura; extermínio; *Pastor Cláudio*; *Sete anos em maio*.

Resumen: El artículo examina dos películas brasileñas recientes – *Pastor Cláudio* (Beth Formaggini, 2017) e *Sete anos em maio* (Affonso Uchôa, 2019) – que abordan, con materiales, estrategias y personajes muy distintos, el tema de la violencia estatal en Brasil. El protagonista de una de las películas es un agente de la represión durante la dictadura, y de la otra es un joven secuestrado y torturado por la policía en los días actuales. Se trata de analizar como las películas crean las condiciones para los testimonios de sus personajes y enfrentan un aspecto trágicamente actual de la historia de Brasil.

Palabras clave: cine brasileño contemporáneo; tortura; exterminio; *Pastor Cláudio*; *Sete anos em maio*.

Abstract: The article examines two recent Brazilian films – *Pastor Cláudio* (Beth Formaggini, 2017) and *Sete anos em maio* (Affonso Uchôa, 2019) – that address, with very different materials, strategies and characters, the issue of state violence in Brazil. The protagonist of the former is an agent of political repression during the dictatorship and the latter's protagonist is a young man kidnapped and tortured by the police nowadays. Our aim is to characterize and to discuss the way those films build the conditions for the testimonies of their characters, and face this tragically current aspect of Brazilian history.

Keywords: contemporary Brazilian cinema; torture, extermination, *Pastor Cláudio*; *Sete anos em maio*.

* Anita Leandro: Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO, Departamento de Expressão e Linguagens. 21941-901, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: anita.leandro@eco.ufrj.br

Mateus Araújo: Universidade de São Paulo – USP, Escola de Comunicações e Artes – ECA, Departamento de Cinema, Rádio e Televisão – CTR. 05508-020, São Paulo, Brasil. E-mail: araujo.silva@wanadoo.fr

Submissão do artigo: 31 de maio de 2020. Notificação de aceitação: 29 de julho de 2020.

Résumé : L'article revient sur deux films brésiliens récents – *Pastor Cláudio* (Beth Formaggini, 2017) et *Sete anos em maio* (Affonso Uchôa, 2019) – qui se penchent, avec des matériaux, des stratégies et des personnages très différents, sur la question de la violence d'État au Brésil. Le protagoniste de l'un est un agent de la répression durant la dictature et celui de l'autre est un jeune homme enlevé et torturé par la police de nos jours. Nous allons voir comment ces films créent les conditions de témoignages de leurs personnages, tout en faisant face à un aspect tragiquement actuel de l'histoire du pays.

Mots-clés : cinéma brésilien contemporain ; torture ; extermination ; *Pastor Cláudio* ; *Sete anos em maio*.

Introdução

A violência de estado é uma das marcas da formação histórica do Brasil, que deita raízes numa experiência colonial fundada no binômio escravidão dos negros / genocídio dos povos originários, e acompanha o itinerário do país depois de sua independência política. A tortura e o extermínio são duas de suas tecnologias mais disseminadas, que atravessam as épocas e definem, em pleno século XXI, um dos padrões básicos de relação entre o aparato repressivo estatal e as populações pobres.

Em diferentes momentos, o cinema brasileiro moderno tematizou episódios em que a tortura e o extermínio foram aplicados contra grupos políticos de oposição ao regime militar de 1964, criminosos comuns ou a população em geral. Tematizando frontalmente a violência em curso do aparato policial contra grupos da oposição, já aludida indiretamente em *O caso dos irmãos Naves* (Luiz Sérgio Person, 1967, inspirado num erro judiciário ocorrido em 1937), uma série de filmes situados na fronteira entre o cinema novo e o assim chamado cinema marginal¹, em fins dos anos 60, trouxe cenas de tortura ou de execução de prisioneiros políticos, de *Jardins de Guerra* (Neville de Almeida, 1968), *Bla Bla Bla* (Andrea Tonacci, 1968), *A Vida provisória* (Maurício Gomes Leite, 1968) e *Manhã cinzenta* (Olney São Paulo, 1969) a *Matou a família e foi ao cinema* (Júlio Bressane, 1970), *Hitler 3º Mundo* (José Agrippino de Paula, 1970) e *Prata Palomares* (André Faria Jr., 1970).

Documentários destes e de anos seguintes, realizados no Brasil ou fora dele, também enfrentaram a questão da tortura na ditadura, de *On vous parle*

1. Com recortes e ênfases variados, a discussão sobre as relações entre estes dois polos do cinema brasileiro moderno aparece em vários estudos (que seria impraticável elencar aqui), dos quais o mais lúcido segue sendo, a nosso ver, o sintético ensaio de Ismail Xavier, "Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor", publicado em 1985 e incluído mais tarde no seu precioso livrinho *O cinema brasileiro moderno* (São Paulo: Paz e Terra, 2001).

du Brésil: tortures (Chris Marker, França, 1969), *Não é hora de chorar* (Luiz Alberto Sanz e Pedro Chaskel, Chile, 1973) e *Brazil: a Report on Torture* (Saul Landau e Haskell Wexler, Chile, 1973) ao fundamental *Você também pode dar um presunto legal* (Sérgio Muniz, 1973) e a *76 anos, Gregório Bezerra, comunista* (Luiz Alberto Sanz, Suécia, 1978). Numa outra vertente e com resultados menos convincentes, um certo cinema de gênero também abordou, a seu modo, a tortura e as execuções por parte do aparato policial, na pornochanchada *E agora, José? (A tortura do sexo)* (Ody Fraga, 1979), mas sobretudo no filão do filme policial político, que inclui *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (Hector Babenco, 1977), *Eu matei Lúcio Flávio* (Antonio Calmon, 1979), *O Torturador* (Antônio Calmon, 1980) e *Pra Frente Brasil* (Roberto Farias, 1982), longas cuja proposta se atualiza mais recentemente em sucessos de mercado como *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Katia Lund, 2002), inspirado no romance homônimo de Paulo Lins, cuja densidade estética não chega, porém, a igualar, e *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007).

Na década de 1980, alguns dos melhores filmes brasileiros voltaram ao problema da tortura e do extermínio, aludido em *Noites Paraguayas* (Aloysio Raulino, 1982), relatado em *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1964/84) e *Que bom te ver viva* (Lúcia Murat, 1989), atestado em *Ressurreição* (Arthur Omar, 1989). Da virada do século para cá, este universo é explorado em filmes variados nas estratégias e nos resultados, num largo espectro que vai de *Cidadão Boilesen* (Chaim Litewski, 2009) a *Martírio* (Vincent Carelli, 2016), passando por *Retratos de identificação* (Anita Leandro, 2014), *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2012) e *Orestes* (Rodrigo Siqueira, 2015), entre outros.

Como se vê nesta enumeração sumária, a filmografia sobre este universo no Brasil é bastante variada e fugiria ao nosso escopo inventariá-la, aqui, em detalhe. Mais circunscrito, nosso propósito nas notas que seguem é o de aproximar dois filmes brasileiros recentes, que abordam, de diferentes pontos de vista, o grave problema da violência do Estado e da banalização de métodos de sequestro, tortura e extermínio de pessoas no Brasil, por parte da polícia. O primeiro filme, *Pastor Cláudio* (2017, 75 min), de Beth Formaggini, se organiza em torno da fala de um ex-delegado de polícia, Claudio Guerra, matador confesso do SNI, encarregado da execução e do desaparecimento de presos políticos durante a ditadura militar instaurada no Brasil a partir de 1964. O segundo filme, *Sete anos em maio* (2019, 42 min), de Affonso Uchôa, igualmente concentrado no testemunho de um só personagem, expõe a perpetuação da violência do Estado nos dias atuais, na voz de um jovem da periferia de Belo

Horizonte, Rafael dos Santos Rocha, torturado e perseguido por oito policiais, em 2007, sob falsas acusações de tráfico de drogas.

Trata-se de duas obras exemplares para a discussão sobre a filmagem da fala viva e o aporte do cinema ao esclarecimento de zonas obscuras da história política brasileira recente. De um lado, temos a fala de um algoz da ditadura militar, um agente do Estado, encarregado de matar, premiado pelos serviços prestados ao aparelho repressivo e, hoje, convertido ao evangelismo, sem ter passado por qualquer tipo de julgamento. Como vários outros agentes da repressão, Guerra vive, hoje, sob a proteção do véu de silêncio que encobre, desde o final da ditadura militar, os crimes de tortura, assassinato e desaparecimento de presos políticos, perpetrados por policiais e militares. Do outro lado, temos a fala de uma vítima da tortura nos dias de hoje, um jovem negro e pobre, sequestrado e torturado durante várias horas por homens da polícia militar, numa de suas operações rotineiras de extorsão de moradores de favelas e bairros periféricos, amplamente divulgadas pela imprensa brasileira nos últimos anos. Além do *raccord* de conteúdo que une esses dois filmes, cujas narrativas expõem uma continuidade histórica na transmissão das tecnologias da violência no Brasil, interessa-nos, sobretudo, as formas da história por eles produzidas, na abordagem do testemunho.

Um gesto político comum aos dois filmes é a designação, em ambos, de uma instância mediadora para a elaboração da fala de seus respectivos personagens, no momento das filmagens. Nos dois casos, o testemunho vai se organizar fora do sistema tradicional da entrevista, apoiado, como se sabe, em perguntas e respostas. Aqui, ao contrário, o testemunho advém de uma confrontação da pessoa filmada com uma exterioridade: em *Pastor Claudio*, o face-à-face com um psicólogo e a projeção, num telão, de fotos das vítimas de Claudio Guerra; e em *Sete anos em maio*, o recurso à escrita como condição de possibilidade para o retorno a uma experiência traumática, com vistas à elaboração de um testemunho. Cláudio Guerra reage às imagens que lhe são mostradas e Rafael dos Santos Rocha constrói sua narrativa a partir de uma longa preparação, junto com o diretor.

Os dois filmes desenvolvem, cada um a seu modo, estratégias de resistência à ocupação do espaço de fala por um discurso de poder. A *mise en scène* de Beth Formaggini precisava fazer face ao relato calculado, ambíguo e longamente preparado, de Cláudio Guerra, que, muito antes das filmagens, já havia publicado um livro de memórias com a ajuda de dois jornalistas e se apresentado perante a Comissão Nacional da Verdade, suscitando reações contrárias e desmentidos. Affonso Uchoa, por sua vez, tinha que filmar a fala nua e frágil de Rafael dos Santos, evitando o risco do relato autocomiserativo que,

mesmo que endossado pelas boas intenções de um cinema engajado, não teria ido além da exposição da fragilidade do personagem e do apaziguamento da boa consciência do espectador. Assim, a construção de um roteiro de sua fala, numa escrita a quatro mãos, será, para Rafael dos Santos, um meio de romper com um longo silêncio imposto pelo medo e pela experiência traumática. Da mesma forma, a intervenção das imagens no set de filmagem tende a desarmar Claudio Guerra e a criar brechas na sua narrativa blindada, o que acontecerá nos raros momentos de descuido do policial, diante da tela. É dessas instâncias de mediação da fala que trataremos aqui.

Havia, nos dois filmes, e por razões distintas, o duplo risco de passar ao largo do testemunho e de endossar, com as filmagens, relatos tão previsíveis quanto indesejáveis, ditados pelo condicionamento, seja do matador ou da vítima de tortura, às suas respectivas experiências. Cláudio Guerra poderia repetir, mais uma vez, a fala fria e, para muitos, contestável, de seu livro, o que ele, efetivamente, fará, em vários momentos do filme, apesar da inteligência do dispositivo de escuta criado por Beth Formaggini. Da mesma forma, Rafael dos Santos, cujo testemunho nunca acedera à esfera pública, poderia não conseguir vencer o trauma e se manter em silêncio ou, pior, se expor, vulnerável, em primeiro plano e sem nenhuma retaguarda, ao denunciar seus algozes. Nos dois casos, era necessário proteger a fala filmada, seja da arrogância ou da autocomiseração, e a construção de um dispositivo distinto daquele da entrevista clássica é o que vai assegurar, com maior ou menor eficácia, de acordo com a situação filmada, a possibilidade de um verdadeiro testemunho, aqui entendido como uma fala capaz de interferir nos processos de elaboração de uma memória coletiva sobre a violência policial no Brasil.

Pastor Cláudio

Depois de uma cartela informativa sobre as violações de direitos humanos cometidas por agentes do Estado durante a ditadura militar, como torturas, mortes, desaparecimentos e ocultação de cadáveres, ainda na tela preta, uma voz de homem se dirige ao seu interlocutor: “O senhor foi um delegado de polícia, um agente do Estado e o senhor é pastor... Cláudio, como é que você gostaria que eu me dirigisse a você?”. A pessoa a quem a pergunta é dirigida responde que tem orgulho de ser pastor e que prefere ser chamado assim. Esse breve diálogo entre Claudio Guerra, agente do SNI durante a ditadura, hoje pastor evangélico, e Eduardo Passos, psicólogo e militante dos direitos humanos abre o filme de Beth Formaggini, como uma espécie de contrato moral para as filmagens de um tenso face-à-face entre esses dois homens, que vai durar quatro horas.

Assassino de aluguel e membro da Scuderie Le Cocq, grupo de matadores a serviço da ditadura, na clandestinidade, criado no Rio de Janeiro, Claudio Antônio Guerra ingressou na polícia civil em 1971, como delegado distrital no Espírito Santo, uma das regiões mais violentas do Brasil e de maior penetração dos esquadrões da morte. Naquele ano, num balanço aproximativo, a imprensa noticiava 8 mil assassinatos perpetrados pelos esquadrões da morte em todo o Brasil, em apenas quatro anos de atividade dessas organizações criminosas. Somente no Rio de Janeiro, na época, cerca de 500 cadáveres eram encontrados, por ano, boiando nos rios ou em lotes vagos, com a assinatura dos esquadrões, sem contar um número incalculável de desaparecidos. Indicado por um coronel, que o apresentou como “alguém que sabia trabalhar...”, ou seja, “perseguir e matar bandidos”, como ele mesmo vai contar no filme, Guerra tornou-se agente clandestino do SNI e, depois, chefe da segurança do jogo de bicho, sendo excluído dos quadros da polícia civil em 1990.

Eduardo Passos vem de um longo trabalho no campo dos direitos humanos, iniciado junto ao grupo Tortura Nunca Mais, no atendimento a pessoas que sofreram violência do Estado, não apenas aquelas que foram vítimas da ditadura mas, também, familiares de jovens pobres e negros, ainda hoje perseguidos e assassinados pela polícia. O filme anterior de Beth Formaggini sobre a ditadura, *Memórias para uso diário* (2007), foi feito com ele, a partir de um convite do próprio Eduardo. Mas mesmo com essa bagagem pessoal, para o encontro com Guerra, o psicólogo se preparou durante um ano ao lado da diretora e da primeira montadora do filme, Márcia Medeiros. Juntos, eles leram vários livros sobre a ditadura e a violência do Estado, assistiram a depoimentos de agentes da repressão na Comissão da Verdade e também aos filmes em que o cineasta Rithy Panh se confronta com os algozes do genocídio cambojano, em particular *Duch, o mestre das forjas do inferno* (França, 2011).

Beth Formaggini, historiadora de formação, sabia dos riscos de enfrentar, pela primeira vez no documentário brasileiro, um matador confesso da ditadura, homem que sabia demais, mas que parecia esconder muita coisa para salvar sua pele, estratégia perceptível tanto em sua longa entrevista publicada em livro², quanto em seus três depoimentos à Comissão da Verdade (dois à CNV e um à CVSP).³ Da mesma forma que a diretora, Eduardo Passos, com

2. *Memórias de uma guerra suja*, livro de 291 páginas, resultado de uma entrevista de Claudio Guerra aos jornalistas Rogério Medeiros e Marcelo Netto, foi publicado em 2012 pela editora Topbooks.

3. Na CNV, ele foi confrontado a quatro séries de fotografias: desaparecidos, execuções, Zuzu Angel (76), reconhecimento de agentes. Sem imagens de apoio, ele foi interrogado também sobre a Casa da Morte e o atentado do Rio Centro. O segundo depoimento de Guerra à CNV, em Brasília, com duração de 2h07min, está disponível em:

sua experiência clínica, tinha plena consciência do que significava, para ele, contracenar com um assassino, posicionando-se, diante dele, não como um entrevistador que vê o acontecimento filmado de fora, a partir do extra-campo, mas como um personagem do filme, o de um psicólogo diretamente concernido pela fala do outro e que, embora tivesse uma pauta de perguntas, trabalharia com total autonomia para sair dela, se necessário.

Guerra foi filmado por Beth Formaggini em Vitória, em 1º de abril de 2015, aniversário de 51 anos do golpe de 64, num estúdio de fotografia previamente preparado para este fim, mas cujo endereço, por questões de segurança, seria mantido em segredo e revelado a Guerra e à própria equipe somente um pouco antes das filmagens, em razão das ameaças de morte que pairavam sobre o ex-policial naquele momento. Beth Formaggini temia uma “queima de arquivo”, pois dois coronéis da reserva envolvidos no desaparecimento do ex-deputado Rubens Paiva já tinham sido assassinados pouco tempo antes das filmagens, em circunstâncias misteriosas.⁴ Talvez receando consequências indesejáveis de sua fala, Guerra tenha pedido para ser chamado de “pastor” e para ser filmado com a bíblia, que ele segura ao longo de todo o filme.

A cena é um espaço neutro, fechado e silencioso, protegido de qualquer intervenção externa. A própria esposa de Guerra o esperou do lado de fora. A iluminação prioriza o rosto dos dois personagens e a escuridão em torno deles os isola num espaço escuro e atemporal, totalmente vazio, propício à concentração. Ao mesmo tempo, o fundo preto que os envolve é preenchido de forma regular pela luz de uma projeção de imagens que pontua toda a conversa, produzindo interrupções, continuidades, choques e sobreposições ao relato do ex-policial. Um único espaço cênico se desdobra, assim, em consultório psicanalítico e laboratório de história, de acordo com o enquadramento utilizado. Quatro câmeras sobre tripés cobrem o acontecimento filmado, com planos de largura pré-determinada: duas delas trabalham em plano fechado, enquadrando o rosto de cada personagem; a terceira, em plano médio, mostra Guerra e um pedaço do telão; e a quarta, em plano aberto, no fundo do estúdio, abarca Guerra e a totalidade da tela de projeção.

www.youtube.com/watch?v=h9ydg5FLHdE. O resultado final das investigações da CNV, assinado por José Carlos Dias, José Paulo Cavalcanti Filho, Maria Rita Kehl, Paulo Sérgio Pinheiro, Pedro Dallari e Rosa Cardoso, foi publicado em 2014, três volumes, com o título *Comissão Nacional da Verdade. Relatório*, disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>.

4. O coronel Júlio Miguel Molina Dias, ex-chefe do DOI-Codi do Rio, foi assassinado em sua casa, em Porto Alegre, em 27/11/2012; e o coronel Paulo Malhães, ex-agente do Centro de Informações do Exército, também foi assassinado em casa, em Nova Iguaçu, Rio de Janeiro, em 24/04/2014, dois meses depois de prestar depoimento à CNV.

Desde o início do filme, o plano médio permite mostrar a confrontação de Guerra com as imagens de suas vítimas e, também, a projeção dessas mesmas imagens sobre o corpo do ex-policial, que permanece quase o tempo todo sentado. Além disso, a iluminação jogada sobre ele projeta no telão a sombra de seu corpo, que incide, por sua vez, sobre a imagem de suas vítimas. O dispositivo cênico do filme instaura, assim, uma interação sistemática entre Guerra e os mortos da ditadura, além de um convívio pontual entre o corpo do ex-policial (ou sua sombra projetada) e o de outros agentes da repressão, como o coronel Malhães ou o sargento Marival Chaves, cujos depoimentos à CNV também são projetados na tela, ou, ainda, o de familiares das vítimas, como Ivanilda Veloso, viúva do desaparecido Itair José Veloso⁵. Assim, enquanto conversa com o psicólogo Eduardo Passos, Guerra contracenava com o seu próprio passado.

A insistência da *mise en scène* neste procedimento complexo de interação visual entre o algoz e suas vítimas, projetando as imagens dessas últimas no corpo do primeiro, instaura uma espécie de “acareação figurativa”: por um lado, é como se Guerra tivesse, na cena, que prestar contas às pessoas que matou, se entender com elas, mentir diante delas; por outro lado, sua sombra projetada sobre as imagens na tela parece estar ali para vigiar, sem ser vista, o retorno inesperado daqueles mortos à cena política, para pedir justiça e reparação. Como numa derradeira investigação, a sombra mabuseana do agente da repressão espregueada, ameaçadora e sorradeira, o esforço civilizatório da sociedade civil e a movimentação no governo de Dilma Roussef para se fazer, enfim, justiça histórica no Brasil.

Beth Formaggini, que lançou as projeções ao longo das filmagens, atenta ao avanço da conversa entre Guerra e Passos, selecionou várias imagens de arquivo e preparou 34 pranchas com essa finalidade, relacionadas às questões a serem abordadas. Além de fotografias de prisioneiros executados ou desaparecidos, as pranchas reúnem registros audiovisuais de testemunhos de agentes da repressão à CNV; o vídeo da visita de Guerra, em companhia de representantes da CNV, à usina de Cambahyba, onde os corpos de militantes mortos eram incinerados; e trechos do filme de Formaggini, já mencionado, *Memória para uso diário*. Todo esse material, antes de chegar à tela de projeção, é refletido na cabeça e nas costas de Guerra, aliás, vestido com uma camisa branca, mesma cor do telão. Como a luz vem por trás dele, posicionado em frente à tela, Guerra não parece perceber que seu corpo também está servindo

5. Num trecho extraído do filme precedente de Beth Formaggini, *Memórias para uso diário*, Ivanilda diz para a câmera: “não sei o que aconteceu com o meu marido. Só sei que ele desapareceu. Não sei o dia, não sei a hora, nem onde. Quero saber, aonde?”. Projetada no telão, esta cena é montada no contraplano do rosto de Guerra em close.

de superfície refletora. O acesso a essa segunda superfície de projeção é privilégio do espectador. E o que vemos, com essa projeção na pele, nos cabelos e nas roupas de Guerra, enquanto, desavisado, descobre as imagens de suas vítimas, é uma duplicação da razão histórica do comparecimento dos mortos na cena filmada: no telão, as imagens têm a função de fazer com que Guerra se depare com o retorno de lembranças recalçadas; projetadas sobre seu corpo, essas mesmas imagens produzem, agora, rugosidades na superfície lisa de um assassino sem julgamento, impune, travestido em pastor arrependido [Fig. 1].



Figura 1. Imagens de opositores assassinados cobrem a face “convertida” de Guerra e lhe pesam sobre o ombro.

Havia muitas perguntas a fazer e muitas imagens a mostrar a Claudio Guerra, o que parece, às vezes, deixá-lo um pouco aturdido e, mesmo, indiferente em relação ao destino trágico de suas vítimas. Mas uma dessas imagens vai produzir um certo abalo no rosto pétreo desse personagem: é a foto de Nestor Vera, integrante do comitê central do PCB e líder camponês, preso e barbaramente torturado na delegacia de furtos e roubos de Belo Horizonte, centro clandestino de tortura e extermínio, aparelhado pela *Scuderie Le Cocq*. A foto de Vera surge logo na primeira prancha de fotografias projetada, ainda no início do filme. Nessa prancha, vemos o rosto de 19 integrantes do comitê central do Partido Comunista Brasileiro [Fig. 2], assassinados pelos órgãos de repressão entre 1973 e 1975, na Operação Radar. Entre eles, Nestor Vera, no alto, à direita, que Claudio Guerra aponta com o indicador e identifica imediatamente – “Ele foi executado por mim” – antes de passar à identificação de

outros prisioneiros, cujos corpos lhe foram entregues para que ele os fizesse desaparecer.



Figura 2. Guerra aponta para o retrato de Nestor Vera (o segundo da direita para a esquerda, no alto), enquanto sua sombra aponta para outro opositor assassinado.

Encarregado de executar Nestor Vera, Guerra vai contar, numa sequência posterior, que o encontrou quase morto no pau de arara, e o levou para uma floresta, perto de Itabira, onde lhe deu um tiro na cabeça e o enterrou. Guerra se lembra que Vera estava muito machucado e diz, aparentemente afetado por essa lembrança, segundo ele um marco, em sua vida, comparável ao que teria acontecido com Paulo, fariseu romano que o Novo Testamento apresenta como um perseguidor dos discípulos de Jesus, convertido ao cristianismo depois de uma experiência mística: “esse momento foi o que mais me chocou, porque ele já estava quase morto [...] foi um tiro de misericórdia, que eu dei com pena”. Depois de um longo silêncio e com ar de resignação, apalpando a bíblia sobre seu colo, Guerra aceita, a pedido de Eduardo Passos, reproduzir o gesto da execução de Vera, feita a um metro de distância da vítima.

A encenação da execução de Vera é feita em frente à tela branca. Pela primeira vez, Guerra está de pé e a única imagem agora projetada é a de sua sombra preta, recortada na superfície branca e vazia da tela. Enquadrado em plano americano, ele coloca sua bíblia sobre a cadeira e, segurando um revólver imaginário, aponta sua arma engatilhada para o chão, ou seja, para o extracampo, onde Vera se encontra, agonizante, caído ou de joelhos, ele já não se lembra bem. Escolhida para compor o cartaz do filme, esta cena condensa todo o esforço de *Pastor Claudio* em produzir uma imagem dos desapareci-

dos da ditadura. Ao reproduzir o gesto da execução, aliás, banalizado nos últimos dois anos pelo atual presidente do Brasil e por seus correligionários, Guerra inscreve na cena uma imagem do passado de natureza distinta daquela das provenientes das pranchas projetadas. Agora já não é mais a diretora do filme, no seu posto de trabalho, que lança os documentos na tela. É o próprio assassino que, ao reencenar seu crime, projeta, na consciência do espectador, uma imagem de sua vítima. [Fig. 3].



Figura 3. Guerra simula a execução de Nestor Vera (num gesto que reaparecerá na campanha de Jair Bolsonaro).

Mesmo que invisível, pois imaterial, apenas indicada no extra-campo, essa nova imagem tem um caráter confessional, pois nasce da própria performance de Guerra, ao assumir, no ato da reconstituição dos fatos, seu gesto homicida. Mas este plano produz ainda uma segunda revelação: a de que esta violência, por assim dizer, agora “oficial” de agentes do Estado devidamente reconhecidos e flagrados pelos esforços historiográficos (como Claudio Guerra, identificável em primeiro plano) se duplica numa outra, de agentes sem rosto (não raro os mesmos), que atuam na sombra, aquém da identificação pública, contra vítimas igualmente anônimas. Em sua composição mesma, a imagem parece assim afirmar a indissociabilidade das duas matanças, sua íntima conexão, como aquela que une um corpo à sua sombra. Ao antecipar o gesto que marcou toda a campanha presidencial de Jair Bolsonaro (o das duas mãos apontadas como uma arma), Guerra ajuda ainda a formar neste plano, sem se dar conta, uma espécie de ideograma do impasse civilizacional brasileiro, sob a égide da extrema direita.

Ao longo de todo o filme, Eduardo Passos pontua a fala de Guerra, flagra-o em contradição, relança questões que ficaram sem resposta, tentando extrair dele informações que possam contribuir para o esclarecimento de casos de tortura, morte e desaparecimento de membros do PCB. A escuta do psicólogo, suficientemente atenta e bem informada, traz à tona este e outros fatos que vão de 1973 à abertura política, como os assassinatos de Zuzu Angel e de Vladimir Herzog e os atentados terroristas de direita contra a OAB e o Rio Centro⁶. Mas a conversa entre os dois se concentra, sobretudo, na ligação de Guerra com a Casa da Morte de Petrópolis, centro de extermínio para o qual trabalhou, encarregado do desaparecimento de corpos de prisioneiros torturados e executados pela equipe do tenente-coronel Freddie Perdigão.⁷

Ao repassar, uma por uma, as 19 fotografias dos integrantes do comitê central do PCB, Guerra conta que executou sete deles e incinerou pelo menos 12 corpos de pessoas desse grupo, na usina de Cambahyba, em Campos de Goytacazes, empresa de propriedade do vice-governador biônico do Rio de Janeiro entre 1967 e 1971, Heli Ribeiro, fundador da TFP na região.⁸ Segundo o relato de Guerra, as operações de incineração de cadáveres eram, como toda operação clandestina, feitas na calada da noite e acompanhadas pelo filho de Heli Ribeiro, João Lisandro, informante da polícia conhecido como “João Bala”. A usina cedia os fornos para a repressão e, em troca, os policiais sabotavam canaviais dos concorrentes do usineiro e armavam os fazendeiros da região com arsenal de ponta do Exército.⁹ Além da participação empresarial no extermínio, Guerra denuncia a presença de procuradores da República na preparação das execuções, realizada em seus gabinetes. Ele fala ainda das ligações do SNI com o Esquadrão da Morte, agentes do Mossad e DEA-Departamento de Estado Americano.

6. Para além da execução de opositores ou da incineração de seus cadáveres, Guerra cometeu uma série de outros crimes em suas funções de Estado nas décadas de 1970 e 1980, alguns dos quais o levaram mais de uma vez à prisão. Oito meses após a filmagem, tais crimes são brevemente assinalados no livro *Os porões da contravenção – jogo do bicho e ditadura militar: a história da aliança que profissionalizou o crime organizado*, de Aloy Jupiara e Chico Otávio (Rio de Janeiro: Record, 2015: 147, 156-7, 164-5 e 167).

7. Uma segunda equipe de tortura da Casa da Morte era chefiada pelo coronel Malhães, citado acima.

8. Segundo Guerra, na usina de Cambahyba ele teria incinerado os corpos de prisioneiros mortos sob tortura na Casa da Morte de Petrópolis ou no quartel da PE da Barão de Mesquita. São eles: João Batista Rita, Joaquim Cerveira, Ana Rosa Kucinsky, Wilson Silva, David Capistrano, João Macena, Fernando Santa Cruz, Eduardo Collier Filho, José Romã, Luiz Inácio Maranhão, Armando Teixeira Frutuoso e Tomás Antônio Meirelles.

9. Guerra teria levado para Cambahyba 25 sub-metralhadoras novas do Exército, ainda dentro das caixas, para serem distribuídas aos latifundiários locais.

Há, sem dúvida, denúncias graves no relato de Claudio Guerra para o filme. E mesmo quando contestadas pelo depoimento de outras testemunhas à CNV, como Malhães ou, ainda, o sargento Marival Chaves, de São Paulo, o relato de Guerra abre caminho, como ele mesmo diz, para outras investigações. Mas, talvez, por ter dado, poucos meses antes, seu depoimento à CNV, quando chorou, contando como tornou-se um matador do Estado, ao participar, a mando de um delegado, de uma chacina de 40 pessoas sem terra, em Minas Gerais, Guerra não demonstra agora quase nenhuma reação diante das imagens projetadas na tela, ou face ao psicólogo que o entrevista.

“Ele não manifesta nenhum sentimento de culpa porque ele está em missão. Ele estava em missão quando seus superiores eram os militares do golpe e ele se torna agora agente de uma outra missão, que é a missão evangélica, com um outro chefe, Deus, que o convoca a narrar, a contar. Então, ele está totalmente à vontade para contar, ele conta com detalhes e com uma frieza de alguém que está em missão divina. (...) O mal era banalizado porque era financiado por todo um sistema”. (Horta, 2018).¹⁰

Mesmo que Passos, por ter uma pauta de perguntas a fazer a Guerra, o interrompa, em alguns momentos, trata-se de alguém que, pela própria profissão, domina plenamente a arte da escuta e sabe ajudar o outro a fazer alguma coisa daquilo que diz, devolvendo-lhe suas próprias palavras. Ele flagra Guerra no cometimento de lapsos de linguagem, como, por exemplo, quando afirma, três vezes seguidas, que é perseguido “pela direita”, quando queria dizer “pela esquerda”. O psicólogo, prontamente, lhe pergunta: “mas será que o senhor não se sentiria, também, perseguido pela direita?”, ao que Guerra responde positivamente.

Numa das denúncias mais importantes do filme, devido à sua inquietante atualidade, Guerra, sempre empunhando a bíblia, conta como foi que, depois da ditadura, os torturadores e matadores mudaram de ramo e se enriqueceram com benefícios que, no seu caso, perduraram até 2005:

“A gente continuou ganhando. Só que, em vez de trabalhar eliminando as pessoas que se opunham ao regime militar, a gente foi trabalhar na segurança pública para garantir o *status quo*. Hoje, o mesmo sistema que tortura, que mata, que desaparece com pessoas, é financiado pela mesma elite que financiava na época da ditadura [...] As grandes empresas de informação e

10. Fala de Eduardo Passos, em entrevista a Andrea Horta, juntamente com Beth Formaggini, para o programa *O País do Cinema*, do Canal Brasil, publicada em 20/10/2018. www.youtube.com/watch?v=c2cEBzrt3qs (consultado em 08/09/2019).

contra-informação comercial, industrial, segurança de empresários estrangeiros, é tudo feito por integrantes do passado, a Irmandade, que está ativa até hoje. [...] As primeiras empresas de segurança do Rio são de propriedade de ex-generais. [...] Por que a tortura não acaba? Não teve punição pra ninguém. Ela continua dentro dos presídios, dos quartéis, das delegacias, contra pobres e negros”.¹¹

Com a abertura política, Guerra tornou-se chefe de segurança do jogo do bicho, na época de Castor de Andrade, e comprou fazendas, segundo ele, graças à Irmandade, formada por representantes das elites brasileiras, maçons em sua maioria, que financiavam grupos secretos e que continuariam, ainda hoje, de acordo com o antigo agente, a se reunir, a se organizar. “É a extrema direita, mesmo”, ele diz, como se nos prevenisse sobre algo grave que estaria por vir no momento das filmagens. E estava. Logo depois disso, vieram o golpe contra a presidente Dilma Rousseff, a prisão sem provas do ex-presidente Lula, a eleição fraudada de um candidato de extrema direita e o aparelhamento do poder executivo por militares. Hoje, numa cena política tão instável quanto inquietante, as tecnologias da violência utilizadas por Guerra no passado recente continuam sendo aplicadas cada vez mais contra as populações pobres, de forma preventiva e sistemática.

Hanna Arendt, cujo livro *Sobre a violência* serviu de referência a Beth Formaggini e sua equipe para a preparação das filmagens, alertava, já em 1968, para o fato de que “nem a violência nem o poder são fenômenos naturais, isto é, a manifestação de um processo vital; eles pertencem ao âmbito político dos negócios humanos, cuja qualidade essencialmente humana é garantida pela faculdade do homem para agir, a habilidade para começar de novo” (1994: 61). O testemunho de Claudio Guerra, mesmo que lacunar, deliberadamente evasivo e, se não mentiroso, pelo menos omissivo, em alguns aspectos, tem o mérito de confirmar uma evidência histórica sobre o Brasil, ao afirmar, com suas palavras, que a ditadura não acabou e ao alertar, já em 2015 (sem que pudéssemos avaliar a que ponto ele sabia o que dizia), que a extrema direita estava se preparando, nas sombras, para retornar ao centro da cena política.

Sete anos em maio

Sobre a tela preta, surge a dedicatória “Para o Preto, que morreu cedo demais”, sucedida pela imagem inicial de uma rua erma em noite escura. Ali, um homem caminha sozinho, com passo cansado, no meio do asfalto, na di-

11. Trechos do relato de Cláudio Guerra, colhidos em diferentes momentos do filme *Pastor Claudio*.

reção da câmera que recua no mesmo ritmo, para enquadrá-lo de frente, em plano médio. Nas margens da rua, entrevemos um matagal. Não há calçadas nem construções ali, e os postes de luz vão ficando para trás à medida que ele avança, seu corpo quase fundido à escuridão. A um breve intervalo, um carro e uma moto cruzam, velozes, nosso homem, seguindo na direção contrária e sumindo rapidamente no fundo do quadro. Por ora, a relação deste vulto que avança no escuro com a paisagem pouco urbanizada que o circunda sugere uma situação de vulnerabilidade e desproteção, de quem está à mercê de algum perigo.

Corte seco para outro lugar, também à noite, iluminado por uma lanterna. É um lote vago com focos de fogueiras (das quais nada sabemos) ao fundo. Ali, um grupo de quatro jovens abre uma mala cheia de objetos da polícia: revólver, uniformes, botas, luvas, bonés, correntes de aço com travas para o pescoço e outros instrumentos de tortura. Excitado, um deles diz: “sempre sonhei vestir uma roupa dessas”. Eles riem, fazem piadas, dizem que o material é “100% milícia”. Não demoramos a perceber que se preparam para encenar uma “missão”, que consiste em uma violenta abordagem policial de outro jovem. Este diz se chamar Rafael dos Santos Rocha, e se vê acusado de esconder drogas em sua casa, em meio a ameaças dos policiais, que o obrigam a se deitar e apontam um revólver para sua cabeça. Estamos diante de uma abordagem violenta seguida de sequestro, o que prenuncia uma sessão de tortura a céu aberto, neste momento ainda psicológica (“eu vou explodir sua cabeça”). Rafael nega envolvimento com drogas, chora, os policiais fazem chacota e o levam dali. Um deles anuncia: “hoje você vai conhecer o pau de arara”. Outro lhe diz que eles vão a um lugar “onde o filho chora e a mãe não vê”, enquanto os quatro o conduzem para fora daquele lote.

Numa elipse brusca, vemos agora o mesmo Rafael, sempre à noite, andando sozinho pela rua, com as luzes das casas de um bairro ao fundo. Seu passo lento e o jeito do seu corpo nos levam a entender que era dele o vulto já comentado no plano inicial do filme. Agora, numa cena observada a certa distância da câmera, ele se aproxima de uma subestação de eletricidade, vazia, por onde perambula vagarosamente, como se aquele lugar o deixasse pensativo.

Aos 10' de filme, não longe daquela subestação que continuamos vendo ao fundo, Rafael começa a contar em nova cena noturna o que lhe ocorreu anos antes. Filmado em plano americano, ao pé de uma fogueira que alimenta com gravetos, ele demora um tempo antes de iniciar um monólogo: “Em 2007, fui confundido com um traficante”. Este plano com o relato de sua história se estende por 17 minutos, sem cortes, como num depoimento, que vale resumir.

Numa noite de maio, sete anos antes, ao abrir o portão de casa depois de um dia de trabalho, Rafael foi abordado por oito policiais vindos em duas viaturas, com uma suposta denúncia de que ele teria enterrado um quilo de maconha no quintal. Depois de escavarem todo o quintal, vasculharem a casa, quebrarem móveis e esvaziarem latas de mantimentos, eles o enfiaram num carro, jogaram spray de pimenta no seu rosto e o sequestraram, levando-o para as proximidades da subestação da Cemig (aquela mesma que vemos ao fundo), onde o torturaram barbaramente por várias horas. Como o sangue no rosto de Rafael obrigava os policiais a trocar diversas vezes o capuz que lhe colocavam, eles aproveitavam para borrifar spray de pimenta dentro dos sacos. Após vários desmaios, causados por chutes, socos, asfixia e enforcamento, ele foi jogado no chão e teve o capuz retirado. Um policial se ajoelhou sobre seu peito, enfiou dois revólveres dentro de sua boca, cortando-a por dentro e por fora. Depois, pegaram-no pelas pernas e deram-lhe mais de cinquenta golpes de cassetete na sola de cada pé, até produzirem bolhas de água. Com um isqueiro, queimaram-lhe o dorso, até que outras bolhas se formassem e estourassem, numa das quais enterraram o objeto, antes de jogá-lo novamente no chão, para ser atropelado. Quando o carro começou a subir em suas pernas, um policial sugeriu que o matassem logo. Ele foi arrastado e ajoelhado perto de um paredão e um policial raspou-lhe a cabeça com uma faca, mostrando-lhe um revólver. “Você vai morrer agora”, ele disse. Rafael fechou os olhos e ouviu quatro disparos. “Senti a terra batendo em meu rosto... e ficou tudo em silêncio. Pra mim, eu já estava morto. Foi quando escutei a porta batendo”. Ao abrir os olhos, ouviu de um policial: “É, Rafael... Sexta-feira vamos à sua casa. A gente quer R\$ 5 mil em crack, R\$ 5 mil em cocaína e R\$ 5 mil em dinheiro. Dá seu jeito”.

Ameaçado de morte por seus torturadores, ele teve que fugir para São Paulo, onde morou em vários lugares, começou a usar drogas, trabalhou num desmanche de carros, foi preso por isso e saiu mediante pagamento pelo patrão de R\$ 30 mil ao delegado. De volta a BH, acabou morando na rua e mergulhando no crack, até conseguir voltar para a casa da mãe. “Toda vez que eu me deitava numa calçada para dormir, sempre vinha aquela mesma coisa em minha mente: escutava as portas dos carros batendo e o rádio da polícia... ‘É ele mesmo que está lá! Vamos lá! Vamos matá-lo!’ Isso nunca mais saiu da minha cabeça. Até hoje, quando vou me deitar, escuto isso”.

Ao final desse longo monólogo em que ele conta sua história, descobrimos num contracampo que Rafael tem um interlocutor, até ali fora de campo, um personagem de ficção, jovem, pobre e negro, como ele. O jovem diz a Rafael que sua história é triste, parecida com a dele e com a de muitas outras pessoas que conheceu: “Já passei por tanta coisa, que quase toda história que ouço se

parece com a minha”. Daí em diante, durante seis minutos, presenciamos um diálogo ficcional entre os dois, sobre justiça, injustiça, indiferença, colaboração, medo... Rafael diz que o rosto de seus torturadores não desaparece de sua mente e se pergunta se os policiais também se lembrariam deles. “Acho que não... Pra eles, nós somos todos iguais”, diz o amigo. A mãe de Rafael o aconselhou a esquecer o acontecido. “Se eu me esquecesse, era como se eles tivessem completado o serviço deles”. Rafael não consegue esquecer. “Voltar, para mim, aqui, nesse lugar, é como se eu voltasse no tempo. Como se aquele dia nunca deixasse de existir”. À beira da fogueira, o amigo de Rafael lhe diz que as marcas de seus pés e de seu sangue ainda estão visíveis no asfalto, as dele e as de vários outros que morreram. Como o anjo da história de Benjamin (1985), ele se vê cercado por uma pilha de mortos, que não para de crescer, que vem de antes do nascimento deles e que já tampou até o céu, produzindo a escuridão que, naquele momento, envolve os dois. “Mas não tem noite que dura para sempre. A gente tem que seguir adiante. Por nós e por eles também”. Enquanto o jovem diz isso, vemos o rosto de Rafael, em silêncio.

De repente, começamos a ouvir ruídos distantes de passos, que anunciam a próxima cena, na qual os pés de uma multidão em marcha, calçados de chinelos ou tênis, invadem a tela. Ela faz a transição para a cena final do filme, um jogo de “morto/vivo”, coordenado numa praça por um policial armado, do qual participam cerca de cinquenta jovens, homens e mulheres (entre os quais Rafael). Quando o policial grita “morto”, eles devem se agachar, e quando grita “vivo”, devem se levantar. As ordens são proferidas pelo policial num tom autoritário e em ritmos variados, para confundir os participantes. Os que erram vão saindo do jogo. No fim, sobra apenas Rafael, que, à ordem reiterada de “morto”, por parte do instrutor, permanece de pé, sozinho, no meio da praça deserta, tal como apareceu no início do filme, mas agora impávido.

Composto de apenas cinco sequências (3 mais longas, alternadas com 2 planos breves), o filme apresenta uma iconografia coesa: foi todo rodado em exteriores, em espaços abertos da região do bairro Nacional em Contagem (periferia de BH), e sempre à noite. Sua decupagem traz duas elipses: 1) entre a caminhada inicial e a sequência da abordagem policial com o início do sequestro; 2) entre esta segunda sequência e a que a sucede, mostrando outra caminhada de Rafael pelas imediações da subestação de energia, como se ele tivesse escapado do sequestro ou se houvesse um salto temporal maior. O relato de Rafael, porém, na quarta sequência (a mais longa do filme, com 24’) reorganiza retrospectivamente o que já víamos, neutralizando o salto das elipses e conferindo continuidade narrativa às sequências anteriores: a 1a mostrava Rafael antes da tortura; a 2a, na ocasião de seu sequestro; e a 3a, após seu re-

torno de São Paulo. Depois do relato e do diálogo que o sucede, à beira do fogo, a sequência final de Rafael com o grupo de jovens no jogo de morto-vivo projeta o protagonista naquele futuro vislumbrado por seu interlocutor, que, depois de falar de uma pilha crescente de mortos pela violência (tão alta que já tampou o céu, deixando tudo escuro), concluía com esperança: “Mas não tem noite que dura pra sempre, não; a gente tem é que seguir adiante, por nós e por eles também”. Habitados pelo que acaba de ser dito, o breve plano dos jovens subindo uma rua e o jogo final do morto-vivo produzem o eco deste seguir adiante, numa abertura para o futuro do personagem e de sua comunidade.

O filme inteiro acompanha, portanto, Rafael, antes da tortura, no momento em que ela começa, depois do seu retorno de São Paulo, no relato de sua experiência e numa projeção da vida futura. Resumido nesse percurso narrativo, o destino de Rafael garante a coesão dramática do filme, que duplica sua coesão iconográfica e sua coesão narrativa. Essas coesões não anulam porém certa descontinuidade, certa heterogeneidade estilística perceptível na reunião das cinco sequências de registro muito diverso, que passam de planos sóbrios de Rafael caminhando a uma reencenação lúdica (da abordagem policial e do sequestro), desta a um depoimento quase documental, em tom grave, seguido de um diálogo ficcional e de uma cena de jogo que alegoriza o fenômeno do genocídio dos pobres e negros no Brasil de hoje.

Na verdade, a cena do relato e do diálogo nos aparece como o coração do filme, capaz de organizar o seu fluxo inteiro, garantindo a vitória da coesão sobre a dispersão, tanto na sua estrutura narrativa quanto na experiência do próprio personagem, recolhendo os cacos de sua vida quase despedaçada pelo trauma da violência sofrida. No itinerário biográfico de Rafael que o filme esquematiza, é o seu relato que lhe permite sobreviver psiquicamente: não por acaso, ele é o único jovem que não se deixa excluir no jogo do morto-vivo, permanecendo vivo mesmo diante da ordem do policial para que morra. Se ele é o único sobrevivente daquele genocídio figurado, é porque não internaliza mais a obediência imposta pelo Estado de exceção, exorcizada, de certa maneira, pelo seu testemunho elaborado à beira do fogo. Relatando sua experiência, Rafael venceu a violência sofrida e foi capaz de resistir à morte ordenada pelo policial. Os outros, que não falaram, sucumbem.

“Podemos morrer de dizer?”. Formulada noutra contexto pela psicanalista Rachel Rosenblum (2000/1) a propósito do testemunho literário de sobreviventes de campos de concentração e de extermínio, como Primo Levi e Sarah Kofman, que se suicidaram após escreverem livros autobiográficos, essa questão grave ressoa quase como uma sentença entre os jovens negros e pobres brasileiros, condicionados pelo terrorismo de Estado ao medo de dizer, sob

pena de serem executados, presos ou desaparecidos. Calando-se, Rafael dos Santos Rocha já teria, certamente, sido engolido pelo segregacionismo vigente. Ao vencer o medo de falar e de dizer “não” à condenação racista que ronda a periferia de onde vem, ele cria uma possibilidade de seguir vivendo, contra todas as expectativas contrárias de seu “inimigo interno”, o Estado¹². Seu relato lhe permite conquistar sua cidadania e organizar sua experiência, que corria o risco de se desbaratar pela brutalidade da violência sofrida e seu cortejo de efeitos funestos.

Isto se traduz numa verdadeira inflexão figurativa: no início, Rafael não passa de um vulto numa rua escura, à beira de um matagal, sem rosto, nome ou voz [Fig. 4], mero corpo vulnerável (ou matável, como diria Agamben),¹³ à mercê de algum incidente, que logo sobrevém na segunda sequência, sob a forma da violência policial. No fim, depois de reencenar parcialmente tal violência sofrida, de voltar ao lugar em que ela se consumou [Fig. 5] e de elaborá-la no relato ao amigo e à câmera [Fig. 6], ele recupera o corpo, o rosto, a voz, a autoridade sobre a sua história e a determinação de não ceder à morte ordenada pelo policial [Fig. 7], como se o exercício desse relato o tivesse libertado, no enfrentamento final do agente da violência (que aquele policial encarna), da obediência introjetada e do círculo vicioso da submissão.¹⁴

12. A imagem do “inimigo interno” foi esboçada no início do século XX, com a criação do DEOPS, primeira polícia política, em 1924 (Torres Magalhães, 2008: 28). Durante o governo Vargas e, mais tarde, na ditadura militar, essa expressão aparecerá em vários documentos oficiais, em referência aos cidadãos que opunham resistência ao regime. Ao utilizá-la, entre aspas, queremos desviar o seu alvo, mandando-a de volta ao Estado que a formulou.

13. Cf. Agamben, G. *Homo Sacer: O Poder Soberano e a Vida Nua I*. 2 ed., Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, especialmente Parte 2, “Homo Sacer”.

14. A desatenção a esta curva produzida pelo filme, bem como ao lugar estratégico nela ocupado pelo seu desfecho, levou alguns críticos a verem na sequência do morto/vivo um aspecto menos feliz da sua construção. Isto nos parece ocorrer, por exemplo, num texto aliás muito bom de Calac Nogueira, O trauma, a fala. *Cinética*, 20/5/2020 (Disponível em <http://revistacinetica.com.br/nova/sete-anos-em-maio-calac/>), seguido neste ponto por observações de outros redatores da revista numa conversa também publicada ali em 22/5/2020, sob o título Uma aprendizagem: prosa sobre Sete anos em maio e Vaga carne (cf. <http://revistacinetica.com.br/nova/prosa-sete-anos-vaga-carne/>). Respeitando suas ponderações, vale lembrar porém aos nossos amigos que sem a sequência do desfecho, o movimento de conquista da cidadania por Rafael simplesmente não se completaria na economia figurativa do filme, diminuindo o alcance de seu gesto político. Em plena revisão das provas deste ensaio, descobrimos tardiamente um texto proveitoso de Cláudia Mesquita sobre o filme de Uchôa, com cujos argumentos e formulações os nossos convergem, mas teriam se enriquecido, apesar de algumas diferenças de ênfase. Cf. Mesquita, C. (2019). Sete anos em maio: entre a solidão do sobrevivente e a expansão do trauma. *Forumdoc.bh*: 178-182, versão on-line consultada e disponível em www.forumdoc.org.br/wp-content/uploads/2019/11/Catalogo-forumdoc-2019-1.pdf.



Figura 4. Rafael, no plano inicial, como um vulto matável.

Figura 5. Depois, revisitando o local da violência sofrida, ...



Figura 6. ... reassumindo seu rosto, sua voz e sua história...

Figura 7. ...até ganhar, quase cidadão, a praça pública no fim.

Ou como se o seu relato lhe permitisse testemunhar no lugar dos milhares de jovens mortos todo ano nas mãos da polícia brasileira, pilha de assassinados referidos pelo interlocutor, que os participantes do jogo final de certo modo representam (pois foram sendo mortos, um a um, sob as ordens do policial). Assim, as “vozes dissonantes, não domesticadas” (Ginzburg, 2007: 9) de tantas pessoas ignoradas pela historiografia tradicional, ressoam no testemunho de Rafael. Entre elas, a de Preto, seu irmão mais velho (morto a tiros diante de casa) a quem o filme é dedicado, e que, como uma legião de outros pretos, “morreu cedo demais”.

Como vimos, o itinerário de Rafael ao longo do filme é o de um homem matável que se torna sujeito de seu destino por meio de seu relato de uma violência sofrida, capaz de recompor sua experiência no espaço da esfera pública. É muito significativo que no percurso do filme seu corpo saia da sombra (seq. 1) e assuma em praça pública sua recusa da morte ordenada pelo policial (seq. 5). A praça pública do cenário final é a Ágora política, é o espaço emblemático da Pólis. Assim, de uma experiência de vida truncada, condenada à dispersão

do sofrimento anônimo e sem registro oficial,¹⁵ o filme alcança um vislumbre de irrupção de um sujeito na ágora política, um vislumbre de transformação política de uma sombra em um cidadão dotado de rosto, voz, história e auto-determinação diante do agente da violência naturalizada.

Seja como for, o que a *mise en scène* do filme não permite esquecer, neste desfecho noturno, é que esta conquista da cidadania vislumbrada ainda tem todo um caminho a percorrer até se afirmar em plena luz do dia – isto é, até que a luz do sol deixe de ser tampada por uma pilha de vítimas da violência de Estado. Entre o vislumbre desta conquista – realizada em ato por Rafael – e a consciência das dificuldades de sua generalização (a praça está vazia, os outros jovens sucumbiram e a noite persiste), o filme traz sua notável contribuição ao cinema brasileiro contemporâneo.

Conclusão

Aproximando os dois filmes discutidos aqui, percebemos um nexo histórico imediato entre as situações que eles descrevem: a tortura contra Rafael tem suas raízes históricas na impunidade de Cláudio Guerra e seus homólogos. A falta de julgamento dos torturadores de ontem franqueia a atividade rotineira dos de hoje, e expõe os Rafaéis do Brasil afora à tortura e ao extermínio, práticas cotidianas do Estado brasileiro na gestão genocidária das populações pobres. Em 2019, foram, pelo menos, 5.804 pessoas assassinadas pela polícia no Brasil, dado superior aos de 2018. Nesse contexto, o cinema, com seus dispositivos de acolhida do testemunho e de reverberação da fala, pode intervir no curso da história, fazendo ouvir suas vozes mais inaudíveis. Pela acareação figurativa e verbal com os assassinos de Estado ou pela transformação de vultos matáveis em sujeitos políticos, o cinema ajuda a nomear nossa barbárie e a lutar contra sua perpetuação.

