

DOC
ON-LINE

REVISTA DIGITAL DE CINEMA DOCUMENTÁRIO
REVISTA DIGITAL DE CINE DOCUMENTAL
DIGITAL JOURNAL ON DOCUMENTARY CINEMA
RÉVUE ÉLECTRONIQUE DE CINÉMA DOCUMENTAIRE

WWW.DOC.UBI.PT

EDITORES

Marcus Freire (UNICAMP, Brasil)

Manuela Penafria (UBI, Portugal)



Yãmiyhex, as Mulheres-Espírito (2020), de Sueli Maxakali e Isael Maxakali

#29

SOCIEDADE, LIBERDADE E RESISTÊNCIA

SOCIEDAD, LIBERTAD Y RESISTENCIA

SOCIETY, FREEDOM AND RESISTANCE

SOCIÉTÉ, LIBERTÉ ET RÉSISTANCE

MARÇO/2021

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.29, março | marzo | march | mars 2021

ISSN: 1646-477X DOI: 10.25768/21.04.02.29

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 :
Beatriz Furtado, Catherine Benamou, Denise Tavares, Ignacio Dávila, José Francisco
Serafim, Karla Holanda, Margarita Ledo Andión, Mateus Araújo Silva, Pablo Piedras,
Paula Mota Santos, Samuel Holanda de Paiva.

Índice

EDITORIAL Editorial Editor's note Éditorial	1
Sociedade, liberdade e resistência Marcius Freire & Manuela Penafria	2
DOSSIER TEMÁTICO Dossier temático Thematic dossier Dossier Thématique	4
Identidade, resistência e simbolismo no filme <i>Onde sonham as formigas verdes</i> (1984), de Werner Herzog Thais Conconi Silva & Elias David Morales Martinez	5
Revisitar para revirar: três atos de recriação transgressora em <i>Histórias que nosso cinema (não) contava</i>, de Fernanda Pessoa Ciro Lubliner	33
Um espaço (dentro/fora) do sujeito – <i>Isto não é um filme</i> e o diário fílmico como lugar de liberdade e vigilância Márcio Henrique Melo de Andrade	49
Adendo sobre a história de três imagens tóxicas Andréa França & Patrícia Machado	70
Porno-etno-grafia: ensaio sobre o documentário na sociedade da transparência Bruno Villela & Gustavo Soranz	88
Dimensões do trabalho sexual no documentário brasileiro: uma crítica feminista de <i>Rua Guaicurus</i> Juliana Gusman & Rosana de Lima Soares	105

LEITURAS	
Lecturas Readings Comptes Rendus	125
A propósito de <i>Paris is burning</i>: um baile cinematográfico Lucas Bragança	126
O documentário como método de investigar a realidade Guilherme Rezende Landim	133
ENTREVISTA	
Entrevista Interview Entretien	141
Pandemônio ou contexto pandêmico? Primeira conversa com Silvio Tandler Fabiola Notari	142
DISSERTAÇÕES E TESES	
Disertaciones y Tesis Theses Thèses	154
Documentário de ética dialógica: a explicitação do encontro entre documentaristas e atores sociais Thífani Postali	155
Depois da partida: Compreensões acerca da voz-over ensaística em <i>Elena</i> (Petra Costa, 2012) e <i>Coração de Cachorro</i> (Laurie Anderson, 2015) Ana Paula de Aquino Caixeta	157
Fronteiras e paradoxos: A relação intermediática entre cinema e performance no documentário <i>Espaço além – Marina Abramović e o Brasil</i> Huli de Paula Balász	159
Eu-realizadora: a primeira pessoa de mulheres no encontro documental e a dimensão espacial Laís de Lorenço Teixeira	160
“Trilogia do Palco”: autorrepresentação, jogo e mise-em-scène no cinema de Eduardo Coutinho Luíza Zaidan Granato	161

EDITORIAL

Editorial | Editor's note | Éditorial

Sociedade, liberdade e resistência

Marcus Freire & Manuela Penafria*

A edição 29 da *DOC On-line* reúne um conjunto de artigos cujo enfoque se relaciona com um ou mais dos seguintes conceitos: sociedade, liberdade e/ou resistência. Cada um deles tem implicações com os restantes e os artigos aqui divulgados não apenas os discutem enquanto conceitos, mas a partir de filmes sobre os quais recai uma reflexão sempre atual e pertinente.

Em “Identidade, resistência e simbolismo no filme *Onde sonham as formigas verdes* (1984), de Werner Herzog”, escrito em co-autoria por Thais Conconi Silva e Elias David Morales Martinez são destacados os conceitos de identidade, resistência e simbolismo no filme de Herzog e enfrentam-se questões como os direitos dos povos autóctones no mundo contemporâneo.

Em “Revisitar para revirar: três atos de recriação transgressora em *Histórias que nosso cinema (não) contava*, de Fernanda Pessoa”, Ciro Lubliner aborda esse filme como um “cinema de profanação”, que vai para além do termo geral de “cinema de apropriação”.

Márcio Henrique Melo de Andrade no artigo “Um espaço (dentro/fora) do sujeito – *Isto não é um filme* e o diário fílmico como lugar de liberdade e vigilância” tem no filme de Jafar Panahi e Mojtaba Mirtahmasb um convite a uma reflexão sobre a imagem como lugar de liberdade e de vigilância.

“Adendo sobre a história de três imagens tóxicas”, um artigo em co-autoria de Andréa França e Patrícia Machado, revisita o filme *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa a partir da metodologia de Sylvie Lindeperg, e a mesma é confrontada com imagens cujas informações se encontram dispersas.

No artigo escrito por Bruno Villela e Gustavo Soranz, intitulado: “Porno-etno-grafia: ensaio sobre o documentário na sociedade da transparência” o documentário contemporâneo brasileiro é discutido por entre uma *visibilidade pornográfica e etnográfica*.

A encerrar a secção de *Dossier temático* publicamos um artigo escrito em co-autoria, por Juliana Gusman e Rosana de Lima Soares, intitulado: “Dimensões do trabalho sexual no documentário brasileiro: uma crítica feminista de *Rua Guaicurus*”. É um artigo que aborda o meretrício e os sujeitos que o exercem a partir de uma amplitude de elementos a fim de questionar uma possível

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

subversão de abjeções, estigmas e estereótipos presentes no filme *Rua Guacurus*, de João Borges.

Na secção *Leituras*, publicamos resenhas a livros recentemente lançados. *Cinema Querité: gêneros e identidades no documentário Paris is burning*, da autoria de Ademir Corrêa é lido por Lucas Bragança no artigo “A propósito de Paris is burning: um baile cinematográfico”. E o livro *Novas fronteiras do documentário: entre a factualidade e a Ficcionalidade*, de Piero Sbragia é lido por Guilherme Rezende Landim, no artigo: “O documentário como método de investigar a realidade”.

Na secção *Entrevista*, “Pandemônio ou contexto pandêmico? Primeira conversa com Silvio Tandler” é a transcrição de uma conversa entre Fabiola Notari e Silvio Tandler, um cineasta que reinventa o seu processo criativo por conta das atuais circunstâncias.

Por fim, como habitualmente, muito nos apraz divulgar dissertações de mestrado e teses de doutoramento recentemente concluídas na secção *Dissertações e Teses*.

DOSSIER TEMÁTICO

Dossier temático | Thematic dossier | Dossier Thématique

Identidade, resistência e simbolismo no filme *Onde sonham as formigas verdes* (1984), de Werner Herzog

Thais Conconi Silva & Elias David Morales Martinez*

Resumo: Neste artigo discutiremos os conceitos fundamentais das Ciências Humanas e Sociais de identidade, resistência e simbolismo a partir do filme *Onde sonham as formigas verdes* (1985) de Werner Herzog. Com base no estudo crítico da obra, utilizando transcrições e fotogramas, mostra-se que a linguagem cinematográfica pode ser um caminho para ilustrar debates e produzir abordagens diversas do conhecimento. Através de um eixo condutor constituído por um roteiro baseado na cultura dos aborígenes australianos, aprofundamos questões sensíveis como o embate de perspectivas culturais divergentes sobre o Meio Ambiente e os direitos dos povos autóctones que buscam reconhecimento no mundo contemporâneo.

Palavras-chave: identidade; simbolismo; aborígenes australianos; Werner Herzog; conflito ambiental.

Resumen: En este artículo discutiremos los conceptos de identidad, resistencia y simbolismo, fundamentales en las Ciencias Humanas y Sociales, a partir de la película *Where the green ants dream* (1985) de Werner Herzog. Mediante un estudio crítico de la obra, valiéndonos de transcripciones y fotogramas, demostraremos que el lenguaje cinematográfico puede ser una forma de ilustrar debates y producir diversas aproximaciones al conocimiento. A través de un eje constituido por un guion basado en la cultura de los aborígenes australianos, profundizaremos en temas sensibles como el choque de perspectivas culturales distintas sobre el Medio Ambiente y los derechos de los pueblos autóctonos que buscan su reconocimiento en el mundo contemporáneo. Palabras clave: identidad; simbolismo; aborígenes australianos; Werner Herzog; conflicto ambiental.

Abstract: In this article we discuss the fundamental concepts of Human and Social Sciences of identity, resistance and symbolism in the film *Where the green ants dream* (1985) by Werner Herzog. Based on the critical study of his work, throughout the use of transcriptions and photograms, it is shown that the cinematographic language can be a way to illustrate debates and produce different approaches to knowledge. Th-

* Thais Conconi Silva: Universidade Federal do ABC – UFABC, Programa de Pós Graduação em Ciências Humanas e Sociais PCHS/UFABC. 09606-045, São Bernardo do Campo, São Paulo, Brasil. E-mail: thais.conconi@aluno.ufabc.edu.br

Elias David Morales Martinez: Universidade Federal do ABC – UFABC, Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas e Sociais PCHS/UFABC, Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais PRI/UFABC. 09606-045, São Bernardo do Campo, São Paulo, Brasil. E-mail: david.morales@ufabc.edu.br

Esta pesquisa foi realizada com o apoio do CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

Submissão do artigo: 25 de agosto de 2020. Notificação de aceitação: 17 de novembro de 2020.

rough a guiding axis consisting of a script based on the culture of Australian Aborigines, we delve into sensitive issues such as the clash of diverging cultural perspectives on the Environment and the rights of indigenous peoples seeking recognition in the contemporary world.

Keywords: identity; symbolism; australian aborigines; Werner Herzog, environmental conflict.

Résumé : Dans cet article, nous discuterons des concepts fondamentaux des sciences humaines et sociales d'identité, de résistance et de symbolisme à partir de l'analyse du film *Where the green ants dream* (1985) de Werner Herzog. À partir de l'étude critique de l'œuvre à l'aide de transcriptions et de photogrammes, il est démontré que le langage cinématographique peut être un moyen d'illustrer des débats et de produire différentes approches de la connaissance. À travers un axe directeur constitué d'un scénario basé sur la culture des aborigènes australiens, nous nous penchons sur des questions sensibles telles que le choc des perspectives culturelles divergentes sur l'environnement et les droits des peuples autochtones en quête de reconnaissance dans le monde contemporain.

Mots-clés : identité ; symbolisme ; aborigènes australiens ; Werner Herzog ; conflit environnemental.

Tudo que vemos ou parecemos não passa de um sonho dentro de um sonho.

Edgar Allan Poe

Introdução

Seja no passado em movimento da *Caverna dos sonhos esquecidos* (*Cave of forgotten dreams*, 2010), na natureza distante de *Homem urso* (*Grizzly man*, 2006), na terra inóspita de *Encontros no fim do mundo* (*Encounters at the end of the world*, 2007) ou no ficcional *Onde sonham as formigas verdes* (*Where the green ants dream*, 1984), Werner Herzog encontrou, nas palavras da escritora Helen Dudar,¹ um verdadeiro “ingresso para a vida”. Em sua reportagem para o *The New York Times*, em 1985, o diretor mencionou:

“Eu não falo de trabalho”, ele diz tão casualmente como se estivesse fazendo um comentário sobre o tempo. “Isso é a minha vida. Eu não faço filmes. Eu vivo filmes”. Procurando uma metáfora útil, ele pede para o ouvinte para que imagine comprar um ingresso para entrar em um estádio com a intenção de ver um jogo de futebol. O filme, ele diz, é o seu único acesso para o negócio da vida; é literalmente um ingresso para a vida. (Dudar, 1985: s/p. tradução nossa).²

1. Escritora da reportagem “Werner Herzog Finds the Ticket to Life” (*The New York Times*, 1985, Fevereiro 17).

2. Citação original: “‘I don’t speak of work’, he says as casually as if he were commenting on the weather. ‘It is my life. I do not make films. I live films’. Searching for a useful metaphor,

Encontrando pessoas e lugares, Herzog seleciona o que acha fascinante e tece uma história, dirigindo não somente seus atores ou personagens, mas paisagens inteiras. Esta perspectiva é compartilhada por Elif Akçali e Cüneyt Cakirlar (2016) que publicaram o artigo, *A form of Proto-Cinema* (A Forma do Proto-Cinema), na *Cineaction* 97, também sobre o diretor:

Herzog explicou uma vez que desde os seus primeiros dias como cineasta ele tem, até certo grau, (...) transformado do coisas que estão fisicamente lá em imagens mais intensificadas, elevadas e estilizadas. Uma de suas declarações definitivas sobre o cinema é a sua rejeição de uma separação entre documentário e ficção, mas sua insistência na distinção entre fato e verdade. (...) Em uma de suas entrevistas, Herzog explica que gosta de dirigir paisagens, assim como ele gosta de dirigir atores e animais. (Akçali e Çakırlar, 2016: 54-55, tradução nossa).³

Explorando estas características do diretor alemão, o filme *Onde sonham as formigas verdes*, de forma rica em imagens e sons, retrata o contraste e as nuances do encontro entre os aborígenes australianos, que constroem e sustentam a sua vida social segundo razões de ordem mística e os ingleses, guiados pelo ímpeto do progresso e a modernidade das cidades. Ambos com diferentes e irreconciliáveis valores atribuídos à terra, ao tempo, ao espaço e ao conhecimento num contexto de imaginação cultural. A história narrada é marcante no que se refere à utilização de metáforas visuais:

Alguns dos poucos grupos de povos nativos da Austrália, vestindo roupas usadas e carregando lanças enfrentam a riqueza e o poder corporativo dos exploradores de urânio. As máquinas de dragagem estão prestes a invadir um local sagrado; se as tribos perderem o lugar onde as formigas verdes sonham, elas perdem a alma e a magia; elas perdem os caminhos para a ancestralidade, elas perdem o sonho. Herzog adaptou os mistérios existentes e inventou um pouco do filme. Ninguém precisa explicar o tempo do sonho a um homem que fotografa paisagens como se fossem alucinações febris. (Dudar, 1985: s/p. tradução nossa).⁴

He asks a listened to imagine buying a ticket to enter a stadium to see a football game. Film, he says, is his only access to the business of living; it is literally his ticket to life”.

3. Citação original: “Herzog once explained that since [his] very earliest days as a filmmaker [he has] to a certain degree worked (...) by transforming things that are physically there into more intensified, elevated and stylized images. One of his definitive statements about cinema is his rejection of a separation between documentary and fiction, but his insistence on the distinction between fact and truth. (...) In one of his interviews, Herzog explains that he ‘he like[s] to direct landscapes Just as [he likes] to direct actors and animals”.

4. Citação original: “The story is a simple: a few of Australia’s dwindling band of native people, dressed in the worn and carryings Spears, are pitted against the wealth and corporate power of uranium explorers. The dredging machines are about to invade a sacred site; if the tribespeople lose the place where the Green ants dream, they lose soul and magic; they lose links to ancestry; they lose dreamtime. Mr. Herzog adapted existing arcana and invented some for the film. Nobody had to explain dreamtime to a man Who photographs landscapes as if they were fever hallucinations”.

Em sua produção, Werner Herzog mesclou de forma sem igual, características de documentário e ficção, produzindo uma obra que traz em seu enredo discussões sobre temas fundamentais das Ciências Humanas e Sociais como a questão da identidade, da resistência, da memória, das representações e dos simbolismos, além de fazer considerações relevantes sobre questões ambientais provenientes do choque entre espaços que tendem a se urbanizar e lugares místicos naturais.

Pretendemos neste artigo identificar transcrições de diálogos do filme com referências a textos clássicos e atuais da área de humanidades que mobilizam os conceitos mencionados acima (Identidade, Resistência, Memória, Representações e Simbolismo), mostrando que a discussão levantada por Herzog, em 1984, no filme *Onde sonham as formigas verdes* pode ser tomada como um possível caminho para discussões de temáticas de grande importância para a área do conhecimento em questão. Destacamos, assim, o intuito de Herzog de trazer um fato concreto para evidenciar os conflitos sociais, étnicos, culturais e ambientais existentes nas mais diversas regiões que sofreram a colonização altamente expropriatória sem considerar os direitos das populações tradicionais que por tempos milenares ali coabitavam mantendo um equilíbrio a partir dos valores próprios de suas cosmogonias comunitárias.

Narrativa sobre o passado: ficcional ou real?

A linguagem cinematográfica, repleta de simbolismos, tenta recriar um passado em movimento num mundo de cores, sons, luz e vida. Não se trata em buscar nos filmes o que falta à história ou a recíproca, mas buscar compreender como estes discursos se complementam para oferecer uma interpretação sobre os vestígios ou retratos de tempos que se passaram.

O passado contado por imagens em movimento não elimina as antigas formas de história, vem se juntar à linguagem que o passado pode usar para falar. (...) Palavras e imagens trabalham de maneiras diferentes para expressar e explicar o mundo. Um filme nunca será capaz de fazer exatamente o que um livro pode fazer e vice-versa. (Rosenstone, 2010: 20-21).

O passado escolhido para ser retratado por Herzog, apesar de ficcional, se inspira em fatos e personagens reais. O enredo baseia-se no caso judicial *Milirrpum versus Nabalco* sobre o direito às terras no território de *Arnhem*, na Austrália e os protagonistas, Roy Marika, que interpreta o aborígine Dayipu e Wandjuk Marika, que na trama é Miliritbi, (ambos ilustrados na figura 1) haviam sido testemunhas e pretendentes desta causa. No estudo feito sobre este mesmo filme por Michael Spann (2013), encontram-se os detalhes desta tramitação judicial:

Em 1973, Herzog foi convidado para o Festival de Filmes de Perth e foi nessa época que soube do caso *Milirrpum v. Nabalco* e os direitos à terra que estavam sendo discutidos na Suprema Corte do Território do Norte em 1970-71. Este caso centrou-se em torno dos Yolngu da Terra de Arnhem oriental e suas objeções ao Governo Federal Australiano, que concede um arrendamento da mineração à Nabalco, uma companhia suíça que queria minerar bauxita em terras tradicionais perto da Península de Gove. (...) A conexão com o caso *Milirrpum v. Nabalco* foi reforçada quando Herzog finalmente escalou Roy Marika como Dayipu e seu sobrinho, Wandjuk Marika como Miliritbi para os principais papéis entre os aborígenes. Ambos haviam sido pretendentes e testemunhas no caso. Wandjuk Marika, um Rirratjingu do nordeste da terra de Arnhem também era um dos líderes indígenas mais respeitados no país. (Spann, 2013: 2. tradução nossa).⁵



Figura 1. Dayipu (Roy Marika) e Miliritbi (Wandjuk Marika), cena do filme *Onde sonham as formigas verdes*, de Werner Herzog, 1984.

Trata-se de um caso extremamente relevante no contexto da reivindicação dos direitos tradicionais na Austrália e que envolve também aspectos ambientais, culturais e históricos de extrema relevância. Fogarty e Dwyer (2012) explanam de forma detalhada os desdobramentos dos fatos acontecidos nesse caso considerado transcendental para as comunidades autóctones do país. Os demandantes foram Milirrpum, ancião do clã Rirratjingu; Munffaraway, an-

5. Citação original: "In 1973, Herzog was a guest at the Perth Film Festival and it was during this times that he learnt of the Milirrpum v. Nabalco land rights case that had been heard in the Northern Territory Supreme Court in 1970-71. This case centered around the Yolngu of eastern Arnhem Land and their objections to the Australian Federal Government granting a mining lease to Nabalco, a Swiss company Who wanted to mine bauxite on traditional lands near the Gove Peninsula. (...) The connection to the to Milirrpum v. Nabalco case was further strengthened when Herzog ultimately cast Roy Marika as Dayipu and his nephew, Wandjuk Marika as Miliritbi in the lead Aboriginal roles. Both had been claimants and witnesses in the Milirrpum v. Nabalco case. Wandjuk Marika, a Rirratjingu from North eastern Arnhem Land, was also one of the most respected Indigenous Australian leaders in the country".

ção do clã Gumatj, e Daymbalipu, um ancião do clã Djapu, os quais representaram os outros 11 povos que também tinham interesses na terra. Eles alegavam que gozavam de soberania sobre o território e buscavam liberdade para ocupar suas terras, afirmando que, desde tempos imemoriais, eles detinham um título nativo comunitário que não tinha sido validamente extinto, ou adquirido nos termos da Lei de Aquisição de Terras de 1955 e deveria ser reconhecido como um direito de propriedade executável.

O juiz Blackburn determinou que o povo Yolngu não podia impedir a mineração da Nabalco nas terras sob pleito, argumentando que o título nativo não fazia parte da lei da Austrália e, mesmo que existisse, tais títulos haviam sido extintos ou incorporados na estrutura jurídica da nova república. Além disso, o próprio Juiz constatou que os demandantes não tinham como provar a posse de um título de propriedade, pois não haviam demonstrado que, em 1788 seus ancestrais tinham os mesmos vínculos com as mesmas áreas de terra que agora reivindicavam. Mas o Juiz Blackburn reconheceu, por primeira vez em um tribunal superior australiano, a existência de um sistema de lei aborígine, como também o uso ritual e econômico da terra pelos reclamantes com uma estrutura jurídica sutil altamente elaborada, enfatizando que o sistema do direito à terra dos aborígenes era moralmente correto e socialmente conveniente. Assim, o caso *Milirrpum vs. Nabalco* levou ao estabelecimento da Comissão Real de Woodward e ao eventual reconhecimento dos direitos à terra aborígine no Território do Norte. Em 1975, o primeiro-ministro Gough Whitlam redigiu o *Aboriginal Land Rights Act* que mais tarde foi aprovado pelo governo em 9 de dezembro de 1976 (Fogarty e Dwyer, 2012).

O filme *Onde sonham as formigas verdes* traz em seu roteiro a história de Lance Hackett (Bruce Spence) geólogo e funcionário da companhia inglesa *Ayers Mining*, que se torna o mediador entre os aborígenes australianos e a empresa em questão. Vivendo uma situação de conflito, o geólogo passa a compreender a imaterialidade da cultura dos aborígenes, bem como a sua preocupação com o sonho das formigas verdes. Caso elas fossem acordadas toda a existência e a harmonia no mundo estaria ameaçada.

Vida em meio ao caos: a “vociferante” cultura aborígine

Nos primeiros minutos do filme já podemos observar a disputa entre a natureza, representada pela imagem da terra alaranjada, e as máquinas. Carregado de simbolismos, como a imagem inicial de um redemoinho remetendo metaforicamente ao caos, o filme se inicia com um som instrumental que dura quase três minutos, rompido pelos ruídos provenientes dos maquinários mesclados com os do vento.

Logo após, competindo pela atmosfera sonora, emerge o som instrumental dos aborígenes australianos. O primeiro diálogo se inicia aos seis minutos de filme. Para muitos estudiosos dos sons fílmicos como Michael Chion, a banda sonora não é autônoma, mas veiculadora de um sentido mais amplo para a narrativa:

Michael Chion combate a tese clássica dos promotores da autonomia da banda sonora,⁶ e a reivindicação de uma relação de igualdade entre esta e a imagem. Para ele, o som fílmico não pode ser um 'som em si mesmo'; ele é sempre veículo de um sentido, ou indício de uma origem. (...) O autor insiste nas relações de precedência obrigatórias que se estabelecem entre esses sons: '(na mistura) equilibram-se os níveis sonoros em função de critérios que começam por se relacionar, muito naturalmente, com o efeito dramático ligado à ação e à imagem. (Aumont & Marie, 2004: 134).

As imagens deste início (figura 2), tão metafóricas quanto as do final do filme, são exemplos da capacidade de Werner Herzog em “dirigir paisagens”, como se “abrisse uma janela sobre o mundo” e o dualismo entre a natureza e o dito progresso, compondo o enredo, também se faz presente na banda sonora em outros momentos de tensão do longa-metragem.



Figura 2. Fotogramas das cenas iniciais de *Onde sonham as formigas verdes*, de Werner Herzog, 1984. (Sequência: do início ao final da linha, da esquerda para direita.)

6. “A banda sonora compreende três tipos de elementos que diferem profundamente na sua relação com o real (com o referente), e no tipo de representação do mundo que envolvem. A bem dizer, as noções de ‘banda de som’, ‘banda de diálogos’ e ‘banda de ruídos’ pertencem ao vocabulário da prática técnica dos filmes, e a esse título não são transponíveis tal e qual para o método analítico” (Aumont & Marie, 2004: 133).

É mencionado na longa-metragem que o dialeto utilizado pelos aborígenes australianos é o “*janglo*”. Marcel Mauss (1979) dedicou seus estudos a comunidades aborígenes na Austrália e mais especificamente na região da Polinésia. O autor escreveu sobre a natureza social dos gritos e sentimentos destas comunidades, conhecidas por seus *voceros*, gritos e berros, melódicos e rimados. Os cantos no filme, presentes em muitas cenas, são sempre feitos em grupos, compartilhados coletivamente, enfatizando seu caráter social:

Não só o choro, mas toda uma série de expressões orais de sentimentos não são fenômenos exclusivamente psicológicos ou fisiológicos, mas sim fenômenos sociais, marcados por manifestações não espontâneas e da mais perfeita obrigação. (Mauss, 1979: 147).

Começando as explosões da terra para mineração de urânio, temos o primeiro contato do geólogo Lance Hackett com os aborígenes, transcrito a seguir:

Sr. Hackett (geólogo): Recomeçaremos as explosões, vocês precisam partir. Vão para qualquer outro lugar. Bum, bum, bum, rápido, rápido. Compreenderam? Não estiveram aqui antes. Por que agora?

(Silêncio)

Dayipu: Fala em dialeto não traduzido.

Milititbi: Estamos guardando este lugar. (Descrição de cena do filme *Onde sonham as formigas verdes*, de Werner Herzog, 1984).

Nota-se, pela primeira vez em meio a tantos ruídos, a presença do silêncio. No contexto da cena nota-se que esta ausência de som se dá pela falta de uma escuta, não física, mas metafórica, simbólica. Há problemas na comunicação, no diálogo, como se a barreira das diferenças culturais se perpetuasse também na atmosfera sonora. Sobre os discursos do silêncio, Michael Pollak (1989) nos diz que:

As fronteiras desses silêncios e “não ditos” com o esquecimento definitivo e o reprimido inconsciente não são evidentemente estanques e estão em perpétuo deslocamento. Essa tipologia de discursos, de silêncios, e também de alusões e metáforas, é moldada pela angústia de não encontrar uma escuta, de ser punido por aquilo que se diz, ou, ao menos, de se expor a mal entendidos. (Pollak, 1989: 8).

O silêncio pode assumir vários significados e se constituir como forma central de resistência, memória ou até esquecimento. “Todos os gestos, todas as ritualidades, incluindo silêncios e encobrimentos, são movimentados na produção de sentidos que justifiquem a veracidade e a justeza da causa defendida” (Borges, 2008: 46).

A instauração do conflito e o choque cultural

Na trama, a primeira situação de conflito se dá quando um funcionário chamado Cole encarregado das explosões a terra, chama o geólogo via rádio e comunica que os aborígenes estão impedindo o andamento da exploração:

Dayipu: Fala em dialeto não traduzido.
(Ruído de Explosão)
(Aborígene Dayipu avança)
Cole (funcionário): Parem, fora, voltem. Fora! Desliguem o cabo, desliguem a droga do cabo!
Sr. Hackett (geólogo): (na sua sala pelo rádio) Que está acontecendo lá fora? Impulsos interrompidos.
Cole (funcionário): Que acha? Cortei a droga do cabo para não estourar!
Sr. Hackett (geólogo): Cortou o cabo?
Cole (funcionário): Venha cá! Um maldito boong ficou maluco.
Sr. Hackett (geólogo): Que é que há aqui? Querem me dizer por que um cara desses invade o teste?
Dayipu: Fala em dialeto não traduzido.
Sr. Hackett (geólogo): O que ele disse?
Miliritbi: 'Aqui não dinamita. Aqui não escava.
Sr. Hackett (geólogo): Compreendo. E me dirão, por favor, por que não?
Miliritbi: Porque este é lugar onde sonham as formigas verdes.
Cole (funcionário): Formigas verdes sonham aqui? (gritando)
Sr. Hackett (geólogo): Cole!
Cole (funcionário): Que sonhem em outro lugar (Descrição de cena do filme *Onde sonham as formigas verdes*, de Werner Herzog, 1984).

Neste primeiro embate (figura 3) podemos observar claramente as diferenças entre as culturas dos polos em conflito, bem como as existentes entre seus vínculos históricos com a terra e formas de espiritualidade. Quando Miliritbi justifica a atitude de reação tomada por Dayipu, alegando que a terra a ser escavada é o lugar sagrado do sonho das formigas verdes, o funcionário da empresa *Ayers* ridiculariza esta afirmação, deixando claro que para ele nada de sagrado havia ali. Em outros momentos do filme também são utilizados termos pejorativos como “*boongs*” ou “*pretos*” para se referir aos aborígenes australianos.



Figura 3. Fotogramas da primeira situação de conflito de *Onde sonham as formigas verdes*, de Werner Herzog, 1984. (Sequência: do início ao final da linha, da esquerda para direita).

O teórico clássico Fredrik Barth traz em suas obras a temática do choque entre culturas ou grupos étnicos, mostrando que a variação cultural é descontínua. Werner Herzog apropriou-se desta perspectiva e buscou deslocar o olhar do espectador para os elementos internos do grupo étnico dos aborígenes em questão e sua função dentro da sociedade ali estabelecida, ressaltando as peculiaridades de cada um dos grupos em embate.

Praticamente todo raciocínio antropológico baseia-se na premissa de que a variação cultural é descontínua: que haveria agregações humanas que, em essência, compartilham uma cultura comum e diferenças interligadas que distinguiram cada uma dessas culturas, tomadas separadamente de todas as outras. Já que a “cultura” é apenas um meio para descrever o comportamento humano, seguir-se-ia que há grupos humanos, isto é, unidades étnicas que correspondem a cada cultura. (Barth, 1995: 187).

Os códigos culturais constituintes de cada cultura em conflito na obra são extremamente distintos. Tempo, espaço, sociedade, religião, tudo que é indissociável do fato social e possui valores diferentes para ambos os litigantes. Através de suas culturas distintas, esboçam comportamentos humanos díspares.

A resistência ainda que minoritária

Prosseguindo a narrativa, o segundo embate se dá poucos minutos depois, novamente com o funcionário Cole, agora de forma mais radical com o que

parece ser um tipo de escavadeira. Ele tenta atropelar os aborígenes que estão em resistência protegendo o local sagrado das formigas verdes:

Sr. Hackett (geólogo): Cole! Desligue isso!
Cole (funcionário): Suma daqui! Eu vou resolver isso!
Sr. Hackett (geólogo): Desligue isso ou será um homem morto! Desligue!
Dê-me as chaves!' (gritando).
Cole (funcionário): Ficou doido, todo mundo? Eu poderia resolver isso. Ninguém se machucaria seriamente. Tudo que acontecer aqui doravante será culpa sua!
Sr. Hackett (geólogo): Senhores, em nome da Ayers Mining eu peço desculpas. Sinto muito, sinto muito. Estão bem? Permitem que eu ajude. Sinto muito! (Descrição de cena do filme *Onde sonham as formigas verdes*, de Werner Herzog, 1984)

Podemos observar que para Cole os aborígenes não possuem valor e que se algum deles se ferisse seria uma espécie de “dano colateral”, mas o problema da exploração da terra seria resolvido. O interessante é a surpresa que ele sente quando percebe que o geólogo Lance Hackett não compartilha o seu interesse nesta forma de resolução do conflito. Esta é a primeira vez no filme que o protagonista se mostra solícito e solidário com Miliritbi e Dayipu.

Estudiosos como James Scott dedicaram trabalhos às formas de resistência cotidiana. Esta temática quase sempre está presente quando se tratam de disputas de poder, dominação, relações de classe e sujeição daqueles considerados “subalternos”.

Na verdade, mesmo as revoltas que fracassaram podem representar algum ganho: algumas poucas concessões por parte do Estado ou dos proprietários de terras, uma breve pausa em relação a novas e dolorosas relações de produção, e, pelo menos, uma memória da resistência e da coragem que pode servir para o futuro. Tais ganhos, porém são incertos, enquanto o massacre, a repressão e a desmoralização da derrota são tão certos quanto reais. (Menezes, 2002: 11).

Como vemos na obra de Scott, relida e traduzida por pesquisadores como Marilda Menezes (2002), há uma grande fé na capacidade da agência em resistir. A ação tomada por três aborígenes na cena em análise representa, ou expressa, um sentimento coletivo de todo grupo étnico da obra.

Essa situação está diretamente relacionada com aquilo que Spivak (2010) analisa na sua obra “Pode o subalterno falar?”. Como expoente do Pós-Colonialismo, a autora questiona profundamente os alicerces da dominação e imposição cultural europeia nos territórios colonizados submetendo as experiências, os saberes tradicionais e milenares das populações autóctones a uma suposta “supremacia” cultural, étnica e social provinda das metrópoles colonizadoras.

Nessa relação de poder e dominação hierárquica e autoritária, as tentativas inconsistentes e infundadas de interpretar os sistemas sociais locais e globais a partir da experiência eurocêntrica ficam minimizadas ao abrir espaço para que, perfeitamente seja legitimada a possibilidade dos “subalternos” falarem e expressarem suas visões de mundo que teriam mais aderência e sentido de existência nos contextos onde eles acontecem.

O sujeito subalterno na definição de autora é aquele pertencente “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (Spivak, 2010: 12). Nesse sentido, podemos evidenciar a pertinência com o que Werner Herzog retrata cuidadosamente quando encena os embates culturais, demonstrando assim as duas cosmovisões em confronto, mas de alguma forma, a supremacia da imposição colonizadora sempre tentando se impor sobre a cultura local, tradicional e milenar que luta pela subsistência e reconhecimento dos seus direitos ancestrais.

Memórias sociais e conflitos de identidade

Depois da situação descrita com Cole (figura 4), o vice-presidente da empresa *Ayers* vai ao encontro dos aborígenes para discutir possíveis soluções para o impasse da terra.



Figura 4. Fotogramas da segunda situação de conflito de *Onde sonham as formigas verdes*, de Werner Herzog, 1984. (Sequência: do início ao final da linha, da esquerda para direita).

Com um discurso político e demasiadamente interessado, Fergusson inicia uma tentativa de conciliação.

Fergusson: Senhores, eu sou Fergusson. Meu nome é Baldwin Fergusson. Sou Vice-Presidente Executivo da Ayers Mining Company.
Milititbi: Não precisa apresentar o senhor.
Fergusson: Um cigarro? Sirvam-se, por favor. Fui informado sobre o caso de ontem. Gostaria que me informassem sobre o fundo do problema.
Dayipu: Fala em dialeto não traduzido.
Fergusson: Os senhores têm um porta-voz?
Dayipu: Nosso porta-voz é Milititbi, guardião dos cantigos. E eu sou um dos anciões da tribo.
Fergusson: O senhor é ancião da tribo (afirma).
Sr. Hackett (geólogo): Ontem já tentaram explicar para mim o caso. Não devemos acordar as formigas verdes, seus sonhos.
Fergusson: E eu confesso que a Ayers Mining não está informada sobre o caso. Deixem-me esclarecer: até hoje não tínhamos contatos, uma pessoa para explicar. Sabem, até hoje não parecia necessário fazer isso. Esta região juridicamente não tem status de reserva. Todos nós, também os senhores, estamos submetidos aos estatutos do Land Rights Act da Commonwealth. Os contratos foram assinados, as licenças concedidas.
Dayipu: Explica que é Land Right Act, mas nós já estamos aqui há 14 mil anos antes de vocês. Se os senhores dinamitam esta terra, destruirão esta terra e também as formigas verdes. Formigas verdes sairão e destruirão o mundo.

Fergusson: O que fazemos aqui é apenas preliminar. Hackett, por favor, explique o significado do nosso trabalho.

Sr. Hackett (geólogo): Fazemos apenas testes preliminares. Ainda não conhecemos a configuração subterrânea do terreno. Tentarei explicar isso: vendo uma árvore, não sabem nada da sua estrutura interna. Batendo nela e escutando verão se ela está oca ou não. Bem, nós escutamos o fundo da terra.

Miliritibi: Antes devem nos matar a tiros. Depois os senhores podem começar.

Fergusson: Bem, isto não foi planejado, é claro. Mas saibam que tomaremos medidas jurídicas.

Miliritibi: Desejamos que o Sr. Hackett da sua companhia ficar conosco e falar conosco.

Fergusson: Faz sentido. Que acha Hackett? Depende do senhor.

Sr. Hackett (geólogo): Veja, eu sou só um geólogo.

Fergusson: Para mim o senhor é colaborador da Ayers Mining.

Sr. Hackett (geólogo): É, acho que sou isso (Descrição de cena do filme *Onde sonham as formigas verdes*, de Werner Herzog, 1984).

Neste trecho mais longo há questões fundamentais a serem discutidas e analisadas. A primeira é a memória. Nota-se que Miliritibi possui a função social de guardar os cânticos, memorizá-los, mesmo sem ser o mais ancião da tribo. Eclea Bosi (1987) citando Halbwachs, ambos grandes pesquisadores desta área, nos mostra as relações entre a memória individual e a memória do grupo:

Halbwachs amarra a memória da pessoa à memória do grupo; e esta última à esfera maior da tradição, que é a memória coletiva de cada sociedade. Até mesmo as imagens do sonho, que parecem consenso geral as mais desgarradas da memória coletiva e, portanto, as mais próximas da memória pura bergsoniana, não fugiram às determinações do presente. (Bosi, 1987: 55).

A crença no sonho das formigas verdes é compartilhada no filme por todos os aborígenes, constituindo parte central de seus costumes e tradições. Há o “compartilhamento de uma memória social, cuja pedra fundamental é o mítico e a transmissão oral” (Borges, 2008: 46). Os cantos são pronunciados por todos durante o filme, mas somente Miliritibi é quem toca os instrumentos sonoros por ser o “guardião dos cânticos”.

Outra discussão interessante na trama é a questão da identidade. O protagonista Lance Hackett vive, em vários momentos da narrativa, conflitos de identidade, ora se vendo como geólogo, ora como colaborador da *Ayers Mining* e em outras ainda sem conseguir encontrar uma definição clara para si ou para sua situação neste conflito.

Se é possível o confronto entre a memória individual e a memória dos outros, isso mostra que a memória e a identidade são valores disputados em

conflitos sociais e intergrupais, e particularmente em conflitos que opõem grupos políticos diversos. (Pollak, 1992: 204).

A disputa em conflitos sociais sobre a memória e identidade mencionada por Michael Pollak (1992), claramente, levam o personagem de Lance a uma “crise de identidade”, característica da pós-modernidade, mostrando que lhe falta um reconhecimento que “não é simplesmente uma polidez que se faz às pessoas: é uma necessidade humana vital” (Taylor, 1994: 42 *apud* Oliveira, 2000: 18).

Sobre a questão da Identidade, entendemos que é necessário passar por uma reflexão teórica social (que é também política) de como a proposta do Construtivismo pode contribuir para explicitar os elementos constitutivos da identidade nos contextos de comunidades locais em interação com outras. Na visão dessa corrente do pensamento, as identidades, os interesses e o comportamento dos agentes são socialmente construídos por significados, interpretações e pressupostos coletivos sobre o mundo. Embora, essas percepções sejam subjetivas, existem elementos comuns que podem atuar como artifícios de uma interseção aglutinante que permite destacar aspectos de pertença a um grupo identitário

Adler (1999) argumenta que O construtivismo se interessa em entender como os mundos material, subjetivo e intersubjetivo interagem na construção social da realidade, e porque, mais do que considerar exclusivamente como as estruturas constituem as identidades e os interesses dos agentes, ele pretende também explicar como, antes de tudo, os agentes individuais constroem socialmente essas estruturas. Assim, os significados, as interpretações e os pressupostos coletivos sobre o mundo estão relacionados no processo de encontrar os elementos comuns dentro das coletividades sociais. Justamente é isso o que Werner Herzog retrata no filme através dos diálogos entre os aborígenes com o mediador, com os representantes da mineradora e com os magistrados, uma vez que as identidades ali representadas significavam o encontro dos diversos interesses em jogo que, junto às interpretações coletivas sobre o mundo adquiriam a importância necessária para defender as evidências que cada grupo em confronto determinava como fundamentais.

A disputa pela terra refletindo à questão ambiental

Outro aspecto relevante na cena da conversa entre o vice-presidente Fergusson e os aborígenes é o uso da palavra *terra*, que assume significados distintos para cada um dos interlocutores. Quando os aborígenes afirmam: “se os senhores dinamitam essa *terra*, destruirá esta *terra*”, eles se dirigem a esta

como lugar sagrado, de valor imensurável e não comercial. Sua *terra* é imaginada, diferente das organizadas em cidades.

Em contrapartida quando os ingleses mencionam a *terra* se referem a esta como propriedade, utilizando termos como contratos e licenças, que apesar de toda a exposição do vice-presidente Fergusson, não possuem valor algum para os aborígenes. Eles alegam ter a posse segundo valores de tradição e cultura, por estarem ali “há mais de 14 mil anos” e não simplesmente por possuírem um papel que certifique isto.

Toda essa trama desenvolvida a partir de uma experiência pessoal de Herzog vale-se de uma boa dose de ficção para nos remeter a questão da *terra*, não apenas no que tange ao seu aspecto geográfico, mas de uma maneira poética. O diretor leva-nos a refletir sobre a questão ambiental que sempre permeou suas obras desde *Fata Morgana* (1971), filme onde o alemão dá luz e vida ao Deserto do Saara. A ideia de dizimar fronteiras e terras ainda que de maneira apaziguadora na narrativa mostra-se clara, apesar da aparente preocupação com a sua preservação através de diálogos, de acordos que tentam ser estabelecidos.

A história ficcional, que usa a busca desmedida por urânio, antecipa aquilo que seria no futuro a questão petrolífera, o desmatamento da Amazônia e outras tantas situações que observamos no decorrer dos anos, onde o homem destrói a natureza sem pensar nas consequências futuras de seus atos. Consequências estas que se fazem presentes nos dias atuais onde temos como principal exemplo o aquecimento global e tantas outras catástrofes naturais às quais temos sido submetidos.

Interessante que a essência da trama do filme está intimamente relacionada com a questão ambiental e os conflitos gerados sobre o seu usufruto. No auxílio da interpretação dessa questão, Platiau *et al.*, (2004) trazem uma perspectiva um tanto diferente para poder processar e caracterizar o que entenderíamos hoje como problema ambiental. A abordagem utilizada está relacionada a dois conceitos muito utilizados e referidos ao Meio Ambiente, mas que terminam sendo misturados: *terra* e *mundo*, e que correspondem por um lado, ao espaço físico e, por outro, ao espaço humano. O espaço físico pode ser construído socialmente e atribuído de significado pelos seres humanos, enquanto que o *mundo* constitui a gestão interativa que faz a humanidade para se relacionar e expropriar o Meio Ambiente. Nas palavras dos autores:

Como, então, pode ser entendida e definida a crise? Em adição, porque a gestão deve ser coletiva? Em primeiro lugar, considere que a realidade que cerca a todos seja uma superposição de duas esferas. Uma denomina-se “Mundo”, por cristalizar a gama de interações políticas, econômicas e sociais entre os indivíduos do globo. A outra será chamada de “Terra” pela capacidade de apreensão do conjunto das coisas físicas ou naturais. Portanto, a crise ambiental será aqui definida como a incongruência entre Terra

e Mundo, ou seja, entre um espaço físico e outro socialmente construído. Todavia, se a crise é baseada na incongruência então, a sua solução, de forma geral, deveria estar baseada na convergência entre ambos. (Platiau, *et al.*, 2004: 101-102).

A obra de Werner Herzog retrata muito bem (e até de forma fantástica) esse embate entre *terra* e *mundo* através das imagens e dos diálogos dos protagonistas no filme. As diferentes perspectivas do espaço “físico” construídas socialmente estavam ligadas intrinsecamente ao imaginário social compreendido pelas populações em conflito e por isso, a incompatibilidade de interesses que todos os envolvidos tinham em volta da *terra*. A visão de *mundo* mais “civilizada” querendo se impor para usufruir financeiramente a terra de forma não sustentável, entrou em confronto com uma visão de *mundo* mais harmoniosa, mística e de valores humanísticos de congruência e equilíbrio com o Meio Ambiente sem deturpar o fluxo natural dos ecossistemas pré-existentes às populações ali retratadas.

A barganha e seu impacto sobre Lance Hackett

A seguir há a primeira tentativa de acordo proposta pelo geólogo aos indígenas, em nome de sua empresa. Nota-se que Lance inicia nesta cena seu papel de mediador, que no futuro acaba por abalar suas questões identitárias, como já mencionado anteriormente:

Sr. Hackett (geólogo): A firma me autorizou a oferecer o seguinte. A Ayers Mining oferece uma soma considerável. Poderão construir uma estação para bombear água potável. E um ônibus para levar suas crianças à escola.

Dayipu: Fala em dialeto não traduzido.

Miliritbi: Ele quis dizer não.

Sr. Hackett (geólogo): Também me autorizaram a fazer outra proposta. Certa porcentagem de lucros possíveis da mina caso ela for lucrativa, o que ainda não se sabe.

Miliritbi: Não.

Sr. Hackett (geólogo): E considera-se a construção de um Centro de Arte Aborígine na cidade, custeada pela firma, mas sob sua administração exclusiva.

Miliritbi: Não, o senhor não nos compreende.

Sr. Hackett (geólogo): O senhor tem razão, infelizmente, mas eu gostaria.

Miliritbi: O senhor é cristão?

Sr. Hackett (geólogo): Não sei, fui educado como um.

Miliritbi: O que vocês fariam se eu levasse escavadeiras para escavar sua igreja? (Descrição de cena do filme *Onde sonham as formigas verdes*, de Werner Herzog, 1984).

O geólogo oferece várias propostas de acordo, mas utiliza sempre termos como lucro e porcentagem que não fazem parte da cultura dos aborígenes,

pois estes não estão imersos na lógica do sistema capitalista. A solução seria a construção de um Centro de Arte, mas imortalizar de forma estática uma cultura a resumindo em um conjunto de artefatos expostos não seria suficiente nem tampouco resolveria a questão da destruição do ambiente nativo, pano de fundo desse enredo.

Os aborígenes querem viver sua cultura e formas de pensamentos, compartilhar-los coletivamente, querem preservar seus rituais e o sonho das formigas verdes, que além de poderem modificar paisagens completamente, também podem remeter-nos ao passado de forma viva. Na fala há sempre a questão da barganha, da vantagem para a assimilação, mencionada na obra de Fredrik Barth (1995):

As condições para esta forma de assimilação supõem claramente duas condições: primeiramente, a presença de mecanismos culturais para implementar a incorporação, incluindo ideias de obrigação para com os ancestrais, compensação através de pagamento, etc., e, em segundo lugar, o incentivo de vantagens óbvias para o grupo e para o chefe doméstico assimilador. (Barth, 1995: 205).

Posteriormente, quando Lance Hackett é indagado por Miliritbi sobre ser Cristão podemos observar que o geólogo carece também de uma identidade religiosa ou espiritual, alegando ter sido educado como cristão, mas não se vendo desta forma. O aborígene propõe que ele imaginasse como seria se fossem as suas igrejas ao invés da terra que fossem destruídas. A questão que fica no ar é sobre o valor das coisas que não podem ser avaliadas.

A mercantilização do mundo

Talvez a cena que torne mais claro os efeitos do capitalismo, da globalização e dos processos colonizadores de modo geral sobre determinados grupos étnicos seja a do supermercado. A cena mostra como espaços urbanos vêm sendo ampliados a áreas distintas e remotas, impondo uma ideologia de consumo, típica da organização em cidades com seus comércios:

Sr. Hackett (geólogo): Desculpe-me, eu gostaria de saber algo.

Funcionário do mercado: Alguma reclamação?

Sr. Hackett (geólogo): Não. Venha para cá. Tudo bem, não se preocupe. O que significa isto?

Funcionário do mercado: Isso? É um lugar sagrado.

Sr. Hackett (geólogo): O que? Ao lado do sabão em pó?

Funcionário do mercado: Aqui estava a única árvore da região, o resto é um deserto. Depois construímos a loja e derrubamos a árvore. Não havia outro jeito.

Sr. Hackett (geólogo): Naturalmente.

Funcionário do mercado: Aqui sonham seus filhos. Acredita nisso? Os pais precisam sonhar os seus filhos e só depois eles nascem.

Sr. Hackett (geólogo): E este é o único lugar em que eles podem sonhar os filhos?

Funcionário do mercado: Correto. Primeiro expulsamos eles, mas os homens sempre voltam. E agora já estamos acostumados. Colocamos ali as mercadorias com pouco movimento. Tintas, graxa para sapatos e chegamos à conclusão que é bom para os negócios. Mais crianças, mais fregueses (Descrição de cena do filme *Onde sonham as formigas verdes*, de Werner Herzog, 1984).

O trecho transcrito acima aborda a questão da “mercantilização do mundo”. A compreensão do tempo e espaço oriunda da aceleração dos processos globais faz com que o mundo pareça menor e as distâncias mais curtas. Stuart Hall (2006) em “A Identidade Cultural na Pós-Modernidade”, versa sobre a descentração do sujeito, influenciada fortemente pela globalização e o capitalismo.

(...) É o permanente revolucionar da produção, o abalar ininterrupto de todas as condições sociais, a incerteza e o movimento eternos. (...) Todas as relações fixas e congeladas, com seu cortejo de vetustas representações e concepções, são dissolvidas, todas as relações recém-formadas envelhecem antes de poderem ossificar-se. Tudo o que é sólido desmancha no ar. (Marx & Engels, 1973: 70 *apud* Hall, 2006: 14).

A reinterpretção dos trabalhos de Marx feita na década de 60, mais precisamente da colocação de que “homens fazem história, mas apenas sob as condições que lhe são dadas”, permite a leitura de que os indivíduos não seriam mais os “autores” da história, uma vez que estes poderiam agir apenas com base em condições históricas criadas por outros e às quais já lhe seriam impostas ao nascerem.

Segundo Stuart Hall (2006) o sujeito perde então sua capacidade de agência, sua “essência universal”, estando à deriva no processo de globalização e na lógica desenvolvimentista da modernidade, que coloca em jogo sua identidade individual e social, construindo-as e reconstruindo-as constantemente.



Figura 5. Fotogramas da situação do mercado do filme *Onde sonham as formigas verdes*, de Werner Herzog, 1984. (Sequência: do início ao final da linha, da esquerda para direita).