15. Sem boletim de ocorrência, o caso de Rafael não entrou nas estatísticas da violência policial. A história sem documentos de seu suplício, que prolonga a de cinco séculos de um genocídio ininterrupto de negros e pobres no Brasil, não deixou provas nem rastros documentais para o historiador do tempo presente. Tudo o que nos resta é seu testemunho e o lugar onde a tortura se consumou, as imediações de uma subestação da CEMIG (Companhia Energética de Minas Gerais), em Contagem. Mas o testemunho não é o “espaço da crença, do ato de fé, do engajamento e da assinatura”? (Derrida, J., 2005. *Poétique et politique du témoignage*. Paris: L’Herne, 37). Se a prova pertence à “ordem do saber”, o testemunho pertence à ordem do “dever” (*ibid*), pois provém de um compromisso moral em relação a Outrem. Rafael é um sobrevivente e, enquanto tal, precisa testemunhar. Lá onde uma memória histórica parecia impossível, o cinema criou as condições para a elaboração de um testemunho, entre o documentário e a “ficção de memória”, para lembrarmos a expressão de Jacques Rancière (2001). *La Fable cinématographique*. Paris: Seuil, 201-216.

Beth Formaggini fez o primeiro filme do cinema brasileiro protagonizado por um matador da ditadura. Foi preciso esperar quase meio século, pois poucos agentes da repressão aceitaram falar, até aqui, pagando, às vezes, com a própria vida. Nesse sentido, não menos raro é o filme de Affonso Uchôa, com o testemunho de um sobrevivente dos matadores de hoje, encorajados pela naturalização do crime, acobertados por autos de resistência e protegidos por armamentos pesados. Como as operações de Guerra na Usina de Cambahyba, as filmagens de Affonso na periferia de Belo Horizonte também precisaram ser feitas na calada da noite. Os crimes da ditadura eram clandestinos, mas a denúncia de crimes similares, ainda hoje, muitas vezes tem de sê-lo também. De uma clandestinidade a outra, o Brasil segue exterminando sua população.

Referências bibliográficas

- Agamben, G. (2010). *Homo Sacer: O Poder Soberano e a Vida Nua I*. 2 ed., Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Arendt, H. (1994). *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
- Benjamin, W. (1985). Sobre o conceito de história. In *Walter Benjamin. Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense.
- CNV (2014). *Comissão Nacional da Verdade. Relatório*. 3 volumes. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>.
- Derrida, J. (2005). *Poétique et politique du témoignage*. Paris: L'Herne.
- Ginzburg, C. (2007). *Un seul témoin*. Paris: Bayard Editions.
- Guerra, C.; Medeiros, R. & Netto, M. (2012). *Memórias de uma guerra suja*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- Horta, A. (2018). Entrevista com Eduardo Passos e Beth Formaggini, para o programa *O País do Cinema, Canal Brasil*, em 20/10/2018. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=c2cEBzrt3qs.
- Jupiara, A. & Otávio, C. (2015). *Os porões da contravenção – jogo do bicho e ditadura militar: a história da aliança que profissionalizou o crime organizado*. Rio de Janeiro: Record.
- Mesquita, C. (2019). Sete anos em maio: entre a solidão do sobrevivente e a expansão do trauma. *Forumdoc.bh*: 178-182, Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal. Disponível em: www.forumdoc.org.br/wp-content/uploads/2019/11/Catalogo-forumdoc-2019-1.pdf.
- Nogueira, C. (2020). O trauma, a fala. *Cinética*, 20/5/2020. Disponível em <http://revistacinetica.com.br/nova/sete-anos-em-maio-calac/>. Consultado em 12/6/2020.

- Rancière, J. (2001). La fiction documentaire: Marker et la fiction de mémoire. In *La Fable cinématographique* (pp. 201-216). Paris: Seuil.
- Rosenblum, R. (2000/1). Peut-on mourir de dire? Sarah Kofman, Primo Levi. *Revue Française de Psychanalyse*, (64): 113-137. Paris.
- Torres Magalhães, F. (2008). *O suspeito através das lentes. O DEOPS e a imagem da subversão (1930-1945)*. São Paulo: Fapesp-Humanitas-Imprensa Oficial.
- Xavier, I. (2001 [1985]). Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. In: *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra.

Filmografia

- 76 anos, Gregório Bezerra, comunista* (1978), de Luiz Alberto Sanz.
- A Vida provisória* (1968), de Maurício Gomes Leite.
- Bla Bla Bla* (1968), de Andrea Tonacci.
- Brazil: a Report on Torture* (1973), de Saul Landau e Haskell Wexler.
- Cabra Marcado para morrer* (1964/84), de Eduardo Coutinho.
- Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles & Katia Lund.
- Cidadão Boilesen* (2009), de Chaim Litewski.
- Duch, o mestre das forjas do inferno* (2011), de Rithy Pahn.
- E agora, José?(A tortura do sexo)* (1979), de Ody Fraga.
- Eu matei Lúcio Flávio* (1979), de Antonio Calmon.
- Hitler 3o Mundo* (1970), de José Agrippino de Paula.
- Jardins de Guerra* (1968), de Neville de Almeida.
- Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1977), de Hector Babenco.
- Manhã Cinzenta* (1969), de Olney São Paulo.
- Martírio* (2016), de Vincent Carelli.
- Matou a Família e foi ao cinema* (1970), de Júlio Bressane.
- Memórias para uso diário* (2007), de Beth Formaggini.
- Não é hora de chorar* (1973), Luiz Alberto Sanz e Pedro Chaskel.
- Noites Paraguayas* (1982), de Aloysio Raulino.
- On Vous parle du Brésil: tortures* (1969), de Chris Marker.
- Orestes* (2015), de Rodrigo Siqueira.

Os Dias com ele (2012), de Maria Clara Escobar.

O Torturador (1980, de Antônio Calmon.

Pastor Claudio (2017), de Beth Formaggini.

Pra Frente Brasil (1982), de Roberto Farias.

Prata Palomares (1970), de André Faria Jr.

Que bom te ver viva (1989), de Lúcia Murat.

Ressurreição (1989), de Arthur Omar.

Retratos de identificação (2014), de Anita Leandro.

Sete anos em maio (2019), de Affonso Uchôa.

Tropa de Elite (2007), de José Padilha.

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

Genocídio e invisibilidades: apontamentos socioculturais da população negra a partir da análise do documentário *O caso do homem errado* (2018)

Joselaine Caroline*

Resumo: O artigo analisa o documentário *O caso do homem errado* (2018) a partir das relações da comunidade negra brasileira com o afroconsumo visando articular os paralelos socioculturais, midiáticos e raciais que se cruzam com o consumo do filme, e nos direcionam para a reflexão acerca da temática do genocídio de jovens negros realizado pela polícia e às invisibilidades da mulher negra no cinema.

Palavras-chave: cinema negro; documentário; mídia; genocídio; afroconsumo; mulheres negras.

Resumen: El artículo analiza el documental *O caso do homem errado* (2018) basado en las relaciones de la comunidad negra brasileña con el afroconsumo, con el objetivo de articular los paralelos socioculturales, mediáticos y raciales que se cruzan con el consumo de la película, y nos dirige a reflexionar sobre El tema del genocidio juvenil negro llevado a cabo por la policía y la invisibilidad de las mujeres negras en el cine. Palabras clave: cine negro; documental; medios de comunicación; genocidio; afroconsumo; mujeres negras.

Abstract: The article analyzes the documentary *O caso do homem errado* (2018) starting in the relations between the brazilian black community with the afroconsumption aiming to articulate the sociocultural, media and racial parallels that are crossed with the consumption of the movie and direct us to reflect about the genocide of young black men by the police and for the invisibility of back women in the cinema.

Keywords: black cinema; documentary; media; genocide; afroconsumption; black women.

Résumé : L'article analyse le documentaire *O caso do homem errado* (2018) basé sur les relations de la communauté noire brésilienne avec l'afro-consommation, visant à articuler les parallèles socioculturels, médiatiques et raciaux qui se croisent avec la consommation du film, et nous incitent à réfléchir sur le thème du génocide des jeunes noirs commis par la police et les invisibilités des femmes noires au cinéma.

Mots-clés : cinéma noir ; documentaire ; médias ; génocide; afroconsommation ; femme noire.

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Programa de Pós-graduação em Comunicação – PPGCOM. 90035-004, Porto Alegre, Brasil. E-mail: jo_v6@hotmail.com

Submissão do artigo: 31 de maio de 2020. Notificação de aceitação: 29 de julho de 2020.

Introdução

A popularização de produtos audiovisuais independentes, ainda que tenha sido beneficiada pela cultura da convergência e do consumo, ainda encontra obstáculos na veiculação de produções cinematográficas que não estejam em cooperação com as grandes empresas de comunicação. O documentário independente *O caso do homem errado* (2018), dirigido por Camila de Moraes, que compõe nosso corpus de estudo, pode ser considerado um produto bem-sucedido no cinema independente brasileiro. A partir do documentário, que conta os desdobramentos do assassinato de Júlio César de Melo Pinto, iremos trabalhar a questão racial em dois panoramas socioculturais que atravessam a negritude no Brasil: o genocídio de jovens homens negros e a invisibilidade das mulheres negras no sector audiovisual.

O objetivo do texto é articular os paralelos socioculturais e raciais que se cruzam com o documentário e nos direcionam para a reflexão acerca da temática que a obra denuncia no campo político e ideológico. Através de um levantamento bibliográfico, juntamente com a técnica de entrevista semi-estruturada (Flick, 2009) e a análise de filmes documentários (Penafria, 2003), iremos analisar os impactos de temas como violência, racismo, preconceito e truculência da polícia, abordados no documentário, e também iremos pontuar a invisibilização da mulher negra no campo cinematográfico.

Afroconsumo: um ato político

O cinema brasileiro, enquanto lugar da produção audiovisual, “na confluência entre o mercado e a cultura, entre o político e o econômico, entre o coletivo e o individual, entre a educação e o lazer” (Santos e Capparelli, 2005: 1), para as pessoas negras – muitas vezes estigmatizadas, estereotipadas e/ou silenciadas nas narrativas audiovisuais –, é uma forma de representação audiovisual que acaba refletindo de forma política e social. “De fato, é a partir do Cinema Novo que o negro constitui objeto de preocupação da sétima arte no Brasil” (Carvalho e Domingues, 2017: 388), e na atualidade as questões negras são encontradas no audiovisual, muitas vezes em confluência com as demandas da comunidade negra nas redes sociais digitais. As representações de pessoas negras e de conteúdos antirracistas aumentaram devido às contestações políticas e culturais realizadas pelo Movimento Negro, resultando em mudanças significativas dentro das sociedades e até mesmo nas relações dos indivíduos com o consumo cultural.

Os autores Lia Bahia e Tunico Amâncio (2010) apontaram que a reinvenção do audiovisual brasileiro acompanhou a cultura do consumo e da con-

vergência, e os produtos audiovisuais de temática negra convergem fortemente com o consumo ligado às questões de identidade, valorização do capital econômico e cultural. O conjunto dos fatores citados anteriormente dá forma ao afroconsumo, uma prática realizada por pessoas negras que buscam consumir bens e produtos materiais ou simbólicos desenvolvidos e/ou produzidos por pessoas integrantes das comunidades negras. Identificamos nessa investigação que o afroconsumo aparece em uma pesquisa da empresa brasileira de consultoria ETNUS, que teve como objetivo levantar as “tendências de consumo, comportamento e linguagem, especializada no perfil comportamental dos consumidores afro-brasileiros” (Etnus, 2016: s/p). O conceito de afroconsumo é entendido pela ETNUS como

[...] um movimento de contracultura, que considera a influência direta ou indireta das características étnico-raciais nas experiências do consumo, consciente ou inconscientemente, protagonizando a estética e as características raciais e culturais intrínsecas aos afrodescendentes. (Etnus, 2016:10).

O afroconsumo, no âmbito audiovisual, como falamos anteriormente, está relacionado com a questão cultural e identitária, e para a negritude surge também como uma tentativa de exercer a cidadania em uma “retomada de si, isto é, na sua afirmação cultural, moral, física e intelectual, na crença de que ele é sujeito de uma história e uma civilização que lhe foram negadas e precisava recuperar” (Munanga, 1990: 111). Essa prática está também ligada ao exercício de cidadania, e se dá em um processo de apoio onde consumidores negros buscam fortalecer as ações dos indivíduos que compartilham de uma cultura próxima da sua, criando uma rede colaborativa que visa consolidar aspectos econômicos, sociais e culturais da negritude.

O afroconsumo é uma ação de cidadania carregada de simbologia política que visa o enfrentamento às lógicas do racismo. Nestor Garcia Canclini (1995) diz que a cidadania em conexão com o consumo pode ser uma forma de estratégia política e, a partir das mudanças socioculturais que ocorrem em diversos campos sociais, podemos apontar que o que leva as pessoas ao consumo do documentário *O caso do homem errado* (2018) está também relacionado ao consumo.

Fernão Ramos (2001) diz que os espectadores, em sua maioria, possuem conhecimento social prévio do tipo de imagens que uma narrativa documental proporciona, e no âmbito da recepção cinematográfica Mahomed Bamba diz que,

Um determinado filme é uma promessa de um espetáculo ou, pelo menos, de uma experiência estética garantida. Em termos de recepção, este mesmo

filme exigirá do seu espectador e do seu crítico posturas de leituras e de interpretações. Mesmo assim, os modos de leitura e os julgamentos estéticos proferidos podem variar consideravelmente de acordo com outras determinações de ordem contextual que intervêm no meio do processo receptivo. (Bamba, 2013: 13).

A partir do pensamento de Mohamed Bamba é razoável dizer que uma obra audiovisual pode trazer reflexões ao espectador a partir do discurso cinematográfico. O contexto histórico e a experiência do espectador frente à temática da narrativa podem influenciar diretamente na leitura e interpretação de um produto audiovisual. O afroconsumo apresenta determinações de ordem contextuais, pois a competência cultural dos espectadores colabora e determina a sua interpretação, assim como os marcadores sociais, como raça, classe e gênero (Ferreira, 2016). E, o que o documentário de Camila de Moraes apresenta ao espectador, apesar de delicado, é um tema comum à população negra do Brasil no que diz respeito aos direitos humanos, segurança pública e a atuação da polícia: o preconceito racial.

O documentário *O caso do homem errado* (2017), dirigido por Camila de Moraes, teve sua primeira exibição em março de 2018 em Porto Alegre. Na entrevista, a diretora Camila de Moraes informou que o documentário foi exibido em 21 salas de cinemas pelo país, em 17 estados do Brasil, e em 21 países, dentre eles Portugal e Estados Unidos. Atualmente o documentário está na programação “É tudo verdade” no Canal Brasil, e foi o primeiro filme dirigido por uma mulher negra relacionado entre os 22 filmes brasileiros pré-selecionados para a vaga de representante oficial na premiação do Oscar. Até o mês de maio de 2020 o documentário havia sido apresentado em 31 eventos como festivais, mostras nacionais e internacionais, ganhou 5 prêmios, entre eles: Melhor longa-metragem na II Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio, em Brasília, em novembro de 2018 e melhor longa-metragem do 9º Festival Internacional de Cine Latino, Uruguayo y Brasileiro, em Punta del Este, em novembro de 2017, bem como obteve sete indicações na 18ª edição do Grande Prêmio de Cinema Brasileiro 2019.

O documentário constrói a narrativa através da técnica de narrador-personagem (Penafria, 2009), desenvolve os desdobramentos da história de Júlio César de Melo Pinto, assassinado no dia 14 de maio de 1987 pela Brigada Militar, em Porto Alegre, RS. Júlio César era um jovem operário negro, cidadão brasileiro de 30 anos, que teve um ataque epilético ao parar para assistir o desfecho de um assalto a um supermercado em um bairro da zona leste da cidade. Júlio foi erroneamente identificado como integrante da quadrilha que realizava o assalto. Ainda no chão, por conta dos efeitos da epilepsia, Júlio foi confundido com os suspeitos, e assim considerado, foi colocado dentro

da viatura e levado pelos policiais militares. O repórter do jornal Zero Hora Ronaldo Bernardi estava no local para registrar o assalto e fotografou todo o ocorrido. Após a partida da viatura, o repórter seguiu para o hospital, pois um dos policiais envolvidos e um dos assaltantes capturados haviam sido baleados. Júlio estava sangrando, pois fora espancado pelos policiais militares. Na chegada ao hospital, o fotógrafo descobriu que o operário, que apresentava um sangramento no rosto quando deixou o local do assalto sob custódia da polícia, estava morto. Júlio César fora executado pela Brigada Militar com dois tiros no caminho para o hospital, e o antes e o depois do percurso foi documentado pelo repórter fotográfico. Devido ao fato de que nos registros fotográficos era possível perceber que Júlio César estava vivo e apenas com um sangramento na boca, e que 7 minutos depois chegou baleado e morto ao hospital, o caso acabou repercutindo na imprensa gaúcha.

O genocídio do jovem negro brasileiro e as atribuições da mídia

Os meios de comunicação colaboraram na construção do pensamento de que jovens negros são bandidos em potencial. Todavia, a mídia no caso de Júlio César teve um papel fundamental na denúncia de execução policial. Apesar das mentiras e manipulações por parte da Brigada Militar na época, o caso articulou a movimentação de jornalistas, da comunidade negra, de entidades de direitos humanos, entre outros, e repercutiu de forma abrangente no estado do Rio Grande do Sul. De acordo com a fala do repórter Ronaldo Bernardi no documentário, a imprensa dedicou mais de 60 páginas ao caso do assassinato do homem errado. Neste acontecimento a atuação da imprensa e da mídia, ainda que reforce os estereótipos e discursos racistas, no caso de Júlio César, foi fundamental para ajudar a denunciar e a buscar a verdade sobre o caso.

A forma como a mídia desenvolve narrativas e discursos negativos em torno da imagem do jovem negro na sociedade reflete diretamente na forma como esses indivíduos são vistos pela sociedade. Rogério Ferro (2012) diz que o jornalismo contribui ativamente na perpetuação do preconceito e da discriminação racial, reforçando os estereótipos negativos e definindo o negro como o criminoso. Ana Alakija (2012) argumenta que a TV, ao associar os sujeitos negros à marginalidade, influencia negativamente a opinião pública.

Mesmo assim, a atuação da polícia é um paradoxo para a opinião pública, ao mirar pobres e não-brancos com abordagens explicitamente racistas. Ainda que atuando de maneira injusta e violenta contra a população negra, a interpeção da polícia é apoiada pela classe trabalhadora (French, 2017). A violência abusiva dos policiais, enquanto modo de agir, tem suas ações justificadas por meio de um ideal de segurança que mantém a estrutura que seleciona os su-

jeitos matáveis no Brasil, e nos meios de comunicação encontram fomento em discursos de legitimação que buscam por segurança pública (Dias & Amaral, 2019).

A frase: “bandido bom é bandido morto”, no que diz respeito aos homens negros parece ser colocada em prática pelas instituições de segurança pública no Brasil, entretanto casos como o de Júlio César mostram que jovens negros do sexo masculino mortos pela polícia muitas vezes não têm envolvimento com atividades ilícitas ou com organizações criminosas. Todos os seres humanos têm direito à vida, mas o discurso racista que se constituiu na mídia e na sociedade colaborou na construção de uma imagem criminosa do homem negro, atuando como facilitador do genocídio desse grupo cancelado pela opinião pública.

Outro caso emblemático aconteceu em 12 de Junho de 2000, em que a mídia televisiva transmitia em tempo real o famoso caso conhecido no Brasil como “o sequestro do ônibus 174”, em que o jovem negro Sandro do Nascimento, de 21 anos, na tentativa de realizar um assalto a um ônibus, foi surpreendido e interceptado pela polícia, e manteve sob sequestro cerca de 10 reféns por diversas horas. Quando Sandro aparentava sinais de cansaço e decidiu sair, uma das reféns foi posicionada pelo sequestrador à sua frente, como escudo humano. A ação de um policial ao tentar surpreender e alvejar Sandro do Nascimento pelas costas, resultou em uma confusão com tiros que acertaram a refém Geisa Gonçalves, que veio a óbito. No meio da agitação de policiais, jornalistas e populares, Sandro foi colocado dentro da viatura da polícia, vivo – nas imagens reproduzidas pela mídia (Globo, 2000), a camisa branca que ele usava não demonstrava nenhuma marca de sangue –, mas ele chegou ao hospital morto. As investigações apontam que o jovem que sequestrou o ônibus 174 morreu asfixiado por policiais dentro da viatura da polícia. Sandro do Nascimento e Júlio César estavam sob custódia da polícia e foram assassinados a caminho do hospital. Em ambos casos, a mídia também foi decisiva para mostrar o desenvolvimento dos fatos e as contradições das versões dadas pela polícia.

Silvio de Almeida diz que em relação ao poder, disciplina e regulamentação do Estado há fragmentações que resultam em uma divisão entre “superiores e inferiores, entre bons e maus, entre os grupos que merecem viver e os que merecem morrer [...], entre os que devem permanecer vivos e o que serão mortos” (2019: 115), e o racismo dentro de um eixo de legalidade indica que os jovens negros são institucionalmente matáveis e a população negra excluída de direito à cidadania. O geógrafo Milton Santos (1997) diz que a polícia e a justiça tratam as pessoas negras a partir do que elas parecem ser, e Achile

Mbembe (2016) diz que o processo de execução de pessoas realizado pelo Estado, enquanto instituição, foi facilitado pelos estereótipos racistas. Assim, a forma como a temática da violência e truculência policial é retratada no documentário mostra que o racismo institucional resulta na morte de jovens cujos atenuantes de crime, ou não, estão relacionados ao fato de terem a cor da pele negra.

A identidade atribuída pelo Estado e pela mídia aos sujeitos negros como questionáveis resulta na construção de uma ideia de que o jovem negro é um suspeito iminente, ocasionando diversos tipos de abordagens violentas a jovens homens negros. Em meio à pandemia do coronavírus (Sars-CoV-2) de 2020, uma ação da polícia do Estado do Rio de Janeiro no morro do Salgueiro vitimou João Pedro, um garoto de 14 anos que estava dentro de casa jogando sinuca com os amigos e levou dois tiros, dentre os mais de 70 tiros disparados pela polícia contra o grupo de jovens. As testemunhas e a família relatam que após os policiais identificarem o erro, eles colocaram o menino dentro de um carro até o helicóptero da polícia e o levaram para o hospital. O fato curioso foi que a família do garoto não foi informada para onde o garoto teria sido levado. Após a pressão da mídia e da sociedade através das redes sociais, 17 horas depois, a família foi comunicada sobre o paradeiro de João Pedro: o jovem estava morto, no Instituto Médico Legal (Globo, 2020), assim como no caso de Júlio César, em que a família encontrou o corpo do operário 3 dias depois. A narrativa que se constrói no documentário desenvolve uma abordagem que mostra que, além de as pessoas negras serem alvos do sistema penal, seus familiares também são desassistidos enquanto vítimas e entes próximos.

Na entrevista (Flick, 2009) que a diretora Camila de Moraes concedeu à autora desta pesquisa, perguntamos sobre a importância de contar a história do Júlio César para a sociedade. Ela diz que:

A gente tá tentando contar essa história há mais de 10 anos, e há muito mais tempo as pessoas estão morrendo. A gente precisa falar disso, falar sobre isso toda hora e o audiovisual foi uma ferramenta muito potente que a gente não imaginava o quanto que chegou em milhares de pessoas. (...) A gente percebe que a gente está fazendo 1% do que precisa ser feito para mudar a nossa realidade, mas a gente precisa fazer. Então, a importância de contar a história do Júlio César de Melo Pinto é dizer que a gente está contando, está falando infelizmente, são histórias de diversas pessoas negras têm nome e sobrenome, que existem, que ao serem executadas, (...) as pessoas estão destruindo famílias e ao destruir essas famílias para destruindo toda uma estrutura de uma sociedade, porque sua família não volta ela não consegue se reconstituir e ela não se convenceu constitui ela não consegue fazer participar de forma positiva dentro da sociedade.

A diretora do *Caso do homem errado* (2018) expressa a indignação de toda a comunidade negra, pois casos como o de João Pedro e Júlio César deveriam

ser inaceitáveis, até mesmo o ato de sequestro realizado por Sandro do Nascimento não justifica a sua execução. Entretanto, esses tipos de ações ainda são ocorrências que parecem estar normalizadas pelas instituições de segurança pública. A execução de pessoas pela polícia é sempre injustificável, mas exemplos como o de Júlio César em 1987, de Sandro do Nascimento em 2000 e de João Pedro em 2020 mostram que, independentemente da situação, existe uma prática de extermínio aos corpos negros sendo realizada pela polícia brasileira, e essa prática continua fomentando cidadanias mutiladas (Santos, 1997), cujos efeitos são resultado de discursos que reiteram a cultura do racismo e preconceito estabelecida no estado brasileiro.

Ainda que a mídia contemporânea tenha adotado uma postura mais branda na forma como retrata os jovens negros em suas narrativas, é importante lembrar que “as instituições são apenas a materialização de uma estrutura social ou de um modo de socialização que tem o racismo como um de seus componentes orgânicos (Almeida, 2019: 47). A população negra é refém do racismo estrutural que está enraizado nas instituições brasileiras e que causou danos irreparáveis a diversas famílias e à sociedade.

A invisibilidade da mulher negra no audiovisual

Dentre as muitas possibilidades de reflexão, em diversos campos sociais que o documentário nos traz, há também o fator da exclusão das mulheres negras no circuito de cinema brasileiro. Ao analisar o campo audiovisual realizado por mulheres negras, Cleonice Silva (2018) diz que por mais que a ideia de cinema negro seja algumas vezes refutada, os aspectos políticos envolvidos nas obras “convergem com as lutas que foram e são traçadas pelo movimento negro e pelo feminismo negro” (2018: 59).

Na análise de David Neves (1968) sobre o Cinema Novo e *Ganga Zumba*, ele conclui que o filme pode ser caracterizado como cinema negro, pois é baseado e desenvolvido sobre uma perspectiva de cor. Seguindo por essa corrente de pensamento, caracteriza-se o documentário *O caso do homem errado* como cinema negro, mesmo que não-ficcional.

Até o ano de 2018 apenas dois filmes dirigidos por mulheres negras haviam entrado no circuito comercial de cinema. É importante ressaltar que a cineasta Viviane Ferreira, com *Um dia com Jerusa* (2018), foi a segunda mulher negra a realizar um longa-metragem no Brasil (Silva, 2018), entretanto *O caso do Homem errado* (2018) acabou sendo veiculado comercialmente antes. A diretora Adélia Sampaio dirigiu o longa-metragem *Amor Maldito*, drama que estreou em 1984 nos cinemas brasileiros. Após trinta e dois anos, Camila

de Moraes conseguiu o feito de colocar novamente um filme dirigido por uma mulher negra no circuito comercial brasileiro.

É fato inegável que o número de mulheres realizadoras no campo do audiovisual subiu significativamente, devido às pressões feministas e midiáticas. Lélia Gonzales (1988) já apontava que graças às produções teóricas e ao movimento feminista a sociedade mudou e passou a buscar um modelo alternativo de sociedade, debatendo temáticas como sexualidade, violência, direitos reprodutivos, etc. Esse diálogo com a sociedade possibilitou a escalada das mulheres a posições mais elevadas no campo de trabalho, incluindo no audiovisual, como pode ser visto na pesquisa da ANCINE, que iremos discutir no próximo parágrafo. Entretanto, desde a década de 1980, a autora já evidenciava que o caráter racial dessas discussões não fazia parte da agenda feminista, pois “o feminismo coerente consigo mesmo não pode dar ênfase à dimensão racial” (Gonzales, 1988: 14). As afrodescendentes se encontram às margens dos movimentos feministas, pois o feminismo é abrangente a todas as mulheres, porém não contempla as negras.

A pesquisa da ANCINE (2016) sobre diversidade de gênero e raça analisou 1.326 pessoas, em que 70 eram negras, 40 pardas, 6 amarelas e nenhuma indígena, e também apresenta dados importantes para pensarmos as mulheres negras no cenário audiovisual. O estudo informa também que, de acordo com a Pesquisa Nacional de Amostra por Domicílio – PNAD¹, de 2016, a população brasileira era majoritariamente negra (54%) e feminina (51,5%).

A pesquisa mostrou que o número de mulheres atuando no setor audiovisual aumentou. No cargo de direção, com recorte de gênero por tipo de obra, os filmes de ficção foram dirigidos por 15,5% das mulheres, contra 84,5% de homens. Nos filmes documentários, as mulheres dirigiram 29,5% das obras, os homens 63,6%, e o gênero misto ocupou 6,8% dos cargos. Esse levantamento de dados traz uma informação bastante relevante em um recorte de gênero e raça: dos 142 longas-metragens analisados – todos lançados no Brasil no ano de 2016, constatou-se que 97 filmes eram de ficção, 44 do gênero documentário e 1 de animação. No cargo de direção apenas 3 pessoas se declararam negras, e o levantamento mostrou que 75,4% dos filmes foram dirigidos por homens brancos, 19,7% por mulheres brancas, 2,1% por homens negros e 0,0% por mulheres negras. O cenário só mudou em 2018, quando *O caso do homem errado* estreou nos cinemas brasileiros.

Ainda estamos vivendo um processo marcado por lutas, em diferentes instâncias, que visam acabar com a invisibilidade das mulheres negras. Os

1. IBGE – Instituto Nacional de Geografia e Estatística. Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios: Síntese de Indicadores 2015.

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 o status quo [...]. (Silva, 2018: 60).

De acordo com Joel Zito Araújo (2018) uma das possibilidades que resulta na manutenção do racismo estrutural que atinge realizadores e realizadoras negras e as suas participações no segmento audiovisual é o fato de que, no processo de formação dos profissionais de televisão e cinema, os aspirantes estudam a partir do pensamento de intelectuais brancos e privilegiados, que não enxergam que o maior problema do Brasil é a desigualdade social e racial. A visão de Joel Zito Araújo mostra que dificilmente teremos produtos audiovisuais de temática negra se os realizadores continuarem sendo majoritariamente de pele branca.

Edileuza de Souza e Ceiza Ferreira (2017) falam que as múltiplas assimetrias como gênero, raça e desigualdades sociais são determinantes para o deslocamento espacial e a trajetória profissional das mulheres negras. As autoras também argumentam que,

Esse fazer fílmico que constitui o cinema negro no feminino é tão caro às realizadoras negras, pois significa a oportunidade de construir um cinema de subversão e combate às visões preestabelecidas e, sobretudo, consolidar uma produção focada na pluralidade, na consciência dos múltiplos eixos de opressão e no exercício de afirmação identitária que seus filmes instigam. Ao ocupar a posição de sujeito na construção das narrativas audiovisuais, as cineastas negras assumem o lugar de comando das câmeras, da produção, da direção e constroem seu próprio protagonismo no cinema [...]. (Ferreira e Souza, 2017:178).

Diversas cineastas negras brasileiras têm enfrentado a monopolização do circuito audiovisual. Assim como nas produções de Viviane Ferreira e Camila de Moraes, as narrativas realizadas por mulheres negras apresentam elenco e personagens majoritariamente compostas por pessoas negras (Ferreira e Souza, 2017), e elas buscam contar histórias reais de seus pares. Mas, para as produções de mulheres negras, a etapa de contar e finalizar a história ainda é a parte mais fácil do processo de um filme, pois a promoção, a veiculação e a divulgação desses produtos encontra diversos obstáculos.

Como mencionado anteriormente, a diretora Camila de Moraes informou na entrevista que a exibição do filme ocorreu em 21 cidades do país, mas de acordo com o relatório da Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro de 2018 (ANCINE, 2019), o documentário foi exibido em apenas uma sala de cinema, com público de 1.207 espectadores, ficando em 118º lugar no ranking de público de títulos brasileiros. As informações publicadas pela ANCINE não condizem com a abrangência do documentário e sinalizam a desinformação da

agência na coleta de dados, resultando em contradições no relatório estatístico.

Corpos negros, autores e produtores de produtos audiovisuais colaboram na reestruturação e na ressignificação da cultura negra, assim como oportunizam novos prismas para os personagens negros, ainda que se perceba que “há prevalência da branquidão em todas as instâncias de poder da sociedade” (Carneiro, 2013: 91). Porém, o fator racial permanece sendo relevante nas produções cinematográficas brasileiras. Para as mulheres negras é preciso muito mais do que apenas a vontade de fazer cinema, é necessário ter estômago para enfrentar um sistema racista que exclui a mulher negra de forma sistêmica na sociedade, e no cenário audiovisual não é diferente.

Considerações Finais

Nesta pesquisa foi possível constatar que o racismo estrutural age em diversas esferas da sociedade e atinge a comunidade negra em todos os campos. A forma como a narrativa de *O caso do homem errado* (2018) é desenhada dentro da temática negra, abordando o preconceito, denota o cunho político da obra, seja no âmbito audiovisual ou social, pois assim como na década de 1980 até os dias atuais os sujeitos negros no Brasil ainda são tratados como suspeitos pelas instituições. Segundo Camila de Moraes:

Todo o ato é político, então o documentário é uma ferramenta política. Então, a gente precisa, sim, saber que a política está em todos os atos que a gente faz [...]. Esse ato de arte também se torna um ato político.

O documentário da cineasta negra traz relatos e depoimentos de pessoas que participaram de alguma forma no caso, e traz à luz uma reflexão acerca das mortes de pessoas negras em decorrência das ações policiais. O principal tema, o genocídio de jovens negros realizado pelo Estado, é amplamente debatido de forma política e também mostra que essa prática precisa ser discutida em todas as esferas da sociedade, pois ele atinge a todas as pessoas negras em todos os campos. É preciso pensar a estrutura dos processos sociais de forma urgente (Caroline, 2019), pois o racismo está discriminando, excluindo e matando pessoas negras.

Em relação à invisibilidade de mulheres negras no audiovisual, é possível identificar que as afrodescendentes sofrem tanto em um recorte de raça, quanto no de gênero, mas o fator racial ainda acaba sendo mais evidente, pois homens negros ainda têm menos visibilidade e oportunidades audiovisuais do que as mulheres brancas. Os dados e as pesquisas da Ancine (2016 e 2018) sugerem

diversos tipos de interpretações, possibilidades de análises e apontamentos relevantes. Ao mesmo tempo, suas inconsistências denunciam que também há uma invisibilização do filme e da diretora. Proposital ou não, o questionamento que surge é: será que as aplicações e os instrumentos metodológicos de análise da Agência de Cinema brasileira apresentaram algum erro técnico ou será que a subnotificação é resultado de uma prática racista?

O protagonismo negro não é necessário por uma questão narcísica, ele é necessário por um motivo sociocultural, pois a maioria dos problemas apontados nas pesquisas nos direcionam para o tema do racismo, que tem sido debatido há décadas, mas que a cada dia que passa se torna ainda mais urgente.

Referências bibliográficas

- (2020, maio 20) O que se sabe sobre a morte a tiros de João Pedro no Salgueiro, *PORTAL G1*. RJ. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/05/20/o-que-se-sabe-sobre-a-morte-a-tiros-de-joao-pedro-no-salgueiro-rj.ghtml>.
- Alakija, A. (2012). Mídia e identidade negra. In R. Borges & R. Borges (orgs.), *Mídia e racismo*. Petrópolis, RJ: DP et al; Brasília, DF: ABPN.
- Almeida, S. (2019). *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen.
- ANCINE. (2018). Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro. Brasília: Agência Nacional de Cinema. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuário_2018.pdf.
- ANCINE. (2016). Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_diversidade_2016.pdf.
- Araújo, J. (2018) O tenso enegrecimento do cinema brasileiro nos últimos 30 anos. *Cinémas d'Amérique latine*, (26): 92-101.
- Bahia, L. & Amâncio, T. (2010) Notas sobre a emergência de um novo cenário audiovisual do Brasil nos anos 2000. *Revista Contracampo*, (21). Niterói.
- Bamba, M. (2013). *A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos*. Salvador: EDUFBA.
- Canclini, N. (1995). *Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Caroline, J. (2019). A ressaca das ondas feministas. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/sul2019/resumos/R65-0481-1.pdf>.

- Carvalho, N. & Domingues, P. (2017). A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro. *Revista Estudos Avançados*, 31(89). São Paulo.
- Dias, F. & Amaral, A. (2019). A violência (criminosa) da atuação penal estatal e sua insustentabilidade social: retratos de um estado de polícia brasileiro. *Revista de Direitos e Garantias Fundamentais*, 20(2): 193-224. Vitória.
- Etnus (2016). Afroconsumo: Pesquisa sobre comportamento e hábitos de consumo dos afrodescendentes da cidade de São Paulo. Disponível em: https://irp-cdn.multiscreensite.com/4e69c2ec/pdf/ETNUS_Afroconsumo_SP_102016_v7_LOW.pdf.
- Ferreira, C. (2018). Reflexões sobre “a mulher”, o olhar e a questão racial na teoria feminista do cinema. *Revista Famecos. Mídia, cultura e tecnologia*, 25: 1-24. Porto Alegre.
- Ferreira, C. & Souza, E. (2017). Formas de visibilidade e (re)existência no cinema de mulheres negras. In K. Holanda & M. Tedesco (orgs.), *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro* (pp.175-186). Campinas, SP: Papirus.
- Ferro, R. (2012). O negro sem cor no telejornalismo brasileiro. In R Borges & R. Borges (orgs.), *Mídia e racismo* (pp. 65- 83). Petrópolis, RJ: DP et al; Brasília, DF: ABPN.
- Flick, U. (2009). *Introdução à pesquisa qualitativa*. 3ª ed. Porto Alegre: Artmed.
- French, J. (2017) Repensando a Violência Policial no Brasil: Desmascarando o Segredo Público da Raça. *Revista Tomo*, (31): 9- 40.
- Gonzalez, L. (1988). Por um feminismo afrolatinoamericano. *Revista Isis Internacional*, 9: 133-141. Santiago.
- Matos, T. (2016), Cinema brasileiro, tempo passado e tempo presente: o lugar da memória e a questão racial. *Análise Social*, 218, li (1.0): 170-190.
- Mbembe, A. (2003). Necropolítica. *Revista Arte e Ensaio* (32). Rio de Janeiro. Publicação original: (2016), *Public Culture*, 15(1).
- Neves, D. (1968). O cinema de assunto e autor negros no Brasil. In *Cadernos Brasileiros: 80 anos de abolição* (pp.75-81). Rio de Janeiro: Ed. Cadernos Brasileiros.
- Penafria, M. (2009). Análise de Filmes – conceitos e metodologia(s). *VI Congresso SOPCOM*, Lisboa, 2009. Anais eletrônicos... Lisboa, SOPCOM. Disponível em: www.bocc.uff.br/pag/bocc-penafria-analise.pdf.

- Ramos, F. (2001). O que é documentário. In F. Ramos *et al*, *Estudos de Cinema Socine 2000* (pp.192-207). Porto Alegre: Ed. Sulinas.
- Santos, M. (1997). As cidadanias mutiladas. In J. Lerner (org.), *O preconceito* (pp. 133-141). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado.
- Silva, C. (2018). Mulheres negras no audiovisual brasileiro. *Revista Doc Online*, (23): 46-61. Disponível em: <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/370>.

Filmografia

- Amor Maldito* (1984), de Adélia Sampaio.
- O caso do homem errado* (2018), de Camila de Moraes.
- Um dia com Jerusa* (2018), de Viviane Ferreira.

Alianças audiovisuais em tempos sombrios: Eduardo Coutinho, o Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP) e os movimentos civis

Claudia Mesquita & Vinícius Andrade de Oliveira*

Resumo: Interessados na convergência entre o trabalho de documentaristas e as lutas travadas por movimentos sociais no Brasil, focalizamos a profícua colaboração entre Eduardo Coutinho, o Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP) e diversas organizações civis. Elaboramos os sentidos de “aliança” configurados por essas experiências, que buscaram visibilizar lutas por direitos e cidadania no período da redemocratização.

Palavras-chave: documentário; aliança; Eduardo Coutinho; movimentos sociais; CECIP.

Resumen: Interesados en la convergencia entre el trabajo de directores de documentales y las luchas de los movimientos sociales en Brasil, focalizamos la colaboración entre Eduardo Coutinho, el Centro de Creación de Imágenes Populares (CECIP) y varias organizaciones civiles. Elaboramos los sentidos de "alianza" configurados por estas experiencias, que contribuyeron a hacer visibles luchas por derechos y ciudadanía en la redemocratización.

Palabras clave: cine documental; alianza; Eduardo Coutinho; movimientos sociales; CECIP.

Abstract: Interested in the convergence between the work of filmmakers and the struggles waged by social movements in Brazil, we focus on the collaboration between Eduardo Coutinho, the Popular Image Creation Center (CECIP) and several civil organizations. We elaborate the meanings of “alliance” configured by these experiences, which sought to make visible struggles for rights and citizenship in the period of redemocratization.

Keywords: documentary films; alliance; Eduardo Coutinho; social movements; CECIP.

* Cláudia Mesquita: Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Comunicação Social. 31030-130, Belo Horizonte, Brasil. E-mail: claudmesq@gmail.com

Vinícius Andrade de Oliveira: Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Comunicação Social. 31015-365, Belo Horizonte, Brasil. E-mail: viniciusandradeoliveira@gmail.com

Com a expressão "tempos sombrios", no título do artigo, compartilhamos com Hannah Arendt a referência ao poema *Aos que vierem depois de nós* (na tradução de Manuel Bandeira), em que Bertolt Brecht, conhecido por seus esforços na construção de uma arte solidária ao proletariado e contra os regimes autoritários europeus da primeira metade do século XX, descreve o embrutecimento vivido em tempos marcados por violentas injustiças sociais (como miséria, fome, desterro).

Submissão do artigo: 31 de maio de 2020. Notificação de aceitação: 29 de julho de 2020.

Résumé : Intéressés par la convergence entre le travail des réalisateurs et les luttes des mouvements sociaux au Brésil, nous nous concentrons sur la collaboration entre Eduardo Coutinho, le Centre de Création d'Image Populaire (CECIP) et des organisations civiles. Nous essayons de voir comment les sens de l'« alliance » se reflètent dans ces expériences qui visaient à rendre visibles les luttes pour les droits pendant la redémocratisation.

Mots-clés : cinéma documentaire ; alliance ; Eduardo Coutinho ; mouvements sociaux ; CECIP.

Introdução

Um movimento frontal nos aproxima de um sujeito de meia-idade que usa uma enxada para cavar espaço em meio a um matagal, nos arredores de um descampado. Alguém por trás da câmera pergunta: “O que você tá cavando aí, Miguel?”, logo depois do nome completo do homem (José Miguel da Silva) aparecer creditado em tela. “Isso aqui é BHC”, diz ele, “tem aos montes aqui (...), foi mostrado em 89 para a Defesa Civil”. O interlocutor emenda outra pergunta: “Você cava aí por causa da fábrica? Todo lugar tem isso debaixo da terra?”, ao que Miguel responde: “Todo lugar, em tudo que é profundidade (...) É BHC puro”. Essa abordagem, aberta à interação e destituída de maiores formalidades, é o início de uma sequência sobre os malefícios humanos e ambientais causados pelo abandono de uma fábrica de pesticida em Cidade dos Meninos, Duque de Caxias (RJ), presente no vídeo *A lei e a vida* (1992), dirigido por Eduardo Coutinho, com produção do Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP), especialmente para a Conferência Eco 92.

É a voz de Coutinho que ouvimos na interação com o morador do local, que, depois de traçar um panorama dos danos ali experimentados, descobrimos ser líder comunitário. O trabalho de denúncia do documentarista segue adiante, encontrando “desvios” à narração de tom expositivo que conduz o filme, para acolher outras vozes, de moradores que falam sobre problemas de saúde (como a recorrência do câncer que levou, não raro precocemente, outros trabalhadores à morte). No depoimento de Miguel que encerra a sequência, e no debate com estudantes em sala de aula, que a ele é articulado, descortina-se algo decisivo em jogo nessa produção que une Coutinho, o CECIP e movimentos civis em luta por direitos no período de reabertura democrática no Brasil: a busca por mediações com o poder público, para conquista efetiva da cidadania.

Essa problemática está no centro do presente artigo, desdobrada de nosso interesse de pesquisa pelos pontos de convergência entre o trabalho de documentaristas (com trajetória pregressa no campo do audiovisual) e as lutas

protagonizadas por movimentos sociais no Brasil.¹ De fundo, mobiliza-nos a questão: de que maneiras as imagens produzidas vieram a intervir no curso das lutas sociais?

Essa pergunta nos faz olhar com especial atenção para os processos históricos e de produção que deram origem aos filmes, amparados na aposta de que, para falar dos modos pelos quais as imagens incidem sobre as lutas, é preciso falar também (e ao mesmo tempo) sobre os modos pelos quais as lutas incidem sobre as imagens. Premissa que nos leva a atribuir um lugar de centralidade para diferentes formas de aliança/colaboração estabelecidas entre documentaristas e movimentos, pois sua variedade, no que diz respeito a modos de aproximação entre os atores sociais, arranjos de produção criados, processos de realização e até mesmo formas de circulação/distribuição dos filmes, aporta fatores determinantes para entendermos a problemática da participação das imagens nas lutas.

Para este artigo, propomos um recorte específico no curso histórico desses casos de colaboração, focalizando uma experiência que se deu entre meados dos anos 1980 e meados dos anos 1990. Acreditamos que tanto as adversidades enfrentadas por realizadores e realizadoras de cinema no Brasil naquele momento (desmonte da Embrafilme e consequente fim do financiamento estatal para obras cinematográficas, junto à crescente liberalização econômica e seus impactos para as diferentes cadeias produtivas artísticas) quanto o impulso fornecido por movimentos populares atuantes na resistência à ditadura (e partícipes do processo de construção da chamada “Constituição Cidadã”, promulgada em 1988), oferecem um terreno fértil para refletirmos sobre algumas importantes modalidades de aliança entre documentaristas e movimentos sociais – modalidades que podem nos servir como referências no presente, alimentando outras alianças (certamente diferidas) no “tempo sombrio” em que vivemos.

Embora o audiovisual realizado junto aos movimentos sociais tenha sido gestado, na maioria expressiva dos casos, à margem do apoio governamental, a configuração das políticas públicas da área, ao interferir na trajetória profissional de documentaristas, levou alguns deles a se abrigarem em movimentos

1. Em nossa tese de doutorado (Oliveira, 2019), dedicamo-nos a três experiências contemporâneas de colaboração entre documentaristas e movimentos sociais urbanos: a relação entre Carlos Pronzato e o Movimento Passe Livre (em diferentes cidades do país), entre Vladimir Seixas e a Frente de Luta Popular (no Rio de Janeiro) e a atuação de cineastas a partir de dentro do Movimento Ocupe Estelita (de Recife). Ao colocar em perspectiva histórica tal problemática, encontramos, contudo, outros exemplos notáveis capazes – assim acreditamos – de desenhar novos capítulos da história do cinema nacional, como o diálogo estabelecido por Sergio Segall e Roberto Gervitz com a Oposição Metalúrgica de São Paulo para a realização de *Braços cruzados, máquinas paradas*, nos anos 1970; alguns grupos produtores ligados ao movimento do vídeo popular, nos anos 1980; ou o Coletivo de Cinema em Ceilândia (Ceicine), nos anos 2000.

e organizações com os quais mantinham contato e relações. Foi o caso de Renato Tapajós,² em São Paulo, para quem a direção de vídeos institucionais para organizações civis constituiu um dos principais meios de sobrevivência no início dos anos 1990, e também o de Eduardo Coutinho, no Rio de Janeiro, junto ao Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP), experiência na qual nos concentraremos daqui por diante.

Não pretendemos, com esse foco, deduzir o que seria uma tônica geral de associação entre documentaristas e organizações naquele momento histórico, mas aproveitar um caso particular para expor uma modalidade de colaboração notável, em que um realizador “alimenta” uma organização com a realização de documentários encomendados, sobre lutas por cidadania e reconhecimento social, recebe de volta estrutura técnica e autonomia para fazer outros vídeos inscritos nesse universo de problemas, e ambos fazem pontes com as lutas dos movimentos, na tentativa de torná-las visíveis numa esfera pública ampliada. Gostaríamos de examinar como essas circunstâncias de realização e alianças incidem sobre a proposta documental de Eduardo Coutinho, em um período menos conhecido e abordado de seu trabalho.

1. Eduardo Coutinho, o CECIP e os movimentos civis: alianças

O Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP) foi fundado em 1986 com a premissa de valorização do papel educativo das imagens, acessíveis às camadas populares, dividindo-se, assim, em duas frentes. A primeira contemplava a realização de vídeos (e também histórias em quadrinhos, slides, cartilhas, entre outros produtos) sobre os mais variados temas da vida na periferia do Rio de Janeiro (tendo como parceiros mais importantes a Diocese de Nova Iguaçu e a associação local de moradores); a segunda, a prestação de serviços a movimentos populares, universidades, grupos ligados à Igreja Católica e outras organizações não-governamentais, relacionando-se com coletivos inseridos em outros espaços da cidade e expandindo suas atividades para outras comunidades.³

No período que se seguiu à fundação da organização, seu diretor era o cartunista Claudius Ceccon, a quem se associaram figuras como a escritora Ana Maria Machado e o educador Paulo Freire – com este último, Ceccon

2. São exemplos dessa fase da trajetória de Tapajós, notabilizada por sua atuação junto aos movimentos operários do ABC paulista nos anos 1970 e 80, os filmes *A produção da fome* (1994) e *Exclusão social* (1995).

3. Destacava-se o projeto da TV Maxambomba, realizada na Baixada Fluminense. Pensada como emissora comunitária, buscava oferecer aos moradores do local um canal para se expressarem e retratarem sua realidade, inclusive através da participação na realização dos materiais, que posteriormente eram exibidos em praças públicas da região.

criara nos anos 1970, durante o exílio forçado pela ditadura militar, o Instituto de Ação Cultural (Idac), voltado à alfabetização em países africanos de língua portuguesa. Segundo João Moreira Salles (2013), foram os laços de amizade que Coutinho manteve ao longo dos anos, especialmente com Ceccon (com quem partilhava uma trajetória dentro do jornalismo impresso), que abriram caminho à relação com o CECIP, ao qual se integrou desde a assembleia de constituição.

Se a essa altura o realizador acumulava experiências também no jornalismo televisivo, através do programa *Globo Repórter*, e já havia lançado seu primeiro e mais conhecido longa-metragem documental, *Cabra marcado para morrer* (1964/84), encontrava grandes dificuldades para produzir seus projetos, o que parece não se explicar apenas pelas adversidades do período, mas também em decorrência dos desafios impostos pela busca de processos e formas documentais que dessem conta de suas inquietações. Ainda de acordo com o relato de João Moreira Salles, Claudius Ceccon ofereceu uma sala e trabalho a Coutinho e o CECIP se tornou, nas palavras do próprio documentarista, um “abrigo” (Salles, 2013: 370).

Nesse sentido, embora as produções feitas por encomenda para a organização buscassem diálogos e tivessem propósitos distintos de filmes autorais pensados prioritariamente para as salas de cinema e o circuito comercial, não nos parece possível relegá-las à margem, sob a etiqueta redutora do vídeo “institucional”. De *O jogo da dívida: quem deve a quem?* (1990) a *Mulheres no front* (1996), para sermos fiéis ao recorte da primeira metade dos anos 1990,⁴ Coutinho vai, passo a passo, “flexibilizando” o formato institucional, de modo a inscrever mais contundentemente as experiências e elaborações dos filmados.

Assim, *O jogo da dívida* apresenta a chamada “voz de Deus”, condutora de uma exposição didática sobre a dívida externa brasileira, com ênfase na macro-história (da pilhagem e acumulação primitiva aos desmandos do Fundo Monetário Internacional), combinada a entrevistas com especialistas e imagens ilustrativas. Já *Mulheres no front* prima pela opção por abordagens em um nível mais pessoal, em que o documentarista se faz ouvir e interage com as personagens, focalizando experiências específicas – a associação de moradores de Jardim Uchoa, no Recife, ou as Promotoras Populares em Bom Jesus, Porto Alegre. Na abordagem dessa última experiência, uma roda de conversa entre mulheres ativistas entrelaça suas trajetórias de vida e luta sem que haja necessidade de tematizar frontalmente os aparatos legais que embasavam seu trabalho.

4. Coutinho realizaria ainda mais alguns vídeos institucionais para o CECIP, como *Casa da cidadania*, de 1997, que, mesmo fora do período circunscrito neste artigo, poderia ser aproximado dos outros filmes, mas não se encontra digitalmente acessível para visionagem.

Outros momentos dessa produção ganham relevo. É notável em *Seis histórias* (1995), produzido para a Unicef, o gesto de voltar-se, quase exclusivamente, aos diretamente envolvidos nas situações narradas (famílias nas quais crianças e adolescentes sofreram violência e agentes legais acionados nesses casos). A aproximação à realidade das vítimas, mirando o debate sobre a reparação dos danos a elas causados, não raro incorre na exposição de intimidades, mas o documentarista não deixa de indicar outras possibilidades, como demonstra Jordana Berg ao lembrar da montagem do filme,⁵ em que Coutinho demanda a reinserção de um travelling da parede branca do quarto de uma das meninas, sem detalhes íntimos, sem cama, “sem boneca, sem nada” (2013: 356).