Lance Hackett, os aborígenes e a situação descrita no mercado (figura 5) são apenas um pequeno exemplo, um microcosmo, que ilustra algo maior: o impacto da globalização e dos processos coloniais, os anseios pela obtenção de capital a fim de perpassar qualquer barreira para atingir este objetivo. E, “(...) à medida que áreas diferentes do globo são postas em interconexão umas com as outras, ondas de transformação social atingem virtualmente toda a superfície da Terra” (Giddens, 1991: 12).

Os aborígenes são levados pelo vice-presidente da empresa, o senhor Fergusson, para conhecer a cidade e seu escritório. Neste contexto há a cena do elevador, que nos mostra as diferentes concepções de tempo em cada sociedade.

Sr. Fergusson: Mesmo sendo litigantes, queremos convidá-los. Lá em cima terão uma vista bonita. Muito bem, 19º andar.

Fergusson: Que aconteceu agora? Acho que paramos.

Sr. Hackett (geólogo): É óbvio. Deveríamos dar uma baixa ao século XX, por burrice.

Fergusson: Não seja engraçado. Incrível, meu tempo é valioso. Desculpem senhores, o seu tempo é valioso também. Estamos parados! (Descrição de cena do filme *Onde sonham as formigas verdes*, de Werner Herzog, 1984).

Para os ingleses todo o seu fazer social é determinado pela imposição temporal, o tempo cronológico, calculável e fracionado. Já para os aborígenes o

tempo está relacionado com a natureza, de forma quase relativística. A cena descrita mostra o quanto os aborígenes se espantam com a vida organizada em cidades, com suas ruas e movimentos.

A grande metáfora visual

O grande momento de simbolismo no filme se dá quando vemos o interesse dos aborígenes por um avião modelo *Caribou* verde, após a viagem, que seria para eles a “grande formiga”. Esta é a metáfora que deixa claro o “investimento simbólico que nos caracteriza enquanto seres sociais” (Borges, 2008: 50). A companhia Ayers consegue o avião como forma de compensação pela exploração das terras:

Fergusson: Ai esta ele, Sr. Hackett!

(Fergusson se dirige aos aborígenes)

Fergusson: Dentro de uma semana nós nos enfrentaremos no tribunal. Esperemos que seja com compreensão e respeito mútuos. Sr. Miliritbi, Sr. Dayipu. Lance! Venha cá! Quero o senhor na foto! E agora preciso de um dos senhores para assinar o recibo do avião. Quero acrescentar que estamos contentes pelo compromisso. Sr. Dayipu, quer assinar aqui, por favor?

Muito bem, quer fazer mais uma foto aqui? Muita sorte com o Caribou. É seu agora.

Advogado: Quer um dos senhores assinar o documento? É necessário. Sr. Miler, Milou, Miliritbi. Desculpe! Preciso de uma assinatura. Sr. Dayipu, preciso realmente de alguém que assinem.

Fergusson: É apenas uma formalidade. Preciso de uma assinatura. Sr. Dayipu, preciso realmente de alguém que assine.

Advogado: (ao ver os aborígenes entrando no avião) Parem, não podem entrar antes de assinar!

Fergusson: Deixe, não adianta. Lance venha cá. Que faremos? Não consigo que assinem.

Sr. Hackett (geólogo): Esqueça, eles têm seu avião.

Fergusson: Veja que confusão.

Sr. Hackett (geólogo): Eles querem seu avião.

Fergusson: Felipe, sai daí. É só o que eles querem. Hackett venha cá, ouça Hackett. Precisamos por causa do seguro. Precisamos.

Sr. Hackett (geólogo): Queriam o avião.

Fergusson: Está conosco ou com eles?

Sr. Hackett (geólogo): Esqueça o resto (Descrição de cena do filme *Onde sonham as formigas verdes*, de Werner Herzog, 1984).

O vice-presidente Fergusson fala do futuro encontro no tribunal e da troca do avião como um compromisso, algo interessado. Nesta parte do longa-metragem podemos estabelecer uma relação com o livro *Ensaio sobre a Dávida* (1973), de Marcel Mauss. Nas suas palavras:

Queremos considerar aqui apenas um dos traços, profundo, mas isolado: o caráter voluntário, por assim dizer, aparentemente livre e gratuito, e, no entanto obrigatório e interessado, dessas prestações. Elas assumiram quase sempre a forma do regalo, do presente oferecido generosamente, mesmo quando, nesse gesto que acompanha a transação, há somente ficção, formalismo e mentira social, e quando há, no fundo, obrigação e interesse econômico. (Mauss, 1973: 187-188).

A “mentira social” é perfeitamente observada. Há tanto interesse por detrás desta simples troca que Fergusson insiste para que o momento seja fotografado e que os documentos legais da posse do avião sejam assinados. Mesmo que o vice-presidente tenha dito esperar que no julgamento haja compreensão e respeito, é impossível se evitar socialmente o ressentimento. Sobre este sentimento, Michael Pollak (1989) afirma:

Ainda que quase sempre acreditem que “o tempo trabalha a seu favor” e que “o esquecimento e o perdão se instalam com o tempo”, os dominantes frequentemente são levados a reconhecer, demasiado tarde e com pesar, que o intervalo pode contribuir para reforçar a amargura, o ressentimento e o ódio dos dominados, que se exprimem então com os gritos da contra violência. (Pollak, 1989: 9).

Há também na cena outra demonstração da crise de identidade e valores vivida pelo geólogo que, ao se deparar com o interesse ingênuo dos aborígenes pelo avião e compreendendo as intenções verdadeiras por traz deste ato pela companhia, se revolta de forma perceptível, sendo questionado pelo vice-presidente: “Está conosco ou com eles?”. Ao se tornarem donos da aeronave (figura 6), numa barganha desigual e inocente, os aborígenes proporcionaram aos espectadores a metáfora visual mais significativa da narrativa:

Ao tomarem posse dessa aeronave, os aborígenes nos proporcionaram o espetáculo da metáfora em ação: o avião verde se torna a grande formiga verde em vôo. Assim, um dos totens da sociedade tecnológica, uma máquina voadora, se transforma, pela simbolização, no elemento primal e essencial da razão mesma de ser do cosmos aborígene. (Borges, 2008: 51).



Figura 6. Fotogramas da entrega do avião de *Onde sonham as formigas verdes*, de Werner Herzog, 1984. (Sequência: do início ao final da linha, da esquerda para direita).

Iniciado o julgamento na Suprema Corte, já no final do filme e assim como na causa inspiradora deste longa-metragem, *Milirrpum versus Nabalco*, observamos a derrota dos aborígenes na batalha judicial para a companhia *Ayers Mining*. No fluxo de emoções derivadas dos intensos diálogos e das reações dos protagonistas, cabe repensar o tratamento dado à comunidade mais fragilizada e que, de fato, confronta todo um aparato imperialista, colonizador e dominador a partir da busca do reconhecimento da sua existência como sujeitos civis e cidadãos em harmonia com o Meio Ambiente.

O julgamento e o rompimento do silêncio

O momento mais interessante do julgamento é quando o aborígene Malila, que não havia participado antes da narrativa, toma a palavra no meio do depoimento de uma das testemunhas.

Malila: Fala em dialeto não traduzido.

Juiz: Sr. Malila, o senhor ainda não foi chamado. Sr. Miliritbi poderia, por favor, esclarecer isto ao Sr. Malila.

Miliritbi: Meritíssimo eu lamento, não entendo sua língua.

Juiz: O queixoso Sr. Malila foi apresentado à Corte como mudo no começo do processo. Estou um pouco confuso. Alguém aqui dos presentes poderia traduzir?

Advogado dos aborígenes: É o seguinte, Meritíssimo. Este homem é o último guardião das canções sagradas da sua tribo. E sua tribo está extinta. Ele é o último e único sobrevivente da sua tribo, do seu clã. Chamam-no de 'mudo' porque ninguém no mundo entende o que ele fala (Descrição de cena do filme *Onde sonham as formigas verdes*, de Werner Herzog, 1984).

Esta cena evidencia o caráter social da língua, que se torna inútil quando não há com quem compartilhá-la. Um aborígene passa a ser considerado mudo, apesar de possuir em si o dom da fala, por não ter mais semelhantes com quem conversar. A linguagem é essencialmente um fenômeno da vida social. Sem o contato com o “outro”, as tradições e costumes de determinada tribo ou clã podem simplesmente se extinguir. Deixa de existir o “sujeito social” e a transmissão de cultura e valores para que se perpetue uma tradição e, para Marcel Mauss (1979):

Portanto, de início, descrever-se-á cada tradição, a maneira pelo qual os mais velhos transmitem aos mais novos, um a um, todos os (...) fenômenos sociais. É então que se poderá abordar a análise da tradição de uma dada sociedade. (...) Quando uma geração passa à outra geração a ciência de seus gestos e de seus atos manuais, há tanta autoridade e tradição social quanto quando a transmissão se faz pela linguagem. Há verdadeiramente tradição, continuidade; o grande ato é a entrega das ciências, dos saberes e dos poderes dos mestres aos alunos. Porque tudo pode se perpetuar assim. (Mauss, 1979: 199).

Ao final do julgamento (figura 7) saindo do tribunal, Lance Hackett fica descontente com o veredito e seu superior Fergusson, percebendo, o questiona mais uma vez sobre de qual lado ele estaria. O geólogo então diz em alta voz: “O que toma com seu café? E dorme bem? Ar condicionado é claro. Como vão seus cavalos?”.

Com estas indagações irônicas se torna evidente que o geólogo está do lado dos aborígenes e também é clara a indignação deste pelo fato do vice-presidente ter todo o conforto e mesmo assim não se perturbar em retirar tudo que possuía algum valor para os desfavorecidos.



Figura 7. Fotogramas do julgamento de *Onde sonham as formigas verdes*, de Werner Herzog, 1984. (Sequência: do início ao final da linha, da esquerda para direita).

Novamente, ainda que de forma mais discreta, temos a imagem do redemoinho como vimos no início, representando o caos instaurado e agora sentenciado. O longa-metragem termina (imagem 8) com Lance Hackett passando a morar na terra alaranjada das formigas verdes, mostrando que toda mudança cultural vivenciada por este remodelou sua identidade. O homem da cidade grande passa a conceber tempo e espaço da forma compartilhada pelos aborígenes.



Figura 8. Cena final de *Onde sonham as formigas verdes* (1984), de Werner Herzog.

Considerações finais

Com as comparações e alusões feitas a conceitos fundamentais das ciências humanas e sociais como memória, identidade, representações sociais e resistência, oferecemos uma análise crítica da grande obra de Werner Herzog, mostrando que a linguagem cinematográfica pode ser um possível caminho para ilustrar discussões e produzir reflexões atuais e de interesse social.

A dimensão simbólica nesta obra unificou na narrativa, à história, memória e imaginação histórica, mesclando aspectos ficcionais e documentais. Partindo de uma experiência pessoal vivida por Herzog, através de um eixo condutor constituído de um roteiro que mascarou o produto explorado e o verdadeiro nome da indústria, inserindo-os de forma fictícia, deu-se luz à situação vivida por aborígenes australianos na defesa de sua cultura e da sua terra.

A terra amarela de que trata o filme nos leva a pensar na preservação da nossa própria terra, na conservação das memórias e sonhos que as formigas verdes tinham o dom e o dever de preservar, na mudança das paisagens como uma esperança de reconstrução. Foi bem ali, na superação do caos, que as formigas verdes puderam, enfim, livremente sonhar.

Referências bibliográficas

- Adler, E. (1999) O Construtivismo no estudo das Relações Internacionais. *Lua Nova Revista de Cultura e Política*, 47: 201-252, agosto. São Paulo. Disponível em: www.scielo.br/pdf/ln/n47/a11n47.pdf
- Akçali, E. & Cakirlar, C. (2016) A Form of Proto-Cinema: Aesthetics of Werner Herzog's Documentary. *Essayism. Cineaction* 97, 97(Special Issue: Contemporary Documentary): 50-59.
- Aumont, J. & Marie, M. (2004). *A Análise do Filme* (trad. M. Félix). Lisboa: Texto & Grafia.
- Barth, F. (1995). Grupos Étnicos e suas Fronteiras. In P. Poutignat & J. Streiff-Fenart (orgs.), *Teorias da Etnicidade*. São Paulo: Editora UNESP.
- Borges, L. (2008). Sociedade, Mito e Ciência no Sonho das Formigas Verdes. In G. Garcia & C. Coimbra (orgs.), *Ciência em foco: o olhar pelo Cinema*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Bosi, E. (1987). *Lembrança de velhos*. 2ª edição. São Paulo: EDUSP.
- Dudar, H. (1985, fev. 17). Werner Herzog Finds the Ticket to Life. *New York Times*. Disponível em: <http://link.galegroup.com/apps/doc/A176624488/AONE?u=capes&sid=AONE&xid=b29aa0f5>

- Fogarty, J. & Dwyer, J. (2012). The First Aboriginal Land Rights Case. In H. Sykes (ed.), *More or less: democracy & new media*. Melbourne: Future Leaders. Disponível em: www.futureleaders.com.au/book_chapters/pdf/More-or-Less/John-Fogarty_Jacinta-Dwyer.pdf
- Giddens, A. (1991) *As consequências da Modernidade*. São Paulo: Editora UNESP. Tradução: Raul Fiker.
- Hall, S. (2006). *A identidade cultural na Pós-Modernidade*. São Paulo: DP&A Editora.
- Mauss, M. (1973). Ensaio sobre a Dádiva, Forma e Razão da Troca nas Sociedades Arcaicas. In M. Mauss, *Sociologia e Antropologia*, vol. II. São Paulo: EPU.
- Mauss, M. (1979). Antropologia. In R. Oliveira (org.), *Marcel Mauss: Antropologia*. São Paulo: Atica.
- Menezes, M. (2002). O cotidiano camponês e a sua importância enquanto resistência à dominação: a contribuição de James C. Scott. *Revista Raízes*, 21(1): 32-44, jan./jun. Campina Grande. Disponível em: <http://raizes.revistas.ufcg.edu.br/index.php/raizes/article/view/177/161>.
- Oliveira, R. (2000). Os (Des) Caminhos da identidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 15(42): 07-21 São Paulo. Disponível em: www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v15n42/1733.pdf.
- Platião, A.; Varella, M. & Schleicher, R. (2004). Meio Ambiente e Relações Internacionais: Perspectivas teóricas, respostas institucionais e novas dimensões de debate. *Revista Brasileira de Política Internacional*, 47(2): 100-130, jul/dez. Brasília. Disponível em: www.scielo.br/pdf/rbpi/v47n2/v47n2a04.pdf.
- Pollak, M. (1989). Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*, 2(3): 3-15. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278>.
- Pollak, M. (1992). Memória e identidade social. *Revista Estudos Históricos*, 5(10): 200-215. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>.
- Rosenstone, R. (2010). *A História nos filmes, os filmes na História* (trad. M. Lino). São Paulo: Paz e Terra.
- Spann, M. (2013). The comparative episteme, temporal categorisations and epistemological collisions: representations of development in Werner Herzog's *Where the green ants dream*. *Journal of Media Arts Culture*, 10(1). Disponível em: <http://scan.net.au/scn/journal/vol10number1/Michael-Spann.html>.

Spivak, G. (2010). *Pode o subalterno falar?* (trad. S. Almeida, M. Feitosa & A. Feitosa). Belo Horizonte: Editora UFMG.

Filmografia

Onde sonham as formigas verdes (1984), de Werner Herzog. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=qfCELnf59Uk.

Revisitar para revirar: três atos de recriação transgressora em *Histórias que nosso cinema (não) contava*, de Fernanda Pessoa

Ciro Lubliner*

Resumo: Este artigo busca analisar o filme *Histórias que nosso cinema (não) contava* (2017), de Fernanda Pessoa, a partir de uma crítica dividida em três atos. Na esteira do desenvolvimento desses atos, arriscaremos situar *Histórias...* como um vetor de força expurgadora de repetições de ordem transgressora, provocador de um “cinema de profanação”, para além do termo geral “cinema de apropriação”.
Palavras-chave: cinema documentário; cinema brasileiro contemporâneo; cinema de apropriação; Pornochanchada; profanação.

Resumen: Este artículo propone un análisis de la película *Histórias que nosso cinema (não) contava* (2017), de Fernanda Pessoa, siguiendo una crítica dividida en tres actos. A partir del desarrollo de estos, trataremos de situar *Histórias...* como un vector de fuerza depuradora, de repeticiones de orden transgresor, produciendo un “cine de blasfemia”, más allá del término general “cine de apropiación”.
Palabras clave: cine documental; cine brasileño contemporáneo; cine de apropiación; Pornochanchada; profanación.

Abstract: This article seeks to analyze the film *Histórias que nosso cinema (não) contava* (2017), by Fernanda Pessoa, based on a criticism divided into three acts. In the wake of the development of these acts, we will risk situating *Histórias...* as a vector of purging forces of repetitions of a transgressive order, provoking a “profanity cinema”, beyond the general term “appropriation cinema”.
Keywords: documentary cinema; contemporary Brazilian cinema; contemporary Brazilian cinema; appropriation cinema; Pornochanchada; desecration.

Résumé : Cet article cherche à analyser le film *Histórias que nosso cinema (não) contava* (2017), de Fernanda Pessoa, à partir d’une critique divisée en trois actes. Dans le sillage du développement de ces actes, nous risquerons de situer le film *Histórias...* comme vecteur de force purgeant des répétitions d’un ordre transgressif, provoquant un « cinéma grossier » - au-delà du terme général de « cinéma d’appropriation ».
Mots-clés : cinéma documentaire ; cinéma brésilien contemporain ; cinéma d’appropriation ; pornochanchada ; profanation.

* Universidade de São Paulo – USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH, Departamento de Letras Modernas – DLM. 05508-010, São Paulo, Brasil. E-mail: ciro.lubliner@gmail.com.

Submissão do artigo: 21 de outubro de 2020. Notificação de aceitação: 6 Janeiro de 2021.

Ato I: [Revisitar para Revirar] HistóriaS

-A repetição seria então transgressão?
- À condição de que nisso mesmo a transgressão possa repetir-se.
Maurice Blanchot

“– Então veio aqui pra enfrentar o batente na megalópolis.
– Olha, eu não sei o que quer dizer isso aí não, viu.
– Megalópolis.
– Palavra esquisita, né?
– Deve ser inglês, alemão, sei lá. Me ensinaram que quer dizer cidade grande, *big city*.
– Ah...”.

Ao escutarmos esse diálogo, em over, acompanhamos uma imagem em preto e branco, onde a câmera se movimenta em direção a um personagem de costas. Ele está nas calçadas do centro da cidade, sozinho, rodeado pelo comércio fechado. A câmera então se aproxima até “entrar” em sua cabeça: momento em que se dá um corte que nos transporta para o lado inverso do homem, um *close* de seu rosto, afásico, quase sem expressão. A partir daí a câmera se afasta e, à medida que o corpo do homem vai sendo revelado, ele começa a se mover. Na verdade são outros que movem ele, transeuntes que passam apressados e trombam, esbarram nele, ignorando sua presença: agora, as calçadas estão tomadas de gente. Ele se mantém impassível.

Essa sequência poderia ser pensada como pertencente a um filme de cunho político-existencial, que nos apresentaria questões profundas de ordem social, talvez alguma obra de um cineasta do Cinema Novo, mas não é o caso. Ela foi composta a partir da junção de dois filmes: o diálogo, de *Corpo Devasso* (1980) de Alfredo Sternheim; e a imagem, de *Noite em Chamas* (1977) de Jean Garret (Figura 1).

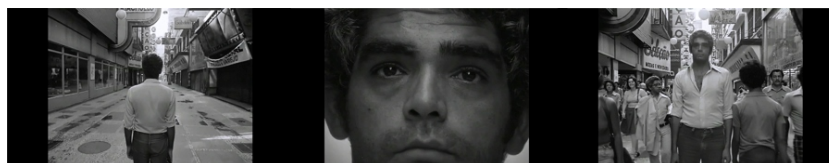


Figura 1. Três *frames* da sequência retirada de *Noite em Chamas*.

Em 2017, no Brasil, houve a aparição de um filme que conta a história dos anos de Ditadura Militar no país por meio de obras enquadradas no que se hegemonizou chamar de “Pornochanchadas”. Esse gênero cinematográfico originado e existente apenas no Brasil ficou conhecido e enclausurado sob a

pecha de um cinema banal e vulgar, que se concentrava no apelo erótico como fonte de retorno comercial.

Histórias que nosso cinema (não) contava, de Fernanda Pessoa, surge primordialmente como uma obra que rompe com diversos lugares-comuns quanto às perspectivas ético-estéticas da Pornochanchada, evidenciando como parte daqueles filmes expunha com clareza e de modo explícito¹ a História do Brasil nos ditos “anos de chumbo”. Os trechos dos filmes apropriados por Pessoa não se limitam a somente contar a História; será contando uma história em retalhos (a confecção de uma linha narrativa) que eles problematizam questões elementares para a compreensão da vida no Brasil hoje, ao mesmo tempo que visitando temas que orbitam a crítica cinematográfica.

Histórias... faz uso de vinte e oito filmes² que compõem uma constelação de temas que tem como fio condutor o período do que podemos nomear como “política pornográfica brasileira” também chamado “Ditadura Militar” (1964-1985), em boa parte coincidente com a era dos filmes da Pornochanchada (que durou, salvo exceções, aproximadamente uma década, do início de 1970 ao começo de 1980). Esses temas, que apareceram com vivacidade naquela época e que continuam a fazer sentidos e ressentidos seus efeitos, atravessam principalmente questões que tocam a exploração em seus mais variados vetores: econômico, social, cultural, político etc.; além de expor como tais imposições exploratórias foram perpetuadas, propaga(nde)das e mantidas no Brasil. Uma História de exploração, vigilância e controle que objetiva a confirmação de um *status quo* observado na manutenção e ampliação das desigualdades que garantem à elite brasileira e internacional seu perene privilégio e a concentração cada vez maior de riqueza.

O filme de Pessoa espelha e exemplifica quase todos esses temas, mostrando a chegada do capital estrangeiro como suposta salvação que apenas sal-

1. Diferente das cenas eróticas que, nas Pornochanchadas, eram sempre implícitas em termos de encenação: a nudez “controlada” e o ato sexual “simulado”.

2. São eles: *1001 Posições do Amor* (1978), de Carlos Mossy; *9 Mulheres e um homem* (1974) de David Cardoso; *A Super Fêmea* (1973), de Aníbal Massaini Neto; *Amadas e Violentadas* (1976), de Jean Garret; *Amante muito Louca* (1973), de Denoy de Oliveira; *Árvore dos Sexos* (1977), de Sílvio de Abreu; *Aventuras Amorosas de um Padeiro* (1975), de Waldir Onofre; *Inseto do Amor* (1980), de Fauzi Mansur; *Manicures a Domicílio* (1978), de Carlo Mossy; *Noite em Chamas* (1977), de Jean Garret; *Nos Embalos de Ipanema* (1978), de Antônio Calmon; *O Bom Marido* (1978), de Antônio Calmon; *O Enterro da Cafetina* (1971), de Alberto Pieralisi; *Bonitas e Gostasas* (1978), de Carlo Mossy; *Histórias que nossas babás não contavam* (1979), de Osvaldo de Oliveira; *Terror e Êxtase* (1979), de Antônio Calmon; *Vítimas do Prazer – Snuff* (1977), de Cláudio Cunha; *Porão das Condenadas* (1979), de Francisco Cavalcanti; *Palácio de Vênus* (1980), de Ody Fraga; *Os Mansos* (1973), de Braz Chediak; *Cada um dá o que tem* (1975), de Adriano Stuart, John Herbert e Sílvio de Abreu; *Gente fina é outra coisa* (1977), de Antônio Calmon; *Eu transo, Ela transe* (1972), de Pedro Camargo; *Elas são do baralho* (1977), de Sílvio de Abreu; *E agora José? A Tortura do Sexo* (1979), de Ody Fraga; *Corpo Devasso* (1980), de Alfredo Sternheim; *Colegiais e Lições de Sexo* (1980), de Juan Bajan; e *Café na Cama* (1973), de Alberto Pieralisi.

vaguardou mais privilégios. Esse fato pode ser exemplificado com a cena da chegada de um personagem, o investidor-industrial alemão Dr. Otto Fassbinder (retirado de *O Bom Marido*, de Antônio Calmon). Sob o pretexto de que esse era o caminho que faria o país deixar de ser uma nação subdesenvolvida, os filmes da Pornochanchada contam como se infiltraram nos anos de 1970 as novas faces de exploração exercidas pelo capitalismo, em sua vertente industrial (as novas tecnologias, os automóveis e eletrodomésticos) e também imaterial (o mercado financeiro e a especulação, a publicidade como valorizadora de “marcas”), relacionadas inclusive a uma espécie de “chamado Divino” (Dr. Fassbinder diz trazer tanto tecnologia quanto fé ao Homem; em outro momento, o personagem do ator Rubens de Falco, um vendedor de ações em *Café na Cama*, de Alberto Pieralisi, afirma não comercializar uma coisa sólida, mas “ilusões, castelos no ar, bençãos de Deus”). Pessoa indica também, pelos filmes apropriados, o escancarar dos métodos de violência extrema e a repressão praticadas durante a Ditadura Militar brasileira, que visava inibir manifestações politicamente contrárias ao totalitarismo vigente então (isso se faz presente em cenas tomadas, por exemplo, de *Vítimas do Prazer – Snuff*, de Cláudio Cunha).

A escolha por uma revisão histórica do Brasil imprimida em *Histórias...* por meio da Pornochanchada é produzida pelo traçar de uma linha do tempo algo cronológica e linear, com apenas um grande salto. Esse salto diz respeito ao início do filme, que apresenta a primeira das indicações de uma estrutura capitular constante por vir, formada por quatro trechos: 1º um prólogo que remonta ao “descobrimento” do Brasil; 2º o dia primeiro de abril de 1964, data da tomada do poder pelos militares; 3º a instauração dos AIs (Atos Institucionais) durante a segunda metade dos anos de 1960; e 4º a entrada nos anos de 1970 (tendo como marco a conquista do tricampeonato de futebol na Copa do Mundo do México) e o sobrevoos por toda a década contado pelos variados temas que a atravessaram até a chegada nos anos de 1980, com a aproximação do fim da Ditadura e também da Pornochanchada.

O prólogo remete ao “descobrimento” do Brasil (apoiado em imagens de *Bonitas e Gostasas*, de Carlo Mossy) e aos primeiros contatos do povo nativo com os colonizadores portugueses que marcam ainda, passados mais de cinco séculos, o contexto do estado social do povo brasileiro. Essa constatação é realizada no filme de Pessoa por uma locução em voz *over*, que com a entonação de um relato e registro de ordem antropológica começa a contar a história de exploração da nação brasileira, destacando as mudanças impostas pelo capitalismo – que levaram do escambo à monetarização.

Antes da abertura para esse prólogo, porém, há uma rápida cena que já dá a ver as condições que permeiam essa relação exploratória, apontando para a ideia de que o que veremos no decorrer do filme será o contar de uma história revisitada: uma mulher vestida de colegial entrega um livro para um senhor e se senta diante e próxima dele (enquanto ouvimos uma voz cantar “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso – “ah, abre a cortina do passado...”). É quando ele lhe pergunta: “o que mais lhe interessa na história?” ao que ela responde “as sacanagens” (cena apropriada de *Colegiais e Lições de Sexo*, de Juan Bajon). A ambiguidade das palavras da mulher aqui se destaca, fazendo referência tanto ao caráter de conotação erótica prenhe nos filmes da Pornochanchada quanto ao que será mostrado na revisão histórica feita pelo filme de Pessoa, sublinhando como o contar dessa História passará necessariamente pela exposição de constantes e reafirmadas explorações, “sacanagens”, no bom português.

Em um grande salto temporal, o que finda com esse prólogo é a ilustração dos anos que antecederam o golpe militar, e o que o motivou: a possibilidade de que as chamadas “reformas de base” necessárias para a diminuição da desigualdade no Brasil ocorressem (notório era o caso da Reforma Agrária, uma das bandeiras levantadas pelo então presidente João Goulart). Como bode expiatório para o golpe – algo exposto com precisão pelo filme de Pessoa – os militares recorrem ao tema do “fantasma do Comunismo”, mote usado e difundido para justificar a tomada do poder no dia primeiro de abril de 1964. É essa sinalização que abre o segundo capítulo da linha narrativa de *Histórias...*

Um dado relevante é que enquanto os três primeiros capítulos do filme (prólogo, golpe em 1964 e Atos Institucionais) são breves, o quarto e último trecho é bastante extenso, tomando quase que toda a duração do filme, pois concentra o principal desejo da cineasta, declarado logo nas primeiras imagens que abrem o longa-metragem: o de (re)contar a História do Brasil nos anos de 1970 através de seu cinema “erótico-popular”. Os capítulos que antecedem esse longo trecho funcionam então como um importante apêndice introdutório, que dará base ao que se tecerá na trama recriativa de revisão histórica.

Essa revisão de ordem recompositiva operada por *Histórias que nosso cinema (não) contava* não se conecta propriamente a fatores ditos “inéditos”, isto é, não há a revelação de fatos e temas da História do Brasil que passaram a largo, que se mantiveram incólumes por todos esses anos aos olhos de historiadores e pesquisadores, por exemplo. Não se trata de uma renovação da leitura histórica, antes o que há de mais pujante é uma reconstituição do passado perante a cegueira crítica quanto aos filmes do gênero da Pornochanchada. Assim, cremos poder afirmar que o filme de Pessoa, no que tange à História do Brasil, realiza uma revisitação, enquanto que, no que consta a História e a crí-

tica do cinema brasileiro, produz uma releitura de um gênero enclausurado em seu rótulo. São, portanto, duas HistóriaS (por isso o plural extremamente pertinente) que se encontram, se chocam e se misturam na trama delineada pelo filme.

Quanto à História do Brasil, a recriação no filme de Pessoa está no arranjo de um conjunto de filmes relidos que expõem e denunciam, mesmo que de modo transversal, temas bastante prementes à época. Isso auxilia, sem dúvida, em movimentos que provocam o pensamento e a reflexão sobre a História do país, ainda muito pouco trabalhada ou mesmo contada. Pela junção de hábitos e costumes – maneiras de se estar e perpetuar modos de vida – os filmes da Pornochanchada mostram a cultura, aqui herdada e continuada, do subdesenvolvimento. Cultura essa que, mesmo quando alteradas as políticas vigentes (Monarquia, Presidencialismo, Ditadura), foi a única coisa que sempre se manteve firme na condição de vida da nação brasileira, a repetição do Mesmo pela manutenção da colônia de exploração.

A História do Brasil pode não ser exatamente renovada por *Histórias que nosso cinema (não) contava*, porém ela é certamente reconstruída por essa outra via histórica: a da História do cinema brasileiro, já que fica claro o intuito de redenção e sublimação de significados quanto à Pornochanchada, reposicionando-a como gênero relevante não só em termos de sobrevivência (vale lembrar que por um tempo relativamente longo foram aqueles filmes que mantiveram o cinema brasileiro vivo), mas de problematização e criação. Assim, uma ação dupla de matriz apropriativa é efetivada por *Histórias que nosso cinema (não) contava*: a revisão transgressora do período da Ditadura e a releitura renovadora da Pornochanchada.

Durante *Histórias...* temos a clara impressão de que estamos assistindo a um filme “concha de retalhos”, fragmentos unidos por temas comuns, compartilhados. Os saltos ou pulos dados de um filme apropriado a outro transmitem uma incontornável sensação, sempre existente quando lidamos com um cinema em caráter recompositivo: a de que a riqueza encontrada no material preexistente não é fortuita ou formada por casos isolados, mas que dele seria plenamente plausível a construção de um corpo conjunto, uma massa estética heterogênea que quando atada, incita teores críticos consideráveis na construção de uma linha narrativa de viés histórico.³ Algo interessante nessa trama

3. Fabian Cantieri (2017) indica com precisão dois momentos de *Histórias...* que se relacionam – por meio da edição de diferentes filmes – a episódios e personagens reais. No caso da utilização de trechos de *E Agora José? A Tortura do Sexo e Noite em Chamas*, onde há a clara sugestão do assassinato – à época declarado como “suicídio” pelos militares – do jornalista Vladimir Herzog (1937-1975) e, mais adiante no filme, com o uso de imagens de *Noite em Chamas*, que remetem claramente à figura do ex-presidente brasileiro Luiz Inácio Lula da Silva, principal liderança sindical nos anos de 1970 e início de 1980.

desatada pelo filme é que nela o espectador não chega exatamente a fixar ou gerar qualquer tipo de identificação com personagens (há apenas a remissão a figuras já reconhecidas, os atores e as atrizes, e não às personagens que eles e elas interpretam). São então os próprios filmes apropriados que aparecem como “filmes-personagens” (Figura 2), indo e vindo em momentos diversos do longa de Pessoa.



Figura 2. Os vinte e oito "filmes-personagens".

Ato II: [Revisitar para Revirar] clichês e estereótipos

A coincidência de períodos entre a produção dos filmes da Pornochanchada e os anos de Ditadura no Brasil faz com que as obras utilizadas em *Histórias que nosso cinema (não) contava* espelhem de forma nítida e crítica os inúmeros movimentos e signos vigentes então. O processo de seleção dos filmes da Pornochanchada operado por Fernanda Pessoa incide na criação de diversas recomposições, disparadas pelo ato apropriador. Uma dessas recomposições promovidas pelo jogo de edição e colagem audiovisual construído no filme se encontra justamente na ruptura com o rótulo dado ao gênero, “Pornochanchada”, expondo como essa foi uma classificação estreita e empobrecedora.

O gênero da Pornochanchada se justifica como classificação que reúne uma vasta gama de filmes produzidos nas décadas de 1970 e 1980 com um forte apelo popular e comercial,⁴ mas não exatamente como um estilo dotado de características semelhantes que se repetem, antes o que há é a reaparição constante de uma temática (o erótico abordado de diferentes maneiras). Nota-se que a Pornochanchada é identificada por englobar, na verdade, uma multiplici-

4. Coisa rara no contexto brasileiro, os filmes da Pornochanchada “se pagavam”, ou seja, a bilheteria deles resultante conseguia cobrir os custos de produção e gerar ainda algum lucro para a realização de outros filmes – o que ajuda a compreender a extensa filmografia do gênero.

dade de estilos, geralmente apoiados na paródia de outros gêneros e linguagens cinematográficas – fator herdado de outro gênero, a Chanchada (famoso no Brasil entre as décadas de 1930 e 1960). Por isso é que se pode encontrar filmes daquele período pautados em dramas, suspenses, aventuras, faroestes etc. (Cantieri, 2017). Dessa característica de absorção de características plurais é que se pode observar que a Pornochanchada já demonstra uma certa verve para a recriação quando se busca pensar uma concepção estilística comum entre seus filmes.

O filme de Fernanda Pessoa tratará de desgarrar os filmes apropriados da Pornochanchada de qualificações rasas. Por algumas décadas essas obras se encontraram em uma espécie de limbo crítico pois, por um lado eram tratados como um cinema imoral, depravado e inimigo dos “bons costumes”, e por outro, eram tomados como instrumento de alienação política, acusados de ser entretenimento supérfluo e mercenário.

Contra a generalização e o enfoque estreito, a cineasta selecionou fragmentos que passaram ilesos pela censura da época, provavelmente translúcidos aos olhos turvos dos censores brasileiros, que os compreendiam como dotados de um conteúdo inofensivo, apolitizado.⁵ Isso se deu, arriscamos dizer, por conta do próprio rótulo-escudo “Pornochanchada” que escondia por detrás do notório apelo erótico, críticas agudas ao regime da Ditadura Militar e à condição colonizada, subalterna, moralista e terceiromundista da sociedade brasileira. Os fragmentos costurados em *Histórias...* foram como finos tecidos que trespassaram a tela da censura, que não conseguiu capturar ou que ignorou naqueles filmes o fato de eles estarem também contando a história dos anos de ditadura.

Talvez as cenas dos filmes escolhidos por Fernanda Pessoa tenham “se salvado” justamente devido ao caráter erótico, comercial e de entretenimento neles existente. Se o erótico é a repetição de certa “mesmidade”, aquilo que havia de menos interessante naqueles filmes, apesar de sempre presente, ao menos ele serviu para furar os mecanismos de controle e vigilância da Ditadura Militar brasileira, fazendo com que a diferença aparecesse nas entrelinhas, em cenas dispersas (mas nem sempre discretas) que continham fatores de denúncia, transgressão e contestação daquele Regime e dos moralismos então perpetrados.

Era por essa ponte erótica que quase sempre passava a repetição do Mesmo na objetificação da mulher e na representação do notório paternalismo e ma-

5. Quando os filmes possuíam cenas que tocavam explicitamente temas políticos, essas eram realizadas de forma a apelar para o pastiche, o escracho e o humor, o que provavelmente atenuava a rigidez da avaliação feita pelos censores.

chismo entranhados na sociedade. O filme de Pessoa trata também de gerar um desvio nessa percepção quanto à Pornochanchada mostrando como naqueles filmes existiam abordagens – que também passaram incólumes aos censores – que apontavam para mudanças na sociedade, vide o feminismo e as manifestações da contracultura no país.

Histórias... irá então submeter o erigir da crítica a uma série de rupturas com clichês, afastando visões sedimentadas quanto àqueles filmes. Nesse vórtice de rompimentos, há um estranho movimento de implosão que, pelo reforço de estereótipos, parece operar uma forma de quebra com os mesmos. Não se trata de dizer que a Pornochanchada não era uma emissora de clichês e estereótipos, mas de fazer com que eles passem a circular em outros espaços de sentido, notadamente em vetores de transgressão. O filósofo Gilles Deleuze indicou – ao investigar a produção de sentido na literatura, apoiando-se em escritores como Lewis Carroll e Antonin Artaud – vias críticas bastante relevantes e que podem ser aproximadas do caso de *Histórias...*. Para o filósofo, o sentido pode emergir a partir de um “não-senso” (Deleuze, 1974), um signo que se apresenta aberto à produção de sentido. Assim, Fernanda Pessoa parece abordar os filmes da Pornochanchada, limpando os clichês impregnados àqueles filmes e fazendo com que esse processo de limpeza torne cada um dos filmes não-sensos que – conectados fragmentariamente – se apresentam como materiais prontos para a produção de novas perspectivas, moventes em sua carga de sentido “original”.

Se em alguns dos filmes apropriados não havia exatamente um grau de ruptura, mas a mera reprodução de lugares-comuns, Fernanda Pessoa constrói um mecanismo de ressignificação através do processo de edição, atando cenas que, se isoladamente eram apenas “mais do mesmo”, quando unidas passam a contar uma outra história, com novos sentidos e sensações implicados. Esse é um ato de recriação por excelência: dizer pela boca dos outros, reinventando as próprias palavras outrora entoadas.

Histórias... reforça e explicita essa mesmidade da História brasileira, apontando também para uma diferença, ao trazer dos filmes da Pornochanchada o que menos deles se destacava. Quebrando com os clichês e estereótipos ecoados quanto ao gênero, *Histórias...*, ao reproduzir, produz uma recomposição em contiguidade com o que Deleuze afirma ao descrever as forças possíveis inerentes a esse tipo diferencial de repetição:

Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um relevante contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Sob todos os aspectos, a repetição é a transgressão. Ela põe a

lei em questão, denuncia seu caráter nominal ou geral em proveito de uma realidade mais profunda e mais artística. (Deleuze, 2006: 11).

Os filmes escolhidos pela cineasta cindem o dualismo via repetição ao driblar, simultaneamente, impressões advindas tanto de perspectivas conservadoras e moralistas – a de que aquele tipo de cinema era “depravado”, que incentivava a libertinagem como algo nocivo a condutas ditas “corretas” – quanto de uma visão progressista – que enxergava naqueles filmes obras alienadas, pouco afeitas a abordagens políticas e contestadoras.

As comportas da recomposição movidas por *Histórias que nosso cinema (não) contava* para a abertura e passagem de novos sentidos e sensações se encontram mais em uma repetição que nos faz ver tudo aquilo que era antes ignorado. A retomada daqueles filmes e a seleção de trechos não visam apresentar algo inédito, uma renovação radical que leva os signos preexistentes apropriados a locais totalmente diversos de sua origem, porém foca no ato de desmascarar, revirar, tirar o véu dos significados automáticos, dos clichês e estereótipos que impediam a visualização de traços próprios à diferença naquelas obras.

Ato III: [Revisitar para Revirar] a apropriação no cinema

O chamado “cinema de apropriação”,⁶ aquele que faz uso de fontes preexistentes, aponta para o audiovisual como documento histórico a ser constantemente consultado para a compreensão da História – em diversos níveis e camadas. Um exemplo talvez o mais potente nesse sentido é a série *História(s) do Cinema* (1989-1999) de Jean-Luc Godard, que abriu a possibilidade de pensarmos o cinema a partir dessa ideia de documento de ordem estética (não necessariamente informativo), como um patrimônio desgarrado das condições fechadas de propriedade e autoria.

O cinema como patrimônio passa a ser pensado por Godard como memória, formas materiais e imateriais de preservação de tempos. E é nessa modulação que transita o filme de Fernanda Pessoa, na pluralidade (são sempre HistóriaS) e na riqueza apresentadas pelo patrimônio audiovisual, retomando a Pornochanchada e levando-a da percepção de um gênero descartável à condição de documento histórico, portador de patrimônios audiovisuais de cunho ético-estético.

Se os filmes apropriados por Pessoa podem ser abordados como patrimônio, documentos históricos, eles figuram, sem dúvida, como material de ar-

6. “Cinema de Apropriação” é um termo que abraça diversas outras definições, tais como “*found-footage*”, “*dead-footage*”, “*stock-footage*” ou mesmo, na expressão aportuguesada, o “cinema de arquivo” (cf. Fernandes, 2013).

quivo. Mas esse material é dotado de singularidades, já que porta também características de ordem estética marcantes, assim como conteúdos políticos, sociais, culturais etc.. No tensionamento desses diferentes fatores é que os signos levados a *Histórias...* conjugam o que pode ser identificado como um “efeito-arquivo” (Baron, 2014), que coloca a própria ideia da prática da historiografia em questão, e que faz do arquivo não apenas um material a ser preservado, mas constantemente atualizado, revisitado e revirado. As correspondências que esse efeito-arquivo realizam podem ser múltiplas, algo que um gênero como o cinema de apropriação e *Histórias...* nos mostram. O arquivo pensado e praticado como efeito faz dele muito mais do que somente documentos a serem consultados, ele passa a operar como um material “produtor e receptor de experiências” (Baron, 2014: 19, tradução nossa).

Encontramos com frequência na História do cinema referências, menções e livre-inspirações veiculadas por cineastas em seus filmes por meio de retratações ou reinterpretções do trabalho de outros, os quais são por elas ou eles admiradas e admirados. Entretanto, essas expressões acontecem geralmente através de pequenas doses, em sequências ou planos isolados. Já no chamado “cinema de apropriação”, a tomada e a reutilização de obras e materiais cinematográficos/audiovisuais aparece de forma mais expansiva e radical.

Boa parte do cinema de apropriação nasce do desejo de realização por parte de cineastas, que se apresentam ao mesmo tempo como pesquisadores e amantes árdus da sétima arte – espectadores e criadores em atuação simultânea. É nesse cenário que destacamos o que se pode chamar de um “cinema de cinéfilo”, termo que pode abarcar a produção audiovisual em seus mais variados gêneros: ficção, documentário, animação etc. Isso porque ele se refere aos interesses dos autores e não a um estilo especificamente.

Das obras audiovisuais que emergem da facilitação dos acessos e das capacidades técnicas de modificação dos materiais apropriados na atualidade advém também um chamado “cinema transcodificado”, nas palavras de Claire Châtelet (2013), isto é, uma prática audiovisual que é iniciada por uma tradução, pela passagem de um código a outro (do rolo de filme à fita VHS, do DVD ao HD etc.). Essa capacidade técnica que simplifica a possibilidade de difusão e reprodução do material fílmico se torna uma fonte potencializadora da criação (a obra como uma sequência de exibições de filmes variados). O desafio para toda essa gama de produções que se apoiam na repetição de signos prévios se dá pelo modo como as ferramentas e as capacidades técnicas podem catapultar a produção de novos sentidos e sensações, não sendo somente um mero exercício de virtuose.

Será tanto por conta do aspecto técnico, quanto pelo fator de admiração e até obsessão por certos filmes, que Châtelet destacará a aparição dessas criações, identificando a mescla entre a produção de figuras estéticas e a de perspectivas críticas, que faz da cineasta uma inescapável pesquisadora-realizadora:

Nesse contexto de apropriação criadora, a retomada, em se tratando de meras sequências ou de filmes em sua integralidade, transforma as obras cinematográficas em um suporte de uma só vez plástico e crítico, onde ocorre o distanciamento do material “bruto”, assim os procedimentos – os protocolos – colocados em prática no ato de apropriação se revelam determinantes. Por outro lado, o (re)conhecimento dos filmes ou ao menos de alguns de seus códigos (para os filmes de gênero) é essencial no encontro entre o público e a obra apropriacionista. É isso o que explica, sem dúvida nenhuma, a escolha particular dos filmes reciclados.. (Châtelet, 2013: 2, tradução nossa).

Histórias que nosso cinema (não) contava aparece de modo similar ao que Châtelet descreve quanto ao cinema transcodificado, pois alia as dimensões plástica e crítica. A obra de Pessoa aponta também para um cinema de cinéfila ainda mais atado ao contexto de radicalidade no escopo de uma metalinguagem, por ser um filme feito para o local de exibição e circulação tradicionais – as salas de cinema; e não museus e galerias de arte (algo recorrente no cinema de apropriação).

Cabe destacar que nessa metalinguagem, Pessoa não incorre em qualquer efeito saudosista mesmo tendo uma relação afetiva com os filmes, pelo contrário, dado que a cineasta relê o gênero da Pornochanchada para revisar e revirar as Histórias. Se há no longa-metragem alguma nostalgia na valorização dos filmes dos anos de 1970 enquadrados no gênero da Pornochanchada, essa é certamente de ordem “produtiva ou reflexiva” (Baron, 2014: 171, tradução nossa), pois tem como foco a problematização ou perspectivação do passado, fazendo dele algo presente, uma presença histórica viva. O “material audiovisual encontrado” ou “metragem encontrada” (*found footage*) ou o “material audiovisual morto” ou “metragem morta” (*dead footage*) tem sua potência na produção e não na representação do passado, já que emite novos modos de abordar e perceber o que se passou. Essa característica é o que Nicole Brenez e Pip Chodorov (2014) indicam como um uso crítico feito pelo *found footage*, através do que chamam de “Anamnese”, ou seja, uma forma de reavaliação ou revalidação crítica das imagens.

Essa encarnação dos autores como pesquisadores-realizadores, provocada pelos diversos cinemas de apropriação, ganha mais uma face se atentarmos para o fato de que eles podem ser também pensados, em conjunção com o ato apropriacionista, como curadores. Os movimentos de seleção e escolha por

uma certa organização ou *forma de expor* indicam esse labor curatorial. Mas essa curadoria precisa exercer uma exibição da diferença (não só projetar filmes), ela tem que ser levada ao sentido mais radical possível do termo: quando pensar a disposição e organização das obras se revela um gesto realmente crítico e criador, não sendo uma simples remissão, uma reprodução-exibição do já realizado. Essa ação só será criadora se engendrar novos sentidos e sensações a partir das próprias peças “expostas”, o que vemos acontecer em *Histórias que nosso cinema (não) contava*, notadamente, ora pela revisitação das Histórias ora pela implosão dos clichês e a ressignificação das imagens e dos sons.

A libertação das imagens de espaços críticos permeados pelo clichê e pela rotulação demanda e passa necessariamente pela intrusão de movimentos transgressores que operam de modo a “limpar” ou quase livrar as obras de suas alcunhas, restituindo e revelando forças pertencentes às próprias obras, entretanto mantidas em silenciamento e esquecimento, confinadas em visões estreitas que inibem releituras quanto a elas.

Giorgio Agamben (2007) em um belo ensaio intitulado “Elogio da Profanação” dirá – a partir da religião, mas não só dela – que são os atos de profanação que eliminam essa separação quanto às coisas que o Sagrado nos impõe, restituindo ao livre uso tudo o que estava impossibilitado de ser tocado, manipulado e experimentado.

Em *Histórias que nosso cinema (não) contava*, Fernanda Pessoa restitui ao livre uso filmes da Pornochanchada que pareciam não mais poder apresentar novas perspectivas, posto que já há algumas décadas foram classificados e fechados em definições estanques, como aquela que o próprio nome dado ao gênero induz. A crítica cinematográfica e o senso comum trataram de realizar tal movimento de sacralização quanto à Pornochanchada ao defini-la como um cinema vulgar e sem qualquer valor ético-estético, onde a produção de sensação e sentido se encontrava ausente. O que *Histórias...* faz é preencher o vazio que mantinha distante qualquer construção de outros pensamentos quanto àqueles filmes.

O clichê e o rótulo podem ser pensados como sacralizações por colocarem os objetos sob a aura fixa de significados, fechando seu estado de permanente abertura para a visualização de novos sentidos possíveis. A ideia de sagrado aqui não diz necessariamente de algo abordado como digno de louvor e valorização – trata-se de um conceito evidentemente expandido –, mas da garantia de um poder, do êxito de uma narrativa sobre outras, da hegemonia de uma só via crítica, do domínio e prevalência de certo olhar, que ignora ou desdenha de novas imagens e construções. Será a profanação, portanto, que aparecerá

como gesto que “desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado.” (Agamben, 2007: 61).

É irônico e curioso notar ainda como filmes que possuem um apelo erótico e constante sugestão e conotação sexual em suas cenas não encontrem aí sua principal fonte de profanação – o que uma reflexão mais automática poderia sugerir. O aspecto erótico tão destacado nas análises quanto à Pornochanchada aparece em *Histórias...* como um dos dados de coleta para a recomposição de olhares críticos e para a produção de novos sentidos a partir daqueles filmes sendo que – de modo inverso – não se trata nem de condenar a aparição sexual constante no gênero como algo imoral, nem de destacar apenas suas manifestações claramente machistas e paternalistas, mas de vislumbrar e costurar uma força transgressora, alçada pela ética da liberdade sexual, sobretudo na demarcação do desejo da mulher como fato inegável e essencial (e, de modo tímido, o desejo homoafetivo) no mundo.

Agamben chega inclusive a utilizar o exemplo da pornografia em seu texto para dizer como essa é, na verdade, uma expressão enganosa quanto à ideia de profanação. Precipitadamente, pode-se pensar que a pornografia é um ato de profanação, porém o filósofo nos mostra como ela acaba por, ao contrário, sacralizar o sexo, através da banalização e da confirmação de um poder no próprio ato sexual. Estranhamente (mas talvez nem tanto, já que vivemos o capitalismo e sua mercantilização de tudo), a pornografia visa moralizar o sexo, dizer como ele é ou deveria ser feito: quanto mais explícito e agressivo possível, melhor.

A profanação funciona antes como um dispositivo de desativação da moral e dos mecanismos de poder que atravessam e encarnam nas coisas, no caso da força de ordem estética, os clichês e estereótipos. Se essa vertente transgressora se encontra aqui ligada ao cinema de apropriação – que engloba toda produção que se pauta pela tomada e colagem de materiais anteriormente realizados –, pode-se dizer que dele emergirá mais um vetor, aquele que nomeamos como *cinema de profanação*: reconfigurações que necessariamente romperão com o usual e o desafiarão, rearranjando e produzindo novos sentidos e sensações que destacam perspectivas críticas impensadas ou escanteadas nos signos apropriados.