Destaca-se também a forma como *A lei e a vida* (1992), ainda que explicitamente amparado nos mecanismos de proteção legal inscritos na Constituição de 1988 (expressos em letreiros que reaparecem a todo o tempo na tela), redireciona sua abordagem a cada disputa travada na região do chamado “Grande Rio”, indo da mobilização de moradores pela preservação do sistema de lagoas na Barra da Tijuca à luta dos operários da indústria de construção naval em Niterói por proteção adequada à sua saúde, trilha na qual Coutinho vai se deparar com a existência do Vazadouro de Itaoca, em São Gonçalo, onde – com os equipamentos e a equipe oferecidos pelo CECIP, mas, dessa vez, sem uma temática ou forma pré-estabelecida – realizaria *Boca de lixo* (1993).

Ao abordar a faceta “documentarista social” do trabalho de Eduardo Coutinho, na expressão de Carlos Alberto Mattos (2019), notamos que a aliança com o CECIP se desdobra em outras alianças, estabelecidas com os movimentos civis: Coutinho passa a oferecer mediação para as diferentes organizações, movimentos e lutas sociais a que se alia. Guardadas as diferenças (de lutas e contextos), o cineasta já atuara de modo semelhante, ao propor filmar uma cine-biografia de João Pedro Teixeira, em 1964: o cinema tornado veículo para visibilidade e reconhecimento (em escala nacional) da luta camponesa, bem como instrumento de denúncia das violências impunes cometidas por latifundiários no Nordeste do Brasil. Ao passo que é a colaboração dos camponeses que permite a realização das filmagens de *Cabra marcado para morrer* (abortadas, entretanto, pelo golpe militar de 1964): o apoio das ligas garante não apenas a locação (o Engenho Galiléia, em Pernambuco, desapropriado por interesse social em 1959), como a participação de camponeses fazendo papéis iguais (caso de Elizabeth Teixeira) ou semelhantes aos seus.

5. Lembrada por ela por ter sido a sua primeira montagem ao lado do diretor. Jordana seria montadora de todos os filmes contemporâneos de Coutinho, a partir de *Santo Forte* (1999).

A essa modalidade de relação e colaboração, que chamaremos de “aliança política”, gostaríamos de agregar um outro sentido, presente em alguns encontros do período recortado neste artigo, lançando os alicerces da filmografia contemporânea de Coutinho (inaugurada com *Santo Forte*, de 1999). Para abordá-lo, recorreremos sucintamente à discussão feita por Judith Butler em alguns de seus trabalhos mais recentes (2019, 2018, 2015). Interessada na “maneira pela qual a precariedade (...) pode operar, ou está operando, como um lugar de aliança entre grupos de pessoas que de outro modo não teriam muito em comum, e entre os quais algumas vezes existe até mesmo desconfiança e antagonismo” (2018: 34), a filósofa tem buscado alguns aportes conceituais, como a ética da responsabilidade pelo outro proposta por Emmanuel Lévinas. Para Butler, o compartilhamento da precariedade e o entrelaçamento de todas as vidas (mesmo que seja desigual a distribuição social e política da condição precária)⁶ reforça a proposição de que “a relação precede a individuação”, de que “a vida do outro, a vida que não é a nossa, também é nossa, uma vez que qualquer sentido que “nossa vida” tenha, deriva precisamente dessa sociabilidade, e já é, desde o início, dependente de um mundo de outras vidas” (2018: 120, 122).

Nesse sentido, os *encontros* (“substância” de seu cinema, segundo Coutinho), constituídos por relações de alteridade e diferença (entre cineasta e filmados), tornam-se espaço para a suscetibilidade ao outro, o estabelecimento de vínculos éticos e o engendramento de construções de si marcadas por interdependência e negociação (entre quem filma e quem é filmado). Como disse Coutinho em entrevista a Josafá Veloso (no filme *Banquete Coutinho*), “eu só existo pelo olhar do outro. Assim como o outro é constitutivo de mim, eu sou constitutivo do outro”. Ou, como escreveu Butler, revisando Lévinas: “Quando ajo eticamente, não sou mais um ser limitado. Eu me desmonto. Constato que sou a minha relação com esse ‘você’ cuja vida procuro preservar, e sem essa relação, esse ‘eu’ não faz sentido e perde a sua ancoragem numa ética que sempre antecede a ontologia do ego” (2018: 122).

Sugerimos então que a cena do encontro, na filmografia de Coutinho, dramatize relações éticas, de exposição e suscetibilidade ao outro: “a relação ética significa abrir mão de uma perspectiva egológica em favor de uma perspectiva que se estrutura, fundamentalmente, por um modo de abordagem: você me solicita, eu respondo” (Butler, 2018: 122). Em filmes como *Santa Marta* e *Boca de lixo*, que discutiremos melhor adiante, em meio a sequências temáticas que

6. Para Butler, embora a precariedade seja uma característica de todas as vidas, a “condição precária” designaria sua distribuição diferencial, sendo uma condição politicamente induzida, “na qual certas populações sofrem com redes sociais e econômicas de apoio deficientes e ficam expostas de forma diferenciada às violações, à violência e à morte” (2015: 46).

confrontam o estigma, reivindicam direitos ou simplesmente retratam comunidades empobrecidas, buscando-se a perspectiva de seus moradores, lampejam momentos de encontro que abrem espaço para negociações, diálogos e narrativas singulares, antecipando o cinema de Coutinho porvir. Chamaremos de “aliança ética” a essa modalidade de relação (entre o diretor e cada sujeito filmado), seguindo a pista que Coutinho nos oferece em uma entrevista concedida em 1998 à revista *Sexta-Feira*:

Depois de tantos fracassos políticos do Brasil e da minha própria experiência de vida, eu tenho a impressão de que só consigo fazer alguma coisa porque já não acredito nas grandes palavras. Quando eu estou fazendo um filme não estou querendo ensinar ninguém, isso é um pouco terrorista, porque na verdade eu não sou indiferente ao que acontece no mundo. Mas meu problema é mais ético do que político. O que eu quero é conhecer as razões das pessoas. As minhas razões não interessam. (Coutinho *apud* Ohata, 2013: 226).

Antes de prosseguirmos, é importante assinalar que, no período anterior à criação do CECIP, algumas produções de Coutinho já haviam ensaiado alianças políticas com organizações civis e sujeitos envolvidos em lutas por cidadania e reconhecimento social – relações influentes tanto nas escolhas de produção como nos recursos expressivos e opções estéticas empregadas pelo realizador. Referimo-nos aos documentários *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987) e *Volta Redonda, memorial da greve* (1989), ambos realizados para o Instituto Superior de Estudos da Religião (Iser), organização não-governamental do Rio de Janeiro ligada à Igreja Católica, com expressiva atuação no segmento audiovisual nos anos 1980 e 90. Se lembrarmos que faziam parte do Iser parceiros de trabalho que estariam envolvidos, poucos anos depois, na constituição do CECIP, como nos indica Carlos Alberto Mattos (2019), descortina-se um horizonte em que é possível tratar tais produções como parte de um único esforço do cineasta de encontrar grupos aliados e descobrir formas e processos de realização que estivessem conectados com sua trajetória, aspirações formais e preocupações políticas.

2. *Santa Marta, duas semanas no morro*: das questões da comunidade às existências quaisquer

Santa Marta, duas semanas no morro obteve financiamento junto a um concurso do Ministério da Justiça promovido em 1986, cujo mote temático era a violência nas favelas do Rio de Janeiro. No início dos anos 1960, depois de um período fora do Brasil, Coutinho havia trabalhado como gerente de produção do longa-metragem ficcional *5x Favela* (1962), produzido pelo Centro

Popular de Cultura da UNE, e que reuniu diretores ligados ao movimento do Cinema Novo; mas, como indica Consuelo Lins, seu retorno com o cinema às periferias cariocas se dá em um contexto diferente: “Em meados dos anos 80, as favelas cariocas eram muito mais populosas e violentas” (Lins, 2004: 61).

Diante do desafio imposto por essa conjuntura, Coutinho aproveitaria a presença de Claudius Ceccon no Iser e contaria com o amigo para a produção. Além disso, escolheria para assistente de direção alguém, em certa medida, familiarizado com a comunidade de Santa Marta, Sérgio Goldenberg,⁷ que mantinha no local um cineclubes voltado à exibição de filmes brasileiros. O convite tornou-se possível através do contato com a associação de moradores, como relata Goldenberg: “Foi o pessoal da Associação, em especial o Itamar Silva (...) quem falou ao Coutinho de um garoto lá (eu) que queria fazer cinema e conhecia o morro” (2013: 338).

À escolha de Goldenberg para assistente, somou-se outro gesto decisivo: a incorporação de moradores da comunidade (incluindo membros da associação) como auxiliares especiais. Tal incorporação, que se repetiria em documentários posteriores do diretor,⁸ pode ser entendida como uma importante modalidade de produção: um arranjo que inclui os atores sociais ligados às organizações retratadas no filme, tornando-o viável e abrindo espaço para a participação desses atores na construção criativa da obra. Possibilidades pioneiramente exploradas em *Santa Marta*.

Da perspectiva do apoio na produção, os colaboradores atuaram como mediadores entre a equipe de realização de Coutinho e moradores do lugar. É o caso dos depoimentos colhidos na associação de moradores, a partir de um anúncio colocado em espaços da comunidade, convidando para a gravação pessoas que tivessem “queixas” sobre violência ou discriminação. Resultaram entrevistas em que moradores do Santa Marta denunciavam abusos e arbitrariedades da polícia e expõem a precariedade da vida no local (um deles chega a pedir que a equipe lhe forneça uma carteira de identidade). Mas a colaboração dos assistentes-moradores vai além da atuação nos bastidores. Um exemplo é a participação de duas diretoras da associação, que conduzem – em cena e em campo – três entrevistas cruciais: com uma das mais antigas moradoras do Santa Marta, com um policial que faz revista na entrada da favela e com Jorge,

7. Goldenberg trabalha hoje principalmente para a televisão (TV Globo), mas, antes, viria a colaborar com Coutinho em outros filmes e realizar seus próprios documentários para o CECIP, como *Rio Nosso Bem*, de 1992 (direção compartilhada com Tonico Amâncio), exibido na Conferência Eco 92.

8. Em entrevista realizada anos mais tarde, no início dos anos 2010, María Campaña Ramia apontaria a importância dessas estratégias em filmes como *Santo Forte* e *O fim e o princípio*, referindo-se às moradoras locais também como “guias” na filmagem. Coutinho, em resposta, define que o envolvimento de moradores “simpáticos” aos outros moradores “é sempre essencial” (2013: 312).

ex-travesti, figura conhecida na comunidade. Sendo moradoras e membros da associação, sua experiência lhes franqueia uma postura e uma abordagem dos entrevistados dificilmente alcançáveis sem ela.

Os assistentes ajudam também na produção de dois encontros coletivos, um com jovens da comunidade e outro com diretores da associação (do qual participam as diretoras mencionadas acima). Neste último, a fala de um dos participantes é reveladora dos dilemas enfrentados pelas organizações civis naquele momento histórico, especialmente aquelas situadas em regiões ignoradas pelo poder público, como a associação do Santa Marta. Ouvimo-lo dizer, enquanto Coutinho filma os rostos dos outros moradores na roda de conversa:

Eu acho que o mutirão é uma coisa que tem que continuar. O mutirão, ele é importante porque (...) chama a participação. Agora, por outro lado, nós temos que entender o seguinte: o morador já trabalha de segunda a sábado (...), eu acho que o governo tem que entrar e fazer (...) o trabalho que ele faz. Se você for ver lá na Avenida Atlântica, lá quando muita coisa faz falta não é feito mutirão não. Eu não sou contra o mutirão comunitário, mas eu não acho que as pessoas têm que trabalhar todo domingo.

O discurso do morador prossegue, passando a tratar da necessidade das pessoas aproveitarem seu final de semana para o lazer (o futebol, a cerveja). Manter a continuidade da fala até esse trecho, em que um dos diretores da associação versa sobre outras facetas da vida na comunidade, revela uma aposta importante do vídeo: acessar o tema da violência nas suas intersecções com aspectos do cotidiano de uma comunidade, elaborando, no presente, um quadro de vivências que torna específicas as maneiras de lidar com (e de resistir a) opressões sofridas historicamente pelos pobres no Brasil.

Trata-se assim de abordar a vida dos moradores do Santa Marta evitando e buscando alternativas aos estigmas e estereótipos de miséria e violência que pesam sobre as comunidades empobrecidas, atentando-se para as ambiguidades e contradições trazidas pelas experiências singulares de diferentes sujeitos, como exemplificaremos à frente. Nas palavras de Consuelo Lins, o gesto poderia ser resumido como “(...) uma maneira de estabelecer relações complexas entre a vida de cada um deles, entre cada situação e algo como um ‘estado de coisas’ que vivemos no Brasil” (2004: 73).

Do ponto de vista da trajetória do diretor, o trabalho já marca uma articulação interna entre a busca por promover visibilidade e reconhecimento a uma comunidade urbana empobrecida, de um lado; e a aposta em atos de fala de personagens populares quaisquer. Assim, se está engajado em uma espécie de contra-representação – cujo propósito de fundo é retratar a comunidade de Santa Marta “de dentro”, evitando-se os enquadramentos negativos da mídia –, o vídeo também tateia mecanismos que fazem da gravação um espaço ativo

de escuta, a partir do qual alguns personagens se sobressaem ao narrar suas experiências e desejos.

Vislumbra-se, assim, o sentido ético da “aliança”, que reivindicamos para o trabalho documental de Coutinho como um todo (especialmente, a partir de final dos anos 1990). A filmagem é ocasião para o encontro entre pessoas que, por suas diferenças sociais, dificilmente se encontrariam; na qual se encena a relação de interdependência (cineasta-filmado) como constitutiva de cada um dos lados que negociam e se elaboram com a mediação da câmera. Em *Santa Marta*, é justamente nos momentos em que cria situações deliberadamente para filmá-las (não se atendo ao registro do cotidiano na comunidade) que Coutinho parece alcançar essa dimensão, como no já mencionado “set” montado pela equipe na associação de moradores, para que qualquer pessoa, caso se interesse, venha conversar sobre violência. Duas cadeiras são dispostas em frente à câmera: uma para o(a) entrevistado(a), outra com um monitor que reproduz o enquadramento registrado (em um procedimento de devolução “em ato” da imagem aos filmados).

Nessa situação, Coutinho registra o encontro com uma mulher negra, de cabelos curtos, cujo nome não é revelado. Distribuído ao longo da montagem, o diálogo conserva sua força, mesmo fragmentado. As injustiças, violências e opressões sofridas e narradas por ela tornam ainda mais contundente o modo como a personagem escapa, com ironia e humor, da auto-vitimização. Na interação com Coutinho, sua narrativa se desdobra em nuances e contradições, em um retrato complexo, que parece escapar aos propósitos estritamente “comunitários” do documentário. Relatando o “campo de luta” que sua casa se torna quando o companheiro bebe cachaça, por exemplo, garante que “não dá mole” (“eu agrido ele também”), e ressalva sorrindo que, “sem beber, ele é maravilhoso”.



Figura 1 e 2. Personagem de *Santa Marta* entrevistada na associação de moradores, que aparece também (a partir de inserção durante sua fala) descendo a ladeira da comunidade.

Santa Marta, duas semanas no morro teve uma exibição programada na comunidade em julho de 1987, porém, ao que se sabe em razão de um confronto entre traficantes, o evento foi inviabilizado, sendo realizado apenas meses depois. Mesmo assim, segundo informação colhida por Consuelo Lins, ele se tornou o filme de Coutinho mais exibido e repercutido nas favelas do Rio de Janeiro (ao menos até fins dos anos 2000). O documentário que lhe sucede, *Volta Redonda, memorial da greve*, também uma produção do Iser, encerra mais uma experiência marcante para o realizador em seu trabalho junto a organizações populares, mas por razões substancialmente distintas.

3. De *Volta Redonda, memorial da greve* a *Boca de lixo*: de sujeitos coletivos a personagens singulares

Encomenda do bispo dom Valdir Calheiros, da Diocese de Barra do Piraí e Volta Redonda, *Volta Redonda, memorial da greve* tinha como propósito primordial retratar os episódios da greve na Companhia Siderúrgica Nacional (CSN), em 1988, do ponto de vista dos operários. No regime democrático recentemente restabelecido, as reivindicações dos trabalhadores da CSN dispararam uma onda de repressão, com intervenção militar na cidade e na empresa, que fere dezenas de pessoas e provoca a morte de três metalúrgicos. No vídeo, a greve é abordada através de uma composição “clássica”, que estabelece como fio condutor uma locução em *off*, ilustrada por imagens da greve, da cidade, materiais de arquivo, e os combina com a inserção de entrevistas com personagens envolvidos nos acontecimentos, como grevistas e familiares dos trabalhadores mortos.

No decorrer das filmagens, porém, Coutinho nota divergências no interior do movimento grevista e mesmo entre os membros do sindicato, que era responsável por coordenar as ações dos trabalhadores. Os princípios de abordagem que se insinuavam em *Santa Marta*, ciosos das relações complexas que os sujeitos tecem com as condições sociais que enfrentam, encontravam barreira para sua aplicação, na impossibilidade de explicitação das contradições internas ao movimento (num vídeo patrocinado justamente por seus apoiantes). Tais princípios são então deslocados pelo realizador, dando lugar à busca por “(...) um filme o menos triunfalista possível” (Lins, 2004: 82), o que se nota, especialmente, nas sequências “sombrias” com as quais o filme se encerra (morte do presidente licenciado do sindicato, explosão do monumento feito em homenagem aos três operários mortos).

A abordagem utilizada por Coutinho desagradou a membros da Pastoral Operária, para quem o material foi exibido pela primeira vez. O bispo dom Valdir Calheiros contornaria o desconforto na recepção do filme propondo duas

versões, que circulariam em ambientes diferentes: uma para os circuitos católicos, outra para os circuitos públicos. Anos depois, Coutinho falaria sobre essa experiência, deixando no ar a sugestão de uma espécie de saldo pessoal, que seria importante nas produções posteriores:

Se fosse um filme de reflexão, e eu pudesse mostrar as contradições no seio do sindicato, seria um filme muito mais interessante e muito mais útil. Não se querem coisas para refletir, mas para levar a luta para a frente. Imagine se eu for fazer um filme sobre o MST. Eu adoraria, mas teria que ser um filme que tivesse questões, mostrasse ambiguidades. (Coutinho *apud* Lins, 2004: 83).

De fato, os filmes que Coutinho realiza a partir de então vão permitir que o documentarista aprofunde os métodos de filmagem e as linhas expressivas prefiguradas em *Santa Marta* e não devidamente exploradas em *Volta Redonda, memorial da Greve*: filmar em um único local, em um curto espaço de tempo, mas a partir da relação de cumplicidade garantida pela mediação de moradores ou lideranças locais; concentrar-se no que dizem os entrevistados (especialmente na maneira como dizem), construindo a narrativa a partir de suas falas, de forma não-linear, e abrindo mão de narração em *off*; escapar dos personagens e experiências exemplares e focalizar os imaginários e modos de vida, tal como expressos nas narrativas dos filmados, nas relações singulares que criam com as condições históricas enfrentadas – sendo algumas dessas características experimentadas paralelamente, como vimos, nos vídeos encomendados ao CECIP.

Junto a esses fatores, pesou também o aprendizado extraído das dificuldades encontradas com a realização de seu segundo e último filme em película (o primeiro havia sido *Cabra marcado para morrer*), *O fio da memória* (1988-1991), produzido no mesmo período em que Coutinho realizou *Volta Redonda, memorial da Greve*. No processo de realização de *O fio da memória*, encomendado pela Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, Coutinho enfrentou uma série de dificuldades. A magnitude do tema, proposto para comemorar os cem anos de abolição da escravidão no Brasil, e o formato de película, que tornara o projeto mais dispendioso, determinando seu modo de produção, foram decisivos na consolidação do desejo do documentarista de continuar explorando as possibilidades técnicas e estéticas de produção em vídeo.

O fio da memória lança Coutinho num “impasse” tão grande que só é contornado “(...) filmando *Boca de lixó*, em 1992, sem dinheiro nenhum, sem cobrança alguma” (Coutinho *apud* Lins, 2004: 81). O documentarista aproveita, justamente, os intervalos de realização de *A lei e a vida* e, utilizando a

equipe de produção e o aparato técnico disponibilizados pelo CECIP, dirige-se para o Vazadouro de Itaoca, na cidade de São Gonçalo, região metropolitana do Rio de Janeiro. Coutinho tinha conhecido um outro vazadouro no bairro Jardim Gramacho, na Baixada Fluminense, durante as filmagens de *O fio da memória*. Impressionara-se, segundo Mattos (2019: 161), não tanto “pelas imagens dantescas daquela gente a escalar detritos”, mas “com a vida aparentemente comum que eram capazes de ali levar”. Ao conhecer o Vazadouro de Itaoca, encontrou o espaço para realizar o documentário que já vinha intimamente projetando.

Boca de lixo retrata a vida a partir e em torno do Vazadouro: pessoas que geram renda e, não raro, se alimentam do que é despejado no local. Mesmo que não se trate de um “vídeo popular” típico,⁹ a realização parece instaurar no Vazadouro de Itaoca a esfera pública de que os catadores são sistematicamente alijados. Logo nos primeiros minutos, um adolescente desafia o cineasta, ciente da mediação pública que a câmera aporta: “Que vocês ganham com isso? Pra ficar botando esse negócio na nossa cara? O senhor podia mostrar isso sabe para quem? Podia mostrar para o Collor” (então presidente do Brasil). Resistentes em um primeiro momento à presença da equipe, sobre a qual projetam o imaginário de representação midiática negativa dos seus modos de vida, os trabalhadores e moradores da região abrem-se aos poucos à filmagem. Trata-se, contudo, não apenas de fazer ecoar vozes silenciadas na esfera pública instaurada pelas gravações. Há também um movimento “para dentro”: o vídeo provoca um processo de auto-reconhecimento, pertencimento e elaboração identitária. Usada como tática de aproximação, a distribuição de retratos dos catadores (extraídos de *frames* de vídeo), por exemplo, se torna meio para o reconhecimento de vínculos comunitários (“Conheço, meu filho, a metade aqui foi tudo criado comigo no lixo”, reconhece uma catadora, instada por Coutinho). Efeito semelhante ao que alcança o aparelho de TV instalado pela equipe no Vazadouro, na última sequência do documentário, quando vemos os trabalhadores do lixão se vendo nas imagens registradas por Coutinho.¹⁰

9. Retomamos a caracterização de Luiz Pereira Oliveira no artigo “Transformações no Vídeo Popular” (2001), em que trata da produção de documentários em associação com movimentos e organizações civis no período 1984-1995, de atuação da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP): “No vídeo popular típico, o território da existência diagnosticado como problema, em geral, remete ao mundo do trabalho, e o sujeito da ação é invariavelmente um sujeito coletivo: ele se configura como agente por pertencer a uma organização que o unifica e potencializa a sua ação, daí resultando que as reuniões e assembleias sejam lugares recorrentes. Pela organização o sujeito toma consciência da possibilidade de agir e de transformar” (p.10). Por outro lado, o típico vídeo popular “solicitava a asserção do espectador quanto à necessidade de mudar uma determinada realidade” (2001:12).

10. Na produção audiovisual desse período, os tensionamentos e diálogos com a televisão foram frequentes. Basta lembrar da proposta democratizante das TVs comunitárias, de levar para a televisão temas e enfoques excluídos pelas emissoras de padrão broadcast – seguido pelo

Esses gestos conduzem o cineasta à elaboração de alguns retratos particularizados dos personagens, através dos quais revela aspectos de suas vidas que ultrapassam a condição de sub-humanidade na qual poderiam ser enquadrados. As indagações que o documentarista faz ao se aproximar das pessoas já apontam nesse sentido: “como é viver aqui?”, “é bom?”, “por quê?”, Coutinho repete, preterindo o pressuposto de que a situação ali seria insuportável. Como notamos para *Santa Marta*, a proposta de resistir, com o documentário, ao estigma sofrido por um grupo social brasileiro, é indissociável, em *Boca de lixo*, de um movimento de singularização dos sujeitos filmados. Isso não impede que o realizador ofereça, ao mesmo tempo, um olhar contundente sobre as condições de vida dos catadores (e, indiretamente, sobre um estado maior de coisas que provoca e permite a existência dessas condições).

Essa relação é possibilitada pelo fato do documentarista permanecer durante vários dias no local, numa postura diferente daquela adotada por equipes de jornalismo televisivo. Na já citada entrevista para María Campaña Ramia, ele explicaria: “A relação mudou porque os que estavam ali e me reconheciam pensavam: ‘Ah! O homem voltou. Vai conversar comigo, não vai fugir’” (2013: 311). Coutinho capta assim a alteração dos personagens diante da presença da câmera (como no caso de Jurema, personagem que transforma sua postura e discurso à medida que fica à vontade com o realizador), mas também processos mais amplos que demonstram incidência sobre a vida no Vazadouro. O exemplo mais notável é o do marido de Lúcia, uma das personagens, motorista em uma empresa responsável por fazer o despejo do lixo no local. Quando a equipe visita sua casa, ele ainda estava empregado. Dias depois, é visto cantando lixo. Indagado por Coutinho, revela que foi demitido pela empresa e agora está também vivendo dos materiais recolhidos no Vazadouro, enquanto não consegue um novo emprego.

Diferente de *Santa Marta*, em que a abordagem dos entrevistados é mediada pela aliança política com a Associação dos Moradores, não há em *Boca de lixo* uma organização mediadora. Se o cineasta persiste no propósito engajado de confrontar o estigma e a invisibilidade sofridos por um grupo social precarizado, é da aliança ética com cada catador de quem se aproxima que um filme poderá resultar. Nesse sentido, *Boca de lixo* se aproxima dos trabalhos contemporâneos do diretor, estruturados por encontros entre cineasta e filmados. Deles se diferencia, entretanto, pelo modo como a montagem alterna e remete a elaboração mais detida de cinco personagens (entrevistados em suas casas), a sequências que mostram aspectos do cotidiano no vazadouro (acionados pelos

gesto emblemático, na recepção, de carregar o aparelho de TV para a rua, emitindo localmente a produção local, a exemplo da TV Viva, de Recife e Olinda, entre outras experiências. Embora não se filie a uma produção de TV comunitária, a realização de *Boca de lixo* endossa esse gesto.

atos de fala dos sujeitos filmados). No movimento pendular entre experiência comunitária e individualização, *Boca de lixo* dá a ver agenciamentos complexos.

Um bom exemplo é a sequência protagonizada por Lúcia. Por meio do detalhe de um quadro na parede, a montagem nos transporta do barraco erguido para descanso e sombra no lixão à casa onde ela vive. Agora limpa e de cabelos penteados, sua postura (tímida e um pouco constrangida) contrasta com a da mulher que vimos antes, desenvolta no Vazadouro: falando alto, gesticulando muito, “discursando” para uma pequena plateia. Instada por Coutinho (“lá é mais fácil falar, né?”), ela mesma se atribui diferentes atuações e papéis: “Quando eu tô lá no lixo eu sou uma pessoa totalmente diferente do que eu sou em casa...” Ao “multiplicar” a personagem, mostrando-a cindida, *Boca de lixo* recusa emblematicamente fazer de cada catador apenas um “informante” sobre as precárias condições de vida no lixão.



Figura 3 e 4. Lúcia conversa com Coutinho no barraco improvisado em meio ao Vazadouro e, depois, no ambiente de sua casa.

Ainda nesse sentido, é exemplar o encontro com Cícera, outra trabalhadora do Vazadouro de Itaoca, que conduz a equipe até sua casa e lhe apresenta sua família. Em conversa com Coutinho dentro de casa, ladeada pela filha e pelo genro, confessa pedir a deus que “liberte” a filha e lhe dê “uma chance pra ela conseguir ser o que bem quer”. “Cantora sertaneja”, responde a moça sorrindo, quando indagada pelo diretor sobre “o que quer ser na vida”. É o mote para que o filme registre sua performance cantando “Sonho por sonho” (José Augusto) em frente à casa modesta de pau-a-pique.



Figuras 5 e 6. Cícera apresenta sua família à equipe de filmagem, momento que precede a performance cantada de sua filha à porta de casa.

Respondendo à solicitação de Cícera e ao imaginário de sua filha, o cinema propõe uma apresentação da moça conforme o seu desejo – recusando-se, assim, a apenas reforçar enquadres prévios. Por outro lado, não se trata de uma imagem que “falseia” as condições de vida da família de Cícera, ou que esteja destituída das marcas da experiência de pobreza e injustiça social por ela vividas. Não por acaso, a música cantada pela moça se torna trilha da sequência posterior, que compila registros do cotidiano na casa da família.

José Carlos Avellar (2013) argumenta que, em *Boca de lixo*, as conversas entre diretor e filmados, não caracterizáveis como entrevistas convencionais ou temáticas por serem abertas “para todos os lados”, “indisciplinadas”, são decisivas no trabalho de Coutinho, concluindo que:

O cinema aqui não se propõe como o relato de uma investigação concluída antes do início da filmagem, mas como o instante de investigação, não tanto a descoberta quanto a procura, não tanto uma resposta quanto uma nova pergunta: a experiência do trabalhador no lixo seria uma imagem do trabalhador comum confinado entre o final de todo o serviço e o recomeço de tudo? (2013: 542).

Ainda para Avellar, leitura da qual nos aproximamos, o trabalho de Coutinho sugere a incorporação, na sua própria tessitura, daquilo que o documentário costuma descartar, sendo possível afirmar que *Boca de lixo* associa à questão que documenta – a situação das pessoas que sobrevivem no Vazadouro – uma segunda, ligada à própria representação do grupo social abordado. No que podemos traçar um paralelo com os outros vídeos analisados ao longo deste artigo, destacadamente aqueles produzidos em parceria com o CECIP:¹¹

11. Ainda na primeira metade dos anos 1990, Coutinho faria mais um vídeo produzido pelo CECIP, com liberdade criativa semelhante àquela encontrada para realizar *Boca de lixo: Romeiros do Padre Cícero* (1994). Mas nele, à diferença das alianças com organizações, grupos ou sujeitos em luta por direitos constitutivas dos vídeos anteriores, Coutinho retomaria uma

Coutinho estaria preocupado não só em visibilizar os diferentes sujeitos em suas lutas por cidadania e reconhecimento social, mas também com a busca por uma expressão documental capaz de fazê-los aparecer em suas complexidades. Assim, o trabalho realizado neste período histórico se abre sobre a filmografia posterior do cineasta: a afirmação de um movimento coletivo coexistiu com o olhar detido para as vidas em suas singularidades.

Referências bibliográficas

- Avellar, J. C. (2013). O lixo na boca. In M. Ohata (org.), *Eduardo Coutinho* (pp. 537-542). São Paulo: Cosac & Naify.
- Berg, J. (2013). Quase tudo monta. In M. Ohata (Org.), *Eduardo Coutinho* (pp.348-356). São Paulo: Cosac & Naify.
- Butler, J. (2015). *Quadros de guerra – quando a vida é passível de luto?*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira.
- Butler, J. (2018). *Corpos em aliança e a política das ruas – notas para uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira.
- Butler, J. (2019). *Vida precária – os poderes do luto e da violência*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Coutinho, E. (2013). Entrevista a *Sexta-Feira* (1998). In M. Ohata (org.), *Eduardo Coutinho* (pp.223-231). São Paulo: Cosac & Naify.
- Goldenberg, S. (2013). Meu primeiro chefe. In M. Ohata (org.), *Eduardo Coutinho* (pp.339-348). São Paulo: Cosac & Naify.
- Lins, C. (2004). *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Mattos, C. (2019). *Sete faces de Eduardo Coutinho*. São Paulo: Boitempo: Itaú Cultural: Instituto Moreira Salles.
- Oliveira, L. (2001). Transformações no Vídeo Popular. *Sinopse Revista de Cinema*, 3(7): 9-20. São Paulo.
- Oliveira, V. (2019). *Intervir na história: modos de participação das imagens documentais em lutas urbanas no Brasil*. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Ramia, M. (2013). Não quero saber como o mundo é, mas como está – entrevista com Eduardo Coutinho. In M. Ohata (org.), *Eduardo Coutinho* (pp.307-322). São Paulo: Cosac & Naify.

linha de trabalho explorada no programa *Globo Repórter* (TV Globo), focalizando tradições religiosas emblemáticas da região de Juazeiro do Norte, no sertão nordestino.

Salles, J. (2013). Morrer e nascer – duas passagens na vida de Eduardo Coutinho. In M. Ohata (org.), *Eduardo Coutinho* (pp.365-374). São Paulo: Cosac & Naify.

Filmografia

A lei e a vida (1992), de Eduardo Coutinho.

Banquete Coutinho (2019), de Josafá Veloso.

Boca de lixo (1993), de Eduardo Coutinho.

Cabra marcado para morrer (1964-84), de Eduardo Coutinho.

Mulheres no front (1996), de Eduardo Coutinho.

O fio da memória (1991), de Eduardo Coutinho.

O jogo da dívida: quem deve a quem? (1990), de Eduardo Coutinho.

Santa Marta, duas semanas no morro (1987), de Eduardo Coutinho.

Seis histórias (1995), de Eduardo Coutinho.

Volta Redonda, memorial da greve (1989), de Eduardo Coutinho.

Corpos interditos em *Era uma vez Brasília*

Tatiana Hora*

Resumo: Na análise de *Era uma vez Brasília* (2017), de Adirley Queirós, elaboramos um alargamento do conceito de desvio, proposto por Guy Debord em colaboração com os situacionistas, argumentando que esse filme desvia os sentidos dos arquivos através da montagem, como também segue na contramão da história oficial e da arquitetura através da ação (ou da falta dela) dos corpos dos personagens no espaço, além das articulações complexas entre tempo histórico e tempo narrativo.
Palavras-chave: arquitetura; desvio; tempo histórico.

Resumen: En el análisis de *Era una vez Brasília* (2017), de Adirley Queirós, elaboramos una extensión del concepto de desviación, propuesta por Guy Debord en colaboración con los situacionistas, argumentando que esta película desvía los significados de los archivos a través del montaje, a través del montaje, como también va en contra de la historia y la arquitectura oficiales a través de la acción (o falta de ella) de los cuerpos de los personajes en el espacio, además de las complejas articulaciones entre tiempo histórico y tiempo narrativo.
Palabras clave: arquitectura; desvío; tiempo histórico.

Abstract: In the analysis of *Era uma vez Brasília* (2017), by Adirley Queirós, I elaborated an extension of the concept of deviation, proposed by Guy Debord in collaboration with the situationists, arguing that this film diverts the meanings of archives through editing, as well as it goes against official history and architecture through the action (or lack of it) of the bodies of the characters in space, in addition to the complex articulations between both historical and narrative time.
Keywords: architecture; detour; historical time.

Résumé : Dans l'analyse de *Era uma vez Brasília* (2017), d'Adirley Queirós, nous avons élaboré une extension du concept de déviation, proposé par Guy Debord en collaboration avec les situationnistes, arguant que ce film détourne le sens des archives par le montage, de même qu'il va à l'encontre de l'histoire officielle et de l'architecture par l'action (ou son absence) des corps des personnages dans l'espace, en plus des articulations complexes entre temps historique et temps narratif.
Mots-clés : architecture ; déviation ; temps historique.

* Universidade Federal de Sergipe, Departamento de Comunicação Social, Centro de Educação e Ciência Humanas. 49100-000, Sergipe, Brasil. E-mail: tati_hora@hotmail.com

Submissão do artigo: 8 de abril de 2020. Notificação de aceitação: 29 de julho de 2020.

1. O desvio pela distopia

No filme *Era uma vez Brasília* (2017), Adirley Queirós adota a forma híbrida entre o documentário e a ficção científica distópica como instrumento de aviso diante de tendências negativas em curso no presente da capital brasileira – mas também como forma de elaboração de memórias soterradas.

As distopias são narrativas sobre lugares radicalmente piores do que aqueles em que vivemos: se as utopias são sonhos, verdadeiras imagens do paraíso, as distopias podem ser pensadas como pesadelos, visões do inferno. O termo distopia vem do grego *dus-tópos*, “lugar ruim”. Segundo Lyman Sargent (1994), a palavra foi usada pela primeira vez em 1868, num discurso parlamentar em que John Stuart Mill teria buscado expressar o que seria uma perspectiva oposta à da utopia (do grego *u-tópos*, o “não lugar”, imagem idealizada). Entre as principais narrativas distópicas na literatura estão *Admirável mundo novo* (1932), de Aldous Huxley, e *1984* (1949), de George Orwell; no cinema, podemos listar importantes obras como *Fahrenheit 451* (1966), de François Truffaut (baseado no romance de Ray Bradbury) e *Alphaville* (1965), de Jean-Luc Godard. As distopias apresentam imagens pessimistas do futuro com o fim de provocar no espectador a impressão de que a sociedade poderá se transformar muito negativamente, a depender da ação dos indivíduos no presente.

(...) A imaginação distópica tem servido como veículo profético, o canário na gaiola, para escritores com uma preocupação ética e política em nos alertar sobre terríveis tendências sócio-políticas que poderiam, se prosseguissem, transformar o nosso mundo contemporâneo nas gaiolas de ferro retratadas nos porões da utopia. (Baccolini; Moylan, 2003: 1-2).¹

Assim como *Branco sai, preto fica*² (2014), outro híbrido de documentário e ficção científica distópica de Adirley Queirós, *Era uma vez Brasília* apresenta um viajante no espaço-tempo, desta vez o agente intergaláctico WA4. Viajando num “carro- nave”, WA4 veio do Planeta Karpenthall, ou Sol Nascente (mesmo nome da maior favela do Distrito Federal, localizada em Ceilândia), onde foi detido por ter invadido um terreno com o objetivo de construir uma casa para sua família. Foi então enviado ao Planeta Terra, com a promessa de que teria

1. No original: “(...) the dystopian imagination has served as a prophetic vehicle, the canary in a cage, for writers with an ethical and political concern for warning us of terrible sociopolitical tendencies that could, if continued, turn our contemporary world into the iron cages portrayed in the realm of Utopia’s underside”.

2. O “agente terceirizado” Dimas Cravalanças vem do futuro (mais precisamente do ano de 2070), viajando numa máquina do tempo (um container de obras), em busca dos testemunhos de vítimas do crime de Estado ocorrido no baile *black*, visando uma reparação.

de volta a sua liberdade, caso cumprisse a missão de matar o presidente Juscelino Kubitschek no dia da inauguração de Brasília, em 21 de abril de 1960. WA4 acaba chegando a Brasília no dia 17 de abril de 2016, data da votação do processo de *impeachment* de Dilma Rousseff na Câmara dos Deputados. No filme, a capital mais parece uma “prisão a céu aberto”, espaço sinistro onde trabalhadores andam algemados e “alienígenas” tramam a revolta.

A fabulação distópica de *Era uma vez Brasília* não é avessa ao real, pois, ao refletirmos sobre a própria história da construção da capital, os aspectos distópicos são revelados: para colocar em prática o seu Programa de Metas que levaria o país a alavancar “50 anos em 5”, dentre as quais a edificação da cidade era a sua “meta-síntese”³, Juscelino Kubitschek negociou seu poder de barganha para impetrar a entrada de capital externo no país sob o argumento da contenção da luta de classes. Afinal, muito além dos lucros dos investidores, a função do desenvolvimento seria a segurança, pois o crescimento econômico era considerado essencial para a defesa dos valores democráticos, impedindo que a insatisfação com a pobreza nos “países subdesenvolvidos” fosse sublimada na forma de uma luta organizada e revolucionária. Contrariando as aparências, o projeto desenvolvimentista de JK é, assim, essencialmente anti-utópico, tendo em vista que “a perspectiva política geral é, pois: *mudar, dentro da ordem, para garantir a ordem*” (Cardoso, 1978: 227, *grifo nosso*).

Ao contrário de leituras que apontam para um desacordo entre o projeto de Brasília, construída em plena vigência das liberdades democráticas durante o governo JK (chegando-se a se falar em uma cidade vinculada à utopia de uma sociedade sem classes), e o governo autoritário que se instalou na capital apenas quatro anos após a sua inauguração com o Golpe de 1964, Vesentini (2001) argumenta que a cidade colocou em prática a operacionalização da geopolítica.

(...) E o Estado da geopolítica encontrou em Brasília a sua capital ideal, a capital que lhe permite com mais facilidades pressionar o Congresso, impor leis e atos institucionais, evitar pressões populares no sentido de aprovar (ou recusar) leis, de manifestar-se frente a decisões do judiciário, ou do Executivo, etc. É a capital do isolamento dos governantes, da “segurança nacional” entendida como segurança do Estado forte e autoritário. (Vesentini, 2001: 139).

3. Segundo Márcia Campos (2007), dividido em cinco áreas, o Plano de Metas contemplava os seguintes setores: energia (metas 1 a 5), transportes (6 a 12), alimentação (13 a 18), indústria de base (19 a 29), educação (meta 30), e, por último, a edificação da nova capital federal. O Plano de Metas foi elaborado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento, órgão subordinado à Presidência da República, e tinha clara inspiração nas teorias desenvolvimentistas difundidas pela Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (Cepal), entidade vinculada ao Conselho Econômico e Social das Nações Unidas.

Considerando-se que a geopolítica objetiva a instrumentalização do espaço geográfico e o controle social, a produção da geopolítica foi dominada por militares de altas patentes, que viram em Brasília a cidade perfeita para abrigar um centro de poder. Um artigo de Jaccoud d'Allembert afirma: “cidade aberta, de amplos espaços, Brasília naturalmente se defende do terrorismo, cujos agentes não encontrariam aqui facilidade de refúgio. Brasília tem apenas quatro saídas, que podem ser prontamente fechadas em poucos minutos” (D'Allembert *apud* Vesentini, 2001: 89). A estrutura pensada para facilitar o controle social também é ressaltada por Roberto Segre: “atrás do eixo principal das superquadras, encontram-se diferentes instituições, sobretudo os órgãos repressivos, situados em posição estratégica para controlar facilmente as principais vias e o setor de habitação urbana” (Segre, 2012: 240).

Tais elementos autoritários presentes na própria concepção urbanística da capital encontram nas radicalizações da ficção científica distópica o terreno fértil para as fabulações do filme. No presente trabalho, encontramos, nas reflexões de Guy Debord em colaboração com os situacionistas, a inspiração para formular uma figura de desvio criada por *Era uma vez Brasília* para resistir aos ditames da arquitetura moderna e da história oficial. Investigamos como o desvio engendra, neste filme de Adirley Queirós, outras relações entre *corpo, tempo e espaço*, na oposição das projeções utópicas que rondaram a construção e a memória histórica da capital.

O filósofo e cineasta Guy Debord integrava a Internacional Situacionista, movimento que durou de 1957 a 1972. Os situacionistas criticavam o planejamento urbano proposto pela arquitetura moderna⁴, compreendendo a cidade como cenário da dominação capitalista, onde o controle espetacular e a pulverização dos trabalhadores realizada através do urbanismo convergem para a manutenção do *status quo*. Os situacionistas reivindicavam o espaço da cidade para além da eficiência da circulação dos automóveis e dos pedestres (tal como concebido na cidade mecanizada idealizada pela arquitetura moderna), para além do espaço de trânsito entre o lar e o local de trabalho, para além dos mitos dos monumentos, dos ditames da especulação imobiliária.

4. A arquitetura moderna, amplamente debatida nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna de 1928 até meados dos anos 1970, foi usada como ferramenta de renovação dos espaços urbanos desde a reconstrução das cidades da Europa devastadas no Pós-Guerra, mas no Brasil foi mobilizada como tentativa de salto do estágio de “subdesenvolvimento” para o de país desenvolvido. Lúcio Costa e Oscar Niemeyer eram frequentadores dos CIAM. Eles foram bastante influenciados pelas ideias de Le Corbusier expostas nas obras *A cidade radiosa* e *A carta de Atenas*, que propunham a separação da cidade em quatro funções: tráfego, moradia, trabalho e lazer, concretizada em Brasília através da separação entre superquadras (moradia), tráfego (eixo rodoviário), trabalho (eixo monumental) e lazer (parques e demais áreas recreativas) (Holston, 1993).

Debord (2003) reivindica a cidade como campo de batalha da liberdade histórica, lugar tantas vezes palco do exercício dos poderes da administração estatal que precisam ser enfrentados. Os “senhores da história”, os donos do tempo, pertencem às classes dominantes, são aqueles que promovem a apropriação social do tempo e acumulam a mais valia temporal, seja por meio da exploração do trabalho, seja através da história narrada sob a névoa do mito e da ilusão do progresso. O tempo histórico característico da sociedade capitalista é o *tempo irreversível*, aquele da produção econômica promovendo transformações profundas no mundo. É o tempo das coisas, da produção em série, tempo reificado, consumível e vendável, que aniquila o *tempo vivido*: “os possuidores da história puseram o tempo num sentido: uma direção que é também uma *significação*” (Debord, 2003:107, grifo nosso). Esta direção precisa ser desviada.

O desvio é um conceito apresentado por Guy Debord no livro *A sociedade do espetáculo*, como também no pequeno ensaio situacionista escrito em parceria com Gil Wolman, *Um guia prático para o desvio*, além de ter sido abordado no texto *O desvio como negação e prelúdio*, assinado coletivamente pela Internacional Situacionista. Este conceito propõe o emprego das imagens do espetáculo contra o espetáculo: diferente da citação, que respeita o original e sua autoria, no desvio o choque entre diferentes mundos sensíveis ressignifica o original (Debord; Wolman, 2007). Ele seria a crítica histórica que parte da contradição na forma e no conteúdo, e sua linguagem “não é a negação do estilo, mas o estilo da negação” (Debord, 2003: 130).

Nesta análise, o desafio é refletir sobre como *Era uma vez Brasília* pode executar desvios que se contraponham à história oficial, aos controles urbanos, numa tensão entre a experiência cotidiana dos corpos daqueles que vivem na cidade (questão de *mise-en-scène*) e a tessitura de complexas temporalidades históricas (questão de montagem).

Na noção alargada que propomos, o desvio fílmico também pode se dar por meio da *ação dos corpos no espaço* (as clausuras vividas pelos personagens e invasões que estão na iminência de realizar) e das tensões entre *tempo histórico* e *tempo narrativo* (a construção fílmica do tempo elaborando relações entre passado, presente e futuro, de modo a romper com a temporalidade do progresso).

Nossa hipótese é de que as complexas costuras entre o passado, o presente e o futuro tecidas em *Era uma vez Brasília*, bem como a crítica do controle exercido sobre os corpos no espaço da cidade, são elaboradas a partir do que chamamos nesta análise de *corpos interditos*. Entre as definições apresentadas pelo dicionário Houaiss, o vocábulo interdito se refere a “o que está sob inter-

dição”, “que ou quem foi privado de certos direitos em virtude de penalização criminal” (Houaiss; Salles, 2009: 1096). O termo vem do latim *interdictus*, que quer dizer “proibido, vedado” (Houaiss; Salles, 2009: 1096). Corpos interditos são impedidos de falar (as suas memórias são esquecidas, suas expressões são reprimidas), restritos a determinados espaços e funções, submetidos à punição e até mesmo à clausura. Por meio dos *corpos interditos* de prisioneiros como WA4, Andreia Vieira e do líder da revolta, Marquim, os filmes de Adirley Queirós criam alegorias de modo a *desviar* o tempo histórico – aquele que dispõe a história como marcha para o progresso na direção do futuro. Os corpos interditos desviam as fronteiras da cidade, cruzam os limites, ocupam o espaço proibido, e, por outro lado, trazem à tona um “futuro passado”: a história feita de rupturas, descontinuidades e catástrofes que se repetem.

2. Distopia documental e alegoria

O uso de engenhocas e de uma cenografia precária por filmes alinhados a um gênero realizado, grosso modo, com condições de produção industriais e altos orçamentos (a ficção científica), cria a ironia em que os projetos desenvolvimentistas empreendidos no país são alegorizados, assim como o próprio cinema (que também tem parte em nossa “condição subdesenvolvida”). Assim como em *Branco sai, preto fica*, *Era uma vez Brasília* utiliza suas engenhocas para se contrapor, como afirma Cláudia Mesquita, “à crença no progresso e na máquina depositadas na criação de Brasília, afirmando uma espécie de ‘anti-ficção científica’” (2015: 8). Trata-se de um desvio pela ficção científica, em que os códigos desse gênero cinematográfico são ressignificados através de reinvenções alegóricas para elaborar a crítica ao futurismo da “ficção científica” que era o próprio cenário da cidade de Brasília, a concretização do “país do futuro”.

Era uma vez Brasília se utiliza de personagens e objetos anacrônicos (WA4 e a nave) para criar temporalidades complexas, crivadas de conexões entre o passado, o presente e o futuro. Assim, elabora alegorias que produzem saltos e conexões entre os projetos desenvolvimentistas de JK e aqueles das gestões petistas recentes. Os personagens (viajante no espaço-tempo, alienígenas) e os elementos cênicos (a ponte, o carro-nave, as máscaras) carregam sentidos que aludem a “outras cenas”: eles promovem atravessamentos temporais, anacronismos, criando relações entre acontecimentos do passado, o tempo presente e as expectativas quanto ao futuro.

Se a narrativa distópica imagina lugares piores do que aqueles em que vivemos, já a alegoria fabula espaços que aludem a “outras cenas”. Segundo Ismail Xavier, as alegorias podem colocar o espectador numa postura analítica diante

de um enigma: “a disposição do espectador de querer decifrar pode encontrar ancoragem, mais ou menos definida, quando esta “outra cena” dá sinais de ser o contexto nacional tomado como uma totalidade” (2013: 23). *Era uma vez Brasília*, no entanto, aponta semelhanças entre o lugar distópico-alegórico e o real, a partir do hibridismo entre ficção científica e documentário, de modo que o presente comparece não somente sob a forma da alusão, mas também do contato com o mundo. A distopia, aqui, configura-se como ruptura na história: as realizações e promessas de progresso dos recentes governos de esquerda (como o incentivo à indústria automobilística alegorizado no carro de WA4) se desvanecem diante do aumento do desemprego, da crise econômica e do recrudescimento das políticas neoliberais, problemáticas abordadas pela chave da alegoria.

A alegoria apresenta uma linguagem imagética, constituída por um abismo entre o ser visual e a significação, em que “cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra” (Benjamin, 1984: 197).⁵ Ela carrega significados ocultos, múltiplos, e é marcada pela ambiguidade. Em vez da unidade da significação característica do símbolo, nela os sentidos são fragmentários, pois “as alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas” (Benjamin, 1984: 200). Diferente da instantaneidade do processo de significação pertinente ao símbolo, nas alegorias os sentidos se desenrolam no transcorrer do tempo. A categoria de tempo é decisiva na definição de alegoria, que promove a sua espacialização, cristalizando os acontecimentos como simultâneos – a alegoria apresenta a história carregada pelo peso do que há de malgrado e decadente.

A Reforma Trabalhista, o culto às armas, a defesa da repressão policial irrestrita como medida de contenção da violência urbana, elementos candentes no contexto político em que se insere o filme: tudo isto parece ter sido prefigurado pelas alegorias elaboradas pela ficção científica distópica de Adirley Queirós. *Era uma vez Brasília* alterna entre a alegoria e a abordagem mais direta do presente, por meio de sons de arquivo e imagens documentais. O filme incrusta na própria narrativa a contestação da teleologia, e a fragmentação radical da montagem de *Era uma vez Brasília* caminha para um anticlímax.

As narrativas alegóricas criam prefigurações: neste filme, elas apresentam relações entre o desenvolvimentismo de JK e o das gestões petistas, entre a

5. Ismail Xavier (2013) explica que a palavra alegoria vem do grego *allos* (outro) somado a *agoreuein* (falar na assembleia, em público), o que já traz a ideia de uma coisa no lugar de outra, numa relação entre o conteúdo manifesto e aquele oculto. A definição é imprecisa, mas expõe a fratura entre espírito e letra, evidenciando a historicidade e a arbitrariedade da linguagem – ela “traz, portanto, um reconhecimento de que a linguagem, se é expressão, não é imediata, havendo a mediação reconhecida de uma convenção que se interpõe entre a fala e a experiência, em outras palavras, a mediação da espessura própria da linguagem em sua relação problemática com o mundo” (Xavier, 2013: 323).

ditadura militar e o avanço das políticas neoliberais. Segundo Ismail Xavier (2013), a prefiguração implica uma visão em que o passado e o presente se encontram vinculados por semelhanças entre fatos do outrora e de agora.

A leitura “figural” da narração de um fato passado não retira deste sua veracidade histórica, sua condição de acontecimento que tem lugar e tempo. Apenas acrescenta, ao sentido literal da narração, um sentido mais profundo pelo qual cada fato passado se revela uma prefiguração dos eventos fundamentais do presente. (...) Ou seja, passado e presente correspondem a etapas, fases, de um caminho ascensional dirigido a um fim; é o tempo final – a Redenção – que dá sentido ao movimento e nos permite explicar seu direcionamento. É a certeza de que se caminha em determinada direção, é a certeza da salvação como termo final que possibilita a organização da experiência, ligando passado, presente e futuro. (Xavier, 2013: 327).