Os sacrilégios criadores de *Histórias que nosso cinema (não) contava* incidem assim no que talvez apareça como fator o mais “original” para a criação artística no século XXI (era imersa no digital, de onde provém uma cultura *remix*); a ação de gerar novas imagens e sons a partir de fontes preestabelecidas apoiada na fórmula simbiótica proposta por Claire Châtelet (2013: 5, tradução nossa): “re-criar = *criar com*”. No filme de Pessoa, as obras da Por-

nochanchada serão como peças de um jogo, um quebra-cabeças de colagem e costura, manipuladas pela edição, tendo seus usos alterados *na reprodução* (a exibição de trechos-fragmentos) *que se torna produção* (as linhas narrativas que provocam novos olhares críticos para as Histórias do Brasil e do cinema brasileiro).

Se por muito tempo a Pornochanchada foi um cinema rechaçado e esquecido – como os rolos de filme lançados ao rio na cena que fecha *Histórias...* (Figura 3) –, a obra de Pessoa resgata aqueles filmes para enfim recontar históriaS que não poderiam deixar de reexistir. É como se aqueles negativos descartados, dados como mortos, tivessem seguido um curso até parar em alguma outra margem do rio: a recomposição, a recriação como modo de inédito resgate do que nunca se pensara propriamente em termos ético-estéticos, processo que retira a naftalina dos signos e limpa o bolor do qual se alimentam os clichês.



Figura 3. Metragem morta? Negativos lançados ao rio.

Referências bibliográficas

- Agamben, G. (2007). *Profanações*. São Paulo: Boitempo.
- Avellar, J. (2005). A teoria da relatividade. In A. Novaes (org.), *Anos 70: ainda sob a tempestade* (pp. 337-373). Rio de Janeiro: Editora SENAC.
- Baron, J. (2014). *The Archive Effect – found footage and the audiovisual experience of history*. Nova Iorque: Routledge.
- Blanchot, M. (2007). *A Conversa Infinita 2: a experiência limite*. São Paulo: Escuta.
- Brenez, N. & Chodorov, P. (2014). Cartografia do Found Footage. *Revista Laika*, 3(5): 1-11. São Paulo.
- Cantieri, F. (2017). “Em teu seio, ó liberdade”. *Cinética – Cinema e crítica*. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/em-teu-seio-o-liberdade/>.
- Châtelet, C. (2013). Le cinéma transcodé: petite typologie des pratiques d’appropriation. *Lignes de Fuites*. Disponível em: www.lignes-de-fuite.net/IMG/_article_PDF/article_195.pdf.
- Deleuze, G. (2006). *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal.
- Deleuze, G. (1974). *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva.
- Fernandes, M. (2013). *Found footage em tempo de remix: cinema de apropriação e montagem como metacrítica cultural e sua ocorrência no Brasil*. Dissertação de Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo.

Filmografia

- História(s) do cinema* (1989-1999), de Jean-Luc Godard.
- Histórias que nosso cinema (não) contava* (2017), de Fernanda Pessoa.

Um espaço (dentro/fora) do sujeito – *Isto não é um filme* e o diário fílmico como lugar de liberdade e vigilância

Márcio Henrique Melo de Andrade*

Resumo: *Isto não é um filme* (2011), de Jafar Panahi e Mojtaba Mirtahmasb produzido inteiramente no apartamento de Panahi, retrata um dia na vida do diretor enquanto este cumpre prisão domiciliar, sentenciada pelo governo iraniano. Neste artigo, parte-se das estéticas do diário fílmico para pensar a formação da subjetividade conectada à flexibilização dos tempos e espaços e a imagem como lugar de liberdade e vigilância. Palavras-chave: diário fílmico; vigilância; subjetividade; espaço; *Isto não é um filme*.

Resumen: *This is not a film* (2011), de Jafar Panahi y Mojtaba Mirtahmasb, producida íntegramente en el apartamento de Panahi, retrata un día en la vida del director mientras se encuentra bajo arresto domiciliario, condenado por el gobierno iraní. En este artículo partimos de la estética del diario cinematográfico para reflexionar sobre la formación de la subjetividad asociada a la flexibilidad de tiempos y espacios y a la imagen como lugar de libertad y vigilancia. Palabras clave: diario cinematográfico; vigilancia; subjetividad; espacio; *This is not a film*.

Abstract: *This is not a film* (2011), by Jafar Panahi and Mojtaba Mirtahmasb produced entirely in Panahi's apartment, portrays a day in the director's life while he is under house arrest sentenced by the Iranian government. In this article, we start with the aesthetics of the film diary to think about the formation of subjectivity connected to the flexibility of times and spaces and the image as a place of freedom and surveillance.

Keywords: film diary; surveillance; subjectivity; space; *This is not a film*.

Résumé : *This is not a film* (2011), de Jafar Panahi et Mojtaba Mirtahmasb réalisé entièrement dans l'appartement de Panahi, dépeint une journée dans la vie du réalisateur alors que, condamné par le gouvernement iranien, il est assigné à résidence. Dans cet article, nous partons de l'esthétique du journal cinématographique pour réfléchir à la formation de la subjectivité liée à la flexibilité des temps et des espaces et à l'image comme lieu de liberté et de surveillance.

Mots-clés : journal de cinéma ; surveillance ; subjectivité ; espacer ; *This is not a film*.

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Comunicação – PPGCOM/UERJ. 20550-900, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: marcioh.andrade@gmail.com.

Submissão do artigo: 11 de novembro de 2020. Notificação de aceitação: 18 de janeiro de 2021.

Interior de uma casa. Diante de uma câmera, um homem se senta à mesa e começa a fazer o que parece ser o desjejum. Enquanto come, faz pausas para conferir o celular. Essa é a primeira cena de *Isto não é um filme* (*In Film Nist*, 2011), dirigido por Jafar Panahi e Mojtaba Mirtahmasb, filme produzido inteiramente no interior do apartamento do diretor iraniano Panahi, que retrata um dia na sua vida no ano de 2010, período em que cumpria prisão domiciliar sentenciada durante o governo de Mahmoud Ahmadinejad. A partir do tempo de espera por um veredito, Panahi decide registrar seu dia para, provavelmente, provocar pressões e mobilizar autoridades sobre sua condição, criando uma espécie de (não)filme em que vive uma (não)versão de si mesmo que busca sobreviver a partir da imagem. Dentro de um espaço de confinamento, o filme de Panahi toma as limitações espaciais como potência para explorar a impermanência como condição de si e a imagem como lugar de independência da espacialidade física e temporal. Nesse documentário, a figura e o corpo de Panahi diante da câmera criam uma espécie de identidade que se fratura entre pessoa e personagem, entre real e ficcional, buscando a instabilidade dos espaços e habitando a impermanência dos tempos. Tomando como ponto de partida este filme, este artigo traça vetores de reflexão em torno das conexões possíveis entre a escrita diarística no cinema e suas possibilidades de liberdade e controle diante da produção de imagens no contemporâneo.

Uma das formas de expressão do sujeito e invenção de sua interioridade reside na escrita diarística. Entendido como uma prática social e literária afeita a certa indeterminação sobre as suas especificidades, o diário “mostra o enfrentamento do real, do simbólico e do imaginário, e atua neles” (Seligmann-Silva, 2012: 266), subvertendo as classificações que tentam enquadrá-lo somente como um gênero literário. Dentre suas principais características, existem o registro em primeira pessoa em que se evidencia o autor como narrador e personagem; a demarcação do tempo tanto pela delimitação do calendário como pela integração à prática cotidiana do autor; demarcação do espaço por meio de registro de locais ocupados pelo autor; trânsito por distintas linguagens e dispositivos técnicos (Valles, 2018). Para Simonet-Tenant (2004), a escrita do diário acontece com mais frequência quando a identidade do sujeito se encontra em situação de vulnerabilidade, como em experiências ligadas à aflição física (velhice ou doença), crises afetivas, espirituais ou intelectuais (amor, luto, separação, solidão), situações de enclausuramento (relatos de prisão ou cativo) e períodos de mudanças (adolescência, gravidez) e crises coletivas (ditaduras e guerras).

Nesse sentido, a escrita de diários aparece como um processo de afirmação de um laço com uma ideia de si quando os outros vínculos sociais parecem se

desfazer, em que o sujeito investe na necessidade de colocar a própria existência em perspectiva. Todavia, esse desejo de escrever a própria vida ao longo dos dias, ao mesmo tempo em que pode alimentar certa distância crítica das próprias experiências, faz-se impregnado do fluxo da existência, em que o sujeito termina representando a si mesmo não como uma identidade fixa, mas como um self em movimento. Quando as subjetividades começam a alimentar esse distanciamento diante de seu próprio processo de formação, os espaços da vida comum alimentam certa tensão entre manter e transformar o estado de coisas. Assim, essa prática de representação de si se populariza e conquista outros territórios, sendo produzida por meio de linguagens emergentes como fotografia e cinema, criando uma espécie de gênero intitulada filme-diário (ou diário fílmico).

Autores como Russell (1999 apud Rascaroli, 2009) compreendem o filme-diário como uma das instâncias do ensaio fílmico e James (1992 apud Rascaroli, 2009), por sua vez, propõe distinções entre “*film diary*” e “*diary film*”. Para o autor, *film diary* (que pode ser traduzido como diário fílmico) caracteriza a prática de filmar a própria vida com propósitos inteiramente pessoais e particulares, já o *diary film* (ou o filme-diário) caracteriza-se por uma montagem orientada para um olhar público. Para James (2013), diferenciar essas duas práticas faz-se necessário para analisar as especificidades de ambas as práticas de escrita de si na linguagem cinematográfica. Enquanto o diário em filme se bastaria em si mesmo, visto que se compõe como notas fílmicas que se restringiriam ao âmbito privado do realizador; o filme-diário se compreende como uma obra que se desloca dessa esfera privada a partir de uma construção narrativa que cria uma ordem para esses fragmentos do instante. Na operação que conduz o realizador de um formato para o outro reside uma tensão que expõe “propriedades formais específicas situadas entre as atividades sociais que o produzem e as relações sociais igualmente específicas que são postas em movimento” (James, 2013: 168).

Na elaboração do conceito em torno dessa forma, James (2013) identifica como diários fílmicos os primeiros registros realizados pelo cineasta lituano Jonas Mekas no início dos anos 1960 e ao longo de sua vida, visto que, inicialmente, se tratavam de imagens que não visavam se tornar um filme. Para ele, o diário em filme inaugurou funções para a câmera que recusavam classificações no cinema comercial ou de vanguarda “com as extravagâncias, deficiências e contradições do novo (não) gênero desafiando as normas hegemônicas do suporte numa nova prática privada do cinema” (James, 2013: 168). De um registro de imagens diluído à práxis da vida, a publicização desses registros em forma de um filme como obra artística tornou possível a concepção de um

gênero intitulado ‘filme-diário’. No filme de Panahi, a forma do diário fílmico aparece atravessado por uma série de transformações narrativas, estéticas e tecnológicas conectadas ao século XXI. Isso nos ajuda a pensar em uma escrita de uma imagem de si mais interessada na flexibilização da própria personalidade, dos tempos e espaços do que propriamente sua fixidez.

A partir dessas bases conceituais em torno do filme-diário, compreende-se que Panahi coloca a própria subjetividade em um jogo de presença que reverbera a liberdade de se relacionar com o espaço fora de sua residência/prisão, construindo mundos possíveis como gesto de imaginação particular e política. Para a análise desse filme, cotejamos autores que se relacionam às dimensões da subjetividade (Rolnik, 2014, 2018; Taylor, 1997; Foucault, 1977, 2013; Gumbrecht, 2014, 2015), da escrita diarística e suas relações com o cinema documentário (James, 2013; Mekas, 2013; Mourão, 2013) e das tensões entre liberdade e vigilância na imagem contemporânea (Pimentel, 2005; Bruno, 2013). A partir da análise da obra de Panahi sob esse olhar, compreende-se o autobiográfico como uma narrativa menos orientada a um desejo de um sujeito em pensar a formação de sua própria personalidade. Pelo contrário, o filme busca flexibilizá-la diante da experiência em um ambiente confinado a partir do modo como o corpo do diretor se relaciona com elementos da própria residência (chão, janelas, espelhos, portas etc.) e da própria câmera (imagem, telas, dispositivos etc.).

Atravessado por instâncias que envolvem o diário, a vigilância e as tecnologias digitais, *Isto não é um filme* se compõe a partir de uma ambivalência entre um sujeito e o espaço que este ocupa a partir de uma situação de encarceramento. Nele, as percepções em torno da representação do espaço acumulam uma série de camadas que tensionam as liberdades tolhidas nas relações entre sujeito, imagem e o direito ao convívio no espaço urbano. No entanto, o desejo de filmar o diário de sua prisão domiciliar também revela suas contradições ao também permitir o controle sobre o corpo do prisioneiro a partir do registro e da publicização de sua imagem. Aqui, pretende-se entender como a imagem se revela como sintoma de um desejo de tensionar essa oposição entre privado e público, entre residencial e urbano, entre liberdade e controle.

O diário fílmico e a invenção do tempo e do espaço

No dia em que acontece *Isto não é um filme*, Panahi decide, junto com seu amigo e cineasta Mojtaba Mirtahmasb, fazer a leitura de um roteiro cinematográfico a que foi negado subsídio financeiro para sua realização. Esse roteiro conta a história de uma garota, Maryam, aprisionada pelos pais no quarto para que não se matricule na universidade em que fora aprovada. O diretor decide

realizar essa leitura como uma forma de burlar (com certa ironia) as proibições promovidas pelo governo iraniano – que envolviam a impossibilidade de realizar filmes, entrevistas etc.. Enquanto lê as descrições das cenas, os primeiros planos descritos pelo diretor situam o espectador no próprio universo em que acontece o enredo: a relação da protagonista com sua avó e seu pai e com o espaço físico interno da casa (portas, janelas, corredores etc.) e externo (rua, calçada, beco etc.). Enquanto os diálogos e rubricas do roteiro vão sendo lidas por Panahi, Mirtahmasb filma o diretor usando a sala de estar como cenário das ações de seus personagens, imaginando os espaços, ações e situações que vão sendo descritos.



Figura 1. Jafar Panahi usa fita adesiva para criar um cenário
Fonte: Frame de *Isto não é um filme*, 2018

Para analisar a relação entre sujeito e espaço a partir da obra de Panahi, faz-se necessário encontrar chaves de leitura que criem pontes entre a experiência de ser e estar e suas conexões com o mundo em volta. A formação da identidade moderna se atravessa pela afirmação do sujeito como produtor, como uma pessoa que desenvolve seus valores a partir da relação com o trabalho e da transformação da natureza a serviço da vida cotidiana. A construção dessa vida cotidiana ocidental acontece no século XVIII, quando se produz uma infraestrutura que contempla várias atividades relacionadas ao bem comum: “os homens deliberam a respeito da excelência moral, contemplam a ordem das coisas; de suprema importância para a política, deliberam juntos sobre o bem comum” (Taylor, 1997: 274). Esse contexto estruturou as bases para uma segregação clara e evidente dos espaços da vida privada e da vida pú-

blica, relacionando-os com as atividades que poderiam ser realizadas em cada um desses âmbitos: algumas ações estariam restritas à esfera da intimidade; outras, à esfera pública. No entanto, de acordo com Bruno (2013: 5), desde o período moderno até os dias atuais, a subjetividade atravessa um processo de reconfiguração topológica, “cujo foco de investimentos e cuidados se deslocam da interioridade, da profundidade e da opacidade para a exterioridade, a aparência e a visibilidade”, reconfigurando as fronteiras entre público e privado. Dentro dos espaços que cercam a esfera da intimidade, os sujeitos começam a conceber formas de expressão que alimentam a invenção dessa vida interior a partir das linguagens (escrita, falada, imagética etc.) que, aos poucos, vão se tornando obras e expressões cada vez mais visibilizadas.

Segundo Taylor (1997), uma das heranças do conceito de identidade na modernidade reside na compreensão da natureza das coisas como um espaço “dentro” delas, que se desdobra na formação de um sujeito que se veria de maneira independente de uma possível ordem mais abrangente da qual poderia fazer parte (como instituía a religião, por exemplo). Da Idade Moderna em diante, a linguagem e nossa capacidade de representar fortalecem um anseio de não somente descrever corretamente os fenômenos do mundo, mas também nossa forma de manifestar, pela expressão, o que somos e nosso lugar dentro das coisas. Para Foucault (1977), a subjetividade seria inseparável dos dispositivos de visibilidade, pois as instituições disciplinares funcionam como máquinas de ver que produzem modos de ser. Assim, o poder disciplinar e a produção de individualidades e subjetividades são associados a modos de ver e ser visto presentes em diversos dispositivos materiais e imateriais. Pimentel (2005) entende que a fragmentação de ideias de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade afeta a construção de identidades pessoais, abalando os modos como os indivíduos constituem seus modos de ser e se narrar. Nesse movimento, o autor acredita que o sujeito abandona o corpo como meio de se relacionar com o mundo e se mistura às tecnologias que o cercam. Assim, suas ações não mais se limitariam aos espaços e tempos físicos, mas podem ser relativizadas a partir de suas intervenções no mundo:

Nesse contexto, o auto-retrato e as obras auto referenciais, pensados como discursos onde o artista contemporâneo desenvolve uma reflexão sobre o sentido do “eu”, apresentam-se como formas propícias para o entendimento de como esse sujeito contemporâneo se percebe. (Pimentel, 2005: 2).

Esse movimento torna a imaginação e as formas poéticas uma forma de compreender a si e também a realizar anseios, abrindo espaço para a emergência e disseminação da prática de escritas de si, como o diário, por exemplo. A concepção de um diário acontece de forma concomitante à elaboração do self

que exhibe, funcionando como um lugar em que se experimenta pontos de vista sobre os acontecimentos vivenciados pelo autor no contexto em que está inserido. Acontecendo de forma fragmentária, a escrita do diário compõe um eu que revela a construção dos sentidos em torno das experiências de modo praticamente simultâneo ao ato de vivê-las, tornando-se “parte do evento narrado, e não como observação de segunda ordem” (Seligmann-Silva, 2012: 264). A partir dos eventos que narra, o interesse do escritor na forma do diário reside na constante elaboração de um self em deslocamento, das ressonâncias desses fatos em sua consciência. Quando essa forma de escrita se aproxima da linguagem cinematográfica, encontra uma subjetividade que foge da adequação figurativa, que, ao se situar entre documentário e ficção, entre testemunha e narrativa, aparece como um meio ainda mais flexível na aventura da representação de si. Diante da dificuldade de criar uma narrativa dos eventos e memórias que compõem uma existência, alguns cineastas filmam seu cotidiano por vários anos (ou décadas) e organizam esses fragmentos em diferentes estratégias de discurso.

Ao longo da história do cinema, vários cineastas experimentaram a forma diário, destacando diretores como Man Ray, que, em *Home Movies* (1923-38), registra lugares e eventos do seu cotidiano, e Humphrey Jennings, que, em *A Diary for Timothy* (1946), filma os anos finais da Segunda Guerra Mundial em uma forma diarística endereçada a uma criança recém-nascida. Dentre esses cineastas do cinema underground,¹ um dos mais proeminentes foi o lituano radicado nos EUA Jonas Mekas (1922-2019).² De maneira geral, para Mekas (2013), o desejo pela improvisação, espontaneidade e anarquia na realização de suas obras revelava uma busca por uma liberdade de si mesmo, pois, para ele, chegar a uma criação ‘verdadeira’ demandava do artista “descer muito mais profundo, abaixo de toda essa desordem, ele tem que escapar da força centrífuga de tudo o que aprendeu de sua sociedade” (Mekas, 2013: 41). Na sua forma de conceber o filme-diário, o processo de reflexão que se instaurava pela distância em relação aos eventos que registrava com sua câmera aparecia por conta do tempo entre os processos de filmagem e montagem. Pela natureza desse processo, os filmes de Mekas parecem investir em certa nostalgia a partir da celebração do efêmero, impregnando-se de uma experiência da perda

1. Deste círculo, pertencem os supracitados cineastas como Carolee Schneemann (*Fuses*, 1967; *Plumb Line*, 1968-71), Stan Brakhage (*Window Water Baby Moving*, 1959); Marie Menken (*Glimpse of the Garden*, 1962; *Notebook*, 1963), Andrew Noren (*The Adventures of the Exquisite Corpse*, 1968), Su Friedrich (*Sink or Swin*, 1990), Chantal Akerman (*News From Home*, 1977) e outros como Storm de Hirsch (*Hudson River Diary at Gradiew*, 1970), Robert Huot (*Diary Film #4*, (1973-74) e Howard Gutterplan (*European Diary* '78, 1978).

2. Cineastas criador de obras como *Walden* (1969), *Reminiscences of a Voyage to Lithuania* (1972), *Lost, Lost, Lost* (1975) e *As I Was Moving Ahead, Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2001).

a partir “do fugidio, de um presente sempre passando, de um presente sempre passado” (Mourão, 2013: 17).

Para Valles (2018), ao longo de seus estudos em torno da forma diário enquanto gênero literário, foi possível perceber como a proeminência da construção do eu e da inscrição do tempo tornou a representação do espaço uma lacuna. No âmbito literário, por mais que existam descrições dos locais em que o autor viveu, refletir sobre o espaço como uma dimensão do sujeito terminou se tornando um aspecto secundário. O autor afirma que o espaço aparece como questão quando o diário aparece na imagem, por meio de registros fílmicos ou videográficos (que serão mais detalhados posteriormente). Como os ângulos, movimentos e planos de câmera demarcam as leituras sobre o ambiente, os diários em filme e vídeo se constituem como formatos em que a linguagem oferece mais elementos para a composição do espaço como dimensão do sujeito.

Nesse contexto, pensamos a escrita diarística no filme de Jafar Panahi com as possibilidades de triangular sua relação com um tempo e um espaço em que o confinamento produz outras formas de concebê-los. Na situação de ator de seu próprio roteiro, Panahi procura formas de se relacionar com o espaço de modo a se expressar com uma sensação de autenticidade a partir das frágeis linhas desenhadas com fita adesiva no chão de sua sala de estar. Seu corpo sente a necessidade de ir em busca de outros espaços com que se relacionar para, assim, comunicar algo com a consciência de fazê-lo. Nessa busca, as pequenas cenas da leitura de seu roteiro são atravessadas por encontros fortuitos e prosaicos com vizinhos à sua porta, telefonemas de familiares e imagens da televisão e do computador. Todos esses elementos estão, de alguma forma, sempre apontando para tempos e espaços fora do próprio apartamento. Tratam-se de vozes e sonoridades que estão sempre convocando o espectador para imaginar eventos, corpos e lugares que não estão presentes concretamente dentro da residência do diretor, mas que se atravessam no filme de forma fugidia e efêmera.

Para Pimentel (2005), um dos aspectos que fundamentam a cultura contemporânea reside no desaparecimento gradual de uma imagem do ‘eu’ de acordo com a autobiografia literária tradicional. Depois de muito tempo de hegemonia, esses modos de representação de si começaram a ser questionados na sua relação com o consumo dos meios de comunicação de massa e da disseminação das tecnologias digitais. Desta forma, faz sentido afirmar que, diante de relações cada vez mais flexíveis com as noções de tempo e espaço, nossas formas de autorrepresentação reverberem esse desejo por outras subjetividades. No filme de Panahi, essa tendência do documentário em assumir a inscrição de

subjetividade como potência reverbera um desejo de ir de encontro à herança de uma formação de subjetividade em que a valorização do racional e do consciente sustenta a estruturação de nossos modos de viver. Para Rolnik (2014), a consciência do sujeito se limita àquilo que se pode ver a olho nu e, de fato, não alcança um processo de mudança de estado de coisas e “por isso, não *ajuda o espírito a mudar de estado junto com as coisas. Ela nos instala na projeção, fazendo-nos buscar intensamente a nossa inalcançável imagem ‘verdadeira’*” (Rolnik, 2014: 183. Grifo no Original). Diante dessa possibilidade de comunicar um sentimento para fora de si, um sujeito pode encontrar nessas outras formas uma cumplicidade que revela, por alguns instantes, os atos inconscientes de nossa natureza. Quando esses modos de expressão consciente de si são questionados, formas que nos apontem para as inconsciências passam a fazer mais sentido para expressar nossos modos de existir.

Janelas para a alma – Ou o diário como um desejo de fuga e deslocamento

No filme de Panahi, o enclausuramento promove a situação de leitura de um roteiro não filmado (seu não-filme), que também se passa dentro de uma residência com uma protagonista confinada. Nesse roteiro e no documentário a que assistimos, um dos elementos mais proeminentes consiste nas janelas e nas portas, que se configuram como lugares de travessia que permitem ao diretor e à protagonista do seu roteiro, Maryam, terem contato com o mundo externo. Nesse sentido, parece possível afirmar que, nessa forma particular como Panahi toma a forma do diário fílmico, o espaço não somente se mostra um elemento essencial, mas se torna o palco de seus principais conflitos. Geralmente, o gesto de filmar a si mesmo possui um vínculo maior como uma prática de vida conectada à esfera temporal, visto que não “trata apenas de fazer da vida assunto ou matéria de trabalho, mas diluir nela o próprio trabalho: filmar todo dia, filmar fragmentos por dia; reagir imediatamente ao fluxo dos acontecimentos” (Mourão, 2013: 15). Para James (2013: 191), o processo de montagem dos fragmentos nos filmes de Mekas em uma narrativa faz-se envolver por circunstâncias “sujeitas ao tempo, às mudanças da ideia que Mekas faz do formato de sua própria vida e de como esta poderia ser expressada como filme”. Em Panahi, as circunstâncias que cercam o desejo de criação se atravessa ao anseio pelo contato com outros espaços, tomando o exercício ficcional como uma forma de saturar o ambiente residencial com infinitos espaços. A partir da sua sala de estar, somos lançados para uma infinidade de outros espaços a partir do desejo de deslocamento perpetrado no diário concebido pelo diretor.

O exercício de elaborar um diário demanda do autor a intenção de não somente relatar suas vivências, mas compreender que ele se compõe como uma espécie de jogo, em que sua subjetividade também resulta de um processo narrativo, em que as figuras do escritor e da pessoa se aproximam e se distanciam na construção do personagem de si na obra. Assumindo a liberdade de criar uma versão de si mesmo na intimidade de um espaço atravessado por intenções, projeções e estranhamentos, o autor do diário assume a multiplicidade e o deslocamento das ideias sobre si como matéria-prima de sua própria escrita (Didier, 1991). No contexto cinematográfico, a partir dos anos 1980, os projetos autobiográficos e diarísticos começam a se espriar por outros espaços artísticos e se tornar cada vez mais populares, em que se entendia “o eu, ou a apreensão da vida, como um problema colocado à forma, um problema que questiona a forma, ou exige que ela seja tensionada” (Mourão, 2013: 15). Nesse sentido, o diário aparece dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades, com pensamentos, sonhos e ficções se atravessando na ordem dos dias.

Além disso, o crescente barateamento de custos de produção e do contato com outras obras do gênero permitiu que outros cineastas pudessem conceber obras que ampliam e diversificam as possibilidades do gênero, como Stan Brakhage, Andrew Noren, Jerome Hill, Hollis Frampton, Chantal Akerman, Joseph Morden, Derek Jarman e Wim Wenders.³ Esses e outros cineastas buscaram no cinema amador de cunho autobiográfico uma forma de assumir um desejo por reivindicar uma independência em relação aos modos de produção de cinema comercial narrativo. Por ser demarcado pelo calendário, o diário nasce do desejo de escrever um si em constante deslocamento, assumindo importantes definições em sua forma autobiográfica. Enquanto, na autobiografia, a relação com o passado demanda do sujeito certa subtração do imediatismo das circunstâncias; no diário, as referências ao passado, presente e futuro tornam o tempo multiforme no fluxo de uma subjetividade em movimento (Duhart, 2009). Assim, nos aproximamos de Pimentel (2005: 49) ao entender essas imagens fragmentadas do sujeito como uma forma deste se ver como uma imagem vazia rumo a desaparecimento, ou “a imanência total do sujeito que só existe enquanto manifestação no mundo, separando-se da ideia renascentista do homem total e fragmentando-se”.

3. Por exemplo, em *News from Home* (1977) e *No home movie* (2015), Chantal Akerman trata sobre a relação que possui com sua mãe; Em *Mémoires d'un juif tropical* (1988), o diretor Joseph Morder relembra o período de sua juventude no Equador, onde seus pais judeus se estabeleceram depois que deixaram a Polônia; em *Blue* (1993), Derek Jarman retrata suas experiências com a AIDS, literal e alegoricamente, junto a uma exploração dos significados associados à cor azul; e em *Lightning Over Water* (1980), o diretor Wim Wenders ajuda seu amigo e diretor Nicholas Ray a concluir um filme final antes de sua morte iminente por cancer.

Se a afirmação da vida cotidiana na modernidade valoriza o controle das situações de modo a direcionar o sujeito a uma ideia de futuro de forma mais concreta e eficiente, a contemporaneidade alimenta o desejo por relativizar essas regulações e deslocar suas certezas. Segundo Gumbrecht (2014), a sensação de latência que se desdobra em um presente expandido atravessa a sociedade desde o fim da Segunda Guerra Mundial, em que as nações afetadas direta e indiretamente pela guerra se viram paralisadas por restrições invisíveis e incertas sobre as perspectivas de futuro. Como, nesse contexto, se percebeu que a expressão do desejo pode alimentar também processos de destruição de si e do outro, o exercício de rever os modos de produção de subjetividade alimenta o que Rolnik (2018: 122) chama de ‘reapropriação da vida’:

Impõe-se igualmente a tarefa de explorarmos as diferenças entre, de um lado, esse protesto pulsional dos inconscientes (insurreição micropolítica) cujo objetivo é liberar a vida de sua expropriação e, de outro, o protesto programático das consciências, cujo objetivo é ampliar a igualdade de direitos (insurreição macropolítica).

Nesse movimento por pensar o presente de forma expandida, Gumbrecht (2015: 49) compreende que o recente interesse por esses aspectos físicos da existência humana e nossa relação com o espaço nascem na contramão da tradição cartesiana, acreditando que “a nova construção pós-historicista do tempo é também uma reação aos fenômenos e aos efeitos da globalização”. Em *Panahi*, o desejo de deslocamento e as transformações dos espaços físicos não somente se assumem durante toda a narrativa como também se mostram como principal condição para que o próprio filme exista. De repente, a casa que inicia o filme como um convencional espaço residencial se transmuta em espaço prisional, em set de filmagem e em local de refúgio em relação ao caos do mundo externo. Ao fabular espaços que o possibilitem reencontrar os modos de habitar sua residência, *Panahi* se volta para uma pluralidade que coloca os espaços físicos em questão o tempo todo, aparecendo por meio de vetores de fuga como as janelas e portas.



Por exemplo, em certo momento, as janelas se tornam um canal de acesso de sua personagem, Maryam, ao ambiente externo e dele mesmo à possibilidade de registrar imagens da cidade com seu celular. No início do filme, quando Panahi faz a leitura do roteiro do filme de ficção, esse anseio por transpor os próprios limites também aparece na ‘janela’ do quarto de Maryam, sua personagem. Momentos depois, o diretor também usa as janelas de sua própria casa para transpor as limitações físicas de seus olhos a partir da possibilidade de filmar o espaço urbano com o celular. Portanto, a janela termina se tornando, por sua vez, um lugar recorrente no filme de Panahi como forma de se colocar em um sentimento de liberdade, ao mesmo tempo que se transforma em palco e moldura para outro conflito sobre o qual ninguém tem controle ou domínio⁴. Assim, a sensação que se atravessa se alinha mais à urgência e à iminência de um perigo, mesmo que essa ameaça nunca pareça se concretizar nem se esclarecer. Mergulhando no desejo de se sentir afetado pelos corpos e imagens que possibilitam sua relação com o mundo exterior, o diretor nos possibilita caminhar junto com ele para atravessar o limiar do “dentro” (do diário) e “fora” (do espaço urbano).

Ao deslocar tanto os espaços e tempos do cotidiano como sua própria estrutura narrativa, o filme de Panahi parece estar sempre carregado de uma ten-

4. Aqui, faz-se uma referência à festividade que atravessa toda a narrativa de *Isto não é um filme* – a Quarta-Feira de Fogos. Também chamada *Chaharshanbe-Soori*, essa festividade que acontece em Teerã, capital do Irã, na última quarta-feira antes do calendário iraniano e tem tradição zoroastriana (religião dominante no Irã antes da chegada do Islã). Por ser um evento que reúne diversas pessoas que pular fogueiras cantando músicas e soltam fogos de artifício como práticas de purificação, muitos iranianos preferem ficar dentro de casa para evitar acidentes. Conforme notícia disponível na URL: www.trt.net.tr/portuguese/medio-orient/2016/03/17/ira-festival-de-fogo-mata-tres-e-fere-259-452263. Acesso em 06.01.2019

são entre o desejo de representar um sujeito e de colocar essa imagem de si em constante movimento físico e existencial. A busca por formas de auto-representação termina se tornando seminal em uma sociedade onde as estruturas tradicionais de comunicação e representação simbólica (como a família, mundo do trabalho, as relações de classe social, a escola etc.) complexificam e desestabilizam as noções de sujeito e comunidade. Somos transformados em imagens o tempo todo por meio de “circuitos fechados de vigilância, com micro câmeras, de olhos mágicos ou de nossos retratos 3x4, que a qualquer momento poderemos precisar fixá-los em mais um documento que nos permita circular em algum território” (Pimentel, 2005: 36). Nesse sentido, as janelas e portas físicas e metafóricas filmadas na obra de Panahi dão a ver um desejo de inaugurar outras relações do sujeito com o espaço, em que a imagem aparece como uma possibilidade de deslocamento através dos espaços, de manipulação e de relativização de seus contextos de criação.

A câmera, o corpo e a liberdade vigiada

Nesse anseio de colocar a imagem como meio que permite o deslocamento através dos espaços, em alguns momentos de *Isto não é um filme*, o celular funciona como um dispositivo que cria extensões do corpo do diretor, triangulando uma relação entre seu corpo, a câmera e a imagem. Nele, o diretor constantemente reforça seu lugar de observador do mundo, ao mesmo tempo em que cria um universo interior com seus próprios meios de ser partilhado. No anseio pela comunicação com o espaço urbano, o diretor vai até a varanda para regar as plantas e começa a filmar a vista fora do apartamento com seu celular. Depois de alguns segundos filmando a cidade, ele volta seu celular para o interior da varanda e, finalmente, aponta a câmera do dispositivo para a câmera que o está registrando de dentro do apartamento. Em momentos como esse, o acúmulo entre as telas físicas e imaginadas cria espasmos de um gesto reflexivo que nos permitem perceber como, nesse registro de imagens de si, o corpo na câmera e o corpo da câmera se tornam vetores de uma encruzilhada entre a liberdade e a vigilância.

Para pensar sobre essa relação entre o sujeito e a criação de formas do si, podemos retomar ao período moderno, em que, segundo Taylor (1997), o desejo de tomar a linguagem como forma de segregar o que somos e nosso lugar dentro das coisas colabora para uma libertação do sujeito por meio de uma maior autoconsciência que o descola cada vez mais da natureza. Adentrar esse sentimento de segregação colabora para “separar o sentimento profundo de envolvimento no cosmo, a ausência de uma fronteira nítida entre o *self* e o mundo” (Idem: 263. Grifo no Original). Contudo, esse processo de separação

conecta a noção de sujeito a uma esfera das formas racionalizadas previamente estabelecidas que privilegiam determinadas formas de tempos, lugares e corpos em detrimento a outras formas de ser, estar e habitar. Nesse sentido, faz sentido afirmar que a relação entre o si e as linguagens que representam esse si funcionam como formas de segregação entre um eu em constante transformação para um si passível de fixidez por meio da linguagem.

Quando pensamos na forma do diário, essa relação entre sujeito e escrita revela um paradoxo entre a operação de existir e de registrar: para Braud (2006), a narrativa de si demanda o gesto de relatar o presente a partir de seus instantes sucessivos em uma forma que não possui um objetivo ou fim programado. Nesse sentido, a prática da escrita diarística por meio da imagem se revelaria como um gesto que permite ao sujeito construir uma subjetividade de forma fragmentada, pois “precisa ir mais longe para incluir o autor (registrando imagens no espelho ou sombras, ou fazendo com que outra pessoa cuide da câmera); caso contrário a autoria precisa ser inscrita no estilo” (James, 2013: 168), investindo nos aspectos de inacabamento inerentes à seu processo de criação. Para Mekas (2013), filmar notas com a câmera implica em atentar para as próprias reações diante do acontecimento registrado, tomando o encontro com o instante como potência para a forma de narrar a si mesmo e capturar

aquele fragmento físico bem objetivo da maneira mais próxima possível de como meu Eu está vendo. [...] Tive de me inserir, de me fundir com a realidade que estava filmando por meio do ritmo, iluminação, exposições, movimentos. (Mekas, 2013: 134).

Nesse sentido, é possível compreender a câmera como uma máquina de ver que elabora modos de ser: a partir da imagem que um eu produz de si mesmo, ele também produz a si mesmo, assumindo dimensões reflexivas de um diário que retroalimenta os gestos de existir e registrar. No meio desse caminho, o corpo do espectador também termina sendo convocado a ocupar um lugar dentro da narrativa que, no diário escrito, se restringe à consciência do autor. No diário fílmico, esse lugar pode se configurar dentro do olho do cinegrafista, mas também ao espaço que a câmera e seu operador ocupam. No filme de Panahi, quando este aponta seu celular para nós, o cinegrafista abandona o registro impessoal e invisível que nossos olhos vinham acompanhando desde o início da obra, pois nossa presença dentro do espaço se torna consciente. O gesto de filmar o dispositivo que, em boa parte do filme, era o sujeito que filmava cria um vazio que, em momentos como esse, preenchemos com nosso próprio corpo. No breve espaço que se cria entre a imagem que fabulamos e a percepção de que nós ocupamos esse espaço, cria-se um lugar que se presenti-

fica, virtualmente, dentro do espaço familiar e prisional de Panahi. A imagem termina se tornando, portanto, um vetor que nos coloca, ao mesmo tempo, no corpo daquele que registra e também daquele que é registrado. Assim, inconscientemente, a imagem nos lança para um traço de nossa humanidade sem a necessidade de comunicá-la verbalmente.



Figura 3. Panahi filma seu cinegrafista com o celular
Fonte: Frame de *Isto não é um filme*, 2018

Ao conceber uma diluição entre as esferas da vida e da arte, a busca por essas novas perspectivas poéticas alimenta um desejo de questionar os sentidos e as formas de representação. Para Pimentel (2005), a construção de uma ideia de indivíduo acontece a partir da diferença e da experiência com sua própria representação, que se constitui por meio da presença dos aparelhos de controle social. Esses aparelhos, no ambiente contemporâneo, “se colocam como um olhar, uma categorização do indivíduo através de uma identidade fortemente sugerida, praticamente imposta, a que iremos nos referir como um sistema de controle” (Pimentel, 2005: 16). Nesse sentido, a busca por romper com essas esferas de controle conduz Panahi a criar uma obra que desvela sua esfera íntima e pessoal, construindo uma forma de si que, ao mesmo tempo, desvela um olhar político. No entanto, por outro lado, também parece possível compreender que a criação e publicização dessas imagens de si no filme também pode funcionar como uma instância de controle e vigilância. A disseminação das tecnologias digitais ampliou ainda mais as possibilidades de ver e ser visto, passando do desejo de ingressar na mídia a partir das mídias convencionais para os anseios de ser nossa própria mídia e criar o próprio público:

tornando os indivíduos ao mesmo tempo mais sujeitos à vigilância e relativamente mais autônomos na produção de sua própria visibilidade, dado que neste caso a exposição de si não está sujeita à autorização e à intervenção de terceiros. (Bruno, 2013: 58).

Na situação prisional em que o diretor Jafar Panahi se encontra durante os eventos de seu filme, ele compreende que o gesto de assumir o controle sobre a própria imagem funciona como um ato político de assumir a própria liberdade dentro de um ambiente de disciplina. Foucault (1977), em *Vigiar e Punir*, aborda uma reflexão sobre os processos estatais sobre as vidas, entendendo que o corpo dos condenados se tornava propriedade dos monarcas, que podiam exercer sobre eles quaisquer poderes. A partir dos sinais públicos da condenação, o sistema prisional alimenta o “interesse coletivo na pena do condenado e o caráter visível, controlável do castigo” (Foucault, 1977: 98). Esse caráter visível poderia ser pensado a partir da difusão do retrato fotográfico tanto em suas possibilidades de afirmação social como em suas formas de ordenação nas sociedades de controle. Nessa esfera, Pimentel (2005) toma a figura do panóptico como chave de leitura para a produção de imagens como as fotografias de instituições penais, fotos de documentos e as filmagens de circuitos de vigilância, alinhando-as à onipresença de um olhar coercitivo que controlaria nossas ações:

Com as tecnologias temos a exacerbação da inconsistência da imagem fictícia do poder, aparecendo na figura de um Estado neoliberal que já não tem o domínio sobre o indivíduo através dos aparelhos ideológicos, e se expande através da transferência de responsabilidade aos sistemas abstratos, aos peritos e a capacidade de cada um em avaliar os riscos. (Pimentel, 2005: 35-36).

No contexto em que o filme de Panahi acontece, opta-se por assumir o paradoxo de que, ao se filmar constantemente, o diretor se interessa pelas potências de insurgência que esse registro permite, mas, ao mesmo tempo, também disponibiliza sua imagem para a vigilância e controle alheios. Para Bruno (2013), um efeito concreto em torno das relações entre o espetáculo panóptico e o cálculo das aparências consiste na internalização do olhar que vigia, que reverbera o automatismo do mecanismo de poder por meio da autovigilância. Nesse cenário, a autora entende que o olhar do outro constitui um olhar sobre si, abrindo outros campos de visibilidade situados no interior do próprio indivíduo e que devem ser observados por ele mesmo não somente na imaterialidade dos pensamentos, desejos e paixões, mas na superfície dos corpos, dos comportamentos, gestos e atividades: “A astúcia panóptica pretende que os próprios indivíduos, então submetidos à visibilidade, tornem-se a um só tempo

o efeito e o instrumento do poder, que passa a funcionar de modo automático e quase espontâneo através daqueles mesmos que visa sujeitar” (Bruno, 2013: 62). Esse modo de experimentar as relações com nossos corpos a partir da percepção e dos sentimentos que construímos em torno da imagem nos permite articular pontes entre esse gesto e a invenção de outros modos de estar e existir.

Mais adiante no filme (quando já anoiteceu), a câmera convencional que filmou Panahi durante o dia faz uma transição para a imagem da câmera do celular do diretor por meio de um corte e, finalmente, identificamos o corpo e o rosto do cinegrafista, Mojtaba Mirtahmasb. Assumimos, definitivamente, o lugar do corpo de Panahi dentro do apartamento e apontamos nossas lentes para aquele ‘espectador’ que se fez invisível até aquele momento. Quando nos convocam a assumir momentaneamente seus lugares enquanto vigiam um ao outro, Panahi e Mirtahmasb dirigem seus olhares para fora daquele espaço e o lançam para um vazio, que pode ser pensado como aquele que, como espectadores, ocupamos. Assumir esse esvaziamento dos espaços a partir de dispositivos que se conectam mais às sensações corporais do que à elaboração racional parece se alinhar a um desejo por outros modos de ocupar o espaço. Ao assumir o corpo como o primeiro lugar de onde parte sua expressão para, ao mesmo tempo, esvaziá-lo e torná-lo infinito, Panahi parece se alinhar ao desejo de manifestar uma imagem de si que parta da materialidade de um corpo antes do verbo, da expressão consciente do sujeito. Diante de uma sensação que se cruza entre a urgência dos barulhos de fogos e explosões que adentram o espaço sonoro do filme e a inércia pela iminência do veredito de sua sentença, parece restar ao cineasta nos fazer atravessar a experiência de uma latência. Dessa forma, por mais que esteja entrelaçada em uma situação de confinamento e controle, a imagem, aqui, funciona como uma forma de explorar as potências da invenção e, por alguns momentos, da liberdade.

Nesse período de latência, o filme se assume como um período de espera que parece esvaziado de função e direção (mas igualmente saturado de outros tempos) e em um espaço que parece sempre apontar para fora (mas que também abriga outros infinitos espaços). O corpo do diretor assume sua errância na relação com outros seres humanos e com as coisas do mundo e entre esses tempos, espaços e sujeitos esvaziados de escolha e ação. Desta forma, ele aponta para outros modos de compreender a formação de si que não se alinham a um projeto consciente de subjetividade e nem de um controle sobre o espaço. Bruno (2013) afirma que a produção de subjetividade contemporânea se faz alinhada aos novos campos de visibilidade do indivíduo comum e a formas particulares de espetáculo. Para ela, os dispositivos modernos de visibilidade investiam em uma subjetividade interiorizada – em que autovigi-

lância se instaurava a partir do olhar do outro. Todavia, hoje, a subjetividade se constitui de forma exteriorizada, em que o controle de si se faz na exposição pública, no alcance do olhar do outro, coincidindo “com a crise de um tópico que opunha, termo a termo, o que era da ordem da aparência, da superfície e da máscara, de um lado, e o que era da ordem da essência, da profundidade e da verdade, de outro lado” (Bruno, 2013: 68).

Na busca pela liberdade desses tempos, espaços e corpos regidos por uma consciência limitada ao que se vê a olho nu, as imagens que produzimos de nós mesmos lançam nossos corpos para tempos, espaços e corpos utópicos que borram dimensões físicas e abstratas. As formas contemporâneas de criar imagens de si, como *blogs*, *flogs*, *vlogs*, perfis em redes sociais etc., geram fusões entre a imagem e o real, abrindo “o entendimento do homem como um corpo dissolvido na sua rede de relações e a identidade como algo mutável e em constante construção” (Pimentel, 2005: 29). Diante desse contexto, a emergência de uma subjetividade cada vez mais intencional no documentário desmonta certa preocupação com uma forma de organização das narrativas do mundo em um gesto totalizante e unívoco calcada nessas formas racionalizadas. Se, para uns, esse direcionamento ao sujeito fundamenta-se em certo “desaparecimento do horizonte político, do fim das ideologias, das utopias comunitárias etc., que conduziu a uma espécie de dobra sobre si” (Rollet et al., 1998 apud Bergala, 1998: 12); para outros, pode significar a concretização de um discurso que imbrica pessoal e coletivo sem anulá-los ou excluí-los mutuamente. Ao conversar com a câmera que registra sua própria imagem e a de seu amigo cinegrafista, Panahi nos possibilita experimentar, momentaneamente, o corpo como um lugar fora dos lugares e um tempo fora dos tempos, pois se torna presente em todos os corpos que o observam. Aqui, assumir um jogo de vetores em que a visibilidade da punição se confunde com uma liberdade de si implica embaralhar as arquiteturas e dinâmicas de poder a partir de olhares e pontos de vista que estão sempre se deslocando e se (in)visibilizando.

Dentro/Fora – De um diário das urgências e das latências

No documentário autobiográfico, parece possível acreditar que não se exige necessariamente uma autoria, mas se deflagra um dispositivo fílmico que constrói certas formas da identidade que os cineastas tornam visíveis. Pensando no filme de Panahi como o registro de um diário da vida do cineasta, as dinâmicas de conflito entre espaços “dentro” (da interioridade do cineasta) e “fora” (do ambiente físico em que reside) parecem nos possibilitar perceber um como microcosmo do outro. Construído no limiar entre o gesto de narrar um acontecimento e de fazer da própria imagem um acontecimento em si, o

diário se compõe justamente a partir do intervalo entre o evento e sua narração, em que vemos “um testemunho, ou seja, um índice, uma metonímia, e não uma metáfora, que é tradução imagética e mais distanciada dos fatos arrolados” (Seligmann-Silva, 2012: 264). Ao reencontrar a relação de seu próprio corpo habitando a tensão entre esses espaços, entre os movimentos de sentido e de presença, entre o sujeito e o fora-do-sujeito, Panahi implica a emergência de uma subjetividade que investe no limiar entre o controle e a liberdade. Nesse trânsito entre a consciência e a inconsciência, esse gesto reverbera um modo de compreender uma subjetividade como vem sendo pensada por Rolnik (2018: 60), que atua “no limite da língua que a estrutura e da inquietação que esse estado lhe provoca, suportando a tensão que a desestabiliza e o tempo necessário para a germinação de um mundo, sua língua e seus sentidos”.

Nesse cruzamento entre ambientes finitos e ilimitados, momentaneamente, as imagens da câmera e aquelas que imaginamos que estão sendo registradas simultaneamente pelo celular parecem compor uma série de vetores que cruzam os corpos e espaços ‘dentro’ e ‘fora’. A forma que Panahi imprime a esse encontro com a imagem de si mesmo o lança para um espaço além do apartamento: se, dentro da sua residência, os espaços “fora” precisavam ser imaginados, por meio da imagem deslocada de si, Panahi provoca desvios e deslocamentos na superfície do mundo. O jogo entre corpos e câmeras cria uma coreografia entre *caméras-stylo*⁵ que se assumem como corpos que dançam junto com os olhos e ouvidos do diretor. Desta forma, podemos compreender como as “imagens não são um a priori, mas *cadeias de efeitos, objetivações formalizadas do encontro dos corpos*” (Rolnik, 2014: 193. Grifo no Original). Um corpo que entra em um movimento de ocupação de si parece se concentrar justamente no desejo de se fazer, ao mesmo tempo, ‘dentro’ e ‘fora’ dos regimes e estruturas que compõem essa vida cotidiana. Assim, provocam pequenas fissuras no estado de coisas e alimentam outros modos de ser e estar que se desdobrem em novas concepções de sujeito e subjetividade.

Quando percebemos o gesto de insurgência de Panahi diante da busca por um espaço ‘fora’ dentro de si, parece possível acreditar que uma das necessidades dessa busca por um sujeito na contemporaneidade é atravessada por

5. O conceito de *caméra-stylo* (câmera-caneta) foi desenvolvido pelo realizador e teórico do cinema Alexandre Astruc e exposto pela primeira vez no artigo *Naissance d'une nouvelle avant-garde*, publicado na revista *L'Écran français*, em março de 1948. O autor descreve uma transformação da concepção do cinema como um meio de expressão própria, distintas das linguagens artísticas que lhe precederam, investindo no estímulo à figura do cineasta como um pleno autor de suas obras – assim como o escritor e o romance. Este conceito sustenta forte influência para a emergência dos teóricos e cineastas responsáveis pela *Nouvelle Vague* e da intitulada *théorie de la politique des auteurs*.

uma compreensão de que “é o próprio corpo que retorna seu poder utópico contra si e faz entrar todo o espaço do religioso e do sagrado, todo o espaço do outro mundo, todo o espaço do contramundo, no interior mesmo do espaço que lhe é reservado” (Foucault, 2013: 14). Desta forma, pode-se afirmar que os atritos entre estruturas da consciência e vetores da inconsciência imprimem o exercício de uma subjetividade que assume sua arbitrariedade e desejo de presença, mas também as ponderações e as interpretações da produção de sentido. No filme de Panahi, essa relação entre imagem e sujeito se assume como processo descontínuo alimentado por esse paradoxo entre a liberdade e a vigilância, entre consciência e inconsciência, entre futuro e presente. Nesse sentido, a busca por esses pequenos fragmentos de imagens desvela um cineasta que experimenta novos processos de subjetivação, cujo intuito não se resume mais controlar ou interpretar o mundo. Pelo contrário, por se situarem em um período e um ambiente de latência, esses eventos configuram-se como ações, situações e direções que não apresentam causas nem efeitos, mas sempre como a iminência de um porvir que pode nunca se concretizar. Se, para Panahi, a verdade parece acontecer no movimento de sua errância e aleatoriedade, ela não emerge à consciência para elaborar alguma catarse ou construir algum sentido. Pelo contrário, nele, somos atravessados por um conflito que nunca se torna concreto e nos deparamos com um tempo em que o acontecimento não se conclui, revelando gestos que se alimentam na insurgência protagonizada pelas inconsciências.

Referências bibliográficas

- Bergala, A. (1998). Si “je” m’*était* conté. In: A. Bergala (ed.), *Je est un film*. Paris: Editora Acor.
- Braud, M. (2006). *La forme des jours – Pour une poétique du journal personnel*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bruno, F. (2013). *Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia e subjetividade*. Porto Alegre: Sulina.
- Didier, B. (1991). *Le journal intime*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Duhart, O. (2009). *Tiempo y escritura – El diario y los escritos autobiográficos de Luis Oyarzún*. Santiago: Editorial Universitária.
- Foucault, M. (1977). *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, Vozes.
- Foucault, M. (2013). *O corpo utópico; As heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições.
- Gumbrecht, H. (2014). *Depois de 1945: latência como origem do presente*. São Paulo: Editora Unesp.

- Gumbrecht, H. (2015). *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*. São Paulo: Editora Unesp.
- James, D. (2013). Diário em filme/ Filme-diário: prática e produto em *Walden*, de Jonas Mekas. In J. Mekas & P. Mourão (ed.), *Jonas Mekas* (pp. 165-205). São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil – USP.
- Mekas, J. (2013). O filme-diário. In J. Mekas & P. Mourão (ed.), *Jonas Mekas* (pp.131-142). São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil – USP.
- Mourão, P. (2013) *Salve Jonas*. In P. Mourão & J. Mekas (ed.), *Jonas Mekas* (pp.11-27). São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP.
- Pimentel, L. (2005). *O auto-retrato como espetáculo e controle na contemporaneidade*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Rascaroli, L. (2009). *The Personal Camera: Subjective Cinema and Essay Film*. London: Wallflower Press.
- Rolnik, S. (2014). *Cartografia sentimental: Transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2ª edição.
- Rolnik, S. (2018). *Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições.
- Seligmann-Silva, M. (2012). O esplendor das coisas: O diário como memória do presente na *Moscou* de Walter Benjamin. In M. Seligmann-Silva, J. Ginzburg & F. Hardman (ed.), *Escrita da violência, vol.1: o testemunho* (pp. 263-283). Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Simonet-Tenant, F. (2004). *Le journal intime – genre littéraire et écriture ordinaire*. Paris: Téraèdre.
- Taylor, C. (1997). *As fontes do self: A construção da identidade moderna*. São Paulo: Edições Loyola.
- Valles, R. (2018). *Narrar o vivido, viver o narrado: A construção do diário na obra de Jonas Mekas*. Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

Adendo sobre a história de três imagens tóxicas

Andréa França & Patrícia Machado*

Resumo: O artigo é uma análise da relação entre a história dos acontecimentos e a história das imagens em *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa. Damos continuidade à pesquisa sobre o acontecimento do *impeachment* no Brasil e esse filme. A partir da metodologia da historiadora Sylvie Lindeperg, o artigo investiga o uso de material de arquivo no filme. A conclusão é que o método é insuficiente para lidar com imagens cujas informações estão dispersas.

Palavras-chave: documentário; acontecimento; imagem de arquivo; história das imagens; Sylvie Lindeperg.

Resumen: Este artículo es un análisis de la relación entre la historia de los eventos y la historia de las imágenes en *The Edge of Democracy* (2019), de Petra Costa. Con ello, continuamos las investigaciones sobre el proceso de *impeachment* en Brasil y esta película. El artículo investiga el uso de material de archivo en el documental, a partir de la metodología de la historiadora Sylvie Lindeperg. La conclusión es que ese método es insuficiente para abordar imágenes cuya información está dispersa.

Palabras clave: cine documental; evento; imagen de archivo; historia de las imágenes; Sylvie Lindeperg.

Abstract: The article analyses the relationship between the path of historical events and the path of images in *The Edge of Democracy* (2019) by Petra Costa. The paper continues the research on the Brazilian impeachment event and this documentary. Based on the Sylvie Lindeperg's methodology, the paper draws attention to the uses of archival images in the film. The conclusion shows how this method is insufficient to investigate images whose informations are scattered.

Keywords: documentary; event; archival images; history of images; Sylvie Lindeperg.

Résumé : Analyse de la relation entre l'histoire des événements et l'histoire des images dans *The Edge of Democracy* (2019). Nous continuons les recherches sur l'événement de destitution qui s'est fait jour dans le pays – le Brésil – et le documentaire. Basé sur la méthodologie de l'historienne Sylvie Lindeperg, l'article étudie l'utilisation des images d'archive dans le film. La conclusion est que la méthode est insuffisante pour traiter des images dont les informations sont dispersées.

Mots-clés : cinéma documentaire ; événement ; images d'archive ; histoire des images ; Sylvie Lindeperg.

* Andréa França: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. 22245-120, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: afranca3@gmail.com

Patrícia Machado: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social. 22245-120, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: patricia.furtado.machado@gmail.com.

Submissão do artigo: 17 de novembro de 2020. Notificação de aceitação: 31 de janeiro de 2021.

Esse artigo é parte de uma pesquisa em andamento onde nos interessa analisar como o cinema documentário contribui para forjar um imaginário contemporâneo sobre o acontecimento histórico do *impeachment* da ex-presidente Dilma Rousseff; como os filmes brasileiros agem no presente da história ao narrarem o evento. Em artigo anterior, analisamos o uso que documentários sobre o *impeachment* fazem de entrevistas, da narração em primeira pessoa, do cinema direto, do uso de arquivos para construir uma narrativa documental do passado (França e Machado, 2019). Para esse artigo, iremos analisar o uso de três imagens de arquivo no filme *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa, assim como os sentidos renovados que adquirem esses documentos ao longo do trajeto que percorrem.

A discussão que propomos dá prosseguimento à análise da disjunção entre o acontecimento histórico e o cinema documentário. Partimos da premissa que há em todo acontecimento um caráter anti-modernista que se constitui pela via do rompimento com a linearidade histórica; que todo acontecimento exhibe um momento de crise de sentido (Poivert, 2007, Deleuze, 1974, Veyne, 1971). Afirmamos, em artigo anterior, que diante de um acontecimento de tal magnitude (o *impeachment* político e a suspensão de sentido da história), o cinema exhibe a insuficiência das imagens e dos sons para dar legibilidade ao que está em processo. O gesto cinematográfico, independente de seus procedimentos expressivos, é sempre frágil diante do acontecimento. No conjunto de filmes analisados anteriormente – *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa, *Excelentíssimos* (2018), de Douglas Duarte, *O Processo* (2018), de Maria Augusta Ramos, *O muro* (2017), de Lula Buarque, *Já vimos esse filme* (2018), de Boca Migotto, *O golpe em 50 cortes ou a Corte em 50 golpes* (2017), de Lucas Campolina – nos interessava averiguar as diferentes propostas e métodos para mostrar as recentes transformações históricas do país e a atual crise política sem precedentes.

Nesse artigo, focamos na disjunção operada entre a história dos acontecimentos e a história das imagens no filme de Petra Costa. A partir do método de pesquisa proposto pela historiadora Sylvie Lindeperg (2015), nos interessa saber quem filmou e/ou fotografou as imagens retomadas em *Democracia em Vertigem* para, a partir daí investigar sua composição, sua materialidade, sua textura – da tomada à remontagem. Acreditamos que o olhar sensível da historiadora para o documento (audio)visual e seu reemprego no cinema documental possa renovar pontos de vista sobre os acontecimentos e assim reabrir perspectivas inusitadas sobre as imagens que os constitui (2015: 16). Ao longo de sua obra, Lindeperg propõe o encontro do olhar historiográfico e estético a partir do cruzamento dos documentos com as imagens, de uma atenção minu-

ciosa ao olhar e ao gesto de quem filma e a busca de sentidos que essas imagens ganham na medida em que são retomadas.

O primeiro critério adotado na análise das imagens é historicizar o momento do registro buscando o reconhecimento dos autores, daqueles que empunharam a câmera para filmar. A partir da busca pelo contexto da tomada, é possível, então, analisar o engajamento e as escolhas políticas e estéticas daquele que enquadra a imagem. Lindeperg se dedica, especificamente, a investigação das condições de produção, circulação e retomada de imagens da Segunda Guerra Mundial e encontra nos acervos europeus as informações precisas sobre a história das imagens e do documentos que analisa. Para nossa pesquisa e para a análise que propomos nesse artigo, o método adotado, diferentemente, inclui também informações recentes – da imprensa, entrevistas, teses acadêmicas e filmes que auxiliem na busca das origens do material analisado.

Como a história foi filmada, fotografada, e como certas imagens foram produzidas? Trata-se de uma interrogação sobre a história das imagens que tem relação não só com a referencialidade – os gestos, o vestuário, a arquitetura, a disposição dos corpos no espaço – mas também com o seu contexto de produção, sua autoria, sua motivação, seus usos e as tecnologias de registro que inscrevem determinada materialidade. O celulóide, o grão do vídeo e outros sinais da história da mídia ficam igualmente impressos dentro da visualidade das imagens. Como observa Catherine Russell, esses sinais inscrevem uma espessura e dão testemunho de que “as imagens são constitutivas da experiência histórica e não meramente uma representação dela” (Russell, 2018: 15). Pensar a história das imagens, com todas as suas lacunas, seria abrir o caminho para uma história do sensível próxima daqueles que tomaram parte no acontecimento; seria demonstrar de modo crítico a prevalência recorrente do despreço pela historicidade e pela natureza das imagens (Lindeperg, 2015).

As três imagens que nos interessam analisar em *Democracia em vertigem* estão inseridas em uma mesma sequência que começa com menos de cinco minutos de filme. Nela, Petra Costa relaciona pela primeira vez sua história familiar à história do país. As imagens são: o pedaço de um filme amador em que aparecem os pais da diretora, a fotografia do assassinato do jornalista Pedro Ventura Pomar e de seu colega, Angelo Arroyo, ambos dirigentes do Partido Comunista do Brasil e atuando na clandestinidade contra a ditadura e, por fim, um fragmento do filme da formatura da Guarda Rural Indígena, em Minas Gerais, em fevereiro de 1970.

As interrogações que lançamos a esse gesto de retomada são: existe aí o desejo de despertar a inteligência crítica do cidadão diante da História e do

espectador de cinema diante do desafio de montar com as imagens para conhecer melhor? Essas imagens de naturezas diferentes (fotografia, filme 16mm) são questionadas na sua feitura, na sua autoria e motivações ou são montadas como superfícies de projeção neutras que refletem o olhar da cineasta? Haveria um desejo de verdade que acaba por servir-se das imagens para desnudar o modo totalizante de ver o presente ou, ao contrário, tanto o passado como o presente revelados são lacunares e incompletos? As três imagens retomadas são confrontadas para que se desvelem as contradições da História ou ilustram camadas consolidadas de memória e sentido?

Retomar imagens históricas conhecidas coloca questões éticas. Por exemplo, através de que olhar vemos essas imagens – da vítima, do colaborador ou do perpetrador? Thomas Elsaesser avalia o dilema ético da partilha cinematográfica de imagens e documentos de traumas históricos nas obras de Chris Marker e Haroun Farocki. Chama esses arquivos (coloniais, do Holocausto, etc.) de “material tóxico historicamente” e pergunta como explicar e partilhar o ponto de vista daquele ou daquela que originalmente capturou essas imagens. A apropriação de material alheio, nesse caso, arquivos históricos que inscrevem uma experiência coletiva de dor e sofrimento, seria um assunto complexo. Poucos realizadores, segundo Elsaesser, teriam conseguido fornecer novo sentido à apropriação, entendida no caso sobretudo de Farocki, como transferência de conhecimento, de memória cultural, de imagens ou símbolos de uma geração para outra (Elsaesser, 2014).

Democracia em vertigem usa material de arquivo que toca traumas históricos, sobretudo aqueles ligados à ditadura militar. Denominamos de imagens tóxicas os três fragmentos que serão analisados porque, como veremos, são resultados das forças contraditórias do regime autoritário e repressivo da época. O que argumentamos é que as determinações técnicas e mesmo ideológicas das imagens retomadas parecem ter sido negligenciadas pelo filme. Teria a cineasta decidido encarar os riscos diante desses traumas e, ao mesmo tempo, desenvolver estratégias para reconhecê-los e acentuá-los, colocando-se pessoalmente na linha de frente (a narração em primeira pessoa), como se fosse fazer justiça às perdas do passado e aos crimes da história?

Material tóxico 1 – Os pais na clandestinidade

Começamos por uma imagem do pai e da mãe de Petra, ainda jovens, em uma festa popular, em meio a homens e mulheres que, pelos trajés, parecem ser trabalhadores rurais. Eles são filmados em *plongée*, a uma certa distância, mas são nitidamente o centro de atenção do cinegrafista que ainda usa um zoom pra privilegiá-los no enquadramento. Ambos ignoram ou fingem ignorar

a presença do equipamento de filmar, que aponta diretamente para eles. Tanto o que está sendo filmado – um casal anônimo em um momento de lazer – quanto a granulação, textura e o colorido da imagem são indícios que sugerem tratar-se de uma imagem amadora.



Figura 1. Os pais de Petra na clandestinidade – frame *Democracia em vertigem*

Uma câmera amadora usada de modo clandestino que estaria filmando um homem e uma mulher que viviam na clandestinidade. Essa é a prerrogativa de Petra Costa, que usa esse fragmento para ilustrar a narração em que conta sobre o tempo que eles viveram escondidos e distantes de amigos e parentes, militando contra a ditadura, da rápida passagem pela prisão, da mudança para Londrina e da década (a de 1970) em que a família não fazia ideia de onde eles moravam.

A história que Petra privilegia é a de um passado heroico vivido pelos pais. A cineasta apropria-se de uma das principais narrativas usadas para construir a memória da ditadura militar no Brasil, a narrativa da mídia e dos livros escolares, que criou um imaginário onde o maior conflito aconteceu entre militares, de um lado, e estudantes e artistas de outro. Os primeiros “empunhando fuzis” e os segundos “segurando faixas e cartazes” que viriam a simbolizar o confronto “entre uma repressão violenta e iletrada e a voz silenciada da cultura” (Lissofsky, 2018: 64). Distantes dos centros urbanos, camponeses e grupos indígenas são esquecidos em nome de um protagonismo de jovens, em sua maioria de classe média, apresentados como corajosos, altruístas, que abriram mão de privilégios para lutar pela liberdade e pelo fim das desigualdades soci-

ais. Foram esses, no imaginário cultural, as “vítimas da ditadura” (Lissofsky, 2018).

A “imagem clandestina” dos pais da cineasta é assim usada na montagem para mostrar como viviam nesse período em que fingiam uma falsa identidade em um lugar distante. A narração, no entanto, é indiferente à história dessa imagem. Como esse fragmento sobreviveu, quem filmou, em que momento (ano, mês, dia)? Estariam seus pais cientes do instante do registro? Por que filmar alguém que opta por uma vida clandestina em meio à repressão? Teriam os pais da cineasta corrido algum risco com a existência desse registro? O risco de serem identificados por conhecidos, pela própria família, pela polícia?

Os militantes que optaram pela clandestinidade, durante a ditadura, estavam cientes da importância de não deixarem rastros sobre suas verdadeiras identidades. Os pesquisadores Maria Hermínia Tavares de Almeida e Luiz Weis (1998) ressaltam que ser clandestino na ditadura significou experimentar mudanças drásticas como trocar de nome, profissão, casa, cidade. Na vida clandestina, afirmam, os militantes rompiam as relações sociais mais amplas, “passavam a viver dentro da organização e restringiam suas relações aos companheiros”. A “instabilidade era a regra” e o isolamento social uma “consequência inevitável” (1998: 381). A partir dessas considerações, olhar para o plano dos pais da diretora no filme, é perguntar: como é possível que o pai e a mãe da cineasta caminhem em um espaço público, rodeados de pessoas e, ainda, que sejam o centro de atenção da câmera, do cinegrafista? Como é possível viver clandestino quando se é mirado por uma câmera, do alto, com o uso de lente zoom para um melhor enquadramento?

Em recente entrevista com Marília Andrade, mãe de Petra Costa, o documentarista João Moreira Salles traz informações importantes sobre o que possa ter sido o contexto dessa imagem. Em 1978, a convite de Andrade Gutierrez, pai de Marília Andrade e sócio-fundador de uma das maiores empreiteiras do país (a Andrade Gutierrez), a filha e o marido, Manoel Costa, vão para o sul do Pará com o objetivo de implantar um projeto de “colonização social” chamado Tucumã. A ideia era assentar homens pobres em terras amazônicas cedidas pelo governo brasileiro como parte do Programa de Integração Nacional. “Colonização era melhor do que *plantation*, né?”, diz Marília nessa entrevista. O casal, até aquele momento na militância do PCdoB, sai da clandestinidade de modo seguro para por em marcha a utopia de criar uma gigantesca comunidade de pequenos agricultores e conviver com gente que chegava de todo o país: “muitos se lembram das visitas do casal para acompanhar o andamento das obras. Eram acessíveis e bons ouvintes” (Salles, 2020: 47). Seria o plano em *plongée* dos pais um dos registros dessas visitas?

A narração não tece comentários. A historicidade do material é eliminada em prol de uma narração pouco interessada na matéria mesma de que são feitas as imagens de arquivo – lacunas, vazios, contradições. Vale lembrar que em *Elena* (2012), filme sobre a vida e a morte da irmã, Petra Costa fala da ausência de imagens do passado clandestino dos pais quando contrapõe a lacuna desses registros ao excesso de imagens familiares produzidas no período da redemocratização. Em voz *over*, a realizadora fornece informações sobre a família que são descartadas em *Democracia em vertigem*.¹ Como havíamos apontado, em *Elena*, os anos de ditadura para a família da cineasta se traduzem em falta: de imagens, de documento, de memória (França & Machado, 2014). Em *Democracia em vertigem*, ao contrário, os documentos e as imagens parecem abundar não havendo lacunas a serem preenchidas. Como construir uma reflexão pelo avesso das imagens, uma reflexão que possa “salvar a vida das imagens ao mesmo tempo que nos salva a percepção” quando as imagens abundam e passam a equivaler umas às outras (Niney, 1993)?²

Material tóxico 2 – a foto da chacina de Pedro Pomar e Angelo Arroyo

Seguimos com a imagem de arquivo de uma cena de crime, uma fotografia em preto e branco de dois homens mortos. A imagem aparece aos seis minutos do filme e permanece quatro segundos na tela. Na narração, a cineasta identifica um dos corpos: “o mentor dos meus pais: Pedro Pomar.” Petra explica então que seu nome é uma homenagem feita por seus pais a Pedro Pomar. Na fotografia, o jornalista Pedro Ventura Felipe de Araújo Pomar, 63 anos, está de barriga para cima, óculos no rosto, descalço e com o corpo coberto de sangue. Aos pés dele, de bruços, está Ângelo Arroyo, de 48 anos.

1. Entre outras, em *Elena*, a cineasta relata que os pais viveram com a irmã clandestinos, que a mãe trocou a juventude e sonho de ser atriz pelo casamento com um jovem militante e engajado. Conta também que eles se tornaram integrantes do Partido Comunista do Brasil (PCdoB) e que a mãe, grávida quando presa, foi impedida de participar da guerrilha do Araguaia pelos companheiros de partido (França & Machado, 2014).

2. Pensamos aqui nas imagens de drone, nas imagens do fotógrafo do ex-presidente Lula, Ricardo Stuckert, que foram cedidas à diretora, nas imagens televisivas retomadas, nas imagens do arquivo familiar da cineasta, nas imagens de outros filmes brasileiros, etc.



Figura 2. Chacina de Pedro Pomar e Angelo Arroyo. Frame de *Democracia em vertigem* (sem armas)



Figura 3. Fotografia oficial disponível no site Memorial da Democracia (com armas)

No registro usado no filme estão ausentes um revólver Taurus, calibre 38, e uma carabina Winchester, calibre 44. As armas constam, porém, em uma fotografia anexada a um dos laudos da morte de Pedro Pomar, datado de 27 de dezembro de 1976 e arquivada no Instituto de Criminalística de São Paulo. O revólver está do lado direito do corpo de Pomar, e a carabina, embaixo da mão direita de Arroyo. Poderiam ser duas fotografias diferentes? Essa é a pergunta do jornalista Tiago Coelho no artigo *Memória Desarmada* (Piauí, julho de 2019). Ao entrevistar a cineasta, porém, o leitor é informado que as armas foram digitalmente removidas porque a cineasta acredita ter corrigido, de forma oportuna, “um erro percebido por muitos” (2019).

O crime contra os militantes, silenciado na ditadura, ficou conhecido como a Chacina da Lapa e foi retomado pela Comissão Nacional da Verdade, em 2012. Na casa no bairro da Lapa, em São Paulo, funcionava o Comitê Central do PCdoB, na época um partido clandestino. Os dirigentes do partido não sabiam, mas a casa estava sendo monitorada por agentes do DOI-CODI. No início da manhã do dia 16 de dezembro, Pedro Pomar e Ângelo Arroyo foram cerca-

dos por dez policiais e fuzilados. De acordo com depoimentos prestados por uma sobrevivente e por testemunhas, como um repórter de televisão, naquela noite não houve troca de tiros com a polícia e as armas encontradas nas mãos das vítimas foram colocadas no local após as execuções. Essa informação é confirmada pelo ex-delegado do DOPS/ES, Cláudio Guerra, que participou da operação. Um laudo da polícia civil também demonstrou que não houve tiros dentro da casa. O Ministério Público identificou fraudes cometidas no laudo da necropsia de Pomar assinado pelo então diretor do IML de São Paulo, que foi denunciado por falsidade ideológica.³

Nesse sentido, Petra Costa está correta: a cena do crime foi de fato forjada e as armas colocadas ali após a execução. A solução encontrada pela cineasta para reparar a farsa, no entanto, é adulterar digitalmente o registro oficial, apagando as armas da imagem. Opta igualmente por não comentar esse procedimento durante a narração. Esquece, ou é indiferente, que ao fazer desaparecer as armas da fotografia, o filme elimina o próprio gesto da ditadura militar – para além dos métodos de execução e desaparecimento forçado, a falsificação de laudos e de documentos. Ao retirar as armas da foto, o filme apaga um vestígio do passado que levanta várias questões. Qual é o valor de prova da imagem? De onde essa fotografia vem? Quando surgiu? A quais dispositivos de controle e ordem ela está ligada? Não se trata apenas de circunscrever o problema (das armas no documento) a uma questão de verdade ou de conteúdo, mas de reconhecer nos documentos visuais seu valor de autenticidade e de testemunho; eles são vestígio material do passado, marcas de enunciação que legitimam uma verdade histórica e dão testemunho histórico, como coloca François Hartog (1999). A fotografia da chacina revela aspectos dos dispositivos de controle e opressão que a produziu.

Desde meados do século XIX, quando as fotografias de crimes e criminosos começam a ser usados em processos judiciais, o “poder de verdade da imagem” passa a ser “um instrumento de convicção essencial à serviço da Justiça” (Dufour, 2015: 5). Esse estatuto da prova absoluta, de verdade incontestável, apesar de muito questionado, “nunca perdeu a atualidade” (Lindeperg, 2015: 16). É nele que o filme aposta, acreditando que ao retirar as armas elimina também as provas enganosas da imagem. Contudo, as imagens de arquivo “são sintomas da maneira de ver e pensar, de formar opinião, de construir memórias e fixar imaginários” (Lindeperg, 2015:16). Ao eliminar as armas do

3. A denúncia e o laudo estão disponíveis na página do Ministério Público Federal. Acesso em fevereiro de 2020: www.mpf.mp.br/sp/sala-de-imprensa/noticias-sp/chacina-da-lapa-legista-s-sao-denunciados-por-fraudarem-necropsia-de-pedro-pomar-assassinado-em-1976. Depois da Chacina da Lapa, o corpo de Pomar foi jogado na vala clandestina do Cemitério de Perus e só localizado anos depois. Ele está entre as 188 desaparecidos políticos reconhecidos oficialmente como vítimas da ditadura pela Comissão Nacional da Verdade.

documento, as marcas de enunciação da ideologia da ditadura, da polícia política, do autoritarismo que permitiam ao regime falsear o cenário do crime, são igualmente eliminadas.

Ao usar as tecnologias digitais para falsear a compreensão do acontecimento, o filme perde a oportunidade de clarear as práticas ilegais sobre o passado da ditadura, de renovar os pontos de vista sobre a história e as artimanhas políticas, de reabrir perspectivas sobre a elaboração das memórias da opressão e seus abusos. Despreza a história das imagens, viola seus sentidos e confere a autoridade do que é visto à narração, ignorando que a fotografia contém um testemunho silencioso. Se levasse em conta minimamente a sua materialidade, sua história, teria tornado visíveis e audíveis suas evidências, por muitos ignoradas, desprezadas, esquecidas.