Em sua obra *Alegorias do subdesenvolvimento*, Ismail Xavier analisa as diferentes relações entre alegoria, teleologia e narrativa em obras como *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha (que coloca em crise a teleologia da história proposta seu filme anterior, *Deus e o diabo na terra do sol*, de 1964), e *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla. Entre 1964 e 1970, para o autor, as alegorias fílmicas teriam marcado a passagem “da ‘promessa de felicidade’ à contemplação do inferno” (Xavier, 2013: 23). Em *Era uma vez Brasília*, a alegoria nos conduz à contemplação do inferno. Ao chamar a atenção para a leitura prefigural da alegoria, não queremos afirmar que os filmes podem prever o futuro, o que pressupõe uma visão representativa e cronológica do cinema na história e da história no cinema. Em vez de prever o futuro, a ficção científica pode promover a *desfamiliarização* do espectador em sua relação com o presente, estimulando uma postura crítica diante de catástrofes já em curso na atualidade.

Eu argumentaria, de todo modo, que a ficção científica mais característica não tenta seriamente imaginar o “real” futuro do nosso sistema social. Em vez disso, os seus múltiplos futuros simulados servem para outra função, transformar o nosso presente no passado específico de algo que está por vir. (Jameson, 2005: 288).⁶

Se o espaço arquitetônico da nova capital foi pensado a partir da desfamiliarização própria da arquitetura modernista, que, segundo Holston (1993), elaborava o distanciamento na relação com o espectador diante da paisagem futurista, o desvio pela ficção científica em *Era uma vez Brasília* promove outra desfamiliarização diante de Ceilândia e de Brasília: a distopia tinge esses

6. No original: “I would argue, however, that the most characteristic SF does not seriously attempt to imagine the “real” future of our social system. Rather, its multiple mock futures serve the quite different function of transforming our own present into the determinate past of something yet to come”.

espaços de atmosferas pós-apocalípticas; porém o presente (e também o passado) irrompem pela via do documentário. Se o presente, nesses filmes, parece “o passado de algo que está por vir”, os futuros possíveis trazem marcas de catástrofes passadas e do próprio presente.

3. O instante de perigo em *Era uma vez Brasília*

Numa cena de *Era uma vez Brasília*, guerreiros usando adereços *geek* (com roupas de samurai e máscaras de Jason, os mascarados lembram os *black blocs*, um deles inclusive usa uma máscara de proteção contra gases) lutam num cenário repleto de andaimes, durante o 27º Torneio Intergaláctico da Ceilândia, até que Marquim do Tropa chega andando em sua cadeira de rodas, interrompe a batalha e começa a discursar:

O inimigo tá solto, o monstro está em tudo que é lugar: no Congresso, nos Ministérios, no Palácio. O Congresso tem que ser nosso! Os ministérios... tem que ser tudo nosso... Aqui só tem os melhores e mais capacitados. Eu tenho certeza que na hora da guerra ninguém aqui vai amarelar. Somos um povo forte, unido e organizado. O inimigo tá entre nós. E trama na escuridão. Passa recados e remessas à noite. *O inimigo fala “dar-te-ei”, mas não dá nada pra gente.* Temos que capturar eles!

O inimigo ao qual Marquim se refere diretamente é o presidente Michel Temer, conhecido pelo hábito de usar mesóclises em seus pronunciamentos, mas são também as elites que apoiaram o *impeachment* de Dilma Rousseff com a finalidade de intensificar a implantação de políticas neoliberais para retirar direitos dos mais pobres e incrementar os lucros dos mais ricos em tempos de crise econômica, a exemplo da Reforma Trabalhista e da Reforma da Previdência.

Através do carro-nave e do agente intergaláctico WA4, o filme cria uma alegoria que produz relações entre as utopias desenvolvimentistas de JK e dos governos Lula e Dilma, e as “distopias” do Golpe de 64 e do pós-*impeachment* de 2016. Sua narrativa distópica se propõe a “(...) apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante perigo” (Benjamin *apud* Löwy, 2005: 65). Segundo Benjamin, “o inimigo não tem cessado de vencer” (*apud* Löwy, 2005: 65) e o instante de perigo coloca em evidência que a história não é um progresso ininterrupto, mas uma catástrofe única. Em sua leitura da tese benjaminiana, Michel Löwy nos diz que “o perigo de uma derrota atual aguça a sensibilidade pelas anteriores, suscita o interesse dos vencidos pelo combate, estimula um olhar crítico voltado para a história” (2005: 65).

Era uma vez Brasília parte da narrativa distópica e alegórica para elaborar a história como “futuro passado”, tecendo a relação entre um presente distó-

pico e o passado do autoritarismo no país. A distopia apresenta uma visão da história em que o progresso é a catástrofe, e a catástrofe já ocorreu: não se trata apenas de imaginar um futuro tenebroso a partir de tendências negativas que transcorrem no presente, mas de projetar a imagem do passado no futuro. A distopia é uma profecia do passado. *Era uma vez Brasília* dá a ver uma atmosfera de passividade e pessimismo através de personagens enclausurados que não propriamente agem, mas estão sempre em vias de agir e, por outro lado, alude às lutas e derrotas passadas por meio de uma obra que é um “aviso de incêndio”.

Em vez de pousar no Congresso Nacional, a nave de WA4 desce numa noite em Ceilândia numa oficina de desmanche, onde se queimam carros num terreno baldio. Ele tenta, sem sucesso, se comunicar com alguém pelo rádio. A montagem conecta a cena da chegada de WA4 a outra cena em que ele está junto com Marquim do Tropa e Franklin Ferreira no carro-nave, preparando-se para um motim com a finalidade de tomar o Congresso Nacional. *Era uma vez Brasília* incorpora na própria montagem a contestação da teleologia, juxtapondo momentos muito distintos da trama sem traçar limites claros entre as duas cenas, que parecem uma só: primeiro WA4 almejava matar JK, mas chega a Brasília no dia da votação do *impeachment* de Dilma Rousseff na Câmara; então o personagem muda de objetivo e se alia aos insurgentes num plano de revolta na data da votação do *impeachment* no Senado. Esta mudança de objetivo do personagem é apresentada de modo lacônico, numa narrativa bastante fragmentária. WA4 abandona o objetivo inicial de matar JK para se juntar aos revoltosos. No carro-nave, junto com Marquim e Franklin, ele ouve o pronunciamento de Dilma Rousseff no Senado:

O passado da América Latina, do Brasil, sempre teve interesses de setores da elite econômica e política que foram tolhidos pelas urnas, e não existiam razões jurídicas para uma destituição legítima. Conspirações eram tramadas, resultando em golpes de Estado. O presidente Getúlio Vargas sofreu uma implacável perseguição, a hedionda trama orquestrada pela chamada República do Galeão o levou ao suicídio. O presidente Juscelino Kubitschek, que construiu esta cidade, foi vítima de constantes e fracassadas tentativas de golpe. O presidente João Goulart, defensor da democracia, dos direitos dos trabalhadores e das reformas de Base, superou o golpe do parlamentarismo. Mas foi deposto, e instaurou-se a ditadura militar em 1964. Durante 20 anos vivemos o silêncio imposto pelo arbítrio, e a democracia foi varrida de nosso país. Hoje, mais uma vez, ao serem contrariados e feridos nas urnas os interesses de setores da elite econômica e política, nos vemos diante do risco de uma ruptura democrática, invoca-se a constituição, para que o mundo das aparências encubra hipocritamente o mundo dos fatos.

Enquanto ouvimos o pronunciamento (o arquivo recente incorporado pela diegese, posto que ouvido pelos personagens no som do carro), vemos ima-

gens de Ceilândia em chamas e corpos vistos como vultos do ponto de vista do carro-nave. WA4 pergunta ao seu parceiro “quem são eles”, ao que ele responde: “os correria”; a narrativa não explica quem são, e “eles aparecem, como vários elementos do filme, para corroborar a atmosfera de suspensão e terror que a obra se esforça em tecer” (Campos, 2019: 45). Segundo João Campos (2019), a colisão entre o arquivo sonoro do pronunciamento de Dilma e as imagens de uma Ceilândia distópica é conduzida por um pensamento dialético que “(...) cria, portanto, pontos de contato entre um mundo infernal imaginado e a conjuntura política brasileira” (2019: 45).

Ao unir os sons de arquivo e a encenação ficcional, a montagem cria uma espécie de “distopia documental”. A distopia de *Era uma vez Brasília* alia um universo distópico, com trabalhadores que caminham algemados, a eventos reais, como o processo de *impeachment* de Dilma Rousseff e a chegada de Temer ao poder. O filme mostra imagens documentais da Praça dos Três Poderes no dia da votação do *impeachment* na Câmara, como também sons de arquivo de discursos de deputados, de Dilma e de Temer, que documentam o momento de sua realização: o Brasil no ano 0 pós-Golpe, como informa a sinopse do longa-metragem. *Era uma vez Brasília* transita entre as alegorias e as imagens documentais (e sons de arquivo) em seu embate com a atualidade; parece haver uma necessidade de elaborar relações temporais complexas através das alegorias, e, por outro lado, observa-se também a urgência de falar diretamente para o espectador em seu presente. *Era uma vez Brasília* apresenta uma montagem entre a imaginação distópica e o registro documental, promovendo um estranhamento diante do presente e como que anunciando: estamos vivendo tempos distópicos, um futuro repleto de passado nos aguarda.

O filme apresenta personagens reais envolvidos em ações fictícias: Wellington Abreu, Franklin Ferreira, Marquim do Tropa e Andreia Vieira. Andreia conta a Marquim, numa passarela sobre a linha do metrô, que passou alguns anos na cadeia após ter matado acidentalmente, com um taco de sinuca, um homem que teria passado a mão nela em um bar.⁷ O testemunho da personagem, no entanto, se cruza com uma história inventada, narrada por ela, sobre Corina, uma companheira do presídio que era prostituta e havia matado um “dono de gado e usina” que não pagou pelo programa. “Ela cortou a cabeça dele, abriu a barriga dele, enfiou a cabeça dele dentro, costurou, e tacou fogo”, conta a personagem. *Era uma vez Brasília* também apresenta uma cena banal em que Andreia conversa com seu filho mais velho enquanto ele lava os pratos, relatando que teve filho quando ainda era muito jovem, com apenas 16

7. Adirley Queirós comenta em entrevista para o *Catálogo do Forundoc* de 2017 que aquela era a história verdadeira de Andreia Vieira.

anos. Ela comenta ainda sobre a perseguição que teria sofrido do juiz, que lhe negou o regime semiaberto, mesmo sabendo que ela tinha quatro filhos. Com esta narrativa, que tem como palco a cidade da máquina burocrática, Adirley Queirós reflete sobre uma atmosfera kafkaniana movida por sanções arbitrárias, que atinge tanto personalidades como Dilma Rousseff no *impeachment*, quanto presas anônimas como Andreia Vieira. O filme, lançado em 2017, parece prefigurar a prisão de Luís Inácio Lula da Silva, inicialmente o candidato favorito para vencer o pleito, prisão esta que mudaria completamente os rumos das eleições de 2018.

Para Adirley Queirós (*apud* Mesquita, 2017), *Era uma vez Brasília* realiza uma “etnografia da ficção”: o mote indicado aos atores era o de uma “cidade-prisão”. Assim, criava-se um espaço da ficção onde eles deveriam adentrar, e então eles eram filmados ao modo de um documentário etnográfico. Impulsionados, inclusive, a recuperar memórias e até mesmo alucinações que tiveram na prisão (no caso dos personagens que já tinham sido presos, como Andreia Vieira e Wellington Abreu).

“Brasília é uma prisão ao ar livre” (1999: 294), dizia Clarice Lispector em sua crônica *Nos primeiros começos de Brasília*. *Era uma vez Brasília* alia o testemunho de Andreia Vieira à encenação que mostra a polícia vigiando constantemente os passos da personagem, criando um espaço em que a prisão é o modelo de controle dos *corpos interditos*, produzido através da vigilância ininterrupta e do processo infinito (mesmo em liberdade, Andreia Vieira jamais deixa de ser uma “presidiária” auscultada pelo Estado, tendo que comparecer à noite na porta de sua casa ao chamado da viatura). A diegese distópica radicaliza o controle que o Estado exerce sobre as populações da periferia, ao fabular uma assimilação entre o espaço da cidade e a prisão.

Na cena que apresenta imagens documentais do dia da votação do *impeachment* na Câmara, Marquim se encontra sentado em sua cadeira de rodas, vestindo uma máscara de metalúrgico, enquanto transcorrem discursos dos deputados em *off*. Um helicóptero da polícia se aproxima cada vez mais do personagem, ouve-se o pronunciamento entusiasmado do deputado Fernando Francischini (ex-delegado da Polícia Federal integrante da chamada “bancada da bala”), do Partido Solidariedade: “Eu voto pelo fim da facção criminosa lulopetista. Fim pra pelegagem da CUT. Fim da CUT e seus marginais. Viva a Lava Jato, República de Curitiba, e a minha bandeira nunca será vermelha. Sim, presidente, SD Paraná vota sim!”. O filme expõe a presença do aparato de filmagem, incluindo as sombras da câmera e de integrantes da equipe em cena. Em entrevista concedida à *Tribuna de Minas*, Adirley Queirós (*apud* Elmor, 2018) relata que os helicópteros da polícia de fato se aproximaram da

filmagem para investigar o que ocorria ali: “A gente provoca aquele helicóptero, em certo sentido, a gente queria provocar uma atenção” (Queirós *apud* Elmor, 2018). Através da *encenação-provocação*, é possível transcender os limites da diegese, o filme se abre ao acaso e age diretamente no mundo, interferindo no curso dos acontecimentos. A montagem dos arquivos sonoros se une à *mise-en-scène* que interage com a interferência da polícia no curso da ação, fabricando uma atmosfera distópica a partir de elementos do real: o discurso fascista do deputado, a vigilância da polícia, nada disso é inventado.

A impressão de aprisionamento é transmitida no filme não apenas através de procedimentos mais evidentes como a presença de viaturas, guardas e pessoas algemadas, como também é fabricada por meio da clausura do personagem WA4 na sua viagem feita pela nave. Adirley Queirós (*apud* Mesquita, 2017) afirmou em entrevista ao *Catálogo do Forumdoc 2017* que o cenário da nave simula algo próximo a uma cela de prisão brasileira, e que Wellington Abreu passou horas confinado naquele cenário no decorrer da filmagem. Os planos são longos, a duração das cenas no interior da nave é extenuante, o silêncio e a solidão do personagem convivem com a paisagem sonora de um presídio, com ruídos metálicos de chaves e portas sendo trancadas. Durante a viagem no espaço-tempo, antes de se aproximar de sua chegada, o corpo interdito de WA4 parece “fora do tempo”, isolado e num fluxo à parte de uma situação histórica precisa.

4. O desmanche do desenvolvimentismo

Durante a viagem, WA4 fuma um cigarro e perambula ansioso no interior da nave, enquanto transcorre o som de arquivo do filme *Brasília, ano 20* (1980), de Pedro Torre, referente ao dia da inauguração da capital. Ele viaja ouvindo sons de arquivo do passado. O narrador brada: “sob o troar da salva de 21 tiros da artilharia e os acordes do hino nacional, o presidente hasteou a bandeira brasileira na Praça dos Três Poderes, a bandeira que vai tremular no céu de Brasília simbolizará o país que se tornou maior”. Em seguida, ouvimos JK discursar:

Meu pensamento volta-se nesse instante para as novas gerações que colherão o fruto do nosso trabalho, encontrando um Brasil diferente, um Brasil integrado ao seu verdadeiro destino. A data de hoje tornou-se histórica para o Brasil, porque a gloriosa evocação do passado junta-se agora à epopeia da construção da nova capital que acabamos de inaugurar. Saudamos assim a um só tempo o passado e o futuro de nossa pátria através de dois acontecimentos que se ligam num ideal comum que os animaram: o de fazer o Brasil afirmar-se como nação independente.

Em *Brasília, ano 20*, esta narração é montada sobre as imagens de JK hasteando a bandeira nacional junto a militares, ao som de uma marcha militar. O filme, produzido em pleno governo do general Figueiredo, celebra os 20 anos da inauguração da capital forjando continuidades entre o desenvolvimentismo da gestão de Juscelino e a ideologia do progresso da ditadura militar (JK perdeu seus direitos políticos no Golpe de 64 e, mais tarde, em 1976, acabou morto num misterioso acidente de carro que gerou muitas controvérsias). A ideologia do progresso da ditadura se somava ao terror de Estado. Capital da geopolítica, Brasília foi erguida sob os argumentos da segurança nacional (longe da costa e das aglomerações urbanas) e da integração nacional (a ocupação do Planalto Central se vinculava a um projeto de construção de estradas que ligariam a capital às mais diversas partes do país), e a ditadura militar soube se apropriar desse legado. A montagem de *Era uma vez Brasília* promove um desvio do som de arquivo de *Brasília, ano 20*, que fala em “dois acontecimentos que se ligam num ideal comum”, a ideologia do progresso, que permite traçar comparações entre Juscelino e os governos petistas, projetos esses que, por sua vez, deram lugar a outras formas de elogio ao progresso, seja o autoritarismo da ditadura militar, seja o neoliberalismo aliado às tendências fascistas do período pós-*impeachment*.

A justaposição de sons de arquivo à encenação ficcional também foi um procedimento recorrente em outro filme de Adirley Queirós, *A cidade é uma só?* (2011). O desvio dos arquivos através da ficção em *Era uma vez Brasília* incorre numa condensação dos tempos, num trânsito entre passado e presente, que acontece concomitantemente ao fluxo entre o documentário e a ficção, elaborando uma historicização da cena e uma ficcionalização da história.

A construção do espaço fílmico é fundamental para a crítica ao desenvolvimentismo e à ideologia do progresso elaborada em *Era uma vez Brasília*. Não por acaso WA4 viaja numa nave que tem a forma de um automóvel e pouso numa oficina de desmanche na Ceilândia. A cenografia faz alusão ao alto crescimento do setor automobilístico, ícone do desenvolvimentismo, nos governos de JK (exaltado como o presidente que abriu o caminho para a consolidação de uma indústria automobilística no país ao criar o Grupo Executivo da Indústria Automobilística – GEIA e fomentar a construção de rodovias) e Lula (que zerou o Imposto sobre Produtos Industrializados – IPI – dos carros de até 1000 cm³, proporcionando a compra de veículos financiados por indivíduos da chamada “nova classe C”); indústria que mais tarde teve fraca projeção na gestão Dilma, e a presidente sofreu represálias dos empresários (estes não pensaram duas vezes antes de apoiar o seu *impeachment*, através de entidades como a Federação das Indústrias do Estado de São Paulo – FIESP). A FIESP, inclu-

sive, soube se apropriar das manifestações de junho de 2013, iniciadas pelo Movimento Passe Livre (MPL), em São Paulo, contra o aumento da tarifa do transporte público. Sob o lema “vem pra rua”, apropriado pelos manifestantes de um *jingle* da FIAT, os protestos se espalharam por todo país, transformados numa atmosfera de insatisfação geral que posteriormente foi capitalizada contra o governo Dilma. Através do personagem WA4 e do carro-nave, *Era uma vez Brasília* cria a alegoria que ironiza as promessas e os fracassos das políticas desenvolvimentistas do passado e do presente, ambas fortemente amparadas na aposta na indústria automobilística como ícone do avanço tecnológico, do crescimento econômico e do aumento da capacidade de compra dos trabalhadores.

5. Os alienígenas de Ceilândia

Num túnel na entrada de uma estação de metrô que liga Ceilândia à região central de Brasília, Marquim está posicionado em sua cadeira de rodas, vestindo uma máscara de metalúrgico, quando passam os guerreiros (entre eles WA4 e Andreia Vieira) gritando num instrumento que tem a forma de uma caveira. Numa das últimas cenas do filme, eles aparecem gritando mais uma vez junto a uma semiesfera do Congresso Nacional. Esta cena é impregnada da memória das manifestações de junho de 2013: num notável protesto, os manifestantes ocuparam a cobertura do Congresso Nacional. As cenas são crivadas por certa melancolia perante uma luta que arrefeceu, uma batalha encaminhando-se para ser perdida.

Os guerreiros são alienígenas que participam de um Torneio Intergaláctico, WA4 vem do “outro planeta” chamado Sol Nascente – nome da maior favela do Distrito Federal. Os alienígenas são de Ceilândia. A periferia é outro planeta. A fabulação do espaço que transforma a exclusão entre periferia e Plano Piloto numa separação entre planetas diferentes se apropria dos códigos do gênero da ficção científica para realizar a crítica ao presente. Segundo John Rieder, “na literatura ‘escapista’ de ficção científica, fantasias de liberdade e poder são transformadas novamente em pesadelos de impotência e confinamento” (1982: 26).⁸ John Rieder relaciona o alienígena, tão frequente no imaginário da ficção científica, à problemática da alienação: os alienígenas dão vida à alienação do eu em corpos que não são pertencentes aos indivíduos, mas propriedades administradas por donos. Eles são projeções do outro e encarnam *outsiders* constituídos a partir de uma situação histórica específica, figuras estranhas que alegorizam os excluídos. Em *Era uma vez Brasília*, é como se os guerreiros

8. No original: “In the ‘escapist’ literatura of SF, fantasies of freedom and power are transformed again into nightmares of impotence and confinement”.

alienígenas fossem uma faceta dos trabalhadores aprisionados que aparecem nos vagões do metrô, como se eles retornassem sob a forma de insurgentes atravessando o túnel. Os alienígenas de *Era uma vez Brasília* são alegorias dos trabalhadores das cidades satélites que têm a sua força de trabalho explorada no Plano Piloto e que sofrem com a violência do Estado na periferia. O espaço do metrô, lugar de ligação entre dois mundos, a periferia e o Plano Piloto, aparece no filme como um espaço do surgimento de resistências, cenário da ruptura com determinado estado de coisas, máquina de destruição.

O uso da máscara de metalúrgico por Marquim, um dos líderes de uma revolução porvir em *Era uma vez Brasília*, não é sem intenção. A máscara de metalúrgico funciona como alegoria no filme, conectando o presente “instante de perigo”, marcado profundamente por uma dificuldade de agir, ao passado das lutas dos operários metalúrgicos do ABC paulista, que contribuíram de maneira decisiva para a intensificação da crise do regime militar e o processo de redemocratização no país. O filme se relaciona não só com a história política do país, mas também, em específico, com a história do cinema, pois as greves do ABC foram registradas e ofereceram temas para diversos filmes do cinema brasileiro: *ABC da greve* (1990) e *Eles não usam black-tie* (1981), ambos de Leon Hirszman, *Linha de montagem* (1982), de Renato Tapajós, *Greve!* (1979), de João Batista de Andrade e *Peões* (2004), de Eduardo Coutinho, entre outros.

Quando os metalúrgicos do ABC paulista entraram em greve em 1978, abrindo caminho para a paralisação que se seguiu em outras categorias, eles rompiam com os limites estreitos estabelecidos pela lei antigreve, com o “arrocho salarial” e o silêncio geral ao qual havia sido forçada a classe trabalhadora. Com isso, eles impactaram alguns dos pilares de sustentação política e econômica da ditadura militar. (Santana, 2008: 296).

Lançado em tempos de Reforma Trabalhista e recrudescimento do fascismo, *Era uma vez Brasília* alude de forma alegórica às lutas passadas para estabelecer tensões com as possibilidades de luta e a atmosfera de impotência que impera no presente. Contudo, o passado não é convocado para apontar um horizonte utópico, mas sim para sugerir um futuro distópico que, mesmo que se assemelhe ao passado, não se encerra no pessimismo e se abre para outras possibilidades, em um final ambíguo que provoca o espectador.

6. O anticlímax

A última sequência de *Era uma vez Brasília* prepara o espectador para uma revolta na capital. Na oficina de desmanche, WA4 atira num veículo. Ele, Andreia, Marquim e Franklin observam atentamente, num longo plano fixo, o

carro pegando fogo. Esta imagem parece o prelúdio de uma insurreição, no entanto, não há final catártico em *Era uma vez Brasília*. Trata-se de um filme de anticlímax, sendo o clima de apatia política (que marca o contexto em que o longa foi realizado e lançado) transmitido por meio de uma atmosfera de clausura e de crise da ação incrustada na própria narrativa fílmica.

O filme chega a ironizar os clichês do cinema de gênero, como na cena em que ocorre uma perseguição de carros em Ceilândia. WA4, Franklin e Marquim esperam por alguém que não sabemos quem é; no momento da perseguição, a cena é filmada à distância, num longo plano fixo, e o carro retorna sem que nada aconteça: sem a montagem em ritmo intenso, sem os movimentos de câmera sinuosos, sem a ação característica deste tipo de cena no cinema *blockbuster*. Na última cena, WA4, Andreia e Marquim se encontram na passarela sobre a linha do metrô. Ouvimos o pronunciamento de posse de Michel Temer:

Boa noite a todos. Assumo a presidência do Brasil após decisão democrática e transparente do Congresso Nacional. O momento é de esperança e de retomada da confiança no Brasil. A incerteza chegou ao fim. É hora de unir o país e colocar os interesses nacionais acima dos interesses de grupos. Esta é a nossa bandeira. Tenho consciência do tamanho e do peso da responsabilidade que carrego nos ombros. Meu compromisso é o de resgatar a força da nossa economia. E recolocar o Brasil nos trilhos. Há muitíssimos meses atrás dez, onze meses, nós lançamos até eu, ainda até vice-presidente, lançamos um documento chamado “uma ponte para o futuro”, que nós verificávamos que seria impossível o governo continuar naquele rumo. E até sugerimos ao governo que adotasse as teses que nós apontávamos naquele documento chamado “ponte para o futuro”. E como isso não deu certo, instaurou-se um processo que culminou agora com a minha efetivação como presidente da República. O Brasil acaba de atravessar um processo longo e complexo, regado e conduzido pelo Congresso Nacional e pela Suprema Corte Brasileira, que culminou em um impedimento. Tudo transcorreu, devo ressaltar, dentro do mais absoluto respeito constitucional. O fato de termos dado esse exemplo ao mundo verifica que não há democracia sem Estado de Direito, sem que se aplique a todos, inclusive aos mais poderosos. É o que o Brasil mostra ao mundo. E o faz por meio de um processo de depuração de seu sistema político. Temos um judiciário independente, um ministério público atuante, e órgãos do executivo e do legislativo que cumprem seu dever. Não prevalecem vontades isoladas, mas a força das instituições sob o olhar atento de uma sociedade plural e uma imprensa inteiramente livre. Nossa tarefa agora é retomar o crescimento econômico, e restituir aos trabalhadores brasileiros milhões de empregos perdidos. Temos clareza sobre o caminho a seguir. O caminho da responsabilidade fiscal e da responsabilidade social. A confiança já começa a reestabelecer-se. E um horizonte mais próximo já começa a desenhar-se.

O discurso de posse de Temer é marcado pela referência constante ao futuro: “recolocar o Brasil nos trilhos”, “uma ponte para o futuro”, “temos clareza sobre o caminho a seguir”, “um horizonte mais próximo já começa a desenhar-se”. O espaço fílmico se contrapõe ao discurso de Temer, a passarela

sobre os trilhos do metrô é o lugar “fora do radar”, rota de fuga, cenário da ameaça de resistência, o reverso da “ponte para futuro”. O último plano do filme mostra WA4, Marquim e Andreia olhando atentamente para a câmera, provocando o espectador. Segundo Rafaella Baccolini e Tom Moylan (2003), a distopia crítica carrega um impulso utópico, invoca a esperança para fora da obra, e traz um aviso de que é possível escapar de um futuro pessimista, apresentando um final aberto e ambíguo. Este é o caso de *Era uma vez Brasília*, que não apresenta o “fim da história”, nem proporciona um “*happy end*” escapista, mas importuna o espectador e o asfixia com a imobilidade, para lembrá-lo de que a ameaça é real e está em curso. O filme radicaliza a oposição à teleologia, rompendo em sua própria estrutura com a narrativa voltada para um fim.

A temporalidade do filme busca romper com o tempo do progresso. O desenvolvimentismo se renova e é o “ideal comum” a partir do qual o filme sobrepõe projetos situados em tempos distintos: as ideologias do progresso dos projetos desenvolvimentistas de JK e das gestões petistas; e aquelas vigentes no fascismo da ditadura militar e no neoliberalismo do governo Temer. Em *Era uma vez Brasília*, o passado da ditadura militar assombra o presente, a “retomada do progresso” evocada pelo discurso de Temer dá lugar à eterna volta. O filme reivindica, num final aberto e ambíguo, não a evolução incessante, mas um salto em direção ao passado, na alusão à história dos vencidos, e se abre para o futuro, num paradoxo entre a possibilidade e a impossibilidade de ruptura com a catástrofe presente, expandindo-se para fora do filme, entre o documentário e a distopia, entre a ficção e o mundo.

Desvio: cinema do corpo a corpo no mundo, apropriando-se da cidade, espaço criado pela ação do corpo e pela memória: das disjunções entre som e imagem que contestam as assimilações entre plano e realidade, entre o passado e a história; do fora de campo criando a condensação dos tempos e a dialética dos espaços; do espectador provocado pelos olhares dos personagens, instigado pelo trânsito entre documentário e ficção, estimulado a estranhar e a refletir sobre a realidade presente; da montagem que articula temporalidades fragmentárias, contestações da teleologia.

Se, como diria Clarice Lispector, Brasília é “(...) o lugar onde o espaço mais se parece com o tempo” (1999: 295), o espaço e o tempo da capital, síntese entre espaço da segurança nacional e do progresso, é desviado em *Era uma vez Brasília*, que desfamiliariza o espectador diante de um real distópico fabulado e documentado no espaço das fronteiras rígidas e da invasão, do controle e da vigilância contínuos sobre os corpos interditos, corpos esses que, aliados à montagem, criam uma temporalidade que desvia da seta rumo ao futuro, nas

justaposições entre passado, presente e futuro, revelando-nos a história como catástrofe permanente.

Referências bibliográficas

- Baccolini, R. & Moylan, T. (2003). *Dark horizons: Science fiction and the dystopian imagination*. Nova Iorque: Routledge.
- Benjamin, W. (1984). *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense.
- Campos, J. (2019). *O inferno do agora: uma leitura de Era uma vez Brasília (2017)*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Campos, M. (2007). *A política econômica do governo Kubitschek (1956-1961): o discurso em ação*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Cardoso, M. (1978). *A ideologia do desenvolvimento: Brasil JK-JQ*. São Paulo: Paz e Terra.
- Debord, G. (2003). *A sociedade do espetáculo*. EbooksBrasil. São Paulo: Coletivo Periferia.
- Debord, G. & Wolman, G. (2007). A user's guide to détournement. In K. Kabb (org.), *Situationist International Anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets.
- Elmor, C. (2018). O audiovisual não consegue ser tão absurdo como Temer. Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/25-01-2018/o-audiovisual-nao-consegue-ser-tao-absurdo-como-temer.html>.
- Houaiss, A. & Salles, M. (2009). *Dicionário Houaiss de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Holston, J. (1993). *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Jameson, F. (2005). *Archaeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions*. Nova Iorque: Verso.
- Lispector, C. (1999). *A descoberta do mundo – crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Löwy, M. (2005). *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo.
- Mesquita, C. (2015). *Memória contra utopia: Branco sai, preto fica*. Disponível em: www.compos.org.br/biblioteca/compos-2015-1a0eeebb-2a95-4e2a-8c4b-c0f6999c1d34_2839.pdf.

- Mesquita, C. (2017). Era uma vez Brasília: conversa com Adirley Queirós. *Catálogo do 21º Festival do Filme Documentário e Etnográfico*. Disponível em: www.forumdoc.org.br/catalogos/catalogo_forumdoc_2017.pdf.
- Rieder, J. (1982). Embracing the alien: science fiction in mass culture. *Science fiction studies*, 9(1): 26-37. Greencastle.
- Santana, M. (2008). Ditadura militar e resistência operária: o movimento sindical brasileiro do golpe à transição democrática. *Revista Política e Sociedade*, (13): 279-309. Florianópolis.
- Sargent, L. (1994). The three faces of utopianism revisited. *Utopian studies*, 5(1): 1-37. Pensilvânia.
- Segre, R. (2012). A persistência dos símbolos. In A. Xavier & J. Katinsky (org.), *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosaac e Naify.
- Situacionista, I. (2007). Détournement as negation and prelude. In K. Kabb (org.), *Situationist International Anthology*. Greencastle: Bureau of Public Secrets.
- Vesentini, J. (2001). *A capital da geopolítica*. São Paulo: Ática.
- Xavier, I. (2013). *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosaac e Naify.

Filmografia

- ABC da greve* (1990), Leon Hirszman.
- A cidade é uma só* (2011), de Adirley Queirós.
- Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queirós.
- Brasília, ano 20* (1980), de Pedro Torre.
- Eles não usam black-tie* (1981), ambos de Leon Hirszman.
- Era uma vez Brasília* (2018), de Adirley Queirós.
- Greve!* (1979), de João Batista de Andrade.
- Linha de montagem* (1982), de Renato Tapajós.
- Peões* (2004), de Eduardo Coutinho.

A política narrativa do Movimento Brasil Livre no documentário *Não vai ter golpe! O nascimento de uma nação livre* (2019)

Mônica Mourão & Adil Giovanni Lepri*

Resumo: A deposição da presidenta Dilma Rousseff, em 2016, é um fato marcante na história recente do Brasil e alvo de uma disputa de narrativas entre direita e esquerda através, entre outros, da produção de documentários. Este artigo analisa como o Movimento Brasil Livre, que organizou atos em prol do impeachment, narra esses acontecimentos, colocando-se como protagonista e agente da narrativa.
Palavras-chave: narrativa; documentário; melodrama; memória.

Resumen: La impugnación de la presidenta Dilma Rousseff, en 2016, es un hecho notable en la historia reciente de Brasil y el objetivo de una disputa de narrativas entre derecha e izquierda a través, entre otros, de la producción de documentales. Este artículo analiza cómo el Movimento Brasil Livre, que organizó actos a favor de la impugnación, narra estos eventos, colocándose como protagonista y agente de la narrativa.
Palabras clave: narrativa; documental; melodrama; memória.

Abstract: The deposition of President Dilma Rousseff, in 2016, is a remarkable fact in the recent history of Brazil and the target of a dispute of narratives between right and left through, among others, the production of documentaries. This article analyzes how the Movimento Brasil Livre, which organized acts in favor of impeachment, narrates these events, placing itself as the protagonist and agent of the narrative.
Keywords: narrative; documentary; melodrama; memory.

Résumé : La déposition de la présidente Dilma Rousseff, en 2016, est un fait remarquable dans l'histoire récente du Brésil et l'objet de différents récits entre la droite et la gauche à travers, entre autres, la production de documentaires. Cet article analyse la manière dont le Movimento Brasil Livre, qui a organisé des actions en faveur de la destitution, raconte ces événements, se plaçant comme le protagoniste et l'agent du récit.
Mots-clés : récit ; documentaire ; mélodrame ; mémoire.

* Mônica Mourão: ESPM Rio, Cinema e Audiovisual, TELAS – Laboratório de estudos do Audiovisual – Técnicas, economia, linguagens, audiências e sociedade. 20041-002, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: monicamourao@gmail.com
Adil Giovanni Lepri: Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Nex – Núcleo de Estudos do Excesso nas Narrativas Audiovisuais. 24210-590, Niterói, Brasil. E-mail: adillepri@gmail.com

Submissão do artigo: 31 de maio de 2020. Notificação de aceitação: 29 de julho de 2020.

Introdução

“A história será gentil comigo, já que eu pretendo escrevê-la” (Winston Churchill). A frase é a primeira mensagem escrita do documentário *Não vai ter golpe! O nascimento de uma nação livre* (2019), de Alexandre Santos e Fred Rauh, produzido pelo Movimento Brasil Livre (MBL), um dos atores sociais fundamentais na mobilização pelo golpe da presidenta Dilma Rousseff, do Partido dos Trabalhadores (PT), deposta em 2016. Anunciado como uma resposta à versão da esquerda sobre o impeachment (*ver arte de divulgação*), o documentário se insere numa disputa de narrativas, termo que o próprio MBL tem usado para se posicionar na “guerra cultural” em curso no país. Em resumo, a ideia do grupo, coadunada por outros atores da direita atual no Brasil, é de que a esquerda detém a hegemonia na sociedade, pois a versão da história contada por ela, através da imprensa e da universidade, é a que tem prevalecido. O documentário em questão, portanto, é mais uma arma da nova direita para derrotar o “marxismo cultural”, expressão que diz respeito à apropriação do pensamento gramsciano pela intelectualidade heterodoxa de direita.

UM FILME NETFLIX
DEMOCRACIA EM VERTIGEM
Novo 2019 12 2h 1min

A ESQUERDA JÁ PUBLICOU A VERSÃO DELA SOBRE O IMPEACHMENT DE DILMA ROUSSEFF:

- FOI GOLPE;
- MORO FOI TREINADO NOS EUA;
- O POVO NAS RUAS ERA "FORÇAS OBSCURAS" DE **AÉCIO NEVES**;
- TUDO VONTADE DAS **ELITES**, E NÃO DOS MILHÕES DE BRASILEIROS QUE PROTESTARAM;
- ELEIÇÃO DE **BOLSONARO** FEZ PARTE DO GOLPE E É UM FUTURO OBSCURO.

ACHA UM ABSURDO? NÓS TAMBÉM.
EM SETEMBRO O MBL VAI LANÇAR SEU PRÓPRIO FILME **SOBRE O IMPEACHMENT**. COMPRE SEU INGRESSO AGORA EM **NAOVAITERGOLPE.COM.BR**

Figura 1. Divulgação do documentário nas redes sociais do MBL.

Antes da frase de Winston Churchill, a logo da MBL Filmes e imagens de um grupo marchando à beira de uma rodovia com bandeiras com as cores do Brasil abrem essa que seria a versão correta de como se deu o processo de impeachment: resultado de uma mobilização popular e de massa, sem liderança de representantes da política institucional, dentro da legalidade democrática, em busca da liberdade. Mobilização liderada pelo MBL, que conta, no filme, sua própria história, com ênfase em seus momentos fundacionais.

Neste artigo, pretendemos analisar o longa-metragem realizado pelo movimento sobretudo em seus aspectos narrativos, a fim de compreender como a sua organização dos fatos contribui no sentido de descreditar a ideia de que houve um golpe parlamentar no Brasil e sobretudo para erguer definitivamente uma narrativa sobre o movimento em si, o que ele é e o que ele representa.

Guerra cultural e disputa de narrativas

O controle da narrativa e o contar a própria história no filme *Não vai ter golpe!* se dá de tal maneira que quase metade dos entrevistados são do MBL, além de terem sido eles mesmos que produziram, dirigiram e montaram o documentário. No total, além de falas breves,¹ foram entrevistadas e creditadas, durante o filme, 28 pessoas.² Dezoito delas não são do MBL. Entre os que são, todos são creditados como fundadores ou coordenadores do Movimento, mesmo que no momento de realização do filme estivessem já ocupando cargos representativos na política institucional (Fernando Holiday, eleito vereador pela cidade São Paulo, em 2016, e Kim Kataguiri, deputado federal pelo estado de SP, em 2018). A decisão não apenas segue a lógica de situar o espectador no passado que o filme narra, já que conta acontecimentos anteriores a essas eleições. É também parte da própria construção memorável que empreendem

1. As falas breves são fundamentais para a construção da lógica de apoio popular e massivo à derrubada de Dilma Rousseff. Elas aparecem no início da marcha para Brasília, com pessoas dizendo seus nomes e de onde vêm; também há algumas entrevistas breves quando é apresentado o acampamento pelo integrante do MBL Ian “Ministro” Garcez, novamente com essa mesma ideia. Já durante os créditos do filme, além dos integrantes do MBL já ouvidos, outros falam sobre o processo e seu crescimento pessoal, e Marcello Reis do Revoltados Online também comenta como foi a vitória do impeachment do ponto de vista pessoal.

2. Na ordem e da maneira como creditados no filme: Paulo Eduardo Martins (dep. federal – PSC/ PR), Renan Santos (fundador MBL), Pedro D’Eyrot (fundador MBL), Marcello Reis (líder Revoltados Online), Rafael Rizzo (fundador MBL), Alexandre Borges (cientista político), Adelaide de Oliveira (coord. Vem Pra Rua), Hélio Beltrão (economista), Carlos Sampaio (dep. federal - PSDB/SP), Rogério Rosso (ex-dep. federal PSD/DF), Kim Kataguiri (fundador MBL), Dr. Ives Gandra (jurista), Alexandre Santos (fundador MBL), Fernando Holiday (coordenador MBL), Rubinho Nunes (fundador MBL), Fred Rauh (fundador MBL), Ian “Ministro” Garcez (coord. nacional MBL), Luiz Felipe Pondé (filósofo), Ronaldo Caiado (governador – GO), Bruno Araújo (ex-dep. federal – PSDB/PE), Amanda Alves (membro Vem Pra Rua), Darcísio Perondi (dep. federal – MDB/RS), Hélio Bicudo (fundador PT), Janaína Paschoal (jurista), Carlos Andreazza (jornalista), Rodrigo Constantino (economista), Mendonça Filho (ex-ministro da educação), Paulo Filippus (ativista MBL).

em relação ao golpe (ou, como consideram, *impeachment*): um movimento independente de partidos.

Em relação a isso, a conversa de Hélio Bicudo com Kim Kataguiri é significativa. Bicudo fala que não tem “nada a ver com partido político, acho que você também não tem”. Kataguiri responde que não: “O nosso movimento é um movimento dos brasileiros”. Apesar disso, o jurista, que morreu em julho de 2018, antes de ver a extrema direita chegar ao governo federal, é creditado como “fundador do PT”. Bicudo foi assim o personagem perfeito: o petista arrependido, que considera o golpe um processo democrático e acima de partidos ou ideologias. Hélio Bicudo, como um velho sábio, confere seriedade e legitimidade às ações espontâneas dos jovens *outsiders*, estranhos e fracassados que formam o MBL. Nas palavras deles mesmos na descrição do filme na plataforma Google Play: “um grupo de estudantes, artistas e empresários falidos, que de um escritório capenga no centro de São Paulo, foram capazes de iniciar uma verdadeira revolução política no Brasil”.

Entre os demais entrevistados do documentário, estão organizadores de outros movimentos que lideraram os atos de rua *pró-impeachment*: Marcello Reis (líder Revoltados Online), Adelaide de Oliveira (coord. Vem Pra Rua) e Amanda Alves (membro Vem Pra Rua), sendo que esta última é a personagem que reforça o quanto a luta pelo golpe era *anti-establishment*. Amanda, ao contrário dos outros dois, que falam como líderes, foi uma das pessoas que saiu machucada no acidente que sofreram durante a marcha até Brasília, e que eles aventam ter sido proposital, um ato de perseguição política. Além desses entrevistados, também falam no documentário homens diretamente ligados à política institucional, duas figuras responsáveis pelo processo jurídico do *impeachment* (o já citado Hélio Bicudo e a advogada Janaína Paschoal) e os intelectuais de direita Dr. Ives Gandra (jurista), Carlos Andreazza (jornalista), Rodrigo Constantino (economista), Alexandre Borges (cientista político), Hélio Beltrão (economista) e Luiz Felipe Pondé (filósofo).

Os três últimos também são entrevistados no documentário *1964: o Brasil entre armas e livros* (2019), da produtora Brasil Paralelo, que busca contar a “verdadeira” história da ditadura militar. Não há nenhuma relação formal entre a Brasil Paralelo e o MBL ou os seus integrantes, porém a escolha dos entrevistados e a pretensão de contar versões da história em oposição às versões da esquerda mostram que existe uma circularidade de narrativas e intelectuais de direita. São diferentes expressões de um movimento inserido na “guerra cultural”, da qual também fazem parte outros grupos de jovens produtores de audiovisual (Rudnitzki e Oliveira, 2019).

Os intelectuais entrevistados pelo MBL são, quase todos, integrantes de *think tanks* liberais.³ Essa escolha vai além de uma relação discursiva entre essas organizações e o MBL. O movimento em si nasce a partir de uma “organização liberal voltada especificamente ao público jovem e universitário, o chamado Estudantes pela Liberdade (EPL)”, lançado, em 2012, no principal evento da agenda liberal no Brasil, o Fórum da Liberdade (Casimiro, 2016: 346).

[...] sua atuação pode ser caracterizada pelo recrutamento de jovens universitários para a composição de novos quadros de intelectuais orgânicos da ideologia de mercado. [...] Dessa forma, partindo do pressuposto de que a academia brasileira seria fortemente dominada pelo marxismo e as ideologias de esquerda, o EPL busca disputar este espaço como uma espécie de luta política e ideológica ou, como muito bem nos mostrou o filósofo sardo [Antonio Gramsci], como uma trincheira na guerra de posição. (Casimiro, 2016: 346).

O EPL se afirma como parceiro de organizações internacionais: membro da Atlas Network, International Federation of the Liberal Youth, Students For Liberty Network, Economic Freedom Network do Fraser Institute, Red Liberal de América Latina e Property Rights Network (Casimiro, 2016: 349-350). Já a relação do EPL com o MBL é descrita pelo diretor executivo da primeira organização, Juliano Torres, em matéria publicada pela Agência Pública em que ele afirma que o MBL teria sido criado como uma “marca” do EPL “para participar das manifestações de rua sem comprometer as organizações americanas que são impedidas de doar recursos para ativistas políticos pela legislação da receita americana” (Amaral, 2015).

Além dessas ligações com outras organizações liberais, é fundamental situar o MBL e sua relação com o audiovisual. O Movimento está vinculado, desde o início, à produtora NCE Filmes, de Alexandre Santos, irmão de Renan e, junto com ele, um dos fundadores do MBL. A produtora é descrita em postagem do atual deputado federal Kim Kataguirí (DEM), em 2015, como uma prova de que “dá pra ser legal sem receber grana do governo”. Trata-se de uma referência ao posicionamento político contrário a leis de fomento do audiovisual.

3. Alexandre Borges é colunista e diretor do Instituto Liberal; Hélio Beltrão é especialista do Instituto Millenium e fundador-presidente do Instituto Mises Brasil; Luiz Felipe Pondé é professor titular da Fundação Armando Álvares Penteado e colunista do jornal Folha de S. Paulo; Ives Gandra é membro do Conselho Editorial do Centro Interdisciplinar de Ética e Economia Personalista, um *think tank* neoliberal que faz parte da rede Atlas Network e também integra a Opus Dei; Carlos Andreazza é jornalista e editor-executivo do Grupo Editorial Record, responsável por uma virada na editora, que passou a publicar livros da nova direita, inclusive Olavo de Carvalho (Silva, 2018); Rodrigo Constantino é presidente do Instituto Liberal e fundador do Instituto Millenium.



Figura 2. Página de Facebook de Kim Kataguiri

Durante as articulações em prol do impeachment, o escritório da NCE Filmes era o mesmo do MBL, cujo site dá ênfase ao audiovisual: é através de três vídeos que ocupam quase toda a página principal que o Movimento se apresenta aos internautas. No filme, NCE e MBL começam a se diferenciar: a produção é assinada pela MBL Filmes, cujo logo remete à da NCE e aparece tanto no início do filme quanto nas roupas usadas por Renan Santos e Pedro D’Eyrot quando apresentam o que chamam de “furacão Holiday”, em referência à oratória de Fernando Holiday. A produção audiovisual está intrinsecamente ligada à atuação política do grupo: foi com ela que começaram a atuar, produzindo vídeos para a campanha de um candidato a deputado estadual pelo PRP. E é com ela – mas não apenas – que fazem política e constroem a trajetória do próprio MBL.

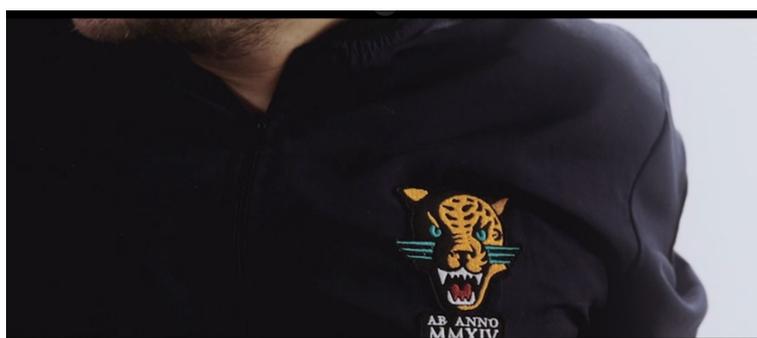


Figura 3. Logo inspirada na NCE Filmes em camisa usada por Renan Santos. “Ab anno MMXIII” ou “desde 2013”.

Dois dos fundadores do Movimento já atuavam na área: Alexandre Santos, que cursava cinema, e Fred Rauh, que fazia publicidade. Juntos eles dividem a direção de *Não vai ter golpe!*. Nenhum dos dois concluiu a faculdade, característica comum aos fundadores do MBL, que eles contam no filme como parte de um traço de insubmissão às normas. Mais uma característica *outsider* de jovens que eram fracassados até se unir em torno do MBL e da pauta do impeachment de Dilma Rousseff.

O desprezo pela academia, no entanto, precisa ser compreendido além dessas características que os “moleques”, como se chamam, buscam dar a seus próprios personagens. A “guerra cultural” – tema de uma das mesas do último congresso do MBL no Rio de Janeiro, em abril de 2019 – dá-se tanto por meio da produção audiovisual quanto da disputa nas universidades. Ou do desprezo pelos ensinamentos desse espaço, colocado como dominado pelo marxismo. Em entrevista replicada por diversos sites, por exemplo, Kataguirí atribui sua saída da faculdade de Economia ao viés ideológico dos professores, que não abordavam as correntes liberais. O desprezo pela esquerda se dá pelo conteúdo, mas não pela forma: o MBL mimetiza atos simbólicos que seriam próprios da esquerda (como o título do filme, palavra de ordem nas manifestações contra a deposição de Dilma Rousseff). Luiz Felipe Pondé assim descreve o MBL no documentário, logo antes de imagens da marcha a Brasília acompanhadas de uma trilha sonora dramática:

Um movimento da molecada de direita. Uma molecada pragmática, que faz política pragmática, é articulada, que tá nas mídias sociais e, no momento em que o MBL abraça o impeachment de forma sistemática, e faz uma marcha para Brasília, que é uma coisa que normalmente *you imagine que a UNE faz*, certo? Então assim é o tipo de ato simbólico, e a política, depois da Revolução Francesa, ela é cheia de atos simbólicos. Se você olha todo o século XIX, ela é cheia de atos simbólicos e os donos dos atos simbólicos era sempre a esquerda”. (Santos e Rauh, 2019, grifo nosso).

Nesse sentido, Carlos Andreazza, nos momentos finais do longa, coloca de forma clara o que foi a luta do MBL e o que está sendo, naquele momento ainda, a luta da direita na sociedade: “O incômodo da esquerda é que esse tipo de atitude, de narrativa, era próprio, exclusivo deles. E agora eles têm adversários, jogando no mesmo nível, fazendo o que se chama de ‘guerra cultural’” (Santos e Rauh, 2019).

O que parece interessante notar, no entanto, é a admissão de que os métodos que tornaram o MBL vitorioso, na visão do filme e destas figuras de autoridade, são tradicionalmente entendidos como “de esquerda”. Manifestações de rua, uso criativo da produção midiática em geral, a noção da opressão por uma estrutura de poder em voga. Pondé, diz isso textualmente na passagem

acima, aos 43min de filme, mas existem outras alusões como, por exemplo, aos 47min, quando o governador de Goiás, Ronaldo Caiado, fala na “chegada de um grupo de resistência” a Goiânia. A própria ideia de acampar no gramado do Congresso Nacional é uma tática utilizada por movimentos como o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST) no passado; é possível inclusive escutar aos 1h16min integrantes do acampamento do MBL gritando “ocupar e resistir”.

A narrativa contra a imprensa tradicional também é retomada por Pondé e está presente ao longo do filme como um todo. Ao início, a voz *over* diz que o PT comprou jornalistas, que boa parte da imprensa dissemina narrativas esquerdistas e há sobretudo alguns momentos de conflito com a TV Globo. Em determinado momento do filme, durante o capítulo “O acampamento”, existe uma tensão entre os integrantes do movimento e um repórter da rede de televisão, ancorado na percepção do MBL de que a empresa não mostrava seu acampamento e tentava escondê-lo do público em geral. Nesses momentos, o MBL se coloca reiteradamente como um grupo com poucos recursos, composto de jovens sem experiência e impotentes frente a uma estrutura de poder estabelecida que tentava a todo custo sufocar sua narrativa.

Nesse sentido, essa pretensa disputa de narrativas se encaixa em um fenômeno mais amplo, de caráter global, segundo Gomes e Dourado (2019):

A chave para entender a correlação está no tema da pretensa “crise epistêmica”, intencionalmente produzida pela nova direita em seu próprio benefício, e que consiste em desqualificar todas as instituições tradicionalmente dotadas de credibilidade para arbitrar sobre o conhecimento socialmente aceito sobre fatos, a saber, a ciência, a universidade e o jornalismo. (Gomes e Dourado, 2019: 37).

Produz-se então o que os autores entendem, a partir de David Roberts (2019), como epistemologia tribal, “[...] segundo a qual um relato é verdadeiro ou falso não em função dos fatos a que se referem, mas em virtude dos valores que reforçam, dos princípios que sustentam” (*Ibidem*: 37). A disputa de hegemonia na esfera cultural, dominada pelo ‘inimigo’, portanto, é colocada explicitamente pelo grupo e pelos intelectuais que lhe dão sustentação ideológica. Para o MBL, as ações também são narrativa. Renan Santos situa a própria marcha a Brasília – acontecimento fundamental no filme e na saga dos personagens – como uma “narrativa”.

A narrativa principal que a gente queria fazer era: nós vamos sair de São Paulo com o pedido de impeachment em mãos. Com um grupo de pessoas que ia sair da capital do maior estado desse país, ia rodar primeiro a rodovia dos Bandeirantes, depois Anhanguera, depois entrava em Mina Gerais, de Minas entrava em Goiás, de Goiás entrava no Distrito Federal. Ali nós

estávamos mostrando: olha, nosso foco é o impeachment, a gente não tá indo pra Brasília “lutar contra a corrupção”. (Santos e Rauh, 2019, grifo nosso).

Segundo o antropólogo Claude Rivière (1989), os ritos seculares são uma “modalidade particular de uma encenação da vida coletiva e ao mesmo tempo simulacro onde se investe o imaginário social”. Dessa maneira, Renan Santos e Pedro D’Eyrot relacionam ação política e narrativa em diferentes momentos do documentário. Nas palavras de D’Eyrot:

A esquerda, como eles criaram a *narrativa*, junto com a imprensa, lá atrás, tentaram colocar na gente uma pecha de retorno da ditadura, né, de volta dos militares, a gente conseguiu criar essa, digamos assim, esse escudo ideológico na tese do impeachment e isso afastou a esquerda [...] Em termos de *narrativa*, não foi tão proveitoso assim [a manifestação de 6 de dezembro de 2014], porque depois até o [José Eduardo] Cardozo, que era ministro da Dilma, foi lá e deu uma resposta satisfatória [...] Qual é o novo modelo disruptivo que a gente consegue criar algo poderoso e simbólico que continue construindo essa *narrativa* bonita e que não dependa das pessoas que agora estão em um momento de energia baixa? (Santos e Rauh, 2019, grifo nosso).

As ações, portanto, são narrativas em si, mas essas últimas também criam a realidade ou a transformam, podendo colaborar para o enfraquecimento ou o reforço dos atos políticos promovidos pelo grupo.

A disputa por narrativas, como já afirmado no início deste artigo, situa-se também extrafilme, como se pode perceber observando a atuação do MBL nas redes. O filme *Marighella* (inédito), cuja temática, escolha do ator principal e posicionamentos do diretor foram usados como motivo para uma ação organizada de parte da direita brasileira para derrubar a nota do filme na plataforma IMDb,⁴ foi objeto de três vídeos do MBL no YouTube, em 2019.⁵ Renan Santos criticou o filme que ainda não tinha visto e proferiu frases como, por exemplo, que Moura “não está bem da cabeça. Padece do mal da mentalidade revolucionária” (MBL, 2019).

A produção de conteúdo visando a criticar filmes pelo posicionamento político de sua equipe já tinha acontecido também em relação à própria deposição de Dilma Rousseff. O elenco de *Aquarius* (2016), no festival de Cannes em 2016, levantou pequenos cartazes em que denunciava, em Inglês e Francês, que o Brasil passava por um golpe de estado. Em sua página no Facebook, no dia 29 de maio daquele ano, o MBL compartilhou texto que ridicularizava

4. *Mariguella* ainda não tinha sido lançado no Brasil, mas apresentado no Festival de Berlim, onde o diretor Wagner Moura levantou uma placa em memória a Marielle Franco, vereadora assassinada em março de 2018.

5. Os vídeos foram publicados nos dias 13 de janeiro, 18 e 19 de fevereiro de 2019.

o protesto: “‘Aquarius’ foi a melhor comédia em Cannes deste ano. Uma comédia involuntária, mas foi...”. O site que produziu o texto já não está mais disponível.⁶

Enquanto menosprezam filmes brasileiros com narrativas contrárias às deles, os produtores da MBL Filmes não conseguiram colocar *Não vai ter golpe!* no circuito de salas de cinema ou na plataforma de streaming Netflix,⁷ que produziu *Democracia em vertigem* (2019) de Petra Costa. O filme do MBL está disponível nas plataformas iTunes, Now e Google Play para compra e aluguel. A oposição ao filme de Petra foi citada diretamente por Alexandre Santos numa atividade lançamento do *Não vai ter golpe!* numa sala de cinema alugada para este fim em Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense. Além de terem o filme negado pela Netflix, os diretores também comentaram que procuraram personalidades de esquerda para ser ouvidas, mas elas se recusaram a falar sobre o filme (Miguez, 2019). A guerra de narrativas está lançada, e elas não quiseram correr o risco de colaborar com o outro lado da trincheira.

Causa, efeito e narrativas no roteiro de *Não vai ter golpe!*

A produção audiovisual do MBL nos sites de redes sociais (SRS) é colocada pelo movimento no centro de sua atuação política, sobretudo no período do processo de *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff. Os vídeos giram em torno de registros de manifestações, memes audiovisuais, esquetes, *vlogs* opinativos, entrevistas, entre outros. O “estilo” MBL pode ser pensado a partir de seu caráter altamente intertextual, fragmentário, pervasivo e excessivo, principalmente com relação à produção midiática no contexto dos SRS (Lepri, 2020).

Quando o movimento se propõe a realizar um filme de longa-metragem, no entanto, embora essas marcas estilísticas permaneçam, há uma necessidade de marcar uma diferença estética entre as produções. Os realizadores parecem querer deixar isso claro já na escolha por incluir barras pretas acima e abaixo do quadro, efetivamente cortando o vídeo para se assemelhar com um formato de *cinema*, próximo ao que é o *Cinemascope*.⁸ Apesar dessa distinção, os ma-

6. Vale lembrara que, em julho de 2018, período anterior às eleições, o Facebook tirou do ar 196 páginas e 87 contas administradas por integrantes do MBL porque “escondiam das pessoas a natureza e origem de seu conteúdo” e tinham o propósito de gerar “divisão e espalhar desinformação” (Salgado e Grillo, 2018). Em agosto de 2018, o Tribunal Regional Eleitoral (TER) da Bahia condenou o MBL, Kim Kataguiri e Fernando Holiday a publicar direito de resposta por terem divulgado notícia falsa contra o petista Jacques Wagner.

7. O filme desde então entrou no catálogo do serviço de streaming Amazon Prime Video, embora não seja identificado como um “original Amazon”.

8. O formato do quadro de cinema se refere à proporção entre largura e altura. No formato *cinemascope*, inventado na década de 1950, a largura é consideravelmente maior do que a altura, tornando o quadro mais retangular.

teriais audiovisuais utilizados no filme, na sua esmagadora maioria produzidos pelo próprio movimento ao longo dos anos, mantém as marcas mencionadas anteriormente, embora as situações de entrevista sejam uma exceção em geral. Nesse sentido, a importância da produção audiovisual para o movimento é colocada cedo na narrativa, com a chegada de Fred Rauh sendo um marco para o MBL, que se voltava principalmente para a produção midiática. De fato, como será possível perceber ao longo do filme, o movimento registra uma quantidade avassaladora de material audiovisual ao longo dos anos desde sua criação.

Durante o decorrer do filme é feita alusão por diversas vezes às tentativas de diferentes membros – Alexandre Santos, Kim Kataguirí, Fernando Holiday – de se tornarem *youtubers* de sucesso. Holiday fala inclusive por volta dos 33min que seu sonho era ser o Felipe Neto, famoso *youtuber* brasileiro. Aos 37min50seg um dos integrantes fala em seu depoimento que o modelo de fazer política do MBL é “[...] disruptivo, poderoso e simbólico”, sobretudo com relação à sua produção audiovisual e gráfica de maneira geral, deixando clara a orientação midiática do movimento no ambiente político brasileiro.

Do ponto de vista narrativo, o filme se organiza de forma estritamente cronológica, com a exceção de um trecho do final que é trazido para o início do filme (o momento da votação do impeachment do senado, que é inclusive repetido ao final). Além de trazer divisões em capítulos, o filme traz elementos gráficos que contam o número de dias até a concretização do impeachment em diversos momentos, efetivamente buscando construir uma sensação de direcionalidade para a narrativa.

O longa possui três momentos em que um outro tipo de textura, mais claramente encenada, é introduzida. O primeiro aos 26min, em que uma “paneleira” vestida com o uniforme da seleção brasileira explica diretamente para a câmera o que é crime de responsabilidade. O segundo às 1h05min um chef de cozinha explica, fazendo uma analogia com uma barraca de comida de rua, o que são pedaladas fiscais. Esses dois momentos são claramente inspirados diretamente em momentos idênticos de *A grande aposta* (2015), filme que dramatiza os eventos que precedem a crise financeira de 2008 nos EUA. O terceiro ocorre por volta dos 33min quando Fernando Holiday é apresentado, acompanhado de uma música enérgica e uma animação espalhafatosa com seu nome aplicada por cima da imagem. Holiday e dois outros integrantes do movimento que já haviam sido introduzidos conversam em uma sala branca com um sofá branco, enquanto assistem imagens da atuação retórica de Holiday em uma TV antiga. Mais uma vez a ideia de um certo “estilo MBL”, supostamente irreverente, emerge. Um estilo que privilegia o intertextual e o fragmentário e, conforme dito por Alexandre ao início, “cheio de referências”.

De fato, esse estilo é um ponto central de defesa do filme por parte de membros do movimento. Arthur do Val, *youtuber* dono do canal “Mamãe, falei” e integrante da direção do MBL, faz um vídeo após o lançamento do longa em que o compara ao documentário *Democracia em vertigem*. Do Val caracteriza o filme de Petra Costa como uma produção de “elite”, que segundo ele contaria com grande orçamento e equipamentos de ponta a sua disposição, bem como uma estrutura refinada de produção de maneira geral. Já sobre o filme do MBL o *youtuber* diz que foi feito por “[...] um bando de moleque ‘rock n’ roll’, com câmera de celular”.⁹ Do Val segue por dizer que o movimento e a direita em geral precisam de seus “mitos fundadores”, e o filme contribui nesse sentido, fazendo uma disputa da narrativa supostamente hegemônica da esquerda no país. Ele chega a comparar o longa com *A bruxa de Blair* (1999), que assim como *Não vai ter golpe!*, teria sido feito com poucos recursos e entregado um resultado de alta qualidade. Para do Val a analogia escolhida é, em suas palavras, como se o filme fosse “uma *startup* de cinema”.

O que chama atenção de início é o ponto de vista absolutamente pessoal colocado na voz *over*, dividida entre diversos membros, embora comece com Alexandre Santos, que funda o movimento com seu irmão, Renan. Alexandre narra, durante seis minutos, após uma breve sequência gráfica explicando a história recente da política institucional brasileira sob o ponto de vista do movimento, a sua história de vida e de sua família. Fotos pessoais, vídeos de momentos íntimos e a narração apresentam uma trajetória de vida supostamente conturbada, cheia de “empresas fracassadas” – correm na justiça diversos processos trabalhistas contra a família e essas empresas (Lopes e Segalla, 2016) – e falha em concluir o ensino superior por parte do personagem. A passagem da história de família para a criação do MBL, após um fracasso no movimento estudantil de seu irmão Renan, é uma transição simples, natural e consequência da vontade de Alexandre de “fazer algo que goste”. De fato, o fundador do MBL diz em dado momento do filme que “Poucas pessoas sabem, mas a ideia da marcha [para Brasília] foi do meu pai”, reforçando essa proximidade entre a vida familiar e a atuação política do grupo e a narrativa de que suas ações eram espontâneas. Para além desses elementos narrativos, a voz *over* tende para a informalidade, tanto na construção textual quanto no tom da locução em si e, esse aspecto, em conjunto com o amplo acervo iconográfico familiar e da intimidade do grupo, evoca ainda mais o elemento pessoal e íntimo: esse filme é a história de Alexandre, Renan, Kim, Fernando e seu bando de “sonhadores”.

9. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=IKwuHKwGD_U. Acesso em 26 de mai de 2020.

O senso de causalidade acompanha o roteiro do filme como um todo, que dividido em capítulos, apresenta os fatos que levaram ao impeachment invariavelmente encadeados como efeitos diretos das ações do MBL. Há pouco ou nenhum espaço para a aleatoriedade, a contradição e o imponderável do mundo real no filme. Parece haver uma organização retórica monolítica que se move do início ao fim sempre em direção ao objetivo final do movimento/protagonista. Essa organização narrativa inclusive se encaixa em paradigmas estruturais de roteiro, como o de oito sequências de Frank Daniels, conforme descrito por Gulino (2004) e o de Syd Field (2001), em que os filmes de sucesso seriam divididos em três atos, com dois pontos de virada ao final do primeiro e segundo atos. Essa forma de pensar a narrativa cinematográfica, altamente apoiada em noções aristotélicas de dramaturgia, pressupõe um protagonista com um objetivo e obstáculos a vencer até o clímax final no terceiro ato. O modelo de Gulino (2004) a partir de Daniels reconhece essa estrutura geral, porém propõe um detalhamento em sequências, no entendimento do autor, um conjunto de cenas com a mesma questão dramática. Ao final de cada sequência, a questão dramática específica seria resolvida e outra se apresentaria, sempre seguindo o conflito básico, o objetivo do protagonista versus os obstáculos colocados em geral por um antagonista. A proposta básica então gira em torno de oito sequências, duas compondo o que seria o primeiro ato, quatro no segundo e duas no terceiro, se alinhando com o paradigma de Field. Embora Gulino (2004) analise filmes com maior ou menor número de sequências identificáveis em seu livro, sua proposta de organização dramática permanece a mesma, a de organizar a periodicamente durante o filme pontos de culminação de carga dramática menor.

Tanto Field (2001) quanto Gulino (2004), entre diversos outros autores de manuais de roteiro, entendem que a narrativa cinematográfica se organiza em três momentos principais: apresentação, confrontação, resolução. Essa organização parte da noção aristotélica de que toda história tem um começo, um meio e um fim. Bordwell (1985) chama essa organização de formato canônico de história e a divide em cinco etapas: introdução de cenário e personagens, explicação do estado das coisas, complicação da ação, eventos consequentes, resolução, final.

Hampe (1997), Rosenthal (1996) e Rabiger (1998) são autores de manuais de produção e roteirização de documentário que também se apoiam em boa parte dos indicativos postulados para os filmes de ficção na organização das narrativas, embora reconheçam que o documentário não necessariamente retrata situações dramáticas, entendida no caso como situação de conflito. Os três sugerem que documentários “de sucesso” precisam conter apresentação,

conflito e resolução, personagens bem definidos e com objetivos claros. No entanto, em documentário a resolução frequentemente não é e nem pode ser definitiva como no filme de ficção, de fato Field (2001), por exemplo, é incisivo ao defender que o conflito básico deve ser resolvido ao fim do filme. Em *Não vai ter golpe!* porém a resolução é de fato apresentada como uma resposta definitiva ao problema inicial colocado. Se no início a pergunta pode ser definida como “O MBL vai derrubar o PT?” a resposta final é um inequívoco “Sim”.

Dessa forma, é preciso destacar que não é, em absoluto, inédita a apropriação de traços do modelo clássico-narrativo por parte de narrativas não-ficcionais. Robert Flaherty, na década de 1920, é celebrado por seus contemporâneos justamente por causa dessa apropriação, por exemplo, ajudando a fundar o documentário clássico enquanto modo narrativo. Nesse sentido, Baltar (2019) sustenta a presença das estratégias narrativas do melodrama na filmografia do documentário clássico de maneira geral a partir exatamente deste referencial clássico-narrativo. Essas estratégias então atuam para garantir a eficácia emotiva de cada filme. A autora segue por identificar outros traços de uma “imaginação melodramática” em diversos documentários contemporâneos a partir de seus aspectos excessivos e íntimos, que parecem também estar em jogo em determinados momentos de *Não vai ter golpe!*, como veremos a seguir. O que chama atenção no filme, no entanto, é a aderência quase esquemática aos paradigmas vigentes de roteirização audiovisual e à causalidade de maneira geral.

Efetivamente o filme parece se organizar da seguinte forma: uma sequência pré-créditos que apresenta uma brevíssima história recente do poder executivo brasileiro, começando com a vitória de Lula em 2003 e encerrando com a de Dilma em 2010. O que se segue, após o título do filme, é o que se assemelha à primeira sequência do paradigma de Gulino, onde a história de vida de Renan e Alexandre é contada e se torna a história de vida do MBL. Essa sequência culmina com a reeleição de Dilma Rousseff em 2014, evento que pode ser aproximado à ideia de incidente incitante em Field (2001) ou ponto de ataque para Gulino (2004), algo que coloca a história em movimento.

A seguir se inicia o capítulo 1, intitulado “O chamado”; todos os títulos de capítulo aparecem aplicados sobre a imagem ao longo do filme. Nesse momento, a reeleição de Dilma aparece como a causa de uma série de manifestações que aparecem na narrativa do filme como eventos dirigidos pelo MBL e especificamente pelos irmãos Santos. A culminação da sequência se dá com a eleição de Eduardo Cunha para a presidência da câmara dos deputados, o que para os personagens significa o vislumbre da possibilidade de impeachment.

O próximo capítulo, “Contágio”, narra a preparação e efetivação de uma primeira grande manifestação pelo impeachment em São Paulo e outras cidades brasileiras. Aqui o documentário mostra imagens de emissoras de TV nacionais e estrangeiras repercutindo a manifestação, apresenta o personagem de Fernando Holiday como “o maior orador da sua geração” e se encerra nos preparativos para a marcha que o movimento empreendeu à Brasília.

“A marcha” é o capítulo em que se desenrola de forma cronológica a marcha que os integrantes supostamente fizeram de São Paulo a Brasília, a pé. Nesse capítulo, há talvez o único momento em que a aleatoriedade da realidade invade a narrativa. De fato, é um momento intruso ao encadeamento causal do filme e suspende por alguns minutos o tom até então majoritariamente celebratório do documentário. Aos 54min, os depoimentos narram um atropelamento que acontece de uma das integrantes da marcha, já próximo a Brasília. As imagens perdem o controle brevemente, são vídeos feitos por celular de maneira geral, tremidos, escuros e sem rumo. Na faixa sonora, escutam-se palavras de desespero e um pedido para não filmar o ocorrido. O carro atingiu um dos membros do MBL, Kim Kataguirí e Amanda Alves, do Vem Pra Rua. Embora essa vítima tenha alguns poucos minutos de fala no mesmo nível de autoridade do restante dos membros do movimento, uma situação de entrevista similar, o evento é rapidamente superado como mais um obstáculo no caminho dos protagonistas. Esse momento de aleatoriedade e descontrole dura pouco, já que ao final dessa sequência ele já é encaixado no fluxo causal a partir das insinuações nos depoimentos de que teria sido um ataque de um acampamento próximo do MST, mencionado anteriormente pelos depoentes.

O capítulo se encerra com a chegada do grupo a Brasília e o encontro com o então presidente da câmara, Eduardo Cunha. Ao longo do capítulo é colocado em xeque se o pedido de impeachment seria recebido, ou se os parlamentares de oposição estariam dispostos a abraçá-lo. A reunião com Cunha é retratada pelos depoentes como um “mal necessário” e sobretudo sob a ótica de que o MBL estaria “usando” o parlamentar, e não o contrário. Esse momento se assemelha ao que Gulino chama de “primeira culminação”, um momento central na história em que o protagonista tem uma revelação ou é mostrado um vislumbre da resolução do conflito básico, no caso da pergunta: “O MBL vai derrubar o PT?”. Nesse ponto da narrativa, parece provável.

O capítulo seguinte se intitula “Alea jacta est” (“a sorte está lançada”): são as palavras proferidas por Hélio Bicudo em uma coletiva de imprensa em que o MBL retrata como um momento de aliança entre o seu movimento liberal e o que eles denominam “esquerda democrática” na luta pelo impeachment. O protocolo deste novo pedido de impeachment, elaborado por Janaína Paschoal

e que eventualmente foi o pedido aceito pelo Congresso, e a rejeição do Tribunal de Contas da União (TCU) das contas de 2014 do governo Dilma, são os dois eventos centrais do capítulo. A questão que parece ser colocada ao início deste capítulo segue para ser respondida após o final do próximo, “O acampamento”: o pedido de impeachment será aceito?

“O acampamento” continua com a ação crescente do MBL, que monta um acampamento no gramado do Congresso Nacional. Confrontos com parlamentares da casa, o Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST) e a TV Globo através de um de seus repórteres são os obstáculos e complicações que o movimento deve superar para, ao início do capítulo seguinte, alcançar o objetivo, com o pedido de impeachment aceito por um Eduardo Cunha, que estaria “acuado” nas palavras dos depoentes.

O capítulo “O troco” se inicia com o aceite de Cunha, porém rapidamente apresenta um obstáculo aparentemente intransponível, a anulação do processo como havia sido conduzido até aquele momento pelo Superior Tribunal Federal (STF). O título “2016” vem no meio do capítulo como “[...] talvez nosso pior momento desde o começo”, frase dita por Renan Santos em seu depoimento aos 1h31min. Aqui o ponto de virada se parece com o que Gulino (2004) chama de segunda culminação e Field (2001) de ponto de virada do segundo ato. Gulino (2004) diz que é comum entre manuais de roteiro a indicação de que esse ponto seja o ponto mais baixo do filme, um momento em que tudo parece perdido para o protagonista. De fato, o filme nos diz textualmente, através do depoimento de Renan, que esse é o pior momento desde o início.

No capítulo “O cume”, após o momento onde parecia, segundo narrativa do filme, que Dilma e o PT haviam se fortalecido, a montagem de um comitê pró-*impeachment* de parlamentares com o MBL é a fagulha apresentada para a reação. Nesse momento, o filme narra a preparação e realização dos grandes protestos a favor do impeachment realizados em diversas cidades no dia 13 de março de 2016. Os depoentes, apoiados por imagens de emissoras de TV e de matérias jornalísticas, celebram o que teria sido uma das maiores manifestações da história do país. O vazamento do áudio da conversa entre Lula e Dilma por parte do então juiz Sérgio Moro e a angariação de votos no congresso culminam no final do capítulo na aprovação do parecer favorável ao impeachment na Câmara dos Deputados.

“O parto” se ocupa apenas com o desenrolar dos eventos já desencadeados nos capítulos anteriores, as manifestações acompanhando os votos, uma montagem de alguns votos de parlamentares a favor e contra. Ausências sensíveis são percebidas, como a do então deputado Jair Bolsonaro, por exemplo. Silêncios também compõem narrativas e constroem memórias, o voto de Bol-

sonaro em homenagem ao torturador Carlos Brilhante Ustra ter ficado de fora do filme é significativo do distanciamento que o MBL cria, durante todo o filme, do militarismo (posicionando-se explicitamente contra os pedidos de intervenção militar que aconteceram em algumas manifestações pró-*impeachment*) e do próprio Bolsonaro, hoje presidente da República e a quem o MBL faz oposição. Também coaduna com uma espécie de *mea culpa* sobre o acirramento da polarização política no país. O capítulo se encerra com a aprovação do impeachment na Câmara.

O que se segue a isso é um pequeno epílogo onde os depoentes, sobretudo aqueles com maior autoridade intelectual – economistas, parlamentares e políticos em geral – comemoram a queda de Dilma como um momento positivo para a história do país em que as instituições foram poupadas e reforçadas, fortalecendo a democracia. Existem diversas falas que ponderam que apesar de alguns problemas a situação do país melhorou desde então.¹⁰ O filme foi lançado ao final de 2019, fato que faz com que a ausência de qualquer consideração sobre a eleição de 2018 – na qual membros do MBL foram eleitos para o parlamento – e sobre o governo Bolsonaro já em curso sejam impossíveis de serem ignoradas. Os depoentes, sobretudo aqueles intelectuais ligados a *think tanks* liberais, fazem apenas comentários genéricos indicando que as coisas “melhoraram”.

Para além da estrutura delineada até aqui, parece também que há uma aderência estrutural ao arquétipo da “jornada do herói”, popularizada para o roteiro de cinema por Christopher Vogler (2006). O autor propõe, a partir dos estudos de mitologia de Joseph Campbell, uma organização narrativa em doze estágios, que representam uma saída do conhecido, uma jornada pelo desconhecido, uma transformação e um retorno a casa. O filme de fato se divide em doze momentos, o prólogo inicial, a sequência sobre a história de vida dos irmãos Santos, oito capítulos apresentados com texto na tela, dois destes possuindo uma subdivisão marcando os anos, também com texto em tela. O segundo estágio proposto por Vogler é “chamado a aventura”, o primeiro capítulo do filme é “O chamado”. Os capítulos “Alea jacta est” e “O acampamento” se assemelham ao estágio seis: “testes, aliados, inimigos”. O encontro com Hélio Bicudo, por exemplo, pode ser pensado em uma aproximação com o estágio quatro “encontro com o mentor”. O estágio final de Volger, “retorno

10. Segundo o próprio filme, em letreiro sobre fundo preto: “Vivemos num Brasil onde para o bem ou para o mal, o povo tem que ser ouvido. É um país mais intenso, conturbado, dividido. Mas é um país onde seu povo descobriu que, de alguma maneira, pode decidir seu próprio destino. Vamos todos errar ao longo do caminho. Faz parte. Mas só erra quem tenta. E só tenta, quem é livre [sic]” (Santos e Rauh, 2019).

com o elixir”, pode ser aproximado com o capítulo final do filme, onde o impeachment é aprovado e a democracia e as instituições são “salvas”.

Esse poder de agência e relação de causa e efeito que a narrativa do filme apresenta se manifestam em diversos momentos específicos de forma aguda. Como por exemplo no momento em que a narração, aos 2min, funciona de forma a colocar a eleição de Lula em 2003 como causa da criação do Foro de São Paulo, que na verdade já fora criado em 1990. A narração segue por dizer que o Foro teria sido uma entidade composta por partidos de extrema esquerda que visava à criação de uma “pátria grande” na América Latina, aliado a grupos armados e guerrilhas. Afirmiação típica e recorrente dos principais grupos à direita no Brasil, mesmo sem apoio factual.

Em outro momento, ainda durante a sequência que conta a história pessoal dos membros iniciais do MBL, a narração diz que durante as Jornadas de Junho de 2013 Renan Santos e alguns amigos “roubaram” uma manifestação da esquerda e, junto com o Ministério Público de São Paulo, lideraram a luta contra a Proposta de Emenda Constitucional (PEC) 37. A narração aos 5min56 então reitera: “Vamos deixar uma coisa clara, se a PEC 37 passasse não tinha Lava Jato, não tinha Fora Dilma, não tinha Lula na cadeia, não tinha nada, nem esse documentário”. O que essa passagem deixa claro é não só a compreensão do papel do judiciário no processo político que se deu a partir de 2015 no país, mas também uma hiperinflação do papel do MBL na derrubada da PEC 37. Fato que teve, sob a direção do Ministério Público Federal e suas seções regionais, uma ampla articulação com a imprensa tradicional, judiciário e setores do parlamento (Lemos e Barros, 2016), novamente conferindo agência e força de causa e efeito a ações que não foram tão determinantes quanto parecem no filme.

Aos 52min, por exemplo, há um plano em que membros do MBL e outros movimentos que compunham a marcha para Brasília posam em uma escadaria olhando para câmera. Aos poucos vão andando em direção a objetiva, passando para o espaço fora de quadro atrás da câmera, olhando e fazendo gestos em direção à lente. Mais um momento em que o filme comunica diretamente com o espectador de forma mais incisiva, marcando nessa ação de caminhar uma visão engrandecedora do poder de agência desses personagens naquele momento histórico. Outro momento na qual esta articulação está presente é quando Renan Santos fala no microfone em um dos atos pró-*impeachment* na Av. Paulista que: “Os da imprensa falam que o impeachment pertence ao Eduardo Cunha. Aí a pergunta que fica é: esse impeachment é seu ou do Eduardo Cunha?” Esse impeachment é meu, é seu, é de todo mundo!” Esse trecho figura inclusive no trailer do filme.

Não pretendemos aqui negar a existência de pontos de vista no documentário, é claro em todos os filmes produzidos sobre o impeachment de Dilma a presença de uma posição clara, seja essa mais ou menos reconhecida nas camadas mais externas de construção narrativa. O filme documentário, além de um ponto de vista, frequentemente possui uma qualidade discursiva particular, nas palavras de Nichols (2005):

De fato, com frequência, o documentário exibe um conjunto mais amplo de tomadas e cenas diversificadas do que a ficção, um conjunto unido menos por uma narrativa organizada em torno de um personagem central do que por uma retórica organizada em torno de uma lógica ou argumento que lhe dá direção. (Nichols, 2005: 56).

Nesse sentido, o que nos parece central destacar sobre a particularidade de *Não vai ter golpe!* é que essa qualidade retórica se manifesta de maneira monolítica, quase que selada hermeticamente, apoiada em uma narrativa de causa e efeito com uma direcionalidade inequívoca que confere agência quase que absoluta ao MBL. Narrar a própria interpretação dos fatos é expediente comum no documentário, *Democracia em vertigem* faz isso reiteradamente. Mas nos parece que há uma qualidade de excesso intrínseca à forma com que o MBL apresenta os fatos, que os torce não só para encaixar na *sua* visão de mundo, mas também em um fluxo narrativo que não dá margem para o inesperado, o aleatório e a contradição.

Mesmo assim, o longa parece, no entanto, perceber e demonstrar o caminho do MBL como um agente impotente frente a uma estrutura de poder opressora, tipo dramático próprio do melodrama. Peter Brooks (1995) nos diz que “a palavra melodrama significa originalmente, um drama acompanhado por música”¹¹ (Brooks, 1995: 14) e, no caso de *Não vai ter golpe!*, a música de fato joga um papel importante desde a sequência gráfica ao princípio, com uma grandiosidade excessiva de maneira geral, funcionando no sistema narrativo do filme como um todo como mais uma fonte de excitação, de criação de expectativa e energia. Brooks percebe no gênero teatral do melodrama, que posteriormente se torna também um relevante paradigma para a narrativa cinematográfica de maneira geral (Elsaesser, 1995; Dancyger e Rush, 2013), uma narrativa que frequentemente se trata de embates entre o bem e o mal, onde o mal personificado em representantes da ordem vigente ameaça a virtude da personagem principal. Um dos momentos em que esse aspecto fica mais claro no longa é o discurso de Fernando Holiday na Câmara Municipal de Uberlândia, uma das paradas durante a marcha do movimento a Brasília. Aos 45min, em uma imagem de arquivo da TV Câmara local vemos Holiday na tribuna,

11. “The word melodrama means, originally, a drama accompanied by music”.

gritando que o PT é “[...] uma corja de ladrões imundos que nos *esmagaram* todos esses anos” [grifos nossos].

Brooks (1995) destaca a necessidade de reconhecimento, também presente na reflexão de Martín-Barbero (2001) sobre o melodrama,

[...] que é o *drama do reconhecimento*. Do filho pelo pai ou da mãe pelo filho, o que move o enredo é sempre o desconhecimento de uma identidade e a luta contra as injustiças, as aparências, contra tudo o que se oculta e se disfarça: uma *luta por se fazer reconhecer*. (Martín-Barbero, 2001: 305).

Esse reconhecimento é fundamental para a confrontação do mal e para empreender não uma mudança radical na sociedade, “[...] senão uma reforma da velha sociedade de inocência, que agora expulsou a ameaça à sua existência e reafirmou seus valores”¹² (Brooks, 1995: 32). A tendência restaurativa da narrativa melodramática parece estar representada de forma clara ao final do filme, quando a narração diz: “Existe uma estranha sensação de missão cumprida, quando você volta pra casa. [...] A democracia passou a ser divertida, e como todos os erros e dores, passou a fazer sentido pra muita gente” (Santos e Rauh, 2019).

A “jornada” do MBL então é sintetizada diretamente por uma das figuras de maior autoridade no filme, Luiz Felipe Pondé. O filósofo delinea o segredo do sucesso do movimento ao mesmo tempo que coloca em jogo os obstáculos aparentemente intransponíveis que os seus membros conseguiram superar, declara a vitória apesar da estrutura de poder pouco favorável, em sua visão:

A esquerda levou um direto no queixo e não consegue recuperar a narrativa, mesmo que os principais agentes oficiais produtores de narrativas na sociedade, ainda sejam de esquerda e ainda estejam articulados, principalmente em escolas e universidades. (Santos e Rauh, 2019).

No fim do filme, já durante os créditos finais, as falas de Rafael Rizzo e Alexandre Santos ressaltam o sacrifício e a solidão – enquanto todos comemoravam a vitória do impeachment, o primeiro estava sozinho num escritório em Brasília, e o segundo, ao longo de toda a saga dos protagonistas, não podia participar plenamente dos atos por ser responsável pelos registros audiovisuais. Porém, criar a narrativa nessas duas camadas – a organização dos atos e a produção dos vídeos sobre eles – teria valido a pena. O MBL, segundo ele mesmo, entregou um Brasil “livre”, restaurado, que ao final parece pronto para uma nova aventura no mundo da democracia.

12. “[...] but rather a reforming of the old society of innocence, which has now driven out the threat to its existence and reaffirmed its values”.

Considerações finais

As narrativas são, de acordo com Paul Ricoeur, uma maneira de relacionar projeto (futuro) e memória (passado), compreendendo que operações de memória não se referem apenas a acontecimentos pregressos, mas sim atravessam diferentes temporalidades. As narrativas permitem que o tempo se torne tempo humano, através de uma operação chamada de tríplice mimese (Ricoeur, 1994: 15). Segundo a ideia, a estruturação das narrativas envolve três mimeses: a mimese I seria o mundo pré-figurado; a II, o reino do “como se”, da representação; e a III, o ponto de chegada da narrativa no leitor/espectador/receptor.

O MBL, como ator social envolvido nos acontecimentos da mimese I, elabora-os a partir das construções narrativas (mimese II), buscando legar ao futuro e ao presente (mimese III) sua versão dos fatos. Analisar como acionam a linguagem audiovisual em *Não vai ter golpe!* permite uma melhor compreensão do projeto político, narrativo e de memória elaborado pelo Movimento Brasil Livre.

Segundo a visão do MBL, na “guerra cultural” as batalhas são simbólicas, percepções e disputas são de narrativa e ganha quem conta a melhor história. Se isso é verdade, então a jornada do movimento se completa em 2016, com a conclusão de seu objetivo central, seu conflito básico: a derrubada do PT. Talvez por isso o filme não se detenha em questões aparentemente secundárias para seu mundo narrativo: eleições presidenciais, parlamento e integridade das instituições democráticas no governo Jair Bolsonaro. Essa narrativa talvez não interesse disputar.

Referências bibliográficas

- Baltar, M. (2019). *Realidade lacrimosa: o melodramático no documentário brasileiro*. Niterói: Eduff.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. The University of Wisconsin Press.
- Brooks, P. (1995). *The Melodramatic Imagination Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. Yale University Press.
- Casimiro, F. (2016). *A nova direita no Brasil: aparelhos de ação político-ideológica e a atualização das estratégias de dominação burguesa (1980-2014)*. Tese de Doutorado em História, Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- Dancyger, K. & Rush, J. (2013). *Alternative Scriptwriting*. Boston: Focal Press.

- Elsaesser, T. (1995) *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama, Film Genre Reader II*. Austin: University of Texas Press.
- Field, S. (2001). *Manual do roteiro*. Editora Objetiva.
- Gomes, W. & Dourado, T. (2019). Fake news, um fenômeno de comunicação política entre jornalismo, política e democracia. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, 16(2): 33-45.
- Gulino, P. (2004). *Screenwriting: the sequence approach*. Continuum Publishing USA.
- Hampe, B. (1997). *Making documentary films and reality videos*. New York: Henry Holt and Company.
- Lemos, C. & Barros, A. (2016). Lutas simbólicas na arena midiática: o poder de agência do Ministério Público e as controvérsias sobre a PEC 37. *Opinião Pública*, 22(3): 702-738.
- Lepri, A. (2020). O audiovisual pervasivo do Movimento Brasil Livre nos Sites de Redes Sociais. *Logos*, 27(1).
- Lopes, P. & Segalla, V. (2016, maio 8). Líder do MBL responde a mais de 60 processos e sofre cobrança de R\$ 4,9 mi. *UOL*. São Paulo. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2016/05/08/mb-l-sofre-acao-de-despejo-e-um-de-seus-lideres-tem-divida-de-r-44-milhoes.htm>. Acesso em: 15 maio 2020.
- Martín-Barbero, J. (1997). *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- MBL. (2019). Mídia gringa Detona filme de Marighella | Por Renan Santos. *YouTube*. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=-2lu4c1WpA8. Acesso em: 20 mar. 2019.
- Miguez, L. (2020). O MBL vai ao cinema. *Piauí*. Rio de Janeiro, outubro de 2019. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-mbl-vai-ao-cinema>. Acesso em: 30 maio 2020.
- Ney, T. (2015, março 12). Roqueiro e ativista na web, líder anti-Dilma defende privatizar saúde e educação. *iG*. São Paulo. Disponível em: <https://ultimo-segundo.ig.com.br/politica/2015-03-12/roqueiro-e-ativista-na-web-lider-anti-dilma-defende-privatizar-saude-e-educacao.html>. Acesso em: 30 maio 2020.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus Editora.
- Rabiger, M. (1998). *Directing the documentar*. Boston: Focal Press.
- Ricoeur, P. (1994). *Tempo e narrativa* (tomo 01). Campinas, SP: Papirus.
- Rivière, C. (1989). *Liturgias políticas*. Rio de Janeiro: Imago Ed.

- Roberts, D. (2017, novembro 2). America is facing an epistemic crisis. *Vox*. Disponível em: www.vox.com/policy-and-politics/2017/11/2/16588964/america-epistemic-crisis. Acesso em: 06 de maio de 2020.
- Rosenthal, A. (1996). *Writing, directing, and producing documentary films and videos*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Rudnitzki, E. & Oliveira, R. (2019, agosto 9). Nasce o cinema olavista. *Agência Pública*. São Paulo. Disponível em: <https://apublica.org/2019/08/nasce-o-cinema-olavista/>. Acesso em: 15 maio 2019.
- Salgado, D. & Grillo, M. (2018, julho 25). Facebook derruba rede de fake news usada pelo MBL. *O Globo*. Rio de Janeiro. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/facebook-derruba-rede-de-fake-news-usada-pelo-mbl-22917346>. Acesso em: 30 maio 2020.
- Silva, L. (2018). O mercado editorial e a nova direita brasileira. *Teoria e cultura*. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – UFJF, 13(2).
- Vogler, C. (2006). *A jornada do escritor: estruturas míticas para contadores de histórias e roteiristas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Filmografia

- 1964: o Brasil entre armas e livros* (2019), de Lucas Ferrugem, Henrique Viana (II), Felipe Valerim.
- A bruxa de Blair* (1999), de Eduardo Sánchez e Daniel Myrick.
- A grande aposta* (2015), de Adam McKay.
- Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho.
- Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa.
- Marighella* (inédito), de Wagner Moura.
- Não vai ter golpe! O nascimento de uma nação livre* (2019), de Alexandre Santos e Fred Rauh.

Todo cinema é uma política

Sylvia Beatriz Bezerra Furtado*

Resumo: Este trabalho trata sobre a obra fílmica *Diário*, da brasileira Marilá Dardot, cuja questão central é a escrita das manchetes publicadas em jornais do México, e dois filmes *Quicksand* e *Promised Land*, do dinamarquês Nicolal Bendix Skyum Larsen, em torno de questões de migrações. Nos diálogos entre as obras, analisamos as formas do documentário como modos de dar a ver, ou seja, como uma partilha do sensível, entendendo que todo cinema é uma política.

Palavras-chave: documentário; Marilá Dardot; Nicolal Larsen; obras fílmicas.

Resumen: Este trabajo trata de la película *Diário*, de la brasileña Marilá Dardot, cuyo tema central es la redacción de artículos publicados en periódicos mexicanos y de las películas *Quicksand* y *Promised Land*, del danés Nicolal Bendix Skyum Larsen, sobre temas de migración. En los diálogos entre las obras, analizamos el documental como una forma de mostrar, es decir, como un compartir de lo sensible, entendiendo que todo el cine es una política.

Palabras clave: documental; Marilá Dardot; Nicolal Larsen; obras fílmicas.

Abstract: This article focuses on film work *Diário*, by the Brazilian director Marilá Dardot, whose central issue is the writing of headlines published in Mexican newspapers, and the films *Quicksand* and *Promised Land*, by the Danish Nicolal Bendix Skyum Larsen, about migration issues. Placing these films in dialogue I analyze the documentary as a way of showing and sharing the sensitive, and understanding that all cinema is a political issue.

Keywords: documentary; Marilá Dardot; Nicolal Larsen; artwork.

Résumé : Ce travail traite de l'œuvre cinématographique *Diário*, de la brésilienne Marilá Dardot, dont le thème central est la rédaction des titres publiés dans les journaux mexicains, et de deux films *Quicksand* et *Promised Land*, du danois Nicolal Bendix Skyum Larsen, traitant des problèmes de migration. Dans les dialogues entre les œuvres, nous analysons les formes du documentaire comme des moyens de faire voir, c'est-à-dire, comme un partage du sensible, comprenant ainsi que tout le cinéma est une politique.

Mots-clés : documentaire ; Marilá Dardot ; Nicolal Larsen ; œuvres filmiques.

* Universidade Federal do Ceará – UFC, Instituto de Cultura e Arte – ICA, Programa de Pós-Graduação em Comunicação – PPGCOM, Curso de Cinema e Audiovisual. 60.165-230, Fortaleza-Ceará, Brasil. E-mail: sylviabeatrizbezerrafurtado@gmail.com

Submissão do artigo: 31 de maio de 2020. Notificação de aceitação: 29 de julho de 2020.

Introdução

O que faz um artista? Estabelece relações entre as coisas. Ata os fios invisíveis entre elas. Mergulha na história, quer seja da humanidade, a história geológica da Terra ou o princípio e o fim do Cosmos.
Anselm Kiefer

Todo cinema é uma política. Produz mundos, cria relações, põe em cena. Não apenas aqueles que se deixam colar pelos ritmos e movimentos da vida, explorando suas margens, exibindo seus espaços e o que neles pulsa, fazendo-nos experimentar o que tem existência, mas também os cinemas que exercitam o extrapolar dos limites desse mesmo mundo, reinventado e criando outras entonações de mundos. O cinema nunca é um fora-do-mundo e, portanto, é sempre um movimento de dentro. De diferentes formas, o cinema é também um documento, um registro, uma anotação, um rascunho, materiais que permitem modular experiências, sejam as que ocorrem no coletivo, sejam as de afetos que produzem novas subjetividades. É sempre um trabalho na matéria do mundo e, nesse sentido, está sempre a elaborar-se em cenas, as quais são maneiras de dar a ver, de formulações de relações, de elaborações de pensamentos e emoções em *mise en scène*. Repousam sobre essas modulações de existências em cinemas, no embate com os dados do mundo, os objetos deste texto. Sobre os modos de constituição de cenas nessas obras, as formas como operam as tensões do movimento no espaço e no tempo, e como inscrevem dados do mundo.

Faço aqui um recorte em relação às obras *Diário* (2015), da brasileira Marilá Dardot, cuja questão central é a escrita das manchetes publicados em jornais do México, e os filmes *Quicksand* (2017) e *Promised Land*, do dinamarquês Nicolai Bendix Skyum Larsen, em torno de questões de migrações, embora convoque, na forma de intervalos conectivos, os trabalhos *Interferencia* (2015), do artista cubano Reinier Nande, e *Des spectres hantent l'Europe* (2016), filme realizado pelas cineastas de origem grega Maria Kourkouta e Niki Giannari. Essas conexões não apenas se devem ao fato de serem realizados na mesma década, mas, sobretudo, pela relação de proximidade estética. Olhar para esses cinemas e perguntar sobre quais documentos do mundo eles estão a ser produzidos; e, ao observar essas obras, suas referências e as cenas por eles oferecidas, buscar compreender como esses documentos do mundo se exibem como partilhas sensíveis. O que nos interessa, nesse trajeto, não são apenas e somente as formas fílmicas, os modos de projeção e como as obras se instalam no espaço e se modulam no tempo, mas como essas proposições se articulam no processo da sua fruição e se inscrevem numa experiência estética, que é, antes de tudo, uma política.

É no diálogo direto entre as obras fílmicas e o que elas agenciam, entre si e com dados do mundo, que esse texto se efetiva, trazendo cada uma delas para o centro da cena, aqui elaborada na perspectiva de quem desenha um percurso expositivo. Nesse sentido, a escolha das obras, o modo como as relaciono, como proponho uma hierarquia entre elas, forçando a quebra da linearidade da sua leitura, traduz um desejo de agir sobre cada obra. Pretendo, desse modo, sugerir outros modos de fruição das obras, quando o próprio texto é um instrumento de partilha de sensações e exercícios de elaboração de pensamento em torno da matéria sensível. No trajeto entre obras que se seguem, como uma ação curatorial, entre as escolhas de obras e a leitura que as aproxima e as distancia, o que é fundamental são as conexões estéticas. Conexões essas que vão sendo estabelecidas privilegiando o que, segundo Rancière (2011), as artes produzem como experiência, quando, ao construir um campo de sentido, rompem com a lógica de apresentação que preside a relação entre os acontecimentos e os seus significados. Nesses termos, trata-se de tomar, nas obras fílmicas, aquilo que está em jogo na distribuição e apreensão do sensível, a partir de regimes estéticos específicos, em cada uma delas. Não para fazer dessas obras objetos de explicações ou buscas sobre o que elas significam, mas para nelas perscrutar o que desestabilizam, o que devolvem ao universo sensível, o que produzem como implosões de sentidos. E é justo em termos do que perscruto nas obras como produtoras de distintos sensíveis que produzo um modo de exposição.

Sobre fatos e efêmeras anotações

Um filme é um conjunto de planos independentes. Quando vemos um filme de quatrocentos planos, não vemos um filme, vemos quatrocentos filmes.
Raúl Ruiz

Diário é o título da obra fílmica da artista Marilá Dardot, de Belo Horizonte, Brasil, realizada a partir da escolha que ela mesma faz, a cada dia, de uma, entre outras manchetes, retiradas de três jornais mexicanos, no período de 8 a 30 de janeiro do ano de 2015. As 23 manchetes escolhidas foram sendo escritas, dia a dia, com um pincel embebido em água, sobre uma grande parede de concreto, composta por 16 blocos retangulares, sobrepostos quatro a quatro, com oito pequenas perfurações em cada um dos retângulos, e duas outras maiores, de onde se deixa ver o vazio da parte posterior. A parede de concreto faz parte da Casa Wabi, projetada pelo arquiteto japonês Tadao Ando, em Puerto Escondido, região de Oaxaca, no México, onde Marilá Dardot participou de uma residência artística. O trabalho resultou em 23 planos-sequência, de

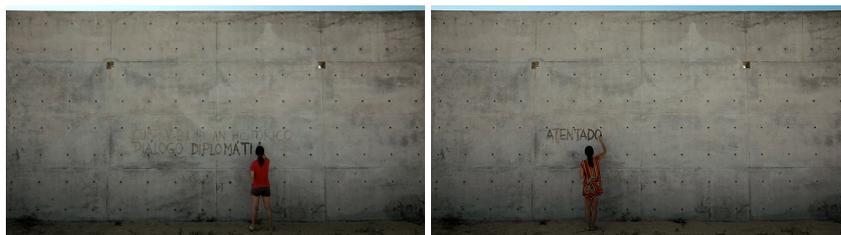
cerca de dois minutos cada, em que a artista entra sempre pela lateral esquerda do quadro e sai, após escrever a manchete do dia, pela lateral direita, numa espécie de ritual, repetitivo e insistente, sobre a impermanência das informações, uma vez que o texto não se fixa mais que por alguns segundos sobre a superfície do concreto. O tempo da escrita, na sua monotonia, letra a letra, faz com que tenhamos que nos esforçar para não deixar escapar da memória o que está em vias de desaparecer. Entre cada um dos planos, sempre frontais e fixos, apenas restam poucas marcas indiscerníveis sobre o que acabou de ser escrito.

Na medida da circulação das informações midiáticas, corroída pela sua velocidade, o que surge é a própria insignificância de sentido. Por mais dura que seja, nenhuma informação tem permanência, nenhum fato reverbera mais que por frações de segundos, sendo sobreposto por outro e por outro mais, num acúmulo abismal. A irrelevância dos fatos não se deve à ausência de consequências; faz-se pelo esvaziamento produzido pela sua própria lógica temporal. Em *Diário*, o que permanece é o plano, o enquadramento, a duração da ação. Por mais que as manchetes sejam informações de extrema violência, que apontem para o incalculável da dor humana, o apagamento é a própria matéria da obra. A escrita não resiste, evapora, é etérea, intangível. As palavras vão sendo escritas, acompanhamo-las no seu ritmo, e no instante mesmo em que se deixam ler, esvaem-se. São evaporadas, secam, são letras mortas. Com esse procedimento, a obra aponta, de forma imediata, para a rapidez com que as informações circulam, como elas surgem e desaparecem, como perdem forças, como se inscrevem em um tempo sem qualquer espessura. A água, que oferece a leitura pelos traços do pincel, não guarda a informação, não deixa que se produzam efeitos sobre os leitores. Não é possível retê-las mais que por frações de segundos. Uma a uma, as manchetes dos jornais se esvaem, perdem suas materialidades. *Diário* é sobre o esvaziamento da informação. É uma proposição que efetiva um jogo de tensão entre o que retém e o que não resiste ao tempo.

Recolho aqui todas elas, num exercício de fazê-las reunidas, não mais na forma de manchetes, mas como um sórdido poema de más formas de convivência. Apontamentos acumulados, anotações que dizem de um estado do mundo embrutecido, não apenas pelas suas velocidades, mas também, e talvez sobretudo, pelo que produzem de subjetividades, imprimindo a falta de relação entre as palavras e o que elas evocam de afetos.

1. Doce muertos en un atentado en la revista “Charlie Hebdo” en París – 08/01/2015
2. La tensión volvió a las calles de Brasil – 09/01/2015
3. Matan a otro profesor en Acapulco – 10/01/2015

4. Buscan 43 cuerpos, hallan 89 – 11/01/2015
5. Libera Cuba a 53 presos políticos – 12/01/2015
6. Asesinan a 7 en el Edomex en las últimas 12 horas – 13/01/2015
7. Rama de Al Qaeda se atribuye ataque a Charlie Hebdo – 14/01/2015
8. Slim se convierte en accionista mayoritario del NYT – 15/01/2015
9. Muere en silencio la milenaria cultura Yumana – 16/01/2015
10. Redadas antiterroristas en Europa, 27 detenidos – 17/01/2015
11. Ejecutan a brasileño acusado de narcotráfico en Indonésia – 18/01/2015
12. Hallan muerto fiscal argentino que denunció a Kirchner – 19/01/2015
13. Falla prueba de ADN en restos de Cocula – 20/01/2015
14. Cuba y EU inician histórico diálogo diplomático – 21/01/2015
15. Policía que mató a joven negro en Ferguson no será juzgado – 22/01/2015
16. Hallan cuerpo de niña de 13 años asesinada a golpes en Chihuahua – 23/01/2015
17. Familiares hallaron 39 cuerpos en fosas de Iguala en dos meses – 24/01/2015
18. Ofensiva de separatistas en Ucrania deja un saldo de 30 muertos – 25/01/2015
19. Hallan muerto a periodista en Veracruz – 26/01/2015
20. Alumnas de primaria narran abuso sexual de profesor – 27/01/2015
21. Estado Islámico ejecuta a hombre por homosexualidad en Siria – 28/01/2015
22. Siete muertos y 54 heridos por explosión en Hospital Infantil en Cuajimalpa – 29/01/2015
23. Atentado contra mezquita deja más de 40 muertos en Pakistán – 30/01/2015



Reproduções dos fotogramas do filme *Diário*. Na versão de instalação (3 ou 7 canais), a montagem da obra fílmica ocorre por simultaneidade das projeções.

<https://vimeo.com/146152548>

O trabalho em *Diário* é lento, repetitivo, acumulativo. Dura, se arrasta. E é isso que faz com que esses textos ganhem densidade, transformando o modo

“manchetes”, o noticiário diário, em material que resiste ao tempo, em que o isolamento da informação, a pausa entre cada letra, a exigência de um olhar atento, dão ao texto o imperativo do envolvimento, ou não haverá leitura. *Diário* tem a duração de um longa-metragem, com 1h58min, sendo projetada em três telas e canais de áudio, simultaneamente. Há um plano aberto em que se vê a ação da artista escrevendo, de costas para a câmera, textos que tratam sobre o número de mortos em ataques contra mesquitas, sedes de jornais, atentados em Paris e no Paquistão etc. Numa sala muito escura em que apenas as luzes das próprias projeções permitem percorrer o espaço expositivo com alguma segurança, ocorre o início da experiência com a obra, que se faz sob o signo do desaparecimento – dos mortos, das palavras, da circulação da informação. Situação proposta que se adensa com o desempenho dos sons que emanam do ambiente fora do quadro, pautando uma sensação de um espaço vasto e desértico, e outras vezes, em sons em planos muito próximos. São sons emitidos por alguns pássaros, que, por muitas vezes, cortam o plano em voos mais próximos da câmera, sem foco, traçando manchas brancas no quadro, e outros mais distanciados, colados à parede de concreto, em que as imagens dos pássaros se deixam apreender, tanto pelo recuo dentro do quadro quanto pelo que esse recuo favorece de sensação de uma maior permanência da imagem no quadro. Sons de ventos mais fortes, de uma tosse fora de campo e dos rasgos dos pássaros impregnam o espaço, produzindo essa sensação do campo desértico, algo que diria da proximidade das dunas, das areias da praia sendo remexidas por colisões com o vento. Também, e outra vez, *Diário* requer a escuta apurada, um tipo de presença que não se faz de passagem.