O que fazer, então, diante de uma imagem dessa natureza? Como desconstruir o olhar do algoz, o olhar técnico e frio da polícia na produção do documento? Uma das respostas seria colocar para a imagem questões sobre sua condição de produção, sobre o contexto histórico em que foi usada como prova e qual a sua finalidade, pois “o documento não é inócuo” (Le Goff, 2003: 537); é “antes de mais nada o resultado da montagem, consciente ou inconsciente, das sociedades que o produziram” e assim caberia “desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção” para que se revele nesse processo a sua própria história (2003: 538). A fotografia de Pedro Pomar e Angelo Arroyo mortos mostra um fuzilamento que ficou impune. Vale lembrar que essa farsa é uma prática que a polícia ainda repete, hoje, nas periferias e favelas do país.⁴

Material tóxico 3 – o filme de formatura da Guarda Rural Indígena

Dentro da mesma sequência em questão, há o plano, que dura menos de três segundos, de um desfile onde vemos um homem pendurado em um pau de arara, sustentado por dois índios vestidos de uniforme militar. A imagem é originalmente colorida e, no filme, está em preto e branco. Nenhuma informação é dada sobre esse registro brutal. São ainda os pais de Petra os protagonistas da narração que se sobrepõe a esse material: “disfarçados de caixeiro viajante e de professora, eles tentavam organizar movimentos de estudantes e trabalhadores. Muitos militantes foram torturados, outros mortos”.

4. Quando um policial mata um suspeito, é comum falsificar a cena do crime e alegar legítima defesa. A ocorrência é registrada como auto de resistência.



Figura 4 e 5. Formatura da Guarda Rural Indígena – Frame de *Democracia em vertigem* (em preto e branco) e frame do filme original (colorido). Fonte: Museu do Índio.

O fragmento é parte do registro filmado pelo brasileiro descendente de alemães Jesco von Puttkamer. Trata-se de um filme em 16 mm cujo original pertence ao acervo do Museu do Índio, no Rio de Janeiro. No material bruto,⁵ vemos a formatura da primeira turma da Guarda Rural Indígena (GRIN), ocorrida em 05 de fevereiro de 1970 em Belo Horizonte, diante de autoridades militares e civis e de um público heterogêneo, inclusive crianças. Ao longo do desfile, os indígenas, usando botas, quepes verdes e revólveres, juram diante da bandeira, demonstram técnicas de defesa pessoal, de judô, de “condução de presos”, assim como simulam a aplicação da técnica de tortura conhecida como pau-de-arara. O ato teve lugar no Batalhão Escola da Polícia Mineira que sediara o treinamento dos indígenas (Freitas, 2011). Prestigiaram ao evento autoridades como o Ministro do Interior, o governador do Estado de Minas Gerais, o presidente da FUNAI, secretários do governo e o comandante da polícia mineira (idem).⁶

Segundo portaria publicada no Diário Oficial em 30 setembro de 1969, a GRIN foi criada com a “missão de executar o policiamento ostensivo das áreas reservadas aos silvícolas”. Segundo o documento, os objetivos da Guarda eram, entre outros: manter a ordem interna e assegurar a tranquilidade nos aldeamentos, através de medidas preventivas e repressivas; preservar os recursos naturais renováveis existentes nas áreas indígenas, orientando os silvícolas na sua exploração racional visando rendimentos permanentes; impedir a venda, o tráfico e o uso de bebidas alcoólicas, salvo nos hotéis destinados aos turistas;

5. O material bruto tem 26 min e 55 segundos de duração. O DVD, fruto da digitalização de 20 rolos de filme 16 mm, foi copiado e cedido a Andréa França em 2016 por Rodrigo Piquet, funcionário do Núcleo de Biblioteca e Arquivo do Museu do Índio.

6. O *Jornal do Brasil*, que cobriu o evento, destacou no dia seguinte trechos dos discursos feitos. O Ministro realçava o “orgulho” de apadrinhar o grupo, uma “experiência que serviria de exemplo para todos os países do mundo”.

impedir o porte de armas de fogo por pessoas não autorizadas legalmente.⁷ A quase obsessão em apontar casos de assédios sexuais e prostituição nas aldeias aliados à problemática do alcoolismo “revela o conteúdo moral” como uma das facetas da Guarda. Havia uma espécie de “cruzada anti-álcool” que parecia justificar quaisquer meios e violência (Freitas, 2011).

O filme *Martírio* (2016), de Vincent Carelli também retoma esse material do desfile de formatura da GRIN. Ampliada sua duração para 1 minuto e 44 segundos, podemos ver não só o desfile e a performance das técnicas de prisão e tortura como a curiosidade do público que assiste a tudo, além do palanque com autoridades civis e militares. Devido à ampliação temporal do registro, detecta-se igualmente, nos corpos e nos rostos indígenas, certa dimensão lúdica e entusiasmada, tensionada no entanto pela narração de Carelli: “(...) o pau-de-arara, instrumento de tortura presente no imaginário nacional desde então, inaugura a participação dos índios na modernidade dos nossos anos de chumbo”. A natureza e a coloração original do filme são devolvidas ao espectador e, ainda que a narração não explique a origem e a autoria dessas imagens, o desconforto se instala assim como a singularidade do material.

Como é possível que a GRIN tenha sido fator de propaganda oficial, de festa e que sua criação tenha sido usada como prova contra a acusação “leviana” de massacre do indígena brasileiro?⁸ Como é possível que, em 1970, no auge da repressão, um desfile desta natureza tenha sido possível, quando se sabe que, durante a ditadura, tal prática nunca foi assumida, muito menos exaltada publicamente? No documentário *Grin* (2016), Isael Maxakali e Sueli Maxakali, um média metragem de 40 minutos, o filme de Jesco é também retomado e tem sua duração ampliada para 2 minutos e 10 segundos. Ouvimos, entre outras informações dadas pelo realizador, que “mais de 80 índios de diferentes etnias foram recrutados para Guarda”. Durante conversa com um índio Maxakali, já idoso, que fez parte da Grin na época, ficamos sabendo que a palavra de ordem ouvida pelos índios era: “Marchar! Direita! Esquerda! Cobrir! Firme!”. Impressiona, na seleção do material bruto feita pelos realizadores Maxakali, a panorâmica próxima a um índio Kraho que aponta, dedicado, a arma para um homem branco que simula sofrer a abordagem policial de outro índio.

Em longa entrevista na *Mediações – Revista de Ciências Sociais*, o pesquisador e defensor dos direitos indígenas Marcelo Zelic lembra que mostrou

7. A Guarda Rural Indígena – aspectos da militarização da política indigenista (Freitas, 2011).

8. Uma matéria do *Correio da Manhã* afirmava que o Presidente da República, Emílio Médici, aprovava o relatório sobre os índios. Na reportagem, o Ministro do Interior, Coronel Costa Cavalcante, esclarece os “equivocos”, afirmando que as “boas coisas” feitas em favor do índio não eram reconhecidas pela imprensa. Cita como exemplo a Guarda Indígena, que “estava sendo treinada para proteger seus próprios irmãos” (Freitas, 2011).

o registro filmado do desfile da Grin “para alguns índios Kraho e eles identificaram um dos guardas dizendo que desconfiavam que o mesmo havia se suicidado... Eles retiram o indígena de seus lugares, dão um curso intensivo de tortura, dão as armas mais letais...” (Zelic, 2017: 357). No material original registrado por Jesco, vemos o Coronel Costa Cavalcante, dirigindo-se aos índios, apelar para o fundador do moderno indigenismo brasileiro: “tenho certeza de que o espírito do Marechal Rondon visualizou que a Guarda Indígena viria preencher uma lacuna nas comunidades tribais, através de índios líderes, rígidos, fortes e inteligentes”. Como marca Freitas, “a evocação ao Marechal é sugestiva pelo teor militar do personagem”, assim como sua visão de que o Brasil tinha a responsabilidade da “integração gradativa” dos índios, com a melhoria de “sua condição de vida, assimilando a civilização” (2011).

No documentário *A flecha e a farda* (2020), o realizador Miguel Antunes Ramos retoma a parte do material bruto que mostra o Coronel Costa Cavalcanti em detalhes: diante da guarda, ele arruma dedicado o uniforme de um índio. O procedimento da montagem é desacelerar esse breve instante para que vejamos os detalhes do rosto do militar, o modo como se dirige aos índios e organiza o desfile. A narração nomeia esse homem e lhe atribui a responsabilidade pela teatralização do evento e a exibição pública do pau de arara. A desaceleração do plano parece descontaminar a toxidade do registro, fazendo ver melhor e revelando a dimensão espectral e sobrevivente daquelas imagens.

Em *Democracia em vertigem*, nenhuma informação é dada sobre esse registro filmado do desfile de formatura da GRIN. Nenhum comentário sobre os vestígios da repressão presentes nos corpos indígenas que, fardados, tem na cabeleira preta e comprida o último traço de resistência cultural. Nenhuma referência a Wolf Jesco Puttkamer, o cinegrafista dessas imagens que, nos anos 1960 a convite dos irmãos Villas Boas, foi trabalhar no Xingu. A imagem da pau de arara é usada como uma espécie de síntese icônica do que teria sido a ditadura militar.

Como é possível que o documentário queira partilhar a história recente do país sem revelar informações importantes sobre a história desse registro? A imagem de arquivo, como argumentamos, é testemunha dos agentes da história, testemunha do modo como a história da ditadura violentou os índios dentro de um longo processo de apagamento e extermínio cultural. Nesse sentido, tal indiferença com relação à vida das imagens, no caso suas cores e sua historicidade, implica uma concepção do acontecimento cujas ressonâncias são, para além de estéticas, eminentemente políticas (Lindeperg, 2015: 211).

Democracia em vertigem esposa uma das principais narrativas usadas para construir a memória da ditadura militar no Brasil. Trata-se de uma narrativa

pautada pela mídia hegemônica e pelos livros escolares onde destaca-se a história das lutas entre militares, de um lado, e estudantes e artistas de outro. Uma narrativa que enxerga nas manifestações de resistência da época o caldo de uma juventude burguesa e romântica, de tal modo que acaba por obliterar as formas de luta camponesa, indígena, operária. Certamente o filme não tem como perspectiva fazer sacudir as estruturas da história tradicional e fazer reentrar no campo cinematográfico os não-ditos da história hegemônica. Afinal, ele foi lançado pela plataforma Netflix, em junho de 2019, em 190 países simultaneamente. Portanto, seu objetivo era alcançar um público amplo e bastante diverso culturalmente. Por isso mesmo, opta por uma história sustentada pela sucessão de acontecimentos no tempo e preocupada com a unidade de sentido; opta pela “história-quadro” em detrimento da dispersão (Le Goff, 1990: 34-35); opta pela ilusão de um passado recuperado em sua completude, ampliando a confusão entre o acontecimento e o seu registro filmado.

Tal confusão é certamente uma das tendências dominantes da produção documentária *mainstream*, onde a história das imagens é esquecida ou mesmo negligenciada.⁹ Para Sylvie Lindeperg, essa produção desconsidera que as imagens são constituídas de formas sofisticadas de manipulação, que é possível projetar sobre elas um saber constituído ou ainda trabalhá-las como simples superfície de projeção de uma ideia prévia (2015).

Nesse sentido, o filme amador do jovem casal clandestino (os pais da cineasta), a fotografia da chacina dos dois militantes, o filme da formatura da Guarda Rural Indígena, são material valioso para uma história social, política, mental, geográfica, simbólica do nosso presente. O que as três imagens retomadas pelo filme poderiam dizer/mostrar ou teriam dito/mostrado – se a narração do filme se detivesse nelas e as prescrutasse – é o que buscamos mostrar ao longo desse ensaio. Acreditamos, na esteira de Lindeperg mas também de cineastas como Harun Farocki, Susana de Sousa Dias, Rithy Pan e outros, que as questões vinculadas à história das imagens são urgentes, tanto para o cinema como para a história, porque não é possível respeitar a “verdade histórica” se a história das imagens é falseada, se o seu sentido e limites são violados e se suas determinações técnicas são ignoradas.

O filme de Petra Costa, junto com o cinema documental do *impeachment*, tem buscado, de diferentes modos, forjar um pensamento e narrativas possíveis sobre o acontecimento político mais filmado, gravado e registrado na história do país. O contexto de hipervisibilidade – a variedade tecnológica de câmeras

9. A produção recente de curtas documentais brasileiros, ao contrário, vem mostrando um desejo de retomar a história das imagens para conectá-las à história dos acontecimentos. Pensamos em *O que Há em Ti* (2020), de Carlos Adriano, *Apiyemiyeki* (2020), de Ana Vaz, *Fartura* (2020), de Yasmin Thainá, *Imagem e Memória* (2020), de Rita Carelli e Vincent Carelli, *A morte branca do feiticeiro negro* (2020), de Rodrigo Ribeiro.

portáteis, celulares, drones, recursos de captação de mensagens privadas etc. – produz um excesso de registros audiovisuais fragmentados e descontextualizados cujo acúmulo e imediatismo não abrem espaço para reflexão, a fruição lenta, a experiência. Ao contrário, o excesso de imagens e a velocidade com que são produzidas impedem a conexão significativa entre a história dos acontecimentos e a história das imagens. O acontecimentos se tornam substituíveis por outros, equivalentes, intercambiáveis. É o que o plano do desfile com o pau de arara, retirada sua cor original, mostra. É o que o plano dos pais da diretora em *plongée*, quando a narração informa de sua clandestinidade, exhibe. É o que a fotografia do fuzilamento dos militantes, refeita digitalmente para eliminar as marcas da polícia política, expõe.

Como restituir a brutalidade das imagens tóxicas de modo a fazer ver o que elas efetivamente mostram? Acreditamos que restituir as motivações e a historicidade das imagens é expor suas ambivalências e suas tramas; assim como restituir a radicalidade do acontecimento é mostrar as forças contraditórias que o sustentam. Experimentar a violência constitutiva das imagens traumáticas requer um gesto que parece ser quase impossível nos tempos que correm. Parar. Parar para pensar, olhar, sentir, comparar.

Um olhar atento para as três imagens produzidas nos anos da ditadura, e retomadas por Petra Costa, revela que as tensões sobre esse passado são apaziguadas na montagem do filme. As forças contraditórias que sustentam o acontecimento, e que estão impressas nos arquivos, desaparecem quando a imagem é adulterada sem aviso ao espectador, quando o pau de arara é usado como clichê e síntese do que teria acontecido na ditadura, quando os vestígios da violência contra camponeses, índios e militantes políticos são descartados em prol do interesse de construir uma narrativa que ligue o passado da família com a história dos últimos cinquenta anos no Brasil. Para relacionar autoritarismo, abertura política e o *impeachment* de Dilma com a história privada, Petra Costa descarta as assombrações impregnadas nas imagens tóxicas.

O método proposto nesse artigo – de partir das imagens usadas no filme para buscar suas origens e compreender os sentidos que ganham e perdem no seu reemprego – contribui para que os traumas sejam evidenciados, dotando a materialidade das imagens de importância histórica, política e estética. Se Sylvie Lindeperg nos inspira no primeiro movimento de seguir o caminho das imagens, há peculiaridades no material analisado aqui que demandam, como vimos, uma abordagem diferente. Ao contrário da pesquisadora, lidamos com materiais que não fazem parte de um único acervo, materiais que estiveram, durante décadas, esquecidos, adormecidos, abandonados. O material da guarda indígena, por exemplo, ganhou visibilidade recentemente e ainda há poucas

informações sobre ele. Para analisá-lo, foi preciso comparar o material bruto com os filmes que o retomam e que, através de entrevistas com sobreviventes e de procedimentos de montagem, fazem emergir novas camadas de entendimento histórico sobre essas imagens.

Investigar por fim a origem dos materiais de arquivo usados em *Democracia em vertigem* exigiu a busca de informações em acervos pessoais, culturais e jurídicos tanto privados quanto públicos. Como ainda nos faltam informações sobre as imagens nesses acervos, recorreremos a outras fontes (entrevistas, reportagens jornalísticas, documentos policiais e jurídicos), sempre que possível. Acreditamos que esse método de análise exige uma prática semelhante à do montador – desacelerar, repetir e reenquadrar a imagem; exige um olhar detido para os detalhes, enquadramentos, posicionamento de câmera, granulação do material, a relação entre quem filma e quem é filmado. É a partir desse movimento que as marcas de enunciação das imagens se tornam visíveis; que devolvemos a esses registros a possibilidade de, a partir deles, relacionar a história dos acontecimentos à história das imagens.

Referências bibliográficas

- Almeida, M. & Weis, L. (1998). Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*, 4. São Paulo: Companhia das Letras.
- Deleuze, G. (1974). *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva.
- Dieguez, C. (2010). A cara do PMDB. *Revista Piauí*, (45), junho.
- Dufour, D. (2015). *Images à charge- La construction de la prevue par l'image – Introduction*. Le BAL/ Éditions Xavier Barral.
- Elsaesser, T. (2014). Found Footage Films and the Ethics of Appropriation. Keynote Recycled Cinema Symposium. *DOKU.ARTS*. Disponível em: http://2014.doku-arts.de/content/sidebar_fachtagung/Ethics-of-Appropriation.pdf.
- França, A. & Machado, P. (2019). Imagens que assombram – o efeito Impeachment no cinema documental. *Cinética – Revista de Cinema e Crítica* (online).
- França, A. & Machado, P. (2014). Imagem-excesso, Imagem-fóssil, Imagem-dissenso: três propostas cinematográficas para a experiência da ditadura no Brasil. In O. Gonçalves (org.), *Narrativas Sensoriais – ensaios sobre cinema e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: ed. Circuito.

- Freitas, E. (2011). A Guarda Rural Indígena – GRIN – Aspectos da militarização da Política Indigenista no Brasil. *Anais da Anpuh*. Disponível em: www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308140347_ARQUIVO_grin_Fin.pdf
- Le Goff, J. (2003). *História e Memória*. Campinas SP: Editora da Unicamp.
- Lima, E. & Azola, F. (2017). Entrevista com Marcelo Zelic: Sobre o Relatório Figueiredo, os indígenas na Comissão Nacional da Verdade e a defesa dos Direitos Humanos. *Mediações – Revista de Ciências Sociais*, 22(2): 347-365. Disponível em: www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/articled/view/32262.
- Lindeperg, S. (2015). O destino singular das imagens de arquivo: contribuição para um debate, se necessário uma “querela. *Revista Devires*, 12(1).
- Lindeperg, S. (2015). Des lieux de mémoire portatifs. Entretien réalisé par Dork Zabunyan. *Critique: Revue générale des publications françaises et étrangères*. Paris: Les Éditions de Minuit, Mars.
- Lissofsky, M. (2019). As elaborações sobre as memórias da ditadura não amadureceram. *Entrevista para a revista Continente*. Disponível em: www.revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/-as-elaboracoes-sobre-a-memoria-da-ditadura-nao-amadureceram-
- Lissofsky, M. & Aguiar, A. (2018). Monumentos à deriva: imagens e memória da ditadura no cinquentenário do golpe militar de 1964. In A. França, P. Machado & T. Siciliano, *Imagens em disputa: cinema, vídeo, fotografia e monumento em tempos de ditaduras*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Hartog, F. (1999). *O Espelho de Heródoto*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Niney, F. (1993). Des Statues meurent aussi au Tombeau d’Alexandre, le regard retourné. *IMAGES documentaires*, 15, 4e trimestre.
- Poivert, M. (2007). *L’Événement comme expérience: les images comme acteurs de l’histoire*. Paris: Hazan, Jeu de Paume.
- Russel, C. (2018). *Archiveology – Walter Benjamin and archival film practices*. Durham: Duke University Press.
- Salles, J. (2020, novembro). Arrabalde – parte1 – A Floresta difícil. *Revista Piauí*.
- Veyne, P (1971). *Comment on Écrit l’Histoire*. Paris: Seuil.

Filmografia

A flecha e a farda (2020), de Miguel Ramos.

Democracia em vertigem (2019), de Petra Costa.

Excelentíssimos (2018), de Douglas Duarte.

Elena (2012) , de Petra Costa.

GRIN, (2016), de Roney Freitas e Isael Maxacali.

Já vimos esse filme (2018), de Boca Migotto.

Martírio (2016), de Vincent Carelli.

O muro (2017), de Lula Buarque.

O golpe em 50 cortes ou a Corte em 50 golpes (2017), de Lucas Campolina.

O Processo (2018), de Maria Augusta Ramos.

Porno-etno-grafia: ensaio sobre o documentário na sociedade da transparência

Bruno Villela & Gustavo Soranz*

Resumo: Provocados pelo brevíssimo episódio documental de Rachel Morrison na série da Netflix *Homemade (Feito em Casa)* – uma antologia de curtas-metragens produzida nas condições criadas pelo isolamento social ocasionado pela pandemia da Covid-19 – esboçamos uma reflexão ensaística acerca do documentário contemporâneo brasileiro, borrado entre a *visibilidade pornográfica* e a *etnográfica*, na sociedade onde a evidência torna-se a própria *transparência* (Byung-Chul, 2017).
Palavras-chave: documentário; transparência, pornografia; etnografia; pandemia; Byung-Chul Han.

Resumen: A partir del muy breve episodio documental de Rachel Morrison en la serie de Netflix *Homemade* –una antología de cortometrajes producidos en las condiciones creadas por el aislamiento social causado por la pandemia de Covid-19– esbozamos un ensayo sobre el documental brasileño contemporáneo, difuminado entre la *visibilidad pornográfica* y la *etnográfica*, en una sociedad donde la evidencia se convierte en auténtica *transparencia* (Byung-Chul, 2017).
Palabras clave: documental; transparencia; pornografía; etnografía; pandemia; Byung-Chul Han.

Abstract: From the very brief documentary episode of Rachel Morrison in the Netflix series *Homemade* – an anthology of short films produced in the conditions created by the social isolation caused by the pandemic of Covid-19 – we outline an essay about contemporary documentary Brazilian, blurred between pornographic and ethnographic visibility, in a society where evidence becomes transparency itself (Byung-Chul, 2017).
Keywords: documentary; transparency, pornography; ethnography; pandemic; Byung-Chul Han.

Résumé : Provoqué par le très bref épisode documentaire de Rachel Morrison dans la série Netflix *Homemade* – une anthologie de courts métrages produits dans les conditions créées par l'isolement social causé par la pandémie de Covid-19 – nous esquissons une réflexion sous forme d'essai sur le documentaire brésilien contemporain, brouillé entre visibilité pornographique et ethnographique, dans la société où l'évidence devient transparence elle-même (Byung-Chul, 2017).
Mots-clés : documentaire ; transparence ; pornographie ; ethnographie ; pandémie ; Byung-Chul Han.

* Bruno Villela: Egresso, Mestre em Ciências da Integração da América Latina, Universidade de São Paulo – USP, Escola de Comunicações e Artes, Programa de Pós Graduação Interunidades em Integração da América Latina. 05508-020, São Paulo, Brasil. E-mail: brvillela@hotmail.com
Gustavo Soranz: Centro Universitário Fаметro, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Curso de Jornalismo. 69050-000, Manaus, Brasil. E-mail: soranz@yahoo.com.

Submissão do artigo: 7 de dezembro de 2020. Notificação de aceitação: 16 de fevereiro de 2021.

No dia 30 de junho de 2020 a Netflix lançou a série *Homemade* (*Feito em Casa*, no português), uma antologia de curtas-metragens na qual 17 realizadores de diversos cantos do mundo foram convidados a elaborar pequenas narrativas no contexto da quarentena causada pela pandemia do novo coronavírus. Idealizada pelo diretor chileno Pablo Larraín¹ e seu irmão Juan de Dios, a série instruiu os diretores a utilizar somente equipamentos e objetos disponíveis em casa para a realização das produções. Embora apresente projetos predominantemente ficcionais, uma obra documental se destaca. Escrito, dirigido e montado por Rachel Morrison, diretora de fotografia do sucesso da Marvel *Pantera Negra* (2018);² o curta é um poema audiovisual para seu filho Wiley, de 5 anos. Na obra, que funciona também como uma carta, Rachel registra a quarentena do filho e o anseio de que a infância de Wiley continue a florescer entre os limites da casa e do quintal, resistindo assim na memória.

No Ocidente, há o consenso científico de que as primeiras lembranças se dão entre os 3 e 5 anos, quando se forma a linguagem simbólica. Rachel viveu também uma infância extraordinária, onde passou muito tempo presa numa espécie de “sala mágica”, situação que ela narra no início do filme:

Querido Wiley, quando eu tinha 5 anos, exatamente a sua idade agora, lembro-me de uma época estranha onde não existia “não”, nem castigos. Lembro-me de gelatina e de tomar sorvete à beça. Lembro-me das meias sem par, dos brindes que vinham no lanche, e do cabelo embaraçado que não me forçavam a escovar. Lembro das idas ao lava-jato quando o carro já estava limpo, só pra ver a água dançar no para-brisa. Lembro-me que meu pai me punha para dormir e lia estórias, mas ele sempre adormecia, enrolando as palavras. Lembro-me de uma sala cheia de balões, tantos balões juntos que se me segurasse neles, com certeza voaria. Naquela sala, ursos de pelúcia reinavam, eu podia comer sobremesa no café da manhã, e sempre podia escolher o canal da TV. Sei agora, muitos anos depois, que essa sala incrível era num hospital, e minha mãe soube que tinha câncer. Mas não me lembro mais dos sons dos aparelhos ou o mal cheiro de morte e produtos de limpeza. O que me lembro é da cama mágica que subia para o céu e voltava ao chão ao toque de um botão. Felizmente, suas mãos são saudáveis. Mas estes são tempos estranhos e perturbadores também. Eu sei que sente o isolamento, a incerteza e o medo. Mas espero que não guarde isso. Enquanto me preocupo com quem morre, com a vovó Ricki vivendo sozinha, sem contato humano, espero que quando isso acabar, você só se lembre de ter escalado o carro e acampado no deck sob as estrelas [...] (*Feito em Casa* – *Episódio Rachel Morrison*, 2020).

1. Mais conhecido pelos sucessos *No* (2012), *Neruda* (2016) e *Jackie* (2016).
2. *Pantera negra* (2018), de Ryan