No entanto, apesar desse movimento que a obra faz em direção a um estado de permanência das manchetes, por meio de sua recolha e do processo de escrita, uma a uma, em que há uma convocação de atenção frente a elas, para que sejam lidas no compasso de cada uma das letras que formam as palavras, para que elas não se percam, o que a obra produz se desfaz como dado do mundo, se desdobra ao longo dos anos na sua própria negação. Os fatos não se sustentam, eles são provisórios. E não apenas porque se apagam à medida que secam. O que eles reportam é absolutamente modificado, numa linha temporal que exhibe uma frenética movimentação. As manchetes são, sobretudo, a própria essência da sua efemeridade como matéria jornalística, mas, especialmente, como fatos que seguem o ritmo de um mundo que se apresenta como especulação de si mesmo. Assim como as manchetes vão sendo substituídas e apagadas como elemento fundante da obra fílmica, sendo esse ato reforçado também pelo modo de projeção em diferentes telas que as multiplicam em *loop* e em tempos de exibição não coincidentes, as manchetes exibidas vão também

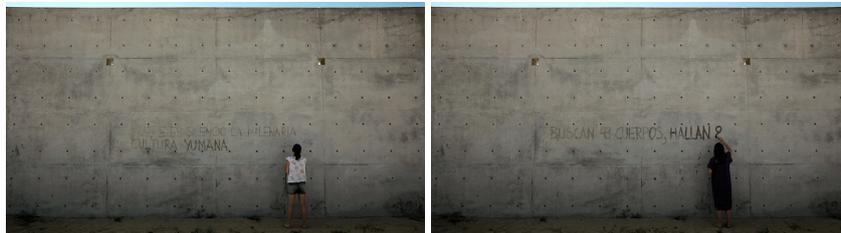
sendo apagadas pelos fatos, algo que se verifica nos períodos posteriores à realização da obra. É como se a obra, e não apenas a sua exibição, passasse a ser um ponto de referência para a compreensão do significado da velocidade das transformações. O mundo surge nas manchetes como um jogo em contínua relação de forças. Nesse sentido, talvez se encontre, nesse tipo de jogo, a não importância de adesão a elas, o não engajamento a essa matéria descartável e, por consequência, apreendidas sem o impacto que a violência das manchetes sugeriria.

A violência está presente em todas as manchetes em *Diário*. A primeira e a última tratam sobre atentados. O primeiro ao semanário *Charlie Hebdo*, em Paris, e o último, a uma mesquita, no Paquistão. O que é primeiro e que é último, ou em que ordem as manchetes dizem dos fatos, só é possível saber se conseguirmos guardar as datas em que foram publicadas, o que não é muito provável que ocorra como modo de fruição. A obra exige tempo para ser vista de forma completa; pede uma disposição corporal frente a cada um dos seus planos-sequência; demanda acuidade visual, dado que se encontra exposto em múltiplas telas que multiplicam conexões entre elas; exige a fruição em deslocamento, do corpo, do olhar, da atenção, fazendo com que as manchetes, as letras e as informações se adensem em vertigem. Por dois momentos, entre o oitavo e o nono planos-sequência, um cachorro entra em cena, anda à frente da parede de concreto, quase como um comentário de indiferença sobre a escrita que acabara de se apagar, e onde se lia: *Slim se convierte en accionista mayoritario de NYT*. O bilionário empresário mexicano havia se tornado sócio majoritário do jornal americano. Dois anos depois, em 2017, como parte dessa máquina capitalista financeira que a tudo tritura, Slim já havia vendido essas mesmas ações por 50% a mais do valor comprado, informação que não poderia constar na escrita da obra, mas que, ao ser lida passados dois anos, ajudava a constatar a roda viva do mercado de ações, o lucro exorbitante conquistado em papéis. Com um conglomerado de mais de 200 empresas, o empresário acumulou uma fortuna de US\$ 64 bilhões – que equivalia a cerca de 6% do PIB do seu país –, e se tornou o quinto homem mais rico do mundo e o primeiro da América Latina, segundo consta na manchete do *site* Seu Dinheiro, do dia 21 de julho de 2019, que realizou uma série de reportagens sob o título de *Rota do Bilhão*. Em 20 de novembro de 2019, o filho do bilionário mexicano, o empresário Carlos Slim, dono da América Móvil, que controla o sistema de telefonia Claro, reuniu-se com Jair Bolsonaro, presidente brasileiro, e anunciou um investimento de R\$ 30 bilhões no Brasil, entre 2020 e 2022, segundo consta em matéria do caderno Valor Econômico, da empresa Globo. Em con-

sulta realizada pela revista Forbes, em 7 de maio de 2020, a família de Carlos Slim aparecia em 17º lugar entre os bilionários do mundo.

O cachorro sai de cena, a nona manchete se segue: “Muere en silencio la milenaria cultura Yumana”. Os Yumana são de uma família etnolinguística ameríndia, à qual pertenciam 15 grupos étnicos distribuídos ao longo de montanhas e desertos da Baixa Califórnia e do noroeste de Sonora, no México, além de Arizona e Califórnia, nos Estados Unidos. A desintegração da cultura Yumana se deve, sobretudo, à perda de seus territórios, que se deu com a chegada dos europeus, a produção de guerras, a tomada de suas propriedades e a imposição da língua.

Na manchete seguinte, vê-se ser escrito o anúncio da abertura do diálogo entre Cuba e os EUA, um fato histórico estampado nos jornais como parte das relações então iniciadas entre Raúl Castro e Barack Obama. O cachorro sai de cena, o diálogo entre os governos cubano e americano também perde efetividade após a saída de Barack Obama da presidência dos Estados Unidos. Quando Donald Trump assumiu, em 2017, nada restou do diálogo. Um pouco antes, em abril de 2015, no mês anterior ao período da produção de *Diário*, acontecia a 12ª Bienal de Havana, que teve como tema *Entre a ideia e a experiência. Interferencia* (2015), uma das obras expostas no Centro de Artes Visuais, do artista cubano Reinier Nande, estava instalada em uma parede falsa que servia como suporte a uma rede de tubos, distribuídos na forma de um desenho gráfico de frequências sonoras. A obra era composta por emissões sonoras de programas noticiosos locais e de outros países. No interior dos tubos, fluíam os sons que eram emitidos de ambas as extremidades, os quais se deslocavam em direção ao centro, sobrepondo-se sons sobre sons, num processo cacofônico. A obra demandava a escuta com a aproximação do ouvido a cada um dos pequenos furos que deixavam vazar o som. Para melhor escutar as notícias, sem as interferências de uma emissão sobre a outra, era preciso ir às extremidades dos tubos. Em meio ao noticiário, os discursos de Barack Obama e Raúl Castro sobre os protocolos de reaproximação entre Cuba e Estados Unidos. A obra do artista cubano propunha uma escuta ativa, o envolvimento com as consequências do jogo de manipulação da mídia, a um só tempo, que convocava a uma fruição nada passiva em direção às fontes sonoras. Essas fontes sonoras, que estavam nas extremidades e se embaralhavam no percurso, colocavam em questão a disseminação das frequências ao longo da tubulação gráfica em relação à propagação dos discursos.



Reprodução de fotogramas do filme *Diário*, realizado entre 8 e 30 de janeiro de 2015.

Em *Diário*, essa experiência de entrelaçamento dos sons, presente em *Interferencia*, se faz nas telas em que a obra é projetada. Entre uma tela e outra, as mudanças na imagem deixam ver apenas a parede de concreto vazia, um muro, uma interdição. No jogo temporal da projeção, enquanto numa tela a imagem é da artista iniciando um novo texto, na outra tela as marcas d'água já estão quase invisíveis ao olhar. Há uma montagem no espaço que também alterna o aparecimento e o desaparecimento. Ou seja, o espaço, a montagem alternada das telas, as mudanças de textos, o próprio deslocamento do corpo de quem observa e o tempo que passa a observar fazem parte dos acúmulos de circulação que se encontram na escrita à água e no seu total desaparecimento. As três telas também não se mantêm as mesmas; nem sempre há uma mesma ação em todas elas. Os sons não se conjugam por ilustração. Ao contrário, o som faz um contraponto, parecendo informar outras possibilidades de relação com a vida, constituindo um cenário desinflacionado de emissões sonoras. Também o olhar do observador recorta, faz desaparecer uma ou outra das telas. O movimento de quem olha é também o de quem monta, e, nesse caso, daquele que descarta a informação ou a acompanha. Se há neste trabalho de Marilá Dardot uma estratégia que define a obra, ela certamente passa por se fazer de inscrições e apagamentos, de um movimento contínuo do tempo como devorador das informações. As imagens não se fixam, as projeções são dessincronizadas, os começos e os fins não se fazem em uma ordem determinada. E há um corpo, uma personagem, a realizadora, a qual exerce continuamente uma ação de escrita sem se voltar para os que a olham. Há um plano-sequência, um quadro fixo frontal. Há o escoamento das notícias, deixando ver um tempo sem qualquer consistência.

Registro, posições

Nicolal Bendix Skyum Larsen é da Dinamarca. Em 2017, realizou a obra fílmica *Quicksand*, em parceria com Duncan Pickstock. *Quicksand* é exi-

bida numa única tela, nas mesmas proporções e tamanho das salas de cinema (5,40m por 2,30m), em cores, 5.1. *surround sound*, com duração de 21min2seg. O espaço expositivo é totalmente construído para que o trabalho envolva os corpos no processo de fruição: uma sala totalmente escura, um teto baixo, uma porta que veda sons externos. Tudo preparado para uma experiência imersiva na qual os participantes são tomados pelas imagens de um mar imenso e os sons, em primeiríssimo plano, dos barulhos das águas mais indóceis dos oceanos. Uma câmera em uma perspectiva do fundo das águas, uma posição de câmera que deixa a sensação do naufrágio mais próxima. Há um narrador em *off*, Jason, que explica como ele se juntou a um grande número de pessoas que pagaram “contrabandistas humanos” para saírem de seus países de origem em direção a um país europeu qualquer, no qual projetam conquistar melhores condições de vida. Levados pela narrativa de Jason, a câmera presencia o naufrágio, o barco vira e fica apenas a recordação daqueles que sobreviveram à travessia, também estes apenas vozes. O tempo da narrativa joga para o futuro a experiência do terror no presente.

É o ano de 2033. A União Europeia entrou em colapso e, em toda a Europa, os países fecharam as suas fronteiras. Jason é pai e marido, e no momento em que o mar fica ainda mais revoltado, quando se faz a iminência de um grande desastre, com o barco sendo engolido pelas ondas, ele promete à mulher que tudo vai acabar bem, que ela não tenha medo. Não é isso que acontece segundos depois. Não há saída. O mar Mediterrâneo os engole e os cospe nas praias, no melhor dos casos. O filme é um documento do mundo mais que atual, embora a narrativa aconteça no futuro como uma estratégia dramática. Os mortos daquele naufrágio são personagens do tempo em transcurso narrativo. Há um diálogo, há vozes que produzem uma dramaturgia do desespero, da aflição, mas esses que gritam e lutam com seus corpos frágeis diante da força do mar não têm rostos. Não são dados a ver. Formam uma multidão sem corpos. O cenário é dado pela voz do narrador. Nesse futuro-presente, não há mais segurança no emprego, resta a competição, o trabalho precário, mal remunerado. Hospitais e escolas estão fechados, os trens não circulam. A extrema direita domina o poder, manipula as pessoas, imprimindo nelas o medo contra os imigrantes. As fronteiras estão fechadas, e é nesse cenário que Jason é levado a migrar de seu país, a se entregar nas mãos de contrabandistas para deixar a “Europa” na esperança de começar uma nova vida “em outro lugar”. Sua jornada termina quando a embarcação na qual havia iniciado a viagem afunda. Jason e todos os demais imigrantes lutam para sobreviverem em mar aberto. Nesse momento em que Jason luta na água, seu passado aparece em fragmen-

tos. A câmera subjetiva define o lugar de quem frui o trabalho. Não há fora. Todos estão submetidos ao naufrágio.

Quicksand, título da obra, é uma porta de entrada que conduz diretamente ao oposto de uma terra firme, que tão bem expressa o gesto da chegada dos navegantes e suas caravelas no processo devastador das colonizações, após o longo percurso marítimo durante o período das grandes navegações. Junto a essa expressão vem imediatamente a de “terra à vista”, usada para afirmar que, ao alcance das lunetas, com suas lentes de aproximação visual de distâncias, já se fazia possível identificar sinais de que havia terra firme. Esse modo de segurança, essa imagem antecipada pelo *zoom* da máquina colonizadora, atravessa os tempos às avessas. O retorno do império colonial e as fugas dos países massacrados pelas guerras despejam mais de 20 mil corpos nos mares do Mediterrâneo. Esses povos das ex-colônias e refugiados de guerras, aguardam máquinas de identificação para a interrupção das vidas dos que sonham com uma terra “prometida”. São eficazes detectores de calor emitidos pelos corpos em movimento nas fronteiras, câmeras sensíveis ao calor dos corpos, instrumentos impeditivos, de repulsa àqueles que arriscam suas vidas em travessias em condições tão adversas quanto aquelas dos que habitaram os porões das embarcações de transporte de escravos, a serviço do poder colonizador. Submetidos à mais extrema violência, os que tentam atravessar as fronteiras para chegarem a alguma terra que os acolha, estão os milhares de corpos que afundam na morte nas costas dos mares de países colonizadores.

As chamadas crises migratórias nas fronteiras europeias trouxeram à superfície a face abominável da “terra prometida”: o contínuo conflito em muitas partes do mundo, mais visivelmente no Oriente Médio e na África Central e Oriental; a pobreza generalizada; o abismo sem precedentes entre ricos e pobres; o desastre ecológico são cenários do sofrimento e da desigualdade humanos. Grupos de extrema direita disseminam o discurso de ódio em direção a esses povos, grupos estes identificados como a *alt-right* americana e os partidos Reunião Nacional, na França; AfD, na Alemanha; e Liga, na Itália, que se manifestam abertamente contra o acolhimento de refugiados do Oriente Médio na Alemanha. Esses grupos são amplamente analisados pela filósofa alemã Carolin Emcke (2017).

2016 foi abertamente um ano em que o controle das fronteiras ganhou a pauta do então candidato e hoje presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, que fez do tema do banimento da imigração sua bandeira principal. Trump prometeu deportar todos os imigrantes sem visto e construir um muro de separação entre o México e os EUA, ao longo de toda a fronteira Sul. Também propôs banir a imigração de todos os muçulmanos, com o argumento de evitar o ter-

rorismo. Segundo uma pesquisa publicada pela *Vanderbilt University*, o medo da violência das gangues é a principal razão que levou os imigrantes, naquele ano, a buscarem os Estados Unidos. Entre 2010 e 2014, cerca de um milhão de cidadãos salvadorenhos, guatemaltecos e hondurenhos foram retidos na fronteira dos EUA ou do México, e mais de 800 mil foram deportados. A política da “tolerância zero” de Trump só veio a ter maior visibilidade internacional quando começaram a surgir as denúncias de que quase duas mil crianças haviam sido retiradas de seus pais ou tutores, incluindo bebês, que ficaram numa espécie de jaula, aprisionados. A migração de crianças e adolescentes, desacompanhados, para os EUA, é uma fuga, principalmente do aliciamento e das ameaças de morte. O jornal *Público*, de Portugal, relatou, em junho de 2018, que a separação forçada entre pais e crianças é parte da política tolerância zero, que visa a desencorajar a imigração sem documentos, definida pelo Attorney General (equivalente ao Ministro da Justiça, no Brasil), o que leva a que todos os imigrantes sejam acusados criminalmente.

Se em *Quicksand* a questão das travessias migratórias se concentra nos naufrágios, tendo o mar como um elemento fundamental da narrativa – é nele que somos todos seriamente induzidos a resistir à morte –, em *Promised Land*, Nicolai Larsen acompanha a vida de um grupo de jovens de países devastados pelas guerras no Irã e no Afeganistão e refugiados na Europa. O primeiro núcleo do filme apresenta Reza e seu filho, Nima, de três anos, vivendo nas ruínas de um prédio antigo, na expectativa de que, a partir dali, possam chegar à Inglaterra, uma terra que, certamente, não os acolherá, mas que habita seus sonhos como um lugar possível. Mohammed, Jafar e Hasan passam por um porto devastado em meio a um nevoeiro na cidade francesa de Calais. Estão dispostos a fazerem o que for possível para atravessarem o canal da cidade portuária francesa para chegarem ao Reino Unido, que fica a apenas 35 km de distância. Entre os vários planos do grupo de amigos, está a possibilidade de fazer a travessia a nado, mas Hasan não sabe nadar.

Durante os 50 minutos de *Promised Land*, acompanha-se, em forma de uma narrativa de saltos temporais, o processo sendo detalhado do plano da travessia das personagens. A projeção em uma tela, bastante horizontalizada, uma vez que reúne três quadros, pedaços vão, por vezes, tornando-se um só plano aberto em toda a tela, outros ficam isolados em uma de suas partes, e outros são duplicados. Desse modo, através da montagem dos planos, é possível perceber um planejamento de ações, entre os imigrantes, cujas consequências serão de frustração. Resultam desse jogo de montagem momentos de muita aproximação com as ações em curso, em planos muito próximos, em que há o recorte dos corpos, quase sempre vistos em meio à paisagem ou em planos

detalhados, tais como os objetos, as sacolas com algumas roupas, alimentos, calçados etc. O desenho sonoro também alimenta uma dramaturgia pautada pelos impasses das ações, uma certa modulação de sons diretos, dado o volume do som direto que vem do movimento dos ventos, das águas do mar, dos pássaros que recortam o espaço. Há, também, em diferentes planos, sons que são superpostos, por exemplo, do caminhão que cruza a estrada, ocupando quadro, no qual apenas se escuta as conversas entre os imigrantes, muitas vezes, na forma de balbucios.

Aos cinco minutos do filme, tem início o que talvez ainda se possa chamar de um primeiro núcleo dramático, quando as vidas dos imigrantes vão sendo tecidas juntas, até o final. Enquanto centenas de pássaros tomam dois dos quadros, no canto direito, Reza e Nima estão comendo qualquer coisa que tiram de dentro de um saco, na beira de uma calçada, sobre pedaços de madeira. Não se sabe se aquele céu, no qual voam em bando os pássaros, faz parte do que pai e filho estão a observar ou se são parte da paisagem daquele lugar, o porto arruinado de Calais. Dentro de uma das ruínas, Reza e Nima pouco se movimentam. No quadro, os dois corpos chegam a estar imobilizados, de costas, um atrás do outro, enquanto são vistos os rasgos do mar e o balanço das roupas penduradas ao vento em um varal improvisado na janela. Tudo é passageiro, pode ficar para trás: O fogão feito de um velho tambor, a cama no chão composta de velhas cobertas, uma barraca e os restos, o lixo que guarda as marcas dos que por ali já passaram. Reza declara seu amor à Inglaterra, dizendo ser um belo lugar para pessoas pobres. No chão, veem-se pedaços de pães, uma panela e o texto grafado na parede *I Love you England*, com um coração desenhado no lugar da letra O. Os sinos de uma igreja ressoam, no extracampo. Há um plano-detalhe das mãos de Nima sendo lavadas com um tecido molhado. Um longo plano-sequência, em forma de paisagem, deixa ver pai e filho caminhando de mãos dadas, numa rua de casas em ruínas. Casas destruídas, ruas desabitadas, pai e filho se confundem com o cenário do devastado.

O segundo núcleo, seguindo essa linha, é composto pelo grupo de três amigos, embora um quarto apareça entre eles – Karom, de 19 anos, nascido no Afeganistão. Karom caminha em meio a um trilho de trem, a frente dos demais. Ele explica que vive há sete meses na floresta,¹ e o quanto há de re-

1. Segundo dados da ONU, de janeiro de 2003, no interior do Afeganistão, imagens de satélite mostram que florestas de coníferas nas províncias de Nangarhar, Kunar e Nuristan encolheram mais da metade desde 1978. Áreas verdes utilizadas para a coleta de pistache no norte do Afeganistão foram devastadas. Segundo o relatório “quase nenhuma árvore pôde ser detectada pelos satélites nas províncias de Badgis e Takhar em 2002, enquanto em 1977 havia cobertura vegetal de 55% e 37% nessas províncias, respectivamente”. (www.bbc.com/portuguese/ciencia/030129_afeganaturezarg.shtml). Consulta feita em 29 maio 2020.

pulsa aos que nasceram no seu país. “Se eu digo que sou do Afeganistão, as pessoas dizem ‘você é terrorista’. Eu não sou terrorista. São pessoas que nos odeiam” (*livre tradução*). Diz ainda que os que o acompanham são agora a sua família, pois não sabe qual é a situação de sua mãe, que supõe que ainda permaneça no país, e que o pai morreu. Agora, Karom diz ser a mãe do grupo, uma vez que é ele quem cozinha para todos. “Faço coisas deliciosas, almoço, café da manhã.” Em 2009, Karom iniciara sua travessia, passando pelo Irã, Turquia, Grécia, Itália, Noruega, Holanda, Suécia, Suíça, Bélgica, Dinamarca, Alemanha, até chegar à França. “Se a guerra acabar no Afeganistão, todos os afegãos, sejam do Brasil, de outros países da Ásia e da Europa, vão retornar. Todos desejam viver em seu país. Em todos os lugares nos chamam de refugiados”. As conversas giram em torno da violência policial, da tortura, das fugas, da falta de dinheiro para fazer ligações aos familiares, da saudade que sentem das mães, do cansaço, do número de mortos entre eles, da fome e dos modos pelos quais é possível burlar os aparatos policiais para chegar até a Inglaterra. Também as mães permanecem no país. Pais e irmãos e tios foram mortos em guerras. O desejo de ir morar em Londres é sempre norteado pela convicção de que ninguém dorme nas ruas, todos têm casas, trabalho, e que já têm amigos na cidade, e que eles são felizes.



Reprodução de fotogramas do filme *Promised land* – 2011, 50 minutos, projeção em tela HD de vídeo 3, som *surround* 5.1. <https://vimeo.com/35829341>.

Promised Land acompanha os planos para serem executados no processo da travessia. As conversas sobre os passaportes, em que as nacionalidades de cada um são trocadas, assim como as fotografias retocadas e o preto e branco, que não corresponde ao modelo exigido. O passo a passo dos procedimentos, como entrar no caminhão, sem que o motorista os perceba; não ficar assustado; como o passaporte deve ser coberto por três camadas de plástico para não ser molhado, quando saltar do caminhão. Antes, ainda nas preparações, todos os movimentos foram ensaiados. A habilidade dos saltos, a precisão dos movimentos e a capacidade de antecipar cada detalhe do espaço vai definir a eficácia da ação. No chão, enquanto se vê, na parte esquerda da tela, o grupo se faz atento às informações dadas por aquele que faz um mapa na areia descrevendo um estacionamento de caminhões. Em um desses caminhões, eles

devem entrar e permanecer escondidos durante toda a viagem. Nas duas outras telas, enquanto o mapa está sendo desenhado, já está em execução o processo da viagem. O desenho frágil na areia, riscado com uma vara de madeira, vai se revelando nas imagens. É noite, as luzes amarelas apagam as silhuetas, os movimentos. Os erros ocorrem. Alguém chega. Outros se perdem no mapa dos sobreviventes. O importante, dizem, é ir, sem se preocupar com o que vem depois. O gesto de ir, custe o que custar, é a repetição de inúmeros outros gestos migratórios. Segundo estimativas do relatório da *Migração Global 2020*, no final de 2018, o número de pessoas forçadas ao deslocamento devido à violência e ao conflito atingiu 41,3 milhões. Do número total de migrantes internacionais, 47,9% são mulheres, e cerca de 13,9% são crianças.

Passar, custe o que custar: esse propósito, que parece ser, a um só tempo, uma força e um abismo para onde se destinam os migrantes repulsados pelo modelo branco civilizatório, é uma política em que cada cinema toma uma posição. A expressão custe o que custar, essa que sintetiza a leitura de Didi-Huberman (2018), acompanhada pelo documentário *Des spectres hantent l'Europe*² (2016), realizado pelas cineastas de origem grega Maria Kourkouta e Niki Giannari, espera pelo seu retorno, qual seja o de que se venha a compreender, custe o que custar, que o espectro que ronda os países pautados pelo modelo de civilização instituído tem a materialidade dos corpos afundados nas costas marítimas de seus territórios. O desejo daqueles que têm seus sonhos de sobrevivência na perspectiva de terra prometida, dispostos a atravessarem fronteiras, enfrentarem a violência policial, as torturas e até a morte, não cessará, porque a liberdade é um sonho que mobiliza. Atravessar fronteiras é uma ação pela liberdade, indestrutível, é um desafio à pobreza, às guerras de homens brancos encapsulados em seus poderes e em suas políticas cada vez mais repressivas e antidemocráticas.

Algumas considerações

Há, nesse percurso de visionamento das obras fílmicas de Marilá Dardot e Nicolal Larsen, aqui apresentadas sob a forma de um texto, uma tentativa de produzir um diálogo entre elas, um desejo de compreender como a experiência de cada um desses artistas, na produção de seus trabalhos, articula formas de um pensar cinematográfico no embate com aquilo que vem dos fatos e com

2. *Des spectres hantent l'Europe* é um filme documentário de 2016, realizado pelas cineastas de origem grega Maria Kourkouta e Niki Giannari, que também dá título a um texto publicado no ano passado por Niki Giannari, num livro em parceria com Didi-Huberman, chamado *Passer; Quoi Qu'il en Coûte*. *Des spectres hantent l'Europe* é um filme sobre o cotidiano do campo de "Idomeni", onde se encontram refugiados sírios, curdos, paquistaneses, afegãos, entre outros, que lutam para atravessar a fronteira greco-macedônia.

os quais se sentem implicados, seja por motivações políticas, no estrito senso, ou porque encontram na feitura das obras, maneiras de manifestarem uma dor, uma emoção, diante de como se configuram as relações de poder no mundo contemporâneo. São vários os gestos cinematográficos envolvidos nessas obras. Um deles, talvez um dos mais importantes, é a tarefa de fazer com que a obra opere migrações, ou seja, que ela possa, efetivamente, elaborar conhecimento e partilhar experiências sensíveis. Não se trata de repetir os fatos, criar canais de transmissão de informações, mas de tornar esses fatos – no caso, a vida dos migrantes e o ordinário da circulação de manchetes, dados da mais extrema violência – uma partilha com o corpo inteiro, cujo centro da experiência exige de quem nelas frui uma participação ativa. As múltiplas telas de projeção dessas obras, as modulações sonoras, a maneira como o espectador é convocado a entrar nas obras, a elaboração da montagem em múltiplos espaços, todos esses agenciamentos estéticos são importantes para a compreensão de uma das vertentes contemporâneas do documentário, que surge em diálogo com as formas expositivas.

Nesse sentido, é possível perceber que as formas cinematográficas – tipos de planos, movimentação de câmera, tipologia de montagens, composição de cena, enquadramentos etc. – vão sendo reelaboradas por esses documentários, o que certamente derivará em novas complexidades nos modos de produção de obras fílmicas. Uma das questões que foram observadas quando da decupagem dessas obras, na apreensão segundo a segundo de cada uma delas, é que tanto a filmagem pode ser algo estabelecido por um conjunto de regras muito precisas – como é o caso da obra de Marilá Dardot, em que as manchetes são os acontecimentos, além dos imprevistos das duas entradas em cena dos cachorros, há o trabalho minuciosamente pautado na gestão do espaço, do tempo de cada ação e do movimento em cena – quanto ocorre do trabalho ter apenas uma pauta, com determinação do problema a ser tratado e alguns personagens a serem encontrados, deixando em aberto o que venha a ocorrer, incorporando imagens produzidas por outras pessoas etc. – como acontece em *Promised Land*, que [o filme] vai ganhando uma estrutura à medida da sua feitura, uma espécie de arquivo do percurso de filmagem, em cuja montagem é que se resolve o filme como obra. Em *Quicksand*, também, o arquivo entra como modo de elaboração da obra, mas de uma outra forma. Trata-se de um documentário sobre um determinado ano no futuro, cuja história é do presente. A narrativa é feita de colagens, em múltiplas camadas. Os sons são elaborados de forma que sua fruição se faça submersa nas águas do mar, o frio, o temporal. É um documentário que testemunha o presente; é sobre o que ocorre agora, há anos, mas com uma estrutura de ficção científica. São essas elaborações, esses mo-

dos de dar a ver, que aqui se expressam como veios abertos em meio às teorias do documentário como política. Todo cinema é uma política.

Referências bibliográficas

- Didi-Huberman, G. (2012). Quando as imagens tocam o real. (trad. P. Carmello & V. Casa Nova). *Revista da Escola de Belas Artes da UFMG*, Belo Horizonte. Disponível em: [www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view File/60/62](http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/File/60/62).
- Didi-Huberman, G. (2014). *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. (trad. V. Ribeiro). Rio de Janeiro: Contraponto/Museu de Arte do Rio de Janeiro.
- Didi-Huberman, G. & Giannari, N. (2018). *Pasar, cueste lo que cueste*. [s/l.]: Contracampo/Shangrilla. Disponível em: <https://shangrilaediciones.com>.
- Emcke, C. (2017). *Contro l'Odio*. Milão: La nave di Teseo/I Fari.
- Rancière, J. (2018). *Figuras da História*. São Paulo: Editora da Unesp.
- Rancière, J. (2005). *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34.

Filmografia

- Diário* (2015), de Marilá Dardot.
- Promised Land* (2011), de Nicolai Bendix Skyum Larsen.
- Quicksand* (2017), de Nicolai Bendix Skyum Larsen.
- Des spectres hantent l'Europe* (2016), de Maria Kourkouta e Niki Giannari.

Site consultados

- www.publico.pt/2018/06/18/mundo/noticia/criancas-sao-mantidas-em-gaiolas-na-fronteira-dos-eua-1834710.
- www.bbc.com/portuguese/ciencia/030129_afeganaturezarg.shtml.

ARTIGOS

Artículos | Articles | Articles

Portuguese women film directors and the environment: Margarida Cardoso's *Atlas*

Patrícia Vieira*

Resumo: Este artigo discute o cinema português realizado por mulheres. A primeira secção analisa o conceito de cinema feminino à luz de condicionantes sociais e económicas e da teoria de autor. A segunda secção centra-se na representação da natureza como um ponto de entrada para uma análise do cinema realizado por mulheres portuguesas. O artigo interpreta o documentário de curta-metragem *Atlas* (2013), de Margarida Cardoso como um estudo de caso para o uso do meio ambiente no cinema de mulheres portuguesas. Esta obra tece um comentário sobre questões de género, modificando subtilmente a tradição de vincular a mulher à natureza na cultura ocidental.

Palavras-chave: cinema feminino; ecocinema; Margarida Cardoso.

Resumen: Este artículo discute el cine portugués realizado por mujeres. La primera sección analiza el concepto de cine femenino a la luz de condicionantes socioeconómicas y de la teoría del autor. La segunda sección se centra en la representación de la naturaleza como punto de entrada a un análisis del cine de mujeres portuguesas. Interpreta el corto documental *Atlas* (2013) de Margarida Cardoso como un estudio de caso sobre el uso del medio ambiente en el cine de mujeres portuguesas. Esta película hace un comentario sobre cuestiones de género, modificando sutilmente la tradición de vincular la mujer con la naturaleza en la cultura occidental.

Palabras clave: cine feminino; ecocine; Margarida Cardoso.

Abstract: This article discusses the notion of a specifically Portuguese women's cinema. The first section analyzes the concept of women's cinema in light of socio-economic constraints and of auteur theory. The second section focuses on the portrayal of nature as an entry point into an analysis of Portuguese women's cinema. It interprets Margarida Cardoso's short documentary *Atlas* (2013) as a case study for the use of the environment in Portuguese women's cinema to obliquely comment upon gender issues, going back to and subtly modifying the tradition of linking women and nature in Western culture.

Keywords: women's cinema; environmental cinema; Margarida Cardoso.

* Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Universidade de Georgetown, Departamento de Espanhol e Português. 3004-531 Coimbra, Portugal. E-mail: pilmvieira@gmail.com

The research for this article was funded by a Grant from the Portuguese Foundation for Science and Technology (FCT), Project IF/00606/2015.

Article submission: march 24, 2020. Acceptance notification: july 29, 2020.

Résumé : Cet article traite du cinéma portugais réalisé par des femmes. La première section analyse le concept de cinéma féminin à la lumière des contraintes socio-économiques et de la théorie de l'auteur. La deuxième section se concentre sur la représentation de la nature comme point d'entrée dans une analyse du cinéma des femmes portugaises. L'article interprète le court documentaire *Atlas* (2013) de Margarida Cardoso comme une étude de cas sur l'utilisation de l'environnement dans le cinéma de femmes portugaises. Ce film fait un commentaire sur les questions de genre, modifiant subtilement la tradition de lier les femmes à la nature dans la culture occidentale.

Mots-clés : cinéma féminin ; ecocinéma ; Margarida Cardoso.

A Portuguese Women's Cinema?

Is there such a thing as a Portuguese women's cinema? If we bracket the question of nationality and assume that we can talk about *Portuguese* cinema – a group of cinematic productions sharing a set of cultural coordinates and experiences that create the imagined community we call “Portugal” – the question remains as to how to define Portuguese *women's* cinema.¹ In which ways does it differ from cinema directed by men? And what is the heuristic value of discussing cinema based upon the gender of the filmmaker?

An obvious way to describe Portuguese women's cinema is simply as the collection of films made by women working in an industry that has been traditionally dominated by men. While women were pioneers in various areas of filmmaking, from directing both silent and sound movies to screenwriting, editing and acting, they were routinely sidelined throughout the history of movie making in favor of their male colleagues.² As Judith Redding and Victoria Brownworth point out, more women directed, produced, and otherwise worked in the film industry in Hollywood in 1915 than in 1995 (1997: 10). Women systematically find it more difficult than men to secure funding as directors, especially when it comes to feature films, which is why many end up

1. I bracket here the issue of what is meant by the genitive in “women's cinema.” The question always remains as to whether all movies made by women are part women's cinema, if the notion should be circumscribed to films concerned with women's issues or whether it applies only to movies predominantly addressed to a female audience. I assume that women's cinema means the cinema made by women.

2. For a brief history of pioneering women in cinema, see Redding and Brownworth (1997: 10-14). As these critics point out: “Between 1940 and 1980, fewer than one-fifth of one percent of all the movies released by Hollywood studios were directed by women, as opposed to nearly fifty percent in 1920. It could be said there has been a celluloid ceiling for women in Hollywood and other major studio systems around the world. At the end of the first century of filmmaking, women have only been directing in Hollywood again in the last twenty years, and their numbers remain pitifully few. Women still represent fewer than ten percent of directors *worldwide* and only about six percent in Hollywood. What began as an equal opportunity employment venture for women remains, as the millenium approaches, a male-dominated field in which women are still the exception where once they were the rule” (14).

as independent filmmakers or focus on less expensive cinematic genres, such as documentary (Redding and Brownworth, 1997: 8).³

The participation of women in the Portuguese film industry has been less studied than the case of Hollywood or other European film traditions. It is likely that Portugal's semi-peripheral modernity and the long, socially conservative New State dictatorship (1933-1974) both contributed to delaying female participation in movie making. The country had to wait until 1946 to see its first film directed by a woman: Bárbara Virginia's feature-length fiction *Three Days without God* (*Três Dias sem Deus*). It is significant that only 26 minutes of image from this film have been preserved; the soundtrack of the movie, as the soundtrack of the only other film Virginia directed, the short documentary *Village of Boys* (*Aldeia dos Rapazes*, 1946), have been lost. While critical and public attention has recently turned to Virginia's work – a documentary about her life titled *Who is Bárbara Virgínia* (*Quem é Bárbara Virgínia*, Luísa Sequeira) was released in 2017 – her position as an absolute exception in the male-dominated milieu of Portuguese filmmaking in the 1940s speaks volumes of the difficulties women faced to thrive in the industry. Portuguese women's cinema, then, is at a basic level the filmography of a group of women who are, even if unwittingly, the inheritors of this history of gender imbalance.

Still, as Alison Butler astutely notes, “[w]omen's cinema is a notoriously difficult concept to define” (2002: 1), “a complex critical, theoretical and institutional construction, brought into existence by audiences, film-makers, journalists, curators and academics and maintained only by their continuing interest (2002: 2). The first underlying assumption in the notion of “women's cinema” and, by extension, of “Portuguese women's cinema,” is that the direc-

3. As Barbara Quart argues, women's participation in the film industry has been circumscribed to some tasks: “The two major creative areas of film in which women have always had an assured and important place, acting and editing, involve women in functions entirely compatible with their traditional social roles. Women as spectacle marks female acting performances from the very earliest cinema; and editors (often women) serve directors (almost always men), supportively helping them realize their visions” (1988: 2). Yvonne Tasker points out that “women find it tougher to make films—and, crucially, to make more than one film—than men. This is the case in the commercial cinema, where a track record of achievement matters a great deal, and in the seemingly relentlessly author-led independent sector” (2010: 217). Redding and Brownworth add that “the rules for women directors differ vastly from those for men. [...] women have a much tougher battle to get funding, garner a good distribution deal or achieve bankable (or historical) status as a director. Although women now enter film schools at a rate almost equal with men, they remain far less likely to get jobs in the industry or to be able to make movies, whether within the studio system or independently” (1997: 10). In addition, a movie flop seems to impact a woman director's career far more extensively than it would a man's: “When a man makes a bad film or a box-office bomb, it's simply a bad movie; that failure doesn't translate into a conception that all men are bad directors. In fact, in Hollywood and other systems, one bomb doesn't even necessarily mean that particular male director is considered bad; invariably, he will get the opportunity to direct another film. But when a woman makes a movie that doesn't do well, then all women are suspect” (Redding and Brownworth, 1997: 9).

tor is the central figure in a movie and that she indelibly marks the entire film. In the case of cinema, which is by definition a collaborative art, with producers, screenwriters, actors, camera-people, and so on, all playing crucial roles in the final product, this is not an uncontroversial postulation. By conceiving of the existence of a Portuguese *women's* cinema we are implicitly espousing so-called "auteur" (or should we say "autrice"?) film theory, developed in the 1950s. While acknowledging the impact of social circumstances in filmmaking, auteur theory claimed that, akin to the author of a novel or a poem, the film director's vision is what determines the movie as a whole.

Feminist film criticism has struggled with this emphasis on auteur theory at a time when literary studies, whence the concept originated, has moved beyond biographical and author-based interpretations in the aftermath of the "death of the author" proclaimed, among others, by Roland Barthes and Michel Foucault. Yvonne Tasker summarizes this predicament: "[w]hile I agree absolutely that women filmmakers matter for a feminist cultural politics, it can be difficult to establish precisely why, not least since authorship is often regarded as a methodology that film studies has in many ways moved beyond" (2010: 213). Tasker goes on to list the disadvantages of auteur-inspired criticism – "[a]t worst reductive, at best naive, auteurism privileges the authored text over the complexities of context" (2010: 213) – only to conclude that, in spite of its pitfalls, taking the gender of the director into account and, in case of her particular study, paying attention to the history of female filmmaking, renders visible a body of work that has hitherto been mostly relegated to the margins of film history.⁴

Building upon Tasker's insights, one should note that auteur theory is particularly apt for the analysis of Portuguese women's cinema. The notion was developed in relation to art and avant-garde film, smaller-scale productions in which the director has more control over the various stages of the movie-making process than in the case of, for instance, a Hollywood blockbuster. Because of the constraints of funding and the small size of the Portuguese film market, most Portuguese movies are, in effect, auteur productions that largely depend on the efforts of the film director to get off the ground.

4. In Tasker's words: "the work of feminist film historians in documenting the contribution of women to the film industry represents not only an important attempt to write women's history but a rejection of the claims made by, or more typically on behalf of, one person – the male director – to have priority over the text" (213). She goes on to add: "I wish to make a case here for a sustained consideration of female filmmakers and their work. I acknowledge the irony of a situation in which the achievement of some measure of visibility for women directors dovetails so neatly with the falling out of favor of authorship criticism. And yet I would still insist that the female filmmaker remains a potent figure whose iconic presence has to do with the very possibility of a distinct women's cinema. She is significant in terms of her visibility within a field that remains male dominated" (2010: 214).

But deploying auteur theory for the study of Portuguese women's cinema depends on a second underlying assumption, namely, that there is a specifically female mode of filmmaking. For Maggie Humm, "invoking the importance of authorship in the current postmodern crisis of representation might seem a curiously old fashioned project," but she still emphasizes that authorship offers "strategically useful tools for feminist film study," in that it makes "a firm decision that gender shapes signature and that there is an aesthetic difference in the way in which gendered signatures write" (1997: 110). Humm is not alone in this stance. Barbara Quart also believes that "a woman's voice has different things to express, in a different way, even if the differences cannot always be defined" (1988: xiii).⁵ Similarly, for Redding and Brownworth "[s]eeing the world through a female lens may make the film inalterably and obviously female or may only subtly influence the film as a whole" (1997: 6). What unites these critics is the certainty that women directors leave a gender-marked trace in their work.

The debate about a specifically female mode of filmmaking, especially in the context of auteur theory, evokes the idea of "*écriture féminine*" – translated into English as "feminine writing," "female writing" or, simply, "women's writing" – a term coined by Hélène Cixous in her 1976 essay "The Laugh of the Medusa." For Cixous, writing is "marked" and has been until recently dominated by "male writing," that is to say, a kind of writing "run by a libidinal and cultural – hence political, typically masculine-economy; that [...] is a locus where the repression of women has been perpetuated, over and over, more or less consciously, and in a manner that's frightening since it's often hidden or adorned with the mystifying charms of fiction" (1976: 879). In an effort to counter the pernicious effects of "male writing" Cixous urges women to take to the pen and produce their own works of literature that would expose the dominant male system of belief for the exploitative ideology that it is and create a female-focused counter-narrative.

Following on Cixous's footsteps, we could speak of a "*cinéma féminin*" that presents a specific female take on the world. While Cixous's ideas run the risk of essentializing categories such as "man" and "woman," each of which would necessarily produce a certain kind of work of art, they might prove useful if considered in dialogue with feminist film criticism that regards movies as vehicles for the dissemination of a patriarchal ideology.⁶ In her ground-

5. Quart adds: "What quickly becomes apparent is that recent films by women directors have been doing nothing less than opening up literally new worlds on the screen, women's worlds, to which probably only a woman could provide entry in depth" (1988: 4).

6. Cixous's position is more nuanced than a crass essentialization, whereby a form of writing would be directly connected to biological sex. She acknowledges that some men produce what she defines as "women's writing" (she offers Jean Genet as an example). Conversely, not

breaking 1973 essay “Women’s Cinema as Counter-cinema,” Claire Johnston argues that Hollywood movies have been responsible for presenting stereotypical images of women and, therefore, have contributed to disseminating “sexist ideology itself, and the basic opposition which places man inside history and women as ahistorical and eternal.” Johnston’s research on the work of Dorothy Arzner, the only female director working in Hollywood between 1927 and 1943, is precisely a way to see how “films made by women within the Hollywood system [...] attempted by formal means to bring about a dislocation between sexist ideology and the text of the film” (2000: 30).

Women’s cinema can be viewed, in light of auteur theory, as films made by women in the context of a tradition that represents women as objects of the male gaze, devoid of psychological depth, who tend to fall neatly into one of two categories: the Vamp, the seductive femme fatale with loose morals, or the Straight Girl, destined to marriage and motherhood (Johnston, 2000: 30). The specifically female signature, women’s voice or vision that the different critics discussed above allude to in the case of women’s cinema, would therefore be nothing more than women directors’ efforts to craft their work in the context of patriarchal ideology. A study of Portuguese women’s cinema, then, would entail an attempt to understand in which ways Portuguese female directors have responded to long-held views of women both in society and, as a result, in their cinematic depiction. This is not tantamount to saying that all Portuguese women directors are interested in fighting patriarchy and in promoting women’s causes, nor that a feminist interpretation is the only possible way to approach their work.⁷ Such a stance would merely retrace a reduction-

all women would create “women’s writing” in the sense she attributes to the expression. Still, she appeals mostly to women to create a new kind of writing that would break from patriarchal models. A related issue is that the term “women’s writing” refers to a monolithic entity called “woman” that does not take into account subtler gender distinctions – lesbians, bisexual women, transgender people, and so on –, as well as class, race and other forms of discrimination. True, all women, independent of their sexual orientation, class or race have suffered from gender prejudice in one form or another. But such, more fine-grained, distinctions might make it difficult to define a unified women’s writing. A lesbian women’s writing might share more with a gay men’s text; a working class women’s more with a working-class men’s, and so on. Cixous’ answer to this quandary would be that the term “women’s writing” applies only to texts that explicitly promote a feminist agenda or, at least, put patriarchy into question. But would this not be a very reductive view of women’s writing? The very fact of writing could be regarded as an emancipatory gesture for a woman before the twentieth century and even texts by women who espouse the dominant ideology might prove to do so with a slight twist if we take the trouble to analyze them carefully. A final pitfall of Cixous’s notion of “women’s writing” is the danger of regarding works of art as mere vehicles for the dissemination of a certain worldview. Is the division between men’s and women’s writing all that useful for the interpretation of texts? As we all know, reading a text against the grain, searching for its blind spots – as Althusser and later Paul de Man have brilliantly suggested – often yields surprising results. A “men’s” text might end up teaching us a lot more about women’s emancipation than a “women’s” text.

7. As Butler points out: “Some of the most distinguished practitioners of women’s cinema have deliberately distanced themselves from the notion, for professional and/or political reasons, to avoid marginalisation or ideological controversy” (2002: 2).

ist view of women as only concerned with women-related issues, a view that feminism itself tries to move away from. Still, it does mean that Portuguese women directors share a certain number of socio-cultural coordinates that will leave an imprint in their filming. Even when not directly *reflecting* upon matters related to female emancipation, women's cinema *refracts* some of these questions.

In the second section of this article, I will focus on the portrayal of nature as an entry point into my analysis of Portuguese women's cinema. I will concentrate on Margarida Cardoso's short documentary *Atlas* (2013) as a case study for my discussion of the use of the environment in Portuguese women's cinema to obliquely comment upon gender issues, going back to and subtly modifying the tradition of linking women and nature in Western culture.

Portuguese Women's Cinema and the Environment: Margarida Cardoso's *Atlas*

A discussion of how Portuguese women's cinema depicts both women and the environment should have as its starting point the similarities between the portrayal of women and nature in Portuguese cinema in general. I will address this topic through the lens of Laura Mulvey's groundbreaking 1973 essay "Visual Pleasure and Narrative Cinema," in which she interprets the portrayal of women in Hollywood using a psychoanalytic framework. Mulvey argues that the depiction of female characters in cinema needs to take into account that women are both the object of male sexual desire and signify a threat of castration, and hence unpleasure. In order to deal with the menace that female bodies stand for, the representation of women either disavows castration and fetishizes women (scopophilic fetish, as in the cult of the female film star); or else gives in to sadism and devalues and punishes women (Mulvey, 1999: 840). Could Mulvey's framework be used, *mutatis mutandis*, to analyze depictions of landscapes and, more broadly, of nature in the Portuguese filmic tradition?

Nature is frequently feminized in Portuguese cinema. While the sexual tension inherent in the portrayal of women should, in principle, not apply to the environment, the rhetoric of sexual exploits is often used to describe the relationship between men and the land. Along these lines, the natural world is either presented as pure and pristine or as a land in need of development. In the latter case, nature is regarded a space to be conquered and shaped by masculinity, agriculture – tilling the land, sowing, and so on – being equated with a traditional view of human procreation, whereby men are the active and women the passive elements in the relationship. Portuguese movies therefore portray nature as either a benign entity that provides for human beings – the

fetishization of a beautiful, harmless natural world, in Mulvey's argument – or as an unpredictable force that thwarts human aspirations in films such as Leitão de Barros's *Maria do Mar* (1930), Jorge Brum do Canto's *A Canção da Terra* (1938) and *Lobos da Serra* (1942), to name but a few.⁸ In colonial propaganda films such as António Lopes Ribeiro's *Feitiço do Império* (1940) and Brum do Canto's *Chaimite* (1953), on the other hand, African nature is consistently depicted as wild and savage, requiring taming by enterprising male colonizers.

Given the traditional depiction of both women and nature in cinema as either a fetishized icon of pristine beauty *OR* as a threat in need of punishment and domesticating, how do Portuguese women directors navigate these stereotypes? To put in differently, and speaking more directly to the point of my argument, how do Portuguese women directors portray the environment in a way that subverts traditional views of the natural world? I will begin to answer this question through an analysis of Margarida Cardoso's short documentary *Atlas*. The movie, ostensibly about the port of Leixões, offers a novel way to look at the environment that avoids facile fetishizations of a paradisiac, pristine nature, while also sidestepping the master narrative of human civilization bringing order to an otherwise wild natural world. It is perhaps worth noting that many of the sequences from the film allude to Manoel de Oliveira's renowned short *Douro, Faina Fluvial* (1931), Oliveira's film reveling precisely in the tropes for depicting nature that I have just mentioned.

Cardoso's film employs two key strategies to reframe (quite literally) our perception of the natural world. The first, and perhaps the most obvious one, is the creation of a distancing effect, in the Brechtian sense of *Verfremdung*, whereby the sea, an omnipresent natural element in Portuguese topography, is seen through a different perspective. This effect is achieved, for example, through the use of inverted shots, that is to say, shots of the world upside down, when filming the sea. Another means to reach this goal is by filming with half the camera inside and another half outside of the water, the focus often shifting between the underwater world of fish – in murky waters, not crystal-blue, transparent ones – and the above water scenario of ships approaching the harbor. The film also includes several reverse motion sequences that halt the normal flow of time and lead viewers to dwell on the contemplation of the various port activities. By filming at dusk, at night and ending at dawn – Oliveira's *Douro, Faina Fluvial* begins at dawn and ends at dusk – Cardoso also inverts the usual rhythms of the natural world. The filmmaker brings the sea center stage: the water is no longer just the background where the

8. For an analysis of the depiction of nature in Portuguese cinema from the 1930s-1960s, see Vieira, 2013: 81-124. For a discussion of women in cinema from the same period, see Vieira, 2013: 151-75.

action takes place but becomes the focus of the action. By creating a sense of detachment between viewers and the sea, though, Cardoso frees this natural element from traditional associations of both pristine beauty and of danger, which can be found, for instance, in Leitão de Barros's *Maria do Mar*. The sea becomes open to resignification in its various social and aesthetic dimensions: as enabler of economic development, source of human sustenance, home to a variety of fish, object of artistic contemplation, and so on.

A second strategy Cardoso uses to undo traditional views of the natural world is to highlight the often-negative impact of human action upon the environment. For instance, toward the middle of the movie we find a sequence depicting the moon at night, against a pitch-black sky. Such images evoke notions of the natural sublime that go back, at least, to the Romantic period. As the sequence continues, though, the bright light of a lighthouse completely outshines the moon for a few seconds. The moon again comes back into view when the light of the lighthouse goes off and the process is repeated a few times. The human-made light eclipses that of nature, in the same way that human actions are often predicated on a distancing from and forgetting of the limits of the natural world. In another, more obvious criticism of environmental destruction, the film includes a still shot of a pile of garbage in a garbage dump, filmed at night, the garbage reflected upon the water. Arguably an ironic take on images of snow-capped mountains reflected upon lakes, this shot underlines the waste that the operations of the Leixões port generates. It adds an element of ecological awareness to celebratory images of the ocean as an unlimited source of natural resources that we find in earlier Portuguese movies.

Atlas opens with found footage of a young boy trying to climb a steep rock and then walking over another rock near the sea. The movie then cuts to black-and-white images of waves in the ocean and immediately to a woman's face turning sideways. Only then do we see the first large container ship in an upside-down image, as a faux point-of-view shot. This unconventional opening for a film about a port makes it a point to highlight the presence of children and women in a context usually associated to masculinity. The undoing of ready-made gender associations goes hand in hand with a fresh approach to nature, moving away from stereotypical depictions of the environment as either beautiful and inviting or savage and menacing. Cardoso follows in a line of Portuguese women filmmakers, from Noémia Delgado (*Máscaras*, 1976), through Margarida Cordeiro (in her work with António Reis: *Trás-os-Montes*, 1976; *Ana*, 1982; *Rosa de Areia*, 1989) to Teresa Villaverde, who question cinematic tropes for depicting women and the natural world in Portuguese cinema. Her work points in the direction of a specifically Portuguese women's

cinema that dialogues with conventions for portraying both femininity and the environment in earlier movies by male directors and invites viewers to see women and nature anew.

Bibliographic references

- Bereton, P. (2016). *Environmental Ethics and Film*. London and New York: Routledge.
- Bozac, N. (2012). *The Cinematic Footprint: Lights, Camera, Natural Resources*. New Brunswick, NJ and London: Rutgers University Press.
- Butler, A. (2002). *Women's Cinema: The Contested Screen*. London and New York: Wallflower.
- Cixous, H. (1976). The Laugh of the Medusa. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 1(4): 875-893, Summer.
- Humm, M. (1997). *Feminism and Film*. Edinburgh, UK and Bloomington, IN: Edinburgh University Press and Indiana University Press.
- Johnston, C. (2000). Women's Cinema as Counter-Cinema E. In A. Kaplan (ed.), *Feminism and Film* (pp. 22-33). Oxford: Oxford University Press.
- Mulvey, L. (1999). Visual Pleasure and Narrative Cinema. L. Braudy & C. Marshall (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (pp. 833-844). New York: Oxford UP.
- Quart, B. (1988). *Women Directors: The Emergence of a New Cinema*. New York, Westport, CT and London: Praeger.
- Redding, J. & Brownworth, V. (1997). *Film Fatales: Independent Women Directors*. Seattle: Seal Press.
- Tasker, Y. (2010). Vision and Visibility: Women Filmmakers, Contemporary Authorship and Feminist Film Studies. In V. Callahan (ed.), *Reclaiming the Archive: Feminism and Film History* (pp. 213-230). Detroit: Wayne State University Press.
- Vieira, P. (2013). *Portuguese Film 1930-1960: The Staging of the New State Regime*. London: Bloomsbury.

Filmography

- Máscaras* (1976), by Noémia Delgado.
- Transe* (2006), by Teresa Villaverde.

Interseccionalidade em *The emerging woman* (1974)

Karla Holanda*

Resumo: Este artigo se propõe a analisar *The emerging woman*, filme independente de Helena Solberg, realizado nos Estados Unidos, em 1974. O média metragem, que trata de cerca de 200 anos da história do movimento feminista nesse país, destaca a luta de mulheres negras e trabalhadoras. Nesse trajeto, destacamos as aproximações e distanciamentos entre Brasil e Estados Unidos e a pioneira abordagem interseccional de raça e classe no discurso feminista do documentário.

Palavras-chave: Helena Solberg; feminismo; interseccionalidade.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo analizar *The emerging woman*, una película independiente de Helena Solberg, realizada en los Estados Unidos, en 1974. La película de mediana duración, que trata sobre unos 200 años de la historia del movimiento feminista en ese país, destaca la lucha de las mujeres negras y trabajadoras. A lo largo de este camino, destacamos las aproximaciones y distancias entre Brasil y Estados Unidos, y el enfoque intersectorial pionero de raza y clase en el discurso feminista de esta película.

Palabras clave: Helena Solberg; feminismo; interseccionalidad.

Abstract: This article analyzes *The emerging woman*, an independent film by Helena Solberg, made in the United States, in 1974. This short film, which deals with about 200 years of the history of the feminist movement, shows the struggle of black and working women. Along this path, I highlight the approximations and distances between Brazil and the United States, and the intersectional approach of race and class in the film's feminist discourse.

Keywords: Helena Solberg; feminism; intersectionality.

Résumé : Cet article vise à analyser *The emerging woman*, un film indépendant d'Helena Solberg, réalisé aux États-Unis, en 1974. Le film de moyenne durée, qui retrace environ 200 ans d'histoire du mouvement féministe dans ce pays, met en lumière la lutte des femmes noires et les travailleurs. Tout au long de ce chemin, nous mettons en évidence les approximations et les distances entre le Brésil et les États-Unis, et l'approche intersectionnelle pionnière de la race et de la classe dans le discours féministe du film.

Mots-clés : Helena Solberg ; féminisme ; intersectionnalité.

* Universidade Federal Fluminense – UFF, Instituto de Arte e Comunicação Social, Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual. 24210-590, Niterói (RJ), Brasil. E-mail: karlaholanda@id.uff.br

Submissão do artigo: 10 de fevereiro de 2020. Notificação de aceitação: 29 de julho de 2020.

Introdução

O filme de Helena Solberg, *The emerging woman*, no Brasil chamado *A nova mulher*, foi o primeiro que a diretora realizou nos Estados Unidos, país onde moraria por três décadas. Realizado em 1974, o filme trata de quase duzentos anos da história do movimento feminista nesse país. Para surpresa da própria diretora, o média metragem foi adquirido pelo governo dos Estados Unidos para integrar as comemorações do Bicentenário da Independência, alcançando expressiva visibilidade, ao percorrer circuitos alternativos. Foram vendidas cerca de quatrocentas cópias em 16mm, a fim de serem exibidas em universidades, escolas e bibliotecas do país – instituições essas equipadas com projetores nessa bitola, como informa Mariana Tavares. O filme passou, assim, “a ser utilizado em pesquisas e cursos sobre a condição da mulher”. A reverência ao filme foi tamanha que a equipe foi convidada a um jantar de honra na Casa Branca (Tavares, 2014: 46).

O feminismo já era um tema que interessava à Solberg, pelo menos desde que fizera seu primeiro curta, ainda no Brasil, *A entrevista* (1966), filme que teve certa reverberação na imprensa na ocasião de seu lançamento, mas que ficou apagado da história do cinema brasileiro por quase cinquenta anos, e que trata de dilemas que seriam caros ao feminismo, na acepção que tomaria maior vulto na década seguinte.¹ Levando seu interesse para os Estados Unidos e intensificando a pesquisa em torno do tema, Solberg demonstra, em *The emerging woman*, convergência de afinidade com o que apenas se esboçava naquele momento nos Estados Unidos, que é pensar o feminismo no cruzamento com distintas formas de opressão, e cujo termo “interseccionalidade” só seria cunhado em 1989, pela teórica feminista estadunidense Kimberlé Crenshaw (Henning, 2015: 102).

Brasil, Estados Unidos e o contexto brasileiro

Como o argumento de um filme proposto por uma diretora brasileira, sobre aspectos centrais da constituição da sociedade norte-americana e que, longe de exaltar propaladas qualidades democráticas desse país, aponta para tensas passagens históricas, pode ter causado tamanha sintonia no país naquele momento? O que havia na trajetória de Helena para que ela, espontaneamente – já que o filme não era uma encomenda, tampouco tinha pretensão comercial –, se lançasse a fazer um filme sobre uma abrangente faceta histórica dos Estados Unidos que até então nenhum estadunidense havia feito? É provável que Helena tenha percebido certos traços históricos que lhes pareceram familiares

1. Sobre *A entrevista*, ver Holanda, 2017.

ou que cumpriram, até certo ponto, a função de lhe fazer entender singularidades de seu próprio país. Seria possível, afinal, aproximar cultura, geografia e histórias do Brasil e Estados Unidos?

Robert Stam chama atenção para o quanto os dois países são comparáveis, mesmo que ambos, por motivos diferentes, tendam a negar a proximidade. Destacando contornos paralelos, os dois países têm vasto território, grande variedade de paisagens e climas, importantes semelhanças na formação histórica e na diversidade étnica, os mesmos movimentos e gêneros literários, afinidades entre samba e *jazz*, o *break* e a capoeira. Mas há também significativas diferenças, em especial no início da colonização. Ainda segundo Stam, as treze colônias dos Estados Unidos se apoiavam no trabalho escravo, mas também contavam com o “trabalho de camponeses, artesãos e profissionais europeus que se tornaram trabalhadores livres, constituindo a base da nova sociedade”. No Brasil, os colonizadores portugueses exploraram um abundante número de trabalhadores subjugados (índios, negros e mestiços). Os portugueses que se instalavam no país eram, em geral, servidores leais à Coroa portuguesa; os soldados que colonizaram o Brasil buscavam tesouros. Os Estados Unidos foram colonizados por peregrinos perseguidos e ameaçados no Velho Mundo e que pretendiam reproduzir no Novo Mundo o estilo de vida que tinham em seus países de origem. Enquanto maridos e esposas viajavam juntos nos Estados Unidos, no Brasil, eles viajavam sozinhos, o que resultou no cruzamento muito maior “entre europeus e indígenas e afro-brasileiros” – mas muito mais que “tolerância”, essa mistura racial era uma técnica de dominação, como adverte Stam. Os mamelucos oscilavam suas alianças: ora com “seus ancestrais indígenas, a quem frequentemente desprezavam”, ora com “os europeus que, por sua vez, os desprezavam” – foram as primeiras vítimas da “ideologia do embranquecimento” (Stam, 2008: 15-21).

Contudo, como afirma Stam, há frequente “recusa do espelho” por parte dos intelectuais dos dois países. Em síntese, por parecer da parte de lá, uma ofensa ao orgulho nacional comparar sua superpotência a uma nação do Terceiro Mundo; e, da parte de cá, a direita brasileira, que tem os Estados Unidos como ego ideal, rejeita o espelhamento pelo mesmo motivo de lá; e a esquerda, movida por um “ressentimento antiamericano” contra a arrogância política dos Estados Unidos, ofusca a visão de um padrão colonial comum a todas as Américas (Stam, 2008: 34-7).

Em defesa da ideia de haver maior proximidade cultural entre as américas, a pesquisadora brasileira Lélia Gonzalez, autora que o próprio Stam cita em seu livro, já se posiciona desde, pelo menos, os anos 1980, quando criou o termo “amefricanidade”, que evidencia “a presença negra na construção cultu-

ral do continente americano” (Gonzalez, 2018: 323). É Gonzalez que lembra que o *soul* foi o berço do movimento negro do Rio de Janeiro.² É quando, no início dos 1970, se pavimenta o contexto que resultaria no movimento que, em 1976, seria chamado de Black Rio (Oliveira, 2016: 48). O movimento reunia nos bailes dos subúrbios da cidade milhares de jovens afrodescendentes que, orgulhosamente, ostentavam valores da cultura negra, em resposta aos mecanismos de exclusão e violência que o sistema impunha a essa comunidade (Gonzalez, 2018a: 155-7). Esses jovens adeptos do Black Rio se inspiravam na luta pelos direitos civis nos Estados Unidos contra o racismo, com o agravante de que no Brasil se vivia a ditadura militar, que expunha seu acentuado racismo tentando frear, através de violência e perseguição, aqueles negros altivos, prendendo-os sob acusação de “atividade subversiva por suspeita de promover o ódio racial” (Oliveira, 2016: 47).

Nos anos 1970, de maneira geral, a consciência e a militância negras se expandem no Brasil. Surgem organizações culturais e políticas – o Grupo Consciência Negra e Unidade, a *troupe* de dança Olorum Baba Mim, o Movimento Negro Unificado, os grupos de afoxé Ilê Ayiê e Olodum são alguns exemplos; a onda de orgulho negro se espalha, sobretudo no Rio de Janeiro, cuja juventude adota emblemas afro-americanos, como apertos de mão codificados e o *soul music*, como vimos. É quando também emergem os primeiros diretores afro-brasileiros e seus filmes, que fazem referência a temáticas negras (Stam, 2008: 363-4). Robert Stam cita os cineastas Waldyr Onofre (*As aventuras amorosas de um padeiro*, 1975), Antônio Pitanga (*Na boca do mundo*, 1977), Odilon Lopes (*Um é pouco, dois é demais*, 1977) e o nigeriano Ola Balogun (*A Deusa Negra*, 1978), que coproduziu no Brasil. Tais temáticas vão também reverberar em filmes de diretores brancos, destacando-se *Compasso de espera* (1971/1973), de Antunes Filho, protagonizado pelo ator Zózimo Bulbul, que também colabora no roteiro; *O amuleto de ogum* (Nelson Pereira dos Santos, 1974), *A força de Xangô* (Iberê Cavalcanti, 1979), *Rainha Diaba* (Antônio Carlos Fontoura, 1974), *Faustão, o cangaceiro negro* (Eduardo Coutinho, 1975). Stam analisa esses filmes um a um, mas, deixando de lado inúmeros aspectos importantes de sua análise, interessa-nos sua constatação da recorrência da subjugação dos negros e da mulheres nesses filmes – e aqui entendendo “mulheres” como brancas porque as negras estão fora ou nas margens da tela,

2. Importante assinalar que logo após a abolição, como diz Lélia Gonzalez, a população negra no Brasil já começou a se organizar, reunindo-se no que poderia ser chamado de “associações” que, variadas em seus propósitos, de maneira geral, buscavam legitimar a existência dos negros na sociedade (Gonzalez, 2018).

“duplamente oprimidas, como negras e como mulheres, completamente sem aliados” (Stam, 2008: 399).³

Com essa breve demonstração de proximidades e afastamentos entre a história e a cultura dos dois países, assim como a contextualização do Brasil no período em relação à conscientização negra, gostaria de sugerir que, embora *The emerging woman* seja sobre o feminismo nos Estados Unidos, ele não trata de uma cultura e de uma história tão distantes da brasileira. É possível encontrarmos, assim como, acredito, Helena Solberg encontrou, aspectos especulares à nossa própria história.

The emerging woman

Interessa, aqui, abordar a interseccionalidade de raça e classe no discurso feminista de *The emerging woman* e investigar os diálogos que o filme, tão precocemente, estabeleceu com os movimentos de mulheres, destacando a luta de mulheres negras e trabalhadoras.

Até certo ponto didático, a fim de cumprir seu propósito de, em 40 minutos, cobrir dois séculos de trajetória do feminismo, o média não deixa de introduzir estratégias formais criativas diante dos pouquíssimos recursos de que dispunha – quase só fotografias e uma equipe estreante no cinema, à exceção da diretora.

Em 1971, como informa Mariana Tavares, Helena Solberg foi morar nos Estados Unidos, em Washington-D.C., e buscou se envolver com pessoas ligadas ao cinema. Assim, logo se viu integrante de um grupo de cineastas reunidos em torno do diretor italiano Roberto Faenza. O grupo se dispôs a filmar as manifestações do Dia do Trabalho (*May Day*) desse ano, mas logo nas primeiras horas do dia foram todos presos, juntamente com milhares de outras pessoas. Nas horas em que esteve retida num estádio improvisado como prisão, Helena se aproximou de mulheres feministas, também presas durante a manifestação, e esse encontro teria deflagrado a ideia de fazer *The emerging woman* (Tavares, 2014: 37-39). A essa altura, como já dito, Solberg já havia realizado no Brasil *A entrevista* (1966), curta em que dezenas de mulheres entre 19 e 27 anos de idade, falam de assuntos que tensionam o papel feminino na sociedade, seus direitos reprodutivos e sexualidade – especificamente, assuntos como casamento, filhos, virgindade, estudos, trabalho fora de casa, realização profissional (Holanda, 2017). Ou seja, em 1966, Helena antecipa pautas que seriam centrais ao novo feminismo que, nesse momento, apenas se

3. Como nos ensina hooks, as espectadoras negras tiveram que desenvolver relações de olhar com o cinema que nega o corpo da mulher negra, que leva à adoção de políticas falocêntricas de observação, de fazer qualquer espectador – de qualquer cor – a desejar sempre a mulher branca (hooks, 2019).

anunciava. Esse é, portanto, um tema que já lhe era bastante caro quando se encontra com as feministas nos Estados Unidos.

Para filmar *The emerging woman*, Solberg percorreu universidades em Washington, em especial os departamentos de estudos da mulher (*women's studies*), em busca de pessoas interessadas em integrar a equipe do documentário. Surgiram as candidatas; ela as entrevistou e, juntamente com as selecionadas, fundou o coletivo International Women's Film Project, com o qual levantou o financiamento para esse filme e outros que vieram em seguida (Solberg, 2015). Entre as integrantes da equipe (e do núcleo do coletivo) estão Melanie Maholick, Roberta Haber e Lorraine Gray, as duas últimas responsáveis pelo roteiro e pesquisa de *The emerging woman* (Tavares, 2014: 39).

O filme utiliza cerca de 300 imagens fixas de mulheres ativistas e alguns trechos de cinejornais e outros filmes antigos, enquanto dezesseis vozes interpretam textos de diários, manifestos, reportagens, cartas e livros dessas mulheres (Tavares, 2014: 39-47). Para dar vida à luta feminina ao longo dos anos, Solberg busca interpretações e entonações dessas vozes que correspondam à faixa etária, origem e estado de espírito das autoras no momento em que escreveram ou falaram – há também vozes masculinas, embora menos.

Em *A entrevista*, as questões abordadas se limitam ao universo das mulheres de classe alta, a mesma da diretora – referir-se ao mesmo de classe, aliás, é bastante pioneiro no contexto do documentário brasileiro do período. Entretanto, ao fazer o filme seguinte sob essa mesma temática, Solberg traz, com bastante ênfase, aspectos de raça e classe ao gênero, o que não era óbvio para os Estados Unidos do período, tampouco para o Brasil.

The emerging woman se introduz com a constatação da dificuldade de por onde começar, uma vez que a invisibilidade da mulher na história é tão avassaladora. Diz a voz *over* do início do filme, enquanto fotos de mulheres brancas, negras, ricas, pobres, urbanas, rurais, jovens, mais velhas são intercaladas:

Até onde temos que voltar ao passado para descobrir por onde começar? Procuramos nos livros de história e não há nenhum sinal de nós. Do que nos lembramos? Temos apenas nossas memórias e as histórias que contamos entre nós. Foi sempre assim? Há quanto tempo vivemos como reflexos, imagens sem conteúdo, para vermos nossas filhas repetirem as mesmas vidas, mais uma vez? Nossas mães e avós, como elas se sentiam? Donas de casa. Humanidade. Palavras... o que elas realmente significam? Família. "Famulus": escravo doméstico. Família: o número de escravos pertencentes a um homem.

A partir daí, surgem imagens da equipe trabalhando: datilografando textos, vendo imagens num monitor, manuseando uma truca e um gravador de rolo, selecionando e fotografando fotos. Em seguida, a voz *over* informa que

famílias primitivas já praticaram as primeiras divisões de trabalho; que pela capacidade reprodutiva, a mulher teve sua vida restrita à casa e, com isso, o homem teve gradualmente mais vantagens que elas no decorrer da história; que essa condição inferior foi aceita como “natural” e, portanto, “imutável”. A primeira voz dramatizada é feminina, provavelmente de um trecho anônimo de diário. As imagens que vimos são do interior de uma casa: cozinha, apetrechos domésticos, mulheres preparando comida, com filhos puxando a saia, intercaladas com mulheres melancólicas, olhando o mundo lá fora, pela janela:

Às vezes, sinto muita impaciência em minha vida, é tanta que não consigo descrever. Quero ir e conhecer algo melhor do que eu jamais conheci. Quero ir, criar asas e voar, e deixar esses serviços sórdidos. Às vezes penso ser muito cruel cultivar gostos por coisas do mundo que jamais serão experimentadas.

O documentário segue pontuando a origem da opressão feminina e as condições que são impostas para sua anulação como sujeito, fazendo menção a leis feitas por homens para beneficiar os homens, leis que proibiam as mulheres de controlar suas próprias finanças e guarda dos filhos, de fazerem contratos e de se divorciarem. A naturalização de sua inferioridade se transfere de geração a geração, enquanto a medicina busca legitimar essa ideia e inculcar saberes que, “cientificamente”, impediriam a mulher de ser diferente. Mas logo o discurso do filme dá uma guinada, empenhado que está no propósito de demonstrar a resistência das mulheres, sobretudo, coletivamente. Embora a história esteja repleta de momentos em que mulheres reivindicaram igualdade de direitos, suas lutas se constituirão em um movimento, agrupando muitas em torno de determinadas bandeiras, somente no século XIX. E é esse movimento que interessa ao filme.

Após informar que mulheres de classe média reivindicaram reforma nas leis e arrecadaram fundos para abrir as primeiras faculdades para mulheres, o discurso do documentário se direciona para as mulheres pobres do campo que, atraídas pela expectativa da vida na cidade, vão trabalhar em fábricas sob condições precárias, poucas folgas e baixíssima remuneração: “para as mulheres brancas, era a primeira vez que trabalhavam com outros grupos de mulheres fora de casa e da igreja”, diz a voz *over*.

Com pouco mais de cinco minutos de duração, o filme lembra que a economia do Sul se deve aos escravos trazidos da África; e, antes de se referir aos abusos que essa população viveu, traz a informação de que havia negros livres no Norte e no Sul, como a escultora Edmonia Lewis e a poeta e militante abolicionista Frances E.W. Harper – e mostra suas fotos. Entre os exemplos

de resistência, conta o caso de Harriet Tubman, escrava fugitiva que, em 19 viagens, libertou mais de 300 pessoas escravizadas, conduzindo-as ao Canadá.

Na origem do movimento feminista organizado, está o movimento abolicionista, cujo marco nos Estados Unidos, segundo Angela Davis, é o ano de 1831, quando a população negra se rebela contra a escravidão. O início dessa década também é marcado por greves e paralisações nas fábricas têxteis e pela luta por direitos à educação e carreira fora de casa das mulheres brancas e ricas (Davis, 2016: 45-6). Por não precisarem trabalhar, diferente das operárias e das mulheres escravizadas, as mulheres brancas de classe econômica mais elevada estiveram à frente de campanhas antiescravagistas. Esse engajamento era também uma porta que se abria para iniciarem protestos implícitos contra a opressão que a desigual relação de poder no próprio ambiente doméstico lhes infligia – era uma oportunidade para exercerem liderança e praticarem suas oratórias, desafiando a supremacia masculina (Davis, 2016: 49). Mesmo vivido com tensões, as lutas pela libertação negra e pela libertação feminina foram ricas para as duas categorias e lhes pareceram indissociáveis.

A base do feminismo construído por essas mulheres demandava direitos iguais aos homens, direito ao voto, direito de trabalhar fora de casa. Entretanto, esses lemas não causarão mobilização entre mulheres negras ou mulheres da classe trabalhadora, que, afinal, já trabalhavam em casa e também nas fábricas e nos campos, cumprindo penosas duplas jornadas de trabalho. Outras camadas de opressão, como racismo e diferença de classe, muitas vezes se sobrepunham como prioridade entre elas.

Toda essa tensão está presente em *The emerging woman*, que fala das primeiras abolicionistas, como as brancas e bem-nascidas irmãs Sarah e Angelina Grimké, e reproduz o ataque verbal que sofreram de homens por sua capacidade oratória. A voz *over* do filme informa ainda que as abolicionistas Lucretia Mott e Elizabeth Cady Stanton ficaram furiosas pelo fato de que as mulheres dos EUA tivessem sido proibidas de participar ativamente da Convenção Mundial Anti-Escravocrata, de 1840, realizada em Londres, o que motivou a decisão de se organizarem para lutarem por seus direitos: oito anos depois organizaram uma convenção em Seneca Falls, em Nova York, quando Stanton insistiu incluir a questão do sufrágio feminino. O filme destaca a força das palavras de Sojourner Truth, “abolicionista, feminista e ex-escrava em Nova York”, quando a voz *over* de uma mulher, sob uma foto e um desenho de Truth pronunciando seu discurso diante de uma plateia, diminuída e assustada - formada quase exclusivamente por homens -, dramatiza a ocasião em que foi dito o agora antológico discurso “E não sou uma mulher?”:

Aquele homem diz que as mulheres precisam andar em carruagens, serem seguradas para pular valas, e estarem nos melhores lugares. Bem, ninguém nunca me ajudou a pular poças, nem subir em carruagens, nem sequer me dão os melhores lugares. Não sou uma mulher? Olhem o meu braço! Eu arei a terra, plantei, estoquei, e nenhum homem me chefiou. E não sou uma mulher? Eu tive treze filhos e vi todos eles vendidos à escravidão, e quando eu implorei com a dor de mãe, ninguém, exceto Jesus, me ouviu. E não sou uma mulher?

A luta pela defesa do voto feminino não se daria sem tensão, afinal, o que seria mais urgente: o sufrágio das mulheres (brancas, claro) ou o sufrágio dos negros (homens, claro)? Em *The emerging woman* consta o desagrado de Stanton por terem que ceder à prioridade da abolição dos negros, em detrimento da luta pelo voto feminino. Mais adiante, o média diz que as táticas para convencer os homens da importância do voto feminino chegavam a ser racistas e classistas e, frequentemente, contradiziam as ideias feministas, quando algumas sufragistas defendiam testes de alfabetização para impedir votos de negros e imigrantes. Davis, em seu livro publicado em 1981, esmiúça o paradoxo da disputa pelo sufrágio mais urgente (feminino ou negro?) e, explicitando o racismo presente nos argumentos em favor do sufrágio feminino, transcreve a carta em que Stanton diz que “é melhor ser escrava de um homem branco instruído do que de um infame negro ignorante”. Fazendo coro ao pensamento de outros e outras abolicionistas brancos, Stanton acreditava que como a emancipação feminina, nas palavras de Davis, “havia ‘igualado’ a população negra às mulheres brancas, o voto tornaria os homens negros superiores a elas” (Davis, 2016: 79-81).

O filme traz mais personagens e fatos históricos relacionados ao feminismo. Destaca mulheres negras que eram feministas, mas sentiam que o confronto mais imediato era o racismo – muitas eram envolvidas com educação, como Lucy Laney e Mary McLeod Bethune, que fundou a Faculdade Bethune-Cookman, direcionada a garotas negras. Diz que o homem branco impunha a imagem de seu mundo e que, em 1870, só o homem podia ser proprietário. As roupas das mulheres [ricas] reforçavam a ideia de delicadeza e passividade e que era comum que elas fossem consideradas históricas e se tornassem dependentes de remédios à base de heroína e morfina. Informa, ainda, que nas fábricas, mulheres e crianças eram força de trabalho marginal. E que mulheres grevistas, juntando-se a outras organizações, fecharam fábricas em Nova York e Chicago – em seguida, o filme traz longa sequência em que expõe as dificuldades das mulheres trabalhadoras e com dupla jornada. Ouvimos a voz da sufragista Mabel Vernon, que fala⁴ sobre sua entrada no movimento

4. Ouvimos apenas o áudio do depoimento. A imagem de Vernon é uma foto, provavelmente de quando deu o depoimento, em 1973.

e descreve táticas militantes usadas para chamar atenção da população, como se locomover numa cadeira de rodas num ato público, preparado para receber o presidente Wilson. Pegando a multidão de surpresa, Vernon, ao redor de companheiras de luta, levantava-se da cadeira e começava a discursar. Dessa forma, roubava a atenção do público que se via atraído pelo ato inesperado.

Outras frentes de lutas são tratadas no filme, como o problema da gravidez permanente, que levava a abortos auto-induzidos, acarretando a morte de muitas – informações sobre contracepção eram proibidas e essa era uma palavra considerada “suja” pela igreja. Mas, sobretudo com a militância da enfermeira Margaret Sanger, aos poucos, médicos foram se tornando adeptos do controle de natalidade e da educação sexual. No entanto, mulheres jovens e pobres não tinham acesso a essas práticas – o cuidado agora era enfrentar o discurso preconceituoso do governo, que responsabilizava as mulheres pobres por terem filhos demais. Algumas conquistas influenciaram uma nova imagem da mulher, que agora vestia roupas mais leves: a mulher ousada dirigia em alta velocidade, fumava, bebia, pilotava. Contudo, as mulheres ainda eram condicionadas a ser servis, passivas e amáveis; as trabalhadoras ganhavam salários inferiores; estrangeiras e não brancas trabalhavam nos mais indesejáveis serviços. As mulheres continuavam a se organizar e, em 1923, o Partido Feminino Nacional requereu a Lei dos Direitos Iguais. Com a crise econômica que se seguiu, mulheres e homens não brancos foram os primeiros a ser demitidos; as mulheres que trabalhavam eram criticadas por tomarem os empregos que deveriam ser deles; os programas do governo, criados para fornecer empregos e pagamentos aos desempregados, eram destinados somente aos homens, como se todas as mulheres estivessem dispostas a ser sustentadas por homens: e as mulheres que escolhiam viver sem homens ou que sustentavam seus filhos? – pergunta a voz *over* do filme, que responde: eram ignoradas. Chega a II Guerra Mundial: com a produção em dimensão devastadora de munições, aviões e bombas, pela primeira vez, as mulheres passam a receber salários decentes. Para que as indústrias não se prejudicassem com ausências das trabalhadoras por motivos domésticos, muitas creches foram criadas – creches que sumiriam após a guerra. Com o fim da guerra e retorno dos soldados, elas são desestimuladas a se manter no trabalho. Mesmo que tivessem acumulado anos de experiência são substituídas por homens inexperientes; os sindicatos pouco fazem pelas milhares de mulheres demitidas e pelo sumiço das creches. Os soldados que retornaram queriam que elas os apoiassem e não que fossem independentes.

O esforço em não considerar apenas a situação das mulheres brancas, é evidente na estrutura adotada pelo filme.

The emerging woman aborda, ainda, a influência das ideias de Freud para a naturalização dos papéis que as mulheres deveriam desempenhar e que, caso não demonstrassem satisfação com eles, seriam consideradas neuróticas e doentes. O filme mostra sua voz, ao dizer que os apoiadores de Freud estavam errados e afirma: quem estava doente não eram as mulheres, mas as relações de poder dentro da família e da sociedade. Em seguida, sob uma sequência de imagens de bonecas, mulheres, casais românticos, mulheres cuidando da família e da casa, num tom ensaístico e irônico,⁵ uma voz feminina garante a qualidade da “peça” oferecida:

Aqui está a mão desejosa de trazer xícaras de chá, curar dores de cabeça e fazer o que você mandar. Você casaria com ela? É garantido que fechará seus olhos e dissolverá toda dor (...). Em 25 anos, ela será prata; em 50, ouro. Uma boneca viva, de qualquer forma. Ela costura, cozinha, e fala, fala, fala. Funciona, não há nada de errado com ela: você tem uma ferida, ela é o curativo (...). Você casaria com ela?

Seguindo-se cronologicamente, o filme chega aos 1950 e 1960, abrindo o bloco com a imagem de Martin Luther King discursando para uma multidão. A voz que narra diz que nesses anos milhares de meninas e mulheres se envolveram em movimentos pelos direitos civis e contra a guerra no Vietnã; lutavam por um mundo humanista. E, mesmo nos movimentos mais radicais, os homens tratavam as mulheres como secretárias ou “mocinhas”. Boa parte delas já tinha trabalho remunerado, o que ajudou para que se juntassem, iniciando um movimento feminista massivo, que falava de assuntos que tocam suas vidas. Imagens em movimento de grandes passeatas nas ruas, com mulheres – em suas diversidades de cores e classes – empunhando cartazes por suas bandeiras, conduzem o filme ao seu tempo contemporâneo. A voz da narração diz que as mulheres estão descobrindo a força e uma nova identidade uma com a outra. Em seguida, diante de uma foto de um grupo de jovens mulheres protestando com cartazes ao fundo, onde num deles se lê *lesbians*, seguida de outras fotos de outras mulheres reunidas, uma voz não identificada dá um depoimento:

Como o ódio a si mesma e a falta de personalidade são originados pela identidade que os homens nos dão, temos que criar um novo sentido de existência. É a premissa das mulheres se relacionarem com mulheres, das mulheres juntas criarem uma nova consciência sobre si mesmas, que é o cerne da liberação feminina e a base da revolução cultural.

5. Em *A entrevista* (1966), Helena Solberg emprega recurso semelhante na abertura do filme, ao utilizar imagens de bonecas, crianças, igrejas, freiras, sob uma tenebrosa voz de uma bruxa.

Voltando a voz da narração, conclama-se que o movimento feminista seja abrangente:

O feminismo deve crescer para abarcar a luta de raça, classe e idade de todos aqueles que não têm controle total sobre suas próprias vidas. O lugar de poder na sociedade, o sistema econômico, a estrutura familiar, a forma como os seres humanos vivem e se relacionam uns com os outros são questões da revolução feminista.

É claro o propósito do documentário em contemplar o máximo de camadas dentre a diversidade das mulheres, embora não sejam tão fáceis de serem todas percebidas, uma vez que a quantidade de informações é muito grande e a mudança de imagens é rápida. Certamente, muitos aspectos do filme passam ao largo quando visto uma só vez.

Considerações finais

Como diz Henning, embora o termo “interseccionalidade” tenha sido cunhado apenas em 1989, a preocupação em “entrelaçar distintas formas de diferenciações sociais” é bem anterior, tendo o manifesto do *Combahee River Collective*, de 1977, como marco. Coletivo de feministas negras e lésbicas, sediado em Boston, entre 1973 e 1980, *Combahee River Collective* defendia uma luta articulada contra a opressão sexual das mulheres e “também outras formas de dominação, como racismos, heterossexismos e exploração por classe social”. Entretanto, há autoras que apontam que essa preocupação é ainda bem mais antiga, desde o movimento feminista abolicionista nos Estados Unidos de meados do século XIX, destacando-se justamente a intervenção de Sojourner Truth, na Convenção dos Direitos da Mulher (Henning, 2015: 102-4).

Mesmo nos Estados Unidos, uma abordagem atenta às sobreposições de opressão de identidades de gênero, raça e classe em um documentário feito em 1974, já seria admirável, afinal o feminismo que focava apenas nas questões que diziam respeito às mulheres brancas foi duramente criticado por mulheres não brancas, que não se viam contempladas por ele.

Em muitos momentos, o média metragem de Solberg parece um arcabouço do que seria desenvolvido sete anos depois por Angela Davis, em “Mulheres, raça e classe”. Os personagens e as histórias trazidos por Davis serão, em suas mais de 200 páginas, evidentemente muito mais detalhados que os 40 minutos de *The emerging woman*. Embora Davis já fosse, desde os 1960, engajada em lutas feministas e raciais, não considero improvável a ideia de que, de fato, ela tenha assistido ao filme de Solberg. O eventual fato de Davis ter assistido ao filme não implica, necessariamente, afirmar que ele a teria influenciado, mas

reforça o quanto Solberg e sua equipe estavam em fina sintonia com a interseção que, então, apenas se anunciava entre essas camadas quando realizou o documentário.

É possível perceber reflexos anteriores de transversalidades do feminismo no Brasil. Carolina de Jesus, quando publica “Quarto de despejo”, ainda em 1960, já sinaliza, pelo menos, um trio de opressões que vivia em seu corpo de mulher negra e pobre. Lélia Gonzalez já chamava atenção para a complexa inter-relação entre classe, raça e gênero e os elos existentes entre os povos negros e indígenas, em especial da América Latina (Gonzalez, 2018). Ao reforçar em seu filme, com precocidade, a importância de o feminismo abranger a pluralidade das mulheres em suas diversas interseções, Solberg se conecta com tais compatriotas revolucionárias.

Referências bibliográficas

- Davis, A. (2016). *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo.
- Gonzalez, L. (2018). A categoria político-cultural da Amefricanidade. In L. Gonzalez, *Primavera para as rosas negras* (pp. 321-334). Rio de Janeiro: Diáspora Africana.
- Gonzalez, L. (2018a). O movimento negro na última década. In L. Gonzalez, *Primavera para as rosas negras* (pp. 142-179). Rio de Janeiro: Diáspora Africana.
- Henning, C. (2015). Interseccionalidade e pensamento feminista: as contribuições históricas e os debates contemporâneos acerca do entrelaçamento de marcadores sociais da diferença. *Mediações*, 20(2): 97-128. Londrina, PR.
- Holanda, K. (2017). Cinema brasileiro (moderno) de autoria brasileira. In K. Holanda & M. Tedesco (orgs), *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro* (pp. 43-58). Campinas, SP: Papirus.
- Hooks, B. (2019). O olhar opositor: mulheres Negras espectadoras. In B. Hooks, *Olhares negros: raça e representação* (pp. 214-240). São Paulo: Elefante.
- Oliveira, I. (2016). Black Rio 40 anos: o movimento negro na ditadura militar. *Revista Morpheus: estudos interdisciplinares em Memória Social*, ago./dez., 9(16): 44-59. Rio de Janeiro.
- Solberg, H. (2015). Helena Solberg: depoimento [10 de agosto, 2015]. Entrevistadora: Karla Holanda. Rio de Janeiro. 4 arquivos mov. Entrevista concedida ao Projeto Documentaristas Brasileiras.

Stam, R. (2008). *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Tavares, M. (2014). *Helena Solberg: do cinema novo ao documentário contemporâneo*. São Paulo: Imprensa Oficial.

Filmografia

The emerging woman (1974), de Helena Solberg.

O espectador de Eduardo Coutinho: um estudo de *Moscou*

Helena Oliveira Teixeira de Carvalho & Nilson Assunção Alvarenga*

Resumo: O cinema cria as condições de possibilidades para que determinado espectador seja alcançado. Nesse sentido, o artigo pretende analisar e discutir como as operações cinematográficas trabalhadas por Eduardo Coutinho em *Moscou* (2009) criam condições de possibilidades de experiência para que o observador se submeta a um processo de subjetivação e torne-se outro, de forma que o filme crie seu próprio espectador.

Palavras-chave: espectador; subjetivação; zona de indeterminação; experiência.

Resumen: El cine crea las condiciones para que para que se llegue a un espectador en particular. En este sentido, el artículo pretende analizar y discutir cómo las operaciones cinematográficas realizadas por Eduardo Coutinho en *Moscou* (2009) crean condiciones de posibilidades de experiencia, para que el observador experimente un proceso de subjetivación y se convierta en otro. De esta forma la película crea su propio espectador.

Palabras clave: espectador; subjetivación; zona de indeterminación; experiencia.

Abstract: Cinema creates possibility conditions for a particular spectator to be reached. In this sense, the article intends to analyze and discuss how the cinematographic operations by Eduardo Coutinho in *Moscou* (2009) create possibility conditions for the spectator to undergo a process of subjectification and become Other. In this way, the film creates its own spectator.

Keywords: spectator; subjectivation; indetermination zone; experience.

Résumé : Le cinéma crée les conditions permettant d'atteindre un spectateur particulier. En ce sens, l'article entend analyser et discuter comment les opérations cinématographiques réalisées par Eduardo Coutinho dans *Moscou* (2009) créent des conditions de possibilités d'expérience pour que l'observateur subisse un processus de subjectivation et devienne un autre, de manière que le film crée son propre spectateur.

Mots-clés : spectateur ; subjectivation ; zone d'indétermination ; expérience.

* Helena Oliveira Teixeira de Carvalho: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes. 31270-901, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. E-mail: helena.otc@gmail.com

Nilson Assunção Alvarenga: Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. 36036-900, Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil. E-mail: nilsonaa@terra.com.br

Submissão do artigo: 30 de maio de 2020. Notificação de aceitação: 5 de julho de 2020.

Introdução

É possível observar que desde o cinema falado há um movimento contínuo da estética do cinema em direção ao realismo, o que se intensifica com os filmes da década de 1940. André Bazin (1991) ressalta que esse realismo não está relacionado à representação fiel da realidade, ele não é alcançado pelo uso de pessoas comuns no lugar de atores profissionais ou pelos cenários naturais ao invés de estúdios, mas à atividade mental do espectador – é na mente do espectador que está o realismo cinematográfico. Ao trabalhar as operações cinematográficas de forma que seja exigida uma atividade mental mais intensa do observador, o filme constrói uma ilusão de realidade que leva a perda de consciência da própria realidade, que agora se identifica na mente com sua representação cinematográfica, de forma que o filme alcance um realismo. Para Bazin, o realismo cinematográfico deve alcançar um desdobramento de sentido.

Quando se pensa no cinema documentário, encontra-se dificuldades para dar uma definição exata sobre o gênero. Muitos buscam defini-lo a partir do conceito de realidade, fazendo associação com a ideia de cinema do real e considerando-o uma representação da realidade. Contudo, alguns documentários colocam em questão esse caráter de cinema do real, trazendo outro conceito de realismo, que pode ser associado à perspectiva de Bazin. Esses filmes se afastam da ideia de representação da realidade ao recusarem trabalhar com elementos como cenário natural, pessoas comuns, locações externas, entre outros, e proporcionam ao espectador uma experiência que o leva a uma atividade mental mais intensa para construir as significações. Portanto, o realismo desses documentários não está em sua relação com a realidade bruta, está na mente do espectador.

No cinema, a imagem das coisas é também a sua duração, ou seja, as operações cinematográficas modulam o tempo das coisas filmadas. Cézar Guimarães destaca a colocação de Deleuze de que o cinema é feito de blocos de movimento-duração e que funciona de forma que não “imobiliza o movimento e captura seu objeto sob o modo de semelhança, mas sim sob o regime de uma modulação que faz variar o molde, transformado a cada instante pela operação cinematográfica” (Guimarães, 2016: 3). Ainda segundo Deleuze, essa modulação é a operação do Real, enquanto constitui e reconstitui a todo instante a identidade do objeto e da imagem. Contudo, Guimarães afirma que essa operação do Real exige um trabalho, desde o roteiro, de elaboração e de escolhas de recursos que ressaltem a singularidade dos acontecimentos, dos seres e das coisas, de forma que impeça que estes sejam encobertos pelas dimensões simbólicas ou pelas relações dramáticas.

Diante disso, pode-se trabalhar com a ideia de que ao assistir um filme, o observador entra nesse movimento, nessa modulação de tempos, e ao entrar é submetido a um processo de subjetivação, entendido aqui, segundo as colocações de Deleuze, como constituição de novas possibilidades de existência. A subjetivação é uma linha de ruptura, uma nova exploração em que muda as relações de poder e saber anteriores, não um retorno ao sujeito. Portanto, o processo de subjetivação ao qual o cinema submete o observador, implica a criação de modos de existência. Alguns filmes, como os que contêm características do cinema clássico, promovem uma subjetivação que leva a criação de um eu mais fechado, dado de forma predeterminada, enquanto aqueles que tendem para o realismo que contém o que Bazin pensava como atividade mental mais ampla, provocam o observador a um modo de subjetivação no âmbito da experiência, que vai além do senso comum e da representação, correndo o risco de se dinamizar, de se perder, de ter que abrir mão do “eu”. Tal modo de subjetivação pressupõe a abertura de um campo transcendental, onde o processo se dá.

O domínio do campo transcendental foi explorado inicialmente por Kant. Contudo, Deleuze considera que o filósofo se limitou a transpor para esse campo de possibilidades estruturas empíricas que copiam seus correspondentes. De acordo com Nuno Carvalho, “Deleuze distingue entre um domínio empírico onde prevalecem as estruturas dóxicas da experiência tal como o senso comum as determina e um verdadeiro empirismo como aventura de exploração das condições transcendentais da experiência real, que remete ao campo transcendental” (Carvalho, 2014: 4). Esse novo campo é um lugar de experiência, de possibilidades, de potência, das individuações impessoais e das singularidades pré-individuais, alheio as dualidades da representação e aos pólos do objeto e do sujeito, que passam para segundo plano.

O campo transcendental que Deleuze pensa “deixa-se pressentir em determinadas situações-limite que o sistema elegerá como objetos de estudo privilegiados” (Carvalho, 2014: 6), ou seja, ele é alcançado nas condições de possibilidades de experiência abertas pela própria experiência empírica, nesse caso, pelo próprio filme. Observa-se, portanto, que os filmes que abrem a possibilidade para que o campo transcendental seja alcançado trabalham, através das operações cinematográficas, com o que Giorgio Agamben (2006) chama de potência, isto é, não dão a imagem como algo pronto, em ato, acabado. Colocam algo em possibilidade, algo que a imagem pode ser, mas não é, ela é um meio em si mesma, não uma finalidade.

Propõe-se pensar o documentário *Moscou* (2009), de Eduardo Coutinho, sob tal perspectiva. O longa-metragem rompe com qualquer referencial de

documentário ao trazer fragmentos de ensaios da peça *As Três Irmãs*, de Anton Tchekhov, junto com fragmentos das conversas de Coutinho e do diretor de teatro Enrique Díaz com os atores do grupo Galpão de Belo Horizonte (MG) e com exercícios feitos pelos atores, sem de fato concluir a encenação da peça. Diferente do que o cineasta vinha fazendo, *Moscou* não traz entrevistas, não traz o encontro entre o diretor e a personagem, exigindo assim do espectador uma atividade mental mais ampla para construir os sentidos, proporcionando-lhe novos modos de fruição.

Pode-se pensar o filme em questão seguindo a colocação de Gilles Deleuze que a obra de arte é um bloco de sensações, composto por afetos e perceptos. Os afetos podem ser definidos como um fluxo impessoal de forças corpóreas que influenciam na capacidade do corpo de agir e os perceptos como composto de sensações que torna sensíveis as forças insensíveis do mundo e que nos afeta. Ao colocar sugestões de sentido, mas sem dar algo concreto, concluído, o diretor exige que a mente do observador construa as significações, levando-o a alcançar o campo transcendental onde se dará um processo de subjetivação no âmbito da experiência e então irá surgir um novo espectador, que não é nem o sujeito que preexiste nem a materialidade do filme.

Eduardo Coutinho é considerado um dos principais nomes do documentário nacional e já foi amplamente discutido e estudado por pesquisadores em artigos científicos e livros. Contudo, Consuelo Lins (2013) destaca que boa parte desse pensamento crítico se concentrou nas escolhas formais que o diretor fazia para construir o encontro com os personagens e na atuação deste diante da câmera, deixando o espectador em segundo plano, como efeito de certas formulações críticas. Nesse contexto, ao trazer um estudo sobre o espectador do cinema de Eduardo Coutinho à luz das interações entre a imagem e a mente e da experiência, o presente artigo trará uma perspectiva pouco explorada a obra do diretor, contribuindo para o enriquecimento do pensamento crítico em torno não apenas de seu documentário, mas de um espectro mais amplo do cinema a respeito das relações entre a linguagem cinematográfica, as estratégias narrativas e a mente do observador, alimentando o horizonte teórico-conceitual do audiovisual e permitindo uma maior exploração de possibilidades estéticas.

O realismo cinematográfico e a subjetivação

André Bazin (1991) afirma que o cinema russo, com os filmes de Eisenstein, Pudovkin e Dovjenco, em princípio, pela vontade de realismo, tornou-se revolucionário em arte como em política, opondo-se a um só tempo ao esteticismo expressionista alemão e à idolatria da vedete hollywoodiana. Inaugurando uma nova fase nessa já tradicional oposição do realismo ao esteticismo,

o cinema italiano do pós-guerra, chamado de neorrealista, traz novas soluções ao realismo, dando uma forma particular a esse conflito estético. Bazin aponta que a tendência realista, o intimismo satírico e social e o verismo sensível e poético, não foram até o início da guerra senão qualidades menores frente à *mise-en-scène*. Caberá então, segundo o autor, à Liberação e as novas formas sociais, morais e econômicas do pós-guerra dar vazão as novas vontades estéticas e permitir sua expansão em condições novas que modificarão sensivelmente o sentido e o alcance.

Entretanto, Bazin ressalta que se deve desconfiar da oposição entre o refinamento estético e da eficácia imediata de um realismo que se contentaria em mostrar a realidade. Para ele, não há realismo em arte que não seja profundamente estético, uma vez que este só pode proceder de artifícios. O cinema se nutre dessa contradição – busca criar uma ilusão do real, um realismo, mas faz isso recorrendo a artifícios, utilizando as possibilidades de abstração e símbolo que os limites temporais da tela lhe oferecem. Dessa forma, o realismo do cinema italiano não traz uma regressão estética, mas pelo contrário, carrega consigo uma evolução da linguagem cinematográfica, uma extensão do seu estilo.

Um mesmo objeto, um mesmo acontecimento está sujeito a várias representações distintas. Bazin (1991) afirma que cada uma delas salva e abandona algumas qualidades que fazem com que reconheçamos o objeto na tela, cada uma introduz com fins didáticos ou estéticos abstrações corrosivas que não deixam subsistir tudo do original. A realidade inicial é substituída por uma ilusão de realidade feita de um complexo de abstração e de realidade autêntica. Há uma perda da consciência da própria realidade, que se identifica na mente do espectador com sua representação cinematográfica. Bazin ressalta que os artifícios bem utilizados afetam, além das estruturas da linguagem cinematográfica, as relações intelectuais do espectador com a imagem, colocando-o numa relação mais próxima com esta do que a que ele mantém com a realidade, de forma que independente do próprio conteúdo da imagem, sua estrutura é mais realista. Portanto, de acordo com Bazin, o realismo não está relacionado com a representação da realidade bruta, mas com a atividade mental do espectador.

Roberto Machado (2009) afirma que o cinema é uma forma de pensamento, de modo que os cineastas são pensadores, eles pensam por imagens. O autor destaca ainda que a primeira grande tese de Gilles Deleuze ao elaborar uma classificação de imagens cinematográficas parte dessa premissa. Deleuze então vai pensar o cinema a partir do que classificou como imagem-movimento e imagem-tempo, baseando-se nos conceitos de imagem, tempo e movimento da filosofia de Bergson. Segundo Machado (2009), esse uso de Bergson como

intercessor é feito pela retomada do conceito de percepção, o qual pode ser encontrado em *Matéria e Memória* (1990). Pode-se dizer que Deleuze acreditava que o cinema é a própria representação da teoria da percepção elaborada por Bergson: sua ideia é, de acordo com Machado, que o movimento é reproduzido pelo cinema de modo artificial, porém, o movimento tal como é percebido pelo espectador não é artificial, os meios de reprodução são artificiais, mas o resultado não, de modo que o cinema inventa a percepção de um movimento puro. Nesse contexto, o autor destaca que, do ponto de vista da percepção cinematográfica, o movimento não é acrescentado à imagem, ele se encontra na imagem, ou seja, a imagem é movimento, uma imagem-movimento.

Portanto, o que há no universo são imagens-movimento em variação umas em relação às outras, isto é, segundo Deleuze (1983), cada imagem age sobre outra e reage a outras em todas as suas faces e por todas as suas partes. Machado afirma que esse é apenas um aspecto de um duplo sistema de imagens, pensado na teoria bergsoniana. O outro sistema, ainda segundo Machado, é composto por imagens especiais que se definem por um intervalo entre ação e reação, ou seja, entre movimentos. Dessa forma, essas imagens, diferentemente das outras, só recebem ações em uma de suas partes e reagem por outras partes, o que provoca um intervalo entre a ação e reação, fazendo surgir um novo movimento. Como a reação não é uma simples retransmissão da ação, as imagens especiais se tornam zonas de indeterminação, o que leva à criação do novo.

A partir das imagens especiais, Deleuze faz a distinção de três espécies de imagem-movimento: imagem-percepção, imagem-ação e imagem-afecção. Segundo as colocações de Machado, Deleuze define a imagem-percepção como uma imagem-movimento especial que percebe por subtração, por um enquadramento, o que lhe interessa numa coisa; a imagem-ação é aquela que executa o movimento em outra face, diferente da que recebeu o movimento, isto é, ao receber o movimento em uma face (percepção) provoca-se uma ação, que é a reação retardada do centro de indeterminação, capaz de uma resposta imprevista, uma vez que percebe a imagem-movimento por uma de suas faces; e a imagem-afecção ocupa o intervalo entre a percepção e a ação, de forma a levar o movimento de translação a tornar-se movimento de expressão, ou seja, qualidade.

Deleuze (1992) afirma que o cinema sempre contará o que os movimentos e os tempos da imagem lhe fazem contar, isto é, o modo como é feita a articulação entre movimento e tempo é o que determina o que será contado pelo cinema. Nas imagens-ação, segundo Machado, as qualidades e as potências se atualizam ou se efetuam em um meio, em espaços-tempos determinados,

geográficos, históricos, sociais e os afetos se encarnam em comportamentos, isto é, em ações que fazem passar de uma situação a outra. O meio atualiza várias qualidades e potências, fazendo com que elas se tornem forças. Machado afirma que essas forças agem sobre o personagem criando uma situação na qual ele é tomado, então ele reage, respondendo com uma ação a essa situação e o resultado é uma nova situação. O que se observa então é que a imagem-ação traz uma representação orgânica e um encadeamento sensório-motor, ou seja, a percepção se prolonga em ação, de forma que o cinema então contará histórias.

Em relação ao estudo da imagem-afecção, é importante ressaltar que há uma distinção entre os termos afecção e afeto, destacada por Machado (2009): as afecções são estados dos corpos oriundos da ação de outros corpos sobre eles, e os afetos são variações contínuas desses estados no que diz respeito ao aumento e à diminuição da potência de agir e de ser. Ainda segundo o autor, seguindo as colocações de Deleuze, a imagem-afecção é o *close*, e esse des-territorializa a imagem ao abstrair o objeto das coordenadas espaço-temporais, fazendo surgir o afeto puro – qualidade ou potência – como o que é expresso pelo rosto, por exemplo. Dessa forma, a imagem-afecção é a potência ou a qualidade considerada por si mesma como expressa. Deleuze então afirma que o afeto é virtual, algo impessoal, diferente do individual e de sua atualização em um estado de coisas. Além de abstrair o objeto das coordenadas espaço-temporais, o afeto pode ter um espaço-tempo próprio e já aponta na direção da imagem-tempo. Ainda segundo Machado, a natureza desse espaço, que Deleuze chama de espaço qualquer, é não ter coordenadas, ser um puro potencial, apresentar potências e qualidades puras. Desse modo, tal espaço, construído por uma pluralidade de planos, forma um sistema de emoções mais sutil do que o *close*, sendo capaz de induzir afetos não humanos.

Com o surgimento do neorealismo italiano no pós-guerra, Deleuze (1992) observou a ascensão de um cinema que exige mais do pensamento, o que levou a falência do esquema sensório-motor e caracterizou a crise da imagem-movimento. Segundo o filósofo, no cinema italiano do pós-guerra o esquema sensório-motor dá lugar a situações óticas e sonoras puras, que impedem a percepção de se prolongar em ação, levando-a a se relacionar diretamente com o pensamento e com o tempo, de forma que surge o que chamou de imagem-tempo. Agora as situações são mais dispersivas, com ligações fracas ou inexistentes entre si e com múltiplos personagens, abrindo a possibilidade de temporalizar a imagem cinematográfica: é o tempo puro mais que o movimento. Deleuze destaca que ao se desvincular do esquema sensório-motor, tanto a percepção do personagem quanto do espectador, atinge seu limite, sendo capaz de

ir além dos clichês que nos impedem de ter uma relação direta com o real. A imagem ótico-sonora pura revela o imperceptível, o que não se vê. Nesse contexto, Deleuze afirma que como o esquema sensório-motor desmorona, em favor de movimentos não orientados, desconexos, o cinema contará mais devires do que histórias.

Diante disso, Deleuze (1992) define dois regimes da imagem: o orgânico, que opera por cortes racionais e por encadeamentos, e desse modo projeta um modelo de verdade, sendo caracterizado pela imagem-movimento; e o cristalino, marcado pela imagem-tempo e que procede por cortes irracionais, com reencadeamentos e que substitui o modelo de verdade pela potência do falso como devir.

Seguindo esse pensamento, quando o observador entra em contato com o cinema, ele entra nesse movimento, nessa modulação de tempos, e explora sua percepção, sua atividade mental, sujeitando-se a um processo de produção de um novo eu. Essa produção de um eu será tratada aqui como um processo de subjetivação.

O conceito de subjetivação é colocado por Michel Foucault e interpretado por Deleuze (1992) como a constituição de modos de existência. Deleuze resalta que a subjetivação trabalhada por Foucault não é, de maneira alguma, um retorno ao sujeito, mas uma nova criação, uma linha de ruptura, uma nova exploração onde mudavam as relações precedentes com o saber e o poder – não é mais o domínio das regras codificadas do saber nem o das regras coercitivas do poder – ou seja, a subjetivação é a criação de modos de existência, a invenção de possibilidades de vida, que vão além do saber e do poder já instituídos. Deleuze ainda pontua que se existe sujeito, é um sujeito sem identidade, uma vez que a subjetivação é um processo de individuação, pessoal ou coletiva.

O cinema é um dispositivo que leva o espectador ao processo de subjetivação, a novos modos de vida, a novas maneiras de estar no mundo. Filmes que trazem operações que se desvinculam do esquema sensório-motor, que exploram movimentos desconexos, não orientados, exigindo uma atividade mental mais intensa do observador, de forma que as significações sejam construídas na mente, levam esse observador a um modo de subjetivação que transcende ao sujeito e que ocorre no âmbito da experiência, alcançando o campo transcendental.

O desenvolvimento do conceito de campo transcendental foi feito pelo filósofo Immanuel Kant. Porém, Deleuze, na obra *Diferença e Repetição*, considera as colocações de Kant incompletas, afirmando que este se limitou a transpor para o que chama de terra incógnita estruturas que copiam os campos empíricos correspondentes, e se propõe então ir além, uma vez que, para

ele, o campo investido pelo transcendental diferencia-se do mundo da banalidade cotidiana, que qualifica como empírico. Para Deleuze (1988), o empírico apontará para o regime corrente e cotidiano das faculdades, submetido ao senso comum, enquanto o transcendental ultrapassa os limites da experiência comum, sendo resultado do encontro com um fora que força a pensar, remetendo a novas possibilidades de experiência. Dessa forma, considera que tudo que é válido no empírico deixa de ser no transcendental, de modo que nenhuma noção pode ser transportada de um para o outro, como afirmava Kant.

Nuno Carvalho (2014), seguindo essas colocações de Deleuze, definirá então esse novo campo transcendental como um campo de experiência pura e imediata, alheia aos pólos do sujeito e do objeto, que ficam em segundo plano, e aos dualismos da representação – físico/mental; forma/matéria; modelo/imagem. Carvalho destaca ainda que em *Lógica do Sentido*, Deleuze o definirá como o campo das singularidades pré-individuais e das individuações impessoais e, no âmbito do cinema, o constituirá pelo movimento infinito e luminoso das imagens.

Ainda de acordo com Carvalho (2014), o campo transcendental sem sujeito que Deleuze tenta pensar não é habitualmente dado na experiência empírica, mas deixa-se pressentir em determinadas situações limite que o sistema elegerá como objetos de estudo privilegiados. Nesse sentido, Carvalho destaca que para o filósofo, a experimentação com as artes na modernidade, da literatura ao cinema, ocupa um lugar de destaque, uma vez, que para Deleuze, a obra de arte moderna abandona as estruturas do senso comum e dissolve a identidade da coisa lida e do sujeito que lê, forçando-nos a multiplicar os pontos de vista, sem os submeter a uma regra de convergência, e indicando um caminho para a saída da representação.

Observa-se que os filmes que pressupõem o campo transcendental exploram a potência da imagem, caracterizada por Giorgio Agamben (2006) como privação, isto é, ela tem a capacidade de fazer algo, mas pode não fazer, ela está na possibilidade de não fazer ou de não ser. Essa privação é a presença de uma ausência, algo está ausente, mas essa ausência está dada, de forma que a potência existe quando não está em ato, algo está ausente, mas está lá. Portanto, a potência é possibilidade. Pode-se dizer então que a imagem enquanto potência ela leva o observador a ir além, remete a um lugar que não se esgota, alcançado as possibilidades de experiência.

Consuelo Lins (2013) afirma que os métodos e procedimentos que Coutinho colocava em campo para filmar implicaram tanto maneiras de se relacionar com o outro, quanto modos de convocar o observador a interagir com os filmes, de forma que desde os primeiros documentários dois eixos se mostraram

centrais e indissociáveis: os personagens e os espectadores. Contudo, a autora destaca que boa parte do pensamento crítico em torno da produção do diretor se concentrou nas abordagens específicas de cada filme, nas estratégias do diretor para se relacionar com seus personagens, na atuação desses no momento da filmagem e nos princípios de montagem, de forma que o espectador surgia apenas indiretamente, como efeito de certas formulações críticas.

Moscou

No filme *Moscou* (2009), Eduardo Coutinho traz fragmentos das conversas do cineasta e do diretor de teatro Enrique Díaz com atores do grupo Galpão de Belo Horizonte (BH), junto com fragmentos de ensaios da peça *As Três Irmãs*, de Anton Tchekhov e de exercícios feitos pelos atores, rompendo com qualquer referencial de documentário e com o que vinha fazendo em filmes anteriores – não traz entrevistas, nem o encontro entre diretor e personagem –, exigindo do observador uma atividade mental mais ampla para construir as significações.

O filme começa com um homem mostrando uma foto da cidade de Moscou (Rússia) e contando sobre a infância que teve lá, fazendo referências com a foto. Na próxima cena, vê-se três mulheres olhando para a câmera como se tivessem olhando para alguém que tentam reconhecer. Elas conversam com a câmera como se tivessem conversando com tal pessoa, fazem um convite para se sentar, perguntam se é de Moscou. Se movimentam o tempo todo, como se tivessem inquietas com a presença daquela pessoa. Em seguida vê-se a cena de outro homem segurando uma fotografia e dizendo que são três irmãs, que, assim como na história de Tchekhov, elas também tinham um irmão.

A próxima cena é de uma mesa grande, com Coutinho, o diretor de teatro Enrique Díaz e sua assistente sentados na ponta. Enrique então chama o elenco do grupo de teatro Galpão, que vai se aproximando da mesa enquanto Coutinho explica que os lugares têm nomes definidos de acordo com os papéis. Nesse momento, o cineasta explica a dinâmica das filmagens, que terão duração de três semanas e Enrique complementa, explicando a proposta do projeto, que não é encenar a peça de fato, mas compartilhar o que é do humano, não apenas o “bonitinho”, mas da raiva, da inveja e da mágoa. A partir daí, uma das mulheres começa a ler o texto e por cima da sua leitura entra a voz over de Coutinho falando sobre a peça, o cenário, o contexto. Os atores seguem lendo o texto enquanto a narração de Coutinho continua. Nessa sequência, observa-se que o cineasta explicita o dispositivo ao espectador, assim como fez na maioria dos filmes anteriores, como *Edifício Master* (2002).

Em seguida entra a cena de um homem segurando um quadro que, após um tempo de silêncio, começa a contar a história de três irmãos, que chama de Huguinho, Zezinho e Luisinho, e diz que, infelizmente, hoje são apenas um retrato na parede e que isso dói. A próxima cena é uma mulher se olhando no espelho e, com um movimento panorâmico horizontal, a câmera vai mostrando várias fotos no espelho e mais duas mulheres. Uma delas começa falando da morte do pai e de Moscou. Enquanto isso, outra mulher começa a cantar cada vez mais alto, o que faz com que a que estava falando antes chame sua atenção. Nessa cena, percebe-se que o que a primeira mulher fala faz parte do texto da peça que estão ensaiando, entretanto, há a dúvida se o momento da cantoria também é do texto ou se é algo espontâneo da atriz. Com a sequência descrita acima é possível observar que nesse documentário as cenas não têm ligação entre si, construindo uma narrativa linear – cada uma tem significação própria, um sentido que não depende da montagem como um todo. Essa característica é comum na obra de Coutinho, entretanto, o que diferencia Moscou é a ausência de entrevistas.

Na próxima cena o diretor Enrique propõe um exercício aos atores: ele pede a cada um que fale sobre algo que o incomoda, uma imagem do passado e uma do futuro. A partir de então vê-se alguns dos atores, em close, falando sobre o que foi pedido. Algumas cenas mais a frente, esse momento volta, com mais pessoas falando sobre passado e futuro. Pode-se fazer uma ligação entre esses momentos e as entrevistas características dos documentários de Coutinho – apesar de não terem o encontro com o cineasta diretamente, lembram as histórias de vida contadas nos outros filmes. Esse é o mais próximo que *Moscou* se aproxima das conversas que marcaram a obra de Coutinho.

A câmera faz uma panorâmica horizontal de várias pessoas assistindo algo em uma pequena televisão. Primeiro a câmera os enquadra de frente e vai se movimentando até mudar de posição, indo para trás deles e mostrando que estão diante da filmagem de uma cena. Em seguida todos os homens que estavam assistindo a filmagem entram nela e então se vê no quadro, em primeiro plano, a encenação que se via sendo filmada anteriormente, como se o observador deixasse de apenas observar e passasse a fazer parte da cena. Nessa sequência, percebe-se uma reversão do enquadramento, recurso que irá ser utilizado no filme diversas vezes. Tal reversão explora o lugar do observador, que às vezes está na cena, outra assistindo a cena – movimento que acontece de forma sutil.

Próxima cena é um close de três mulheres olhando para a câmera como se estivessem reconhecendo alguém. Tal cena se assemelha com uma das cenas iniciais do filme, entretanto, uma das mulheres é diferente. Nesse momento, a fala delas parece ser continuação das dos homens da sequência anterior, como

se estivessem frente a frente. E a sequência segue com esse diálogo, mas sem enquadrá-los juntos. Em dado momento, ouve-se a voz do diretor Enrique, fora do quadro, dando instruções para elas sobre como deve ser a cena. Em seguida vê-se um homem ouvindo música em um aparelho de som e com um instrumento na mão e então volta para as três, com a mesma música ao fundo e elas falam que é o irmão que está tocando. Elas o chamam e o apresentam a um dos homens das cenas anteriores, que agora é enquadrado junto com elas. Toda a sequência é feita com uma câmera livre, que se movimenta bastante e com plano-sequência, outra característica marcante do longa.

Na próxima cena vê-se o que parece ser uma encenação: um homem sentado, fumando, e uma mulher varrendo em volta. Os dois conversam sobre o sonho dele de ser professor e sobre a cidade de Moscou. Em seguida, entra a imagem de várias pessoas em um *coffe break*, mas a câmera foca em um homem e uma mulher que estão conversando e então depois de um tempo se percebe que é o mesmo texto da cena anterior. A cena segue com a conversa entre eles e com instruções de Enrique que está fora do quadro, indicando que é o texto da peça de Tchekhov. Aqui, antes da intervenção do diretor, não se tem a definição se o que eles conversam são conversas espontâneas ou falas do texto da peça. Essa questão é trazida diversas vezes ao longo do filme, que pode ser observada a partir da indistinção espacial – espaço de encenação, como o palco e espaços comuns, de bastidores, que não são bem definidos, demarcados.

Tal indefinição também é construída a partir da disposição das cenas na montagem: na cena seguinte do *coffe break*, vê-se a imagem de uma mulher entrando correndo e presenteia outra moça com uma fita crepe, dizendo que está atrasada, mas lhe deseja um feliz aniversário. A moça que é presenteada debocha e desfaz da mulher, que sai correndo seguida por um homem, que a chama de Natasha. Em seguida, vemos a cena em que várias pessoas tiram uma foto no local do *coffe break* e o homem que está tirando a foto fala para uma moça que trouxe algo para ela e então eles vão para outra sala (tudo em plano-sequência). A próxima cena é do homem tentando acalmar Natasha, que então abre a porta de onde ela está escondida, dando acesso à sala onde estão várias pessoas brincando com um objeto – mesmo objeto dado pelo homem que tirava a foto a mulher, na cena anterior. Nessa sequência é possível observar que a montagem também constrói essa indistinção entre o que é encenado para a peça e o que é espontâneo dos atores.

O filme segue com cenas de encenação de fragmentos da peça *As Três Irmãs*, cenas de bastidores e algumas indefinidas que não indicam se são da peça ou de ações dos próprios atores. O que marca a maioria delas e o filme como

um todo são os cenários escuros, a pouca iluminação e a intensa movimentação da câmera. A sequência final traz duas mulheres encenando o texto da peça na mesma onde estão os demais atores e os diretores e a voz *over* de Coutinho dizendo o que define como as últimas palavras da peça. A luz que ilumina as mulheres vai se apagando lentamente até a imagem ficar toda escura, só com a narração de Coutinho. A voz do cineasta vai sumindo e vamos ouvindo apenas as conversas paralelas das pessoas.

Com a análise de *Moscou*, observa-se que a forma como Coutinho trabalha as operações cinematográficas, ele expande a zona de indeterminação do observador, de forma que ao ter uma experiência com o filme, ele não tem suas expectativas e concepções predeterminadas atendidas. Ao trabalhar a indefinição das fronteiras entre o que é encenação do texto da peça de Tchekhov e as atividades espontâneas dos atores – através da indistinção espacial e da disposição das cenas na montagem –; com tempo e movimento puros, no lugar de seguir um esquema sensório-motor; e com a significação individual de cada cena, de forma que, nas palavras de Deleuze, não constroem uma história, mas um devir – ele expande essa zona de indeterminação do espectador e lhe da condições de possibilidade de entrar num processo de subjetivação, de tornar-se outro.

Ao abrir as condições de possibilidade de experiência para que o observador entre nesse processo, o filme cria seu espectador. Em *Moscou*, esse espectador é um processo em formação dado no encontro com o filme. A partir da análise do filme, se chegará ao que depois chamaremos de sujeito, mas no momento do encontro ele ainda é um processo em formação. Sem o encontro com o filme não há espectador.

Considerações finais

Com a análise de *Moscou* (2009), pôde-se observar que o filme de Eduardo Coutinho traz operações que se desvinculam do esquema sensório-motor e trabalham com o regime da imagem definido por Deleuze como cristalino, explorando movimentos desconexos, reencadeamentos e cortes irracionais e trabalha com o realismo de Bazin, que está relacionado à atividade mental do espectador, ou seja, é na mente do observador que está o realismo. O filme explora a indistinção das fronteiras entre o que é espontâneo dos atores e o que é ensaio da peça de Tchekhov; tempo e movimentos puros, ao invés de um esquema sensório-motor; e a significação individual de cada cena, construindo devires, o que leva a expansão da zona de indeterminação do observador e exige uma atividade mental mais ampla para construir os sentidos das imagens. Além disso, ao se ambientar em uma companhia de teatro, trazer atores

profissionais em encenações e não trabalhar com entrevistas, *Moscou* não traz qualquer referencial de documentário, o que quebra as expectativas e concepções predeterminadas do observador e contribui para a expansão da zona de indeterminação.

Ao explorar essa zona de indeterminação, o filme dá ao observador condições de possibilidade de experiência para entrar num processo de subjetivação e tornar-se outro. No cinema, a subjetivação implica a criação de modos de existência e em filmes como *Moscou*, que exigem uma atividade mental mais ampla, esse processo se dá no campo transcendental, um campo de possibilidades, de potência, que vai além da representação e submete o observador ao risco de perder seu “eu”. Dessa forma, ao levar o observador a tornar-se outro, o filme, a partir das operações cinematográficas, então cria seu espectador.

O cinema, em todos os seus gêneros, imagina primeiro um espectador ideal, para então mapear as interações dinâmicas entre a tela e a mente, o filme e os sentidos do espectador, isto é, o cinema cria as condições de possibilidades para que determinado espectador seja alcançado. O espectador de *Moscou* não é nem a materialidade do filme nem o sujeito que preexiste. Ele é um processo em formação dado no encontro com o filme. Sem o encontro com a materialidade do filme, ele não existe.

Refêrencias bibliográficas

- Agamben, G. (2006). A potência do pensamento. *Revista do Departamento de Psicologia – UFF*, 18(1). Niterói.
- Bazin, A. (1991). *O cinema: ensaios*. São Paulo: Ed Brasiliense.
- Carvalho, N. (2014). *Filosofia e teoria da Imagem em Gilles Deleuze*. Tese de Doutorado, Universidade Nova Lisboa, Lisboa.
- Deleuze, G. (1992). *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Guimarães, C. (2016). Mil maneiras de ir em direção ao real. In A. Bazin, *O realismo impossível* (sel., trad., intr. e notas M. Coutinho). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 1ª ed.
- Lins, C. (2013). O cinema de Eduardo Coutinho: entre o personagem fabulador e o espectador-montador. In M. Ohata (org.), *Eduardo Coutinho* (pp. 375-388). São Paulo: Cosac Naify.

Filmografia

Moscou (2009), de Eduardo Coutinho.

LEITURAS

Lecturas | Readings | Comptes Rendus

Vídeo nas Aldeias, autoetnografia e as raízes antropológicas no cinema

Sávio Luís Stoco & Ricardo Agum Ribeiro*



Araújo, Juliano José de. *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto vídeo nas Aldeias*. Bragança Paulista, SP: Margem da Palavra, 2019. ISBN 978-85-5900-020-7.

No ano de 1922, o antropólogo anglo-polonês Bronislaw Malinowski, publicou a obra *Argonautas do Pacífico Ocidental*. Esse livro é considerado pela antropologia uma das primeiras etnografias, utilizando também a fotografia como um artifício etnográfico. Nas proximidades da comemoração do centenário dessa publicação, que ainda impacta sobremaneira os percursos etnográficos, nos deparamos com o livro de Juliano José de Araújo, *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto vídeo nas Aldeias*. Ao tratar da trajetória e das contribuições estéticas, éticas e políticas dessa iniciativa audiovisual fundada em 1986 e conduzida pelo indigenista e documentarista Vicent Carelli, em colaboração com diversos realizadores e

* Sávio Luís Stoco: Universidade Federal do Pará – UFPA, Instituto de Ciências da Arte, Faculdade de Artes Visuais, Professor Adjunto. Programa de Pós-graduação em Artes – PPGARTES. 66.075-110, Belém-PA, Brasil. E-mail: saviostoco@gmail.com
Ricardo Agum Ribeiro: Instituto Federal de Rondônia - IFRO, Campus Vilhena, Professor EBTT. 76.982-270, Vilhena-RO, Brasil. E-mail: ricardo.ribeiro@ifro.edu.br

inúmeros indígenas de 37 etnias, o autor colabora para a continuidade dos debates sobre o procedimento do conhecimento do “outro” e também do filme de não-ficção de modo mais amplo.

No livro, seu autor, transita entre um estudo conceitual/contextual a respeito do documentário, da antropologia fílmica, focalizando aquilo que se chama de “filme autoetnográfico”, e uma investigação que se vale da análise fílmica, tomando como *corpus* 28 filmes da série “Cineastas indígenas” do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA). Assim, Araújo busca acionar as análises presentes no mais radical exercício do projeto – o indígena como cineasta – para elaborar chaves de leitura para a compreensão da trajetória do VNA. Podemos aventar a hipótese central como sendo uma percepção perspicaz do envolvimento de nativos na construção de uma narrativa autóctone.

A partir do debruçamento sobre os filmes, Araújo reconheceu cinco “gestos estéticos” autoetnográficos presentes no VNA: a descrição fílmica continuada com uma câmera que acompanha, observa e ouve; a câmera participante consequência do posto de observador itinerante que se filma com o equipamento empunhado e bem próximo aos sujeitos, sem a utilização do *zoom*; o comentário em voz over em primeira pessoa de modo improvisado ocasionando em revelação de subjetividades; encenações em suas várias faces; e, por fim, o uso de imagens de arquivo com sua ressignificação a partir do ponto de vista do realizador.

Dessa forma, fica claro que não estamos diante da presença do outro no lugar de um auxiliar-informante e objeto de estudo, tal como preponderou nas representações fílmicas até as décadas de 1960/70, sendo mais praticada com o advento do barateamento dos equipamentos de vídeo e digitais que se seguiu nas décadas seguintes. O estopim foi a prática/reflexão do cineasta e etnólogo francês Jean Rouch, considerado na pesquisa como proponente de uma “nova ética no documentário”, essa categoria é questionada e complexificada com a proposta da “antropologia compartilhada”.

A partilha de uma percepção moderna a respeito das relações estabelecidas no trabalho de pesquisa social não quer dizer que se trata de um livro de antropologia. Estamos, sim, diante de uma investigação refinada no campo dos Estudos Cinematográficos atenta às nuances de sua época para a compreensão desse capítulo interessantíssimo do cinema moderno/contemporâneo que diz respeito às “filmagens de si”. A lógica relacional entre observador e observado, transcende para o entendimento não dicotômico, e sim dialético. Esse tipo de regime de representação traz a tona elementos e questões do próprio cineasta, familiares ou pessoais, íntimas ou até mesmo autobiográficas, chegando a ser chamada pelo termo de uma “etnografia doméstica”, tal como

cunhou Michael Renov, um dos teóricos do documentário considerados pelo autor.

Vale aqui um parêntese para um dado dos bastidores da feitura do livro, originário de uma tese de doutorado defendida no Programa de Pós-graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Percebemos que propiciou esse livro rigoroso quanto às raízes antropológicas do cinema no Brasil o frutífero encontro desse autor obstinado e metódico com o seu orientador Marcius Soares Freire, pesquisador central no debate interdisciplinar que relaciona as Ciências Sociais com os Estudos Cinematográficos. Por sua vez, Freire foi orientado por Rouch em seu doutorado feito entre 1980-85 na Universidade Paris Nanterre; não coincidentemente, este foi o local escolhido para o estágio de doutorado empreendido por Juliano entre os anos 2013-14.

Seguir o rastro, inclusive acadêmico, desse cinema participativo foi um caminho metodológico oportuno, sobretudo para discorrer justamente sobre a experiência prolífica do projeto VNA cujas propostas centrais, o livro nos indica, é influenciada pela singularidade dos Ateliers Varan de Rouch. Quando já acumulava uma relevante trajetória de tensionamentos epistemológicos e éticos no documentário, esse cineasta francês foi convidado a retratar as mudanças sociais no contexto da independência moçambicana. Optou, então, por formar cineastas para que filmassem sua própria realidade no que ficou conhecido por Ateliers Varan, cujas atividades foram acompanhadas por realizadores de outros contextos, dentre alguns colaboradores do VNA.

Mas, que fique claro: o estudo lança luzes não apenas para o contexto de seu objeto de estudo, o VNA. Tem a possibilidade de contribuir para o estudo do filme de não-ficção contemporâneo de uma maneira mais geral, sobretudo pelo desenrolar do seu primeiro capítulo cuja discussão nos apresenta uma genealogia do conceito de autoetnografia fílmica. Uma sistematização teórica que outros estudiosos do documentário contemporâneo de temas próximos ao realizador terá como aliado daqui para frente. Trata-se de um conceito que fomenta um dos melhores exemplos da produção audiovisual de não-ficção contemporânea, como consideram especialistas.

Ampliando a apreciação desse livro, consideremos o que Ernest Hemingway diz sobre o efeito de uma publicação: um livro deve valer pelo muito que nele não entrou. Ou seja, devemos nos atentar também para a contribuição do volume para o que ele nos ajuda ver no horizonte. Como disposto no segundo capítulo que compõe um painel de iniciativas cinematográficas que propiciaram a participação indígena não apenas no Brasil, desenvolveu-se pelo menos desde 1960 uma nova representação nas telas. Fato este que faz aclarar uma

“agenda da época”. Contrastemos o VNA e sua autoetnografia com outra perspectiva cultural.

Na década anterior ao início do VNA, ou seja, em 1970, uma significativa iniciativa se encaminhou para considerar a cultura indígena em distinto patamar, não estereotipado. O romancista e teatrólogo amazonense Márcio Souza buscou não apenas tematizar mas sim se aproximar do pensamento indígena para a escritura dos textos *A maravilhosa história do sapo Tarô-Bequê* (1975), *Jurupari, a guerra dos sexos* (1975), da cantata teatral *Dessana, Dessana* (1975). Nesse processo do teatrólogo, considera-se que o curta-metragem *O começo antes do começo* (1973), feito em colaboração tanto com o padre lituano e etnólogo Casimiro Beksta e com artista visual dessana Feliciano Lana - morto pela Covid-19 em 12/05/2020. Lana, além de informante a respeito da cosmogonia dos dessana, narrativa escutada em voz *over*, é autor das imagens que visualizamos durante quase todo o filme: diversas pinturas que compõe quadros estáticos alusivos ao mito. Ou seja, há nessa experiência também, em alguma medida, o compartilhamento da produção fílmica.

A real medida quanto a aproximação e o distanciamento no trato do objeto trabalhado, pode ser visto em Gilberto Velho em *Observando o Familiar*. Ele sintetiza um instrumental teórico que, ao criar o estranhamento no que nos é familiar, o pesquisador pode percorrer um caminho de entendimento interpretativo a realidade estudada. Araújo, ao discutir a prática da autoetnografia no campo do audiovisual, em seus elementos autorrepresentativos, compartilha tal percepção, no caso cineastas indígenas partem do familiar para o estranhamento. Assim, a etnografia pode ser entendida como uma tentativa de transformar o exótico em familiar, e talvez a autoetnografia de transformar o familiar em exótico. No entanto, não se trata do exotismo estandardizado da representação indígena, mas no compromisso social, político e étnico do grupo. Como forma de fortalecimento cultural, e mais do que isso, como instrumento de contestação política.

Cabe ressaltar que no momento histórico político brasileiro em que o VNA é fundado, na segunda metade da década de 1980, estavam desdobrando-se no país transformações quanto às políticas identitárias, cujo expoente foi o movimento feminista, mas que naquele momento movimentava as demais minorias. Isso não significa dizer que foram tempos fáceis, pelo contrário. A fricção política provocada por grupos minoritários possibilitou parte dessa construção identitária indígena, que se conjecturavam em décadas anteriores.

A instrumentalização do “outro”, por meio do VNA, não desmerece a etnografia, e sim fortaleceu seu alcance por intermédio da autoetnografia. Etnografar não é descrever, assim como autoetnografia não é falar somente de si, é uma

posição de compreensão de mundo. E é nessa compreensão e/ou interpretação que o autor caminha, fortemente ligado as tradições acadêmicas fílmicas, ao mesmo tempo que apresenta uma compreensão contemporânea dessa leitura da autoetnografia.

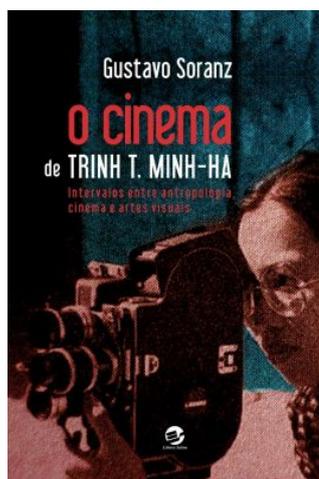
A experiência analisada não se fixa no ideal de “dar voz ao outro”, mas de oportunizar e protagonizar o “outro” enquanto sujeito de suas ações. É uma demonstração de uma “antropologia extra muros”, que nesse caso se apresenta como autoetnografia audiovisual, não fundamentalmente realizada por etnógrafos. Não, necessariamente, coloca em xeque filmes etnográficos feitos por não nativos, constrói uma narrativa dos nativos, por vezes dissonantes e não menos instigantes.

Mais do que o debate de uma forma fílmica diferencial, a participação indígena na produção audiovisual brasileira constrói um legado inestimável. Hoje, na segunda década do século XXI, quando ainda vemos aflorar discursos contra o termo e o sentido de “povos indígenas”, devemos mais do que nunca valorizar essas iniciativas, tanto cinematográficas quanto de pesquisa científica, que corroborarão nossas mudanças políticas.

A parcialidade do ouvir por perto

Marina Costin Fuser*

Soranz, Gustavo. *O Cinema de Trinh T. Minh-ha: Intervalos entre Antropologia, Cinema e Artes Visuais*. Porto Alegre: Editora Sulina. 2019. ISBN: 978-85-205-0845-9.



O Cinema de Trinh T. Minh-ha: Intervalos entre Antropologia, Cinema e Artes Visuais, de Gustavo Soranz (2019), lança luz sobre um cinema de invenção bastante sofisticado, embora pouco explorado. Os filmes da cineasta e teórica vietnamita não circulam pelo circuito comercial, sendo mais acessado em museus do que em salas de cinema. Mas por outro lado é um cinema que causa impacto por onde passa, provocando fascinação e estranheza em diversos lugares, chamando a atenção de teóricos proeminentes do cinema. Os filmes tocaram Soranz, que os dedicou sua tese de doutoramento. O autor vive em Manaus, onde a recepção e as referências são bastante diferentes do contexto da Califórnia, onde vive Trinh, ou do continente asiático, onde os filmes ficaram bastante conhecidos. As veias abertas latino-americanas suscitam novas leituras, novas margens que desafiam o fulcro do fazer cinema e de suas narrativas. Foi nesse continente que surgiram movimentos que provocaram abalos

* University of Sussex, School of Media, Film and Music, Film Studies PhD. BN1 9RH, Reino Unido. E-mail: marinacfuser@hotmail.com

sísmicos no cinema mundial, e a profusão de novos cinemas em países do então chamado “terceiro mundo”, que encontram alguma ressonância no cinema de Trinh. Quando entrevistada por Sidsel Nelund sobre se seu trabalho estava relacionado à América Latina, Trinh responde de forma vaga:

A América Latina (um selo muito contestado!) Continua sendo muito especial no meu itinerário de aprendizado. Eu viajei para o México, Colômbia, Equador e Peru logo após me formar na universidade. Foi então, literalmente, uma jornada para o desconhecido, meu primeiro contato com outro contexto do Terceiro Mundo, no qual encontrei terríveis problemas de fronteira com meus documentos de identidade e tomei consciência das intensas dificuldades de viajar como vietnamita. Também pude entrar na cultura através da noção de ‘Terceiro Cinema’ e do rico corpo de filmes e cineastas reunidos em torno dela, alguns dos quais eu viria a conhecer mais tarde em festivais e conferências de cinema. (Trinh, 2013: 85).

Se a realizadora chega a citar nominalmente sua inclinação ao cinema de manifestos argentino, como o “terceiro cinema” de Fernando Solanas e Octávio Getino (1969) e o “cinema imperfeito” de Julio Garcia Espinosa (1997), a recepção de seu cinema pelo público brasileiro foi bastante acolhedora, com duas teses de doutorado dedicadas a seu cinema (a de Soranz e a minha), muitos artigos, e convites para mostras e conferências, tais como a mostra na nona edição do Seminário Internacional Fazendo Gênero, promovido pela Universidade Federal de Santa Catarina em 2010, sua participação na 29ª Bienal de São Paulo (com o filme *Sobrenome Viet, Nome Nam* (1989) e a mostra da Caixa Cultural dedicada a ela organizada por Carla Maia e Luís Felipe Flores em 2015, cujo catálogo conta com uma contribuição de Soranz – ‘A Arte de Enquadrar o Tempo’, sobre o filme *A quarta dimensão* (2001). Com efeito, há motivos para que o cinema de Trinh tenha ressoado com tanto vigor no contexto latino-americano: seu olhar sensível sobre os povos tribais, que desafiam um olhar colonizador do cineasta etnográfico nos remete a um lugar-comum bastante espinhoso, cuja afinidade se dá em chave pós-colonial. Nos tocou bastante a radicalidade de seus estratégias experimentais que desterritorializam o lócus de poder do etnógrafo documentarista como lugar de verdade, pela voz *over* polivocal e desconexa, pelos enquadramentos não convencionais (como se a câmera espiasse a comunidade pelas frestas), pela quebra de sincronismo entre som e imagens, etc.

Ao lançar luz sobre os estratégias fílmicas de Trinh em seus filmes etnográficos, Soranz acerta em cheio ao falar de um cinema enquanto caderno de campo, por seus registros inacabados, descontínuos, com foco no corriqueiro, no usual, naquilo que não foi feito para exportação (o exótico, o curioso, o espetacular). Ao falar de *Reassemblage* (1982), Soranz desenvolve:

As categorias da locução produzem esse aspecto ensaístico do texto, de uma reflexão que se constrói no processo. De uma elaboração que surge de um segundo pensamento. Com a opção por uma locução ensaística para o filme, contendo características de momentos de inserção no campo, Trinh T. Minh-ha estaria também realizando uma crítica às formas convencionais de etnografia, formas estas que geralmente se apresentam apenas em suas formulações finais, já acabadas, relegando aos arquivos pessoais o processo de escrita, e o de formulação. Com essa estratégia a diretora expõe o seu caderno de campo no filme, trazendo para o primeiro plano seu processo de elaboração, contribuindo assim para a revisão das práticas de escrita etnográfica, que encontram no processo fílmico um terreno fértil para a experimentação. (Soranz, 2019:136).

Através do seu caderno, Trinh resiste à tentação de falar diretamente sobre os povoados aos quais dirige a câmera, contrapondo o falar sobre pelo falar por perto, o que configura a dimensão ética e política de sua estética cinematográfica: não interpretar cada signo, não tentar explicar ou desvendar os seus mistérios. Os ângulos fugidios e multifacetados, alternados por rápidos *jump cuts*, cujo dinamismo não nos deixa margem para atribuir um sentido às imagens. Esse embaralhamento faz com que do caos surja uma entrega mais aberta ao mundo do Outro, obrigando-nos a aceitar que não sabemos nada sobre, mas que podemos observá-los por ângulos parciais, ouvir suas conversas em vernáculo sem tradução, como se as palavras fossem notas musicais. Assim, a cineasta desestabiliza as estruturas fixas nas quais os sujeitos do filme etnográfico convencional são hierarquicamente nivelados pelo discurso do Mestre, torcendo o ângulo vertical em um “próximo”. Falo do próximo enquanto simultâneo, paralelo e complexo. O registro indireto é fundamental na política e estética de Trinh de falar nas proximidades:

A verdade nunca se rende em nada dito ou mostrado. Não se pode simplesmente apontar uma câmera para capturá-la: o próprio esforço para matá-la ... A verdade só pode ser abordada indiretamente se não se quiser perdê-la e se encontrar pendurado na pele morta e vazia. Mesmo quando o indireto precisa se refugiar nas próprias figuras do direto, continua desafiando o fechamento de uma leitura direta. (Trinh, 1999: 218).

Quanto ao direto, volto para uma das referências de Soranz, o antropólogo estadunidense George E. Marcus. Em *A sensibilidade modernista na escrita etnográfica recente e a metáfora cinematográfica da montagem*, Marcus fala de uma "curva desconstrutiva" (1994: 38) enquanto pilar de uma etnografia descritiva e orientada a descobertas. Os etnógrafos experimentais têm acesso total à “matriz completa das representações existentes” (Ibid.: 44) e são capazes de estabelecer conexões históricas entre elas e trabalhar dentro das fronteiras da “intertextualidade”. (Ibid.) Este etnógrafo moderno não é tão apegado ao texto, mas a novas leituras sensatas do texto e as conecta de maneiras críticas.

Para desconstruir as convenções de representação, é preciso primeiro acessar e ler as críticas. Ele entende que:

A cultura é cada vez mais desterritorializada e é o produto de mundos diversos e simultâneos que operam consciente e cegamente um com o outro. O que 'relacionamento' está na configuração se torna uma questão de interesse focal para a etnografia, que se apresenta inicialmente como um problema de forma, de representação ... A compreensão etnográfica de muitos fenômenos e processos culturais não pode mais ser contida pelas convenções que fixam lugar como a dimensão mais distinta da cultura - conectando a comunidade da vila a uma narração histórica específica - ou descrevendo a profundidade e a riqueza da tradição, não consegue capturar o lado da cultura que viaja, sua produção em mundos múltiplos, paralelos e simultâneos de conexão variante. (Marcus, 1994: 50).

A “curva desconstrutiva” no cinema de Trinh T. Minh-ha funciona através de uma abordagem indireta, uma sutil torção de ângulos que assume uma nova posicionalidade de representação, como uma linha que se desdobra para o lado. Essas linhas turvas em princípio desconexas constituem elementos de um sofisticado mosaico de imagens, ângulos, sons, ruídos e trepidações, aos quais Soranz chama de estética da parcialidade. Isso cria um quebra-cabeça nos estratos entre culturas. A indireta é um elemento-chave da “estética da parcialidade” de Gustavo Soranz. Com atenção para essas guinadas, ora sutis, ora mais radicais, Soranz se engaja na defesa do indireto:

A via indireta propõe modos de representação mais complexos do que os modos de endereçamento direto que são típicos das formas convencionais de documentário. De modo geral, podemos considerar que a curiosidade do público em relação a um filme documentário parte de um interesse pela informação, pelo conhecimento, pelo assunto do filme e de seu desejo de que as suas expectativas sejam correspondidas, tanto em relação ao o quê do filme, quanto ao porquê. (...) As estratégias de via indireta enfatizam o como, mais do que o porquê ou o quê. Ou seja, o como relativo à forma do filme, à inovação das operações de relacionamento entre sujeito/cineasta e objeto/tema, que se traduzem em formas e maneiras de realizar o *mise-en-scène*. Este como é passível de subverter as expectativas habituais em relação a um determinado gênero, propondo ao espectador uma experiência fílmica desafiadora, em que sua frustração pode se traduzir por uma alteração em sua percepção de realidade. (Soranz, 2019:187).

Dito de outro modo, ao frustrar as expectativas de uma plateia engajada com experiências de documentário convencional, o cinema de Trinh procura deslocar as assertivas prévias, destituir de seus significados categoricamente concebidos para que o espectador faça suas próprias associações, em chave aberta. A semântica desta linguagem se desdobra ao infinito, já que o filme trai seu público em sua recusa de dar o significado. Lê-se nas entrelinhas um chamado: Pense por si próprio, espectador preguiçoso! Ao se afastar das

assertivas universalistas, que atribuem a cada signo um significado de acordo com as convenções do cinema etnográfico canônico, a estética da parcialidade que Soranz assinala no cinema de Trinh traça um caminho contrário:

...A parcialidade como o reconhecimento da força das diferenças expressas nas diversas estéticas e retóricas que não podem ser abarcadas por modelos totalizantes, generalizantes, pois são múltiplas e complexas. A estética da parcialidade é própria aos filmes inventivos e inovadores, que se contrapõem a modelos e modos predeterminados de narração e retórica cinematográfica para afirmar sua diferença como valor essencial. Sintoniza-se com a subjetividade ensaística que dá a ver modos especulativos, experimentais de ser, de perceber e de estar no mundo. (Soranz, 2019:183).

O cinema de Trinh ensaia a possibilidade de ver de outro modo, de subverter o ângulo, o ponto de vista. O parcial em Trinh é vivenciado como uma experiência de descobertas, em conteúdo e forma. Soranz entende que os filmes de Trinh funcionam como um processo de pensamento, mostrando, inclusive, as engrenagens do filme enquanto filme, ou do pensamento em curso de se pensar a si mesmo.

Está em voga na parcialidade de Soranz o lugar do entre, dos interstícios, substituindo as vozes do interlocutor com as múltiplas vozes dos intercessores, que já não tratam de informar, mas de compor a narrativa. O entre é o espaço não determinado, o espaço relacional, onde se dão os encontros. Nas palavras do autor:

O ‘estar entre’ pretendido por Trinh T. Minh-ha opõe-se aos modos tradicionais de discurso, que reforçam lugares de poder e confirmam e reproduzem relações de dominação e submissão. Busca nuances mais complexas, tentando explorar os diferentes níveis existentes nas relações e que geralmente são sublimados pelos binarismos normativos das relações convencionais. (Soranz, 2019:186).

O parcial incide sobre “o entre” da própria narrativa: um respiro, uma tomada de fôlego, uma interrupção Brechtiana, que corta a harmonia do fluxo contínuo do filme. Entra em vigor o intervalo, que fragmenta, despedaça os sentidos e introduz novas possibilidades de percepção do filme como um todo. Em Cinema Interval, Trinh nos transmite o que aprendera com o cinema de Dziga Vertov:

Salientar as lacunas entre as imagens dos filmes constitui a fundação de um modo de filmar que é decisivamente não narrativo, ‘improvisado’ e engajado na arte da vida: um estudo visual de eventos, simultaneamente uma escrita-fílmica de processos vivos, ou, como Vertov também chamou, “fragmentos de energia real” (como contrária à energia teatral). Em sua ‘sala de intervalos’, onde ‘frames da verdade’ são minuciosamente editados, tudo é questão de relações: temporais, espaciais, rítmicas; relações, como ele especificou

de planos, de velocidade registrada, de luz e sombra, ou de movimento interno ao quadro. (Trinh, 1999:xii).

Soranz entende o intervalo como um espaço que se abre entre os elementos fílmicos, como poros por onde se infiltram (ou vazam) questionamentos, descentralizações e linhas de fuga frente ao protocolo tradicional do cinema documentário. O intervalo pode ser a invasão da tela por recursos eletrônicos no transcurso de uma viagem de trem em *A Quarta Dimensão* (2001), as telas pretas de *Passagem Noturna* (2004), entre alegorias performáticas e cenas de dança neste último, que fazem do filme uma sequência de intervalos, a ponto de o espectador perder de vista o eixo central da narrativa, que é a viagem de Kyra, Nabi e seu irmão pela noite escura.

Concluo ressaltando que a estética da parcialidade de Gustavo Soranz não só nos possibilita a entender os deslocamentos fílmicos que Trinh T. Minh-ha traz à baila, como também nos fornece escopo analítico para prestarmos atenção nas linhas de fuga, nos espaços desregrados, nos circuitos abertos, traçando elementos chave para pensarmos a complexidade no cinema. Para além de se chegar a uma leitura sensível desses elementos no cinema de Trinh, podemos seguir as pistas de Soranz no âmbito da teoria fílmica, voltando nossa atenção para o espaço do entre, passa os intervalos que atravessam diferentes narrativas fílmicas e com funções distintas, e com a diversificação dos ângulos, que proporcionam ângulos e vozes indiretas, com as nuances das frestas, do olhar vizinho, de um atento ouvir por perto.

Referências Bibliográficas

- Espinosa, J (1997). For An Imperfect Cinema. In M. Martin (ed.), *New Latin American Cinema Vol.1: Theory, practices and transcontinental articulations*. Detroit: Wayne State University Press.
- Getino, O. & Solanas, F. (1969). Toward a Third Cinema. *Tricontinental*, (14): 107-132.
- Marcus, G. (2009). The modernist sensibility in recent ethnographic writing and the cinematic metaphor of montage. In L. Taylor, *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R. 1990-1994*. New York: Routledge.
- Marcus, G. (2015). A arte de enquadrar o tempo. In C. Maia & L. Flores, L., *O cinema de Trinh T. Minh-ha*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural.
- Soranz G. (2019). *O cinema de Trinh T. Minh-ha: intervalos como Antropologia, Cinema e Artes Visuais*. Porto Alegre: Editora Sulina.
- Trinh, T. (2013). *D-Passage: the digital way*. London: Duke University Press.

Trinh, T. (2011). *Elsewhere, within here: immigration, refugeeism and the boundary event*. New York: Routledge.

Trinh, T. (1999). *Cinema interval*. London: Routledge.

Filmografia

Night Passage (2004), de Trinh T. Minh-ha.

The fourth dimension (2001), de Trinh T. Minh-ha.

Surname Viet, given name Nam (1989), de Trinh T. Minh-ha.

Reassemblage (1982), de Trinh T. Minh-ha.

DISSERTAÇÕES E TESES

Disertaciones y Tesis | Theses | Thèses

Documentários latino-americanos nas indústrias de mídias: programa e produtos DOCTV Latinoamérica

Marize Torres Magalhães*

Tese de Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas.

Instituição: Universidade Federal da Bahia.

Resumo:

O programa DOCTV Latinoamérica e seus produtos compõem um campo de produção articulado com estratégias próprias e das indústrias de mídias. Trata-se de um terreno em hibridização e a pesquisa identificou suas principais linhas de atuação para se situar no mercado, principal objetivo do programa, além da estratégia de resistência no cenário da televisão comercial e do cinema na América Latina. A tese resulta da investigação sobre como se desenvolvem as estratégias adotadas pelo programa e pelos realizadores do DOCTV Latinoamérica na produção de documentários latino-americanos. Para isso, a pesquisa interpretou o programa desde a sua criação e os procedimentos adotados para seu desenvolvimento, analisou os produtos do DOCTV Latinoamérica pelas suas 91 temáticas, 32 obras na íntegra, seus espaços de circulação para além das TVs públicas, e identificou os perfis dos agentes realizadores dos documentários, jurados, assessores e diretores que realizam os filmes, envolvimento em festivais e outros espaços. A coleta de material se deu por meio de análise de conteúdos. A investigação considerou antecedentes do programa DOCTV Latinoamérica e a compreensão em torno do campo de produção de documentários latino-americanos passou por articulações do cinema latino-americano e da televisão na América Latina, comercial e pública, assim como fenômenos mais recentes, como a chegada da Netflix na região. Diversos autores apoiam tal contextualização destes segmentos. No âmbito do Cinema Latinoamericano Mariana Villaça (2002; 2006; 2008; 2009), Otávio Getino (1989;1990), Michael Chanan (2009), Joanna Page (2009), Fernão Ramos (2008), Paranaguá (1985), na arena televisiva comercial Sinclair e Straubhaar (2013), Pace e Hinoje (2013), na pública Teresa Otondo (2008), Ignacio Ramonet (2014), entre

* E-mail: marizetorresmaga@gmail.com

outros. Compreendendo que documentários latino-americanos estão inseridos em um contexto de indústrias de mídias, a pesquisa teve como principal suporte teórico Joseph Straubhaar e sua principal obra *World Television* (2007) entre outros de seus trabalhos em co-autoria. Tal referência foi importante para apoiar os argumentos que conduzem esta tese, de que os documentários latino-americanos produzidos pelo programa, assim como esta iniciativa, e o que gira em torno deste terreno, têm relação com estratégias baseadas em conceitos como o de hibridizações nas indústrias de mídias, que se articula com a noção de proximidade cultural e de glocalização, além da resistência e da qualidade. A hibridização cultural neste trabalho se apoia em Canclini (2003; 2005; 2016) entre outros autores que ajudam a pensar numa perspectiva mais global como David Harvey (1990), Arjun Appadurai (1990) e Pieterse (2009) e, numa abordagem mais recente, Kraidy (2009). Os resultados da pesquisa apontaram que o programa DOCTV Latinoamérica e seus produtos estão acompanhando as estratégias indicadas no âmbito da televisão, do cinema e do cenário das novas mídias, como plataformas de vídeos, à luz dos estudos de indústrias de mídias, apresentando um terreno de diversidade da produção documentária latino-americana.

Palavras-chave: documentários latino-americanos; programa DOCTV Latinoamérica; cinema Latino-americano; TV Pública Latino-americana; hibridizações nas indústrias de mídias.

Ano: 2020.

Orientador: José Francisco Serafim.

Previdência: de onde viemos, para onde vamos. A
produção de documentários pelo poder público e a
prevalência da narrativa voltada ao binômio
problema/solução

André Luis Pereira Oliveira*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Mestrado Interdisciplinar em Cinema –
PPGCINE.

Instituição: Universidade Federal de Sergipe.

Resumo:

A presente dissertação tem por objetivo verificar a prevalência da narrativa baseada no binômio problema/solução na série documental *Previdência: de onde viemos, para onde vamos*, produzida pela TV Câmara, em 2017. A base teórica apoia-se na obra da *Escola Documentarista Britânica*, em particular nos estudos do escocês John Grierson (1966), que via no documentário também a oportunidade para mudar o modo de vida de uma comunidade, posto que o considerava portador de funções sociais e educativas e, ainda, na tipologia proposta por Nichols (2007) para os diferentes tipos de documentário: Poético, Observativo, Participativo, Reflexivo, Performático e Expositivo. Para analisar a série foi utilizado o método de análise fílmica da imagem e do som proposto por Penafria (2009). Os procedimentos envolveram a análise interna e a análise externa do filme. Para a análise interna foi estabelecimento prévio de um critério de seleção de fotogramas pelo processo de decupagem do filme. O critério adotado para a decupagem dos três episódios da série foi identificação de Fotogramas Problema (FP) e Fotogramas Solução (FS). A seleção resultou em quatro fotogramas problemas e 25 fotogramas solução. Os resultados obtidos indicam tratar-se de uma série que segue o modelo expositivo e que se confirma a hipótese de prevalência da narrativa baseada no binômio problema/solução. Entretanto, a série de minidocumentários analisada aponta antes para uma obra de *marketing* político do que para um documentário nos moldes originariamente propostos por Grierson, em função do complexo contexto de tramitação do projeto de reforma da previdência no país.

* E-mail: drandrelpo@yahoo.com.br

Previdência: de onde viemos, para onde vamos. A produção de documentários... 213

Palavras-chave: documentário; previdência; poder público; análise fílmica; interdisciplinaridade.

Ano: 2019.

Orientadora: Lilian Cristina Monteiro França.

Cenas sob a interdição: o cinema pós-condenação de Jafar Panahi

Breno Almeida Brito Reis*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

Instituição: Universidade Federal do Ceará.

Resumo:

Esta pesquisa analisa os processos de realização do cineasta iraniano Jafar Panahi após a sentença judicial que, em 2010, o vetou, por um período de vinte anos, de realizar filmes, escrever roteiros, conceder entrevistas e sair do Irã. Panahi, não obstante, continua a filmar de forma discreta, independente e clandestina, tendo realizado dessa maneira *Isto não é um filme* (2011), *Cortinas fechadas* (2013), *Táxi Teerã* (2015), *Onde está você, Jafar Panahi?* (2016) e *3 Faces* (2018). Abordo o que nesses filmes se delineia como um pensamento fílmico da interdição. Ao identificar as marcas estéticas e as estratégias de realização que Panahi passou a explorar, descrevo as linhas de força desse seu projeto cinematográfico pós-condenação, analisando como os filmes confrontam, negociam e transgridem as condições restritivas da interdição.

Palavras-chave: cinema iraniano; censura; autoinscrição; confinamento.

Ano: 2020.

Orientador: Sylvia Beatriz Bezerra Furtado.

* E-mail: babreis@gmail.comr

O documentário político-epistolar de Lucia Murat: uma análise de *Uma longa viagem* (2011)

Rafaella Maria Bossonello Bianchini*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS), Linha de Pesquisa: Narrativa Audiovisual.

Instituição: Universidade Federal de São Carlos – UFSCar.

Resumo:

No documentário *Uma longa viagem* (2011), de Lucia Murat, múltiplas camadas de recursos narrativos, estéticos e de recolha de arquivo (como fotografias de acervo pessoal e excertos de obras audiovisuais de fontes externas; depoimentos; performance; narração verbal; edição de imagens e de sons por sobreposição e justaposição temática alternada, entre outros modos) acessam e esmiúçam memórias em busca de uma releitura do passado motivada pela narrativa epistolar familiar, daí extraindo significações múltiplas e atuais. Assim como as diversas camadas de recursos narrativos, a obra perpassa instâncias coletivas e pessoais de memórias sobreviventes: a do passado histórico e político-social dos anos de 1960 e 1970, a geracional e a pessoal e familiar. Esta pesquisa se destina a uma análise narrativa ético-estética do filme de Lucia Murat visando estabelecer o conceito de um documentário político-epistolar contemporâneo.

Palavras-chave: Lucia Murat; narrativa epistolar; filme epistolar; memória e cinema; documentário contemporâneo; história brasileira do século XX.

Ano: 2020.

Orientador: Josette Maria Alves de Souza Monzani.

* E-mail: rafaellabianchini@yahoo.com.br

Dos antagonismos no documentário biográfico: uma análise da poética das entrevistas na *Trilogia do Mal*, de Barbet Schroeder

Vilma Carla Martins Silva*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Laboratório de análise fílmica (LAF) do Poscom UFBA.

Instituição: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia.

Resumo:

Esta dissertação realiza uma análise dos filmes documentários que compõem a denominada *Trilogia do mal* do diretor francês Barbet Schroeder: *Général Idi Amin Dada: Autoportrait* (1974), *O Advogado do Terror* (2007) e *Le Vénérable W.* (2017). Os três filmes, que podem ser localizados igualmente no gênero biográfico, versam sobre figuras importantes da História contemporânea que são, ao mesmo tempo, controversas no sentido político, ideológico e social, tensionando, assim, o debate em torno da relação antagônica no documentário fílmico. Objetiva-se investigar se há e como se materializa essa relação de antagonismo nos três documentários, para compreender como se estabelecem, as relações entre biografia, adversidade e ética documental. A análise apresentada convoca, para tanto, o conceito de “espaço biográfico” da pesquisadora Leonor Arfuch (2010), que localiza a entrevista midiática como o “devires” da biografia. A partir desta perspectiva, toma-se como operador central da análise fílmica a “poética da entrevista” proposta pelo pesquisador Leger Grindon (2007). Dos resultados das análises, destacam-se o modo como se constitui, nos filmes, a relação entre o diretor e os sujeitos filmados e como a poética das entrevistas pode conduzir o espectador a sentimentos ambíguos com relação aos personagens biografados, que se desdobram em direção a uma visão particular dos momentos históricos e problemáticas políticas retratadas na *Trilogia do mal*.

Palavras-chave: análise fílmica; antagonismo; biografia; entrevista.

* E-mail: vilmacarlams@gmail.com

Ano: 2020.

Orientador: Sandra Straccialano Coelho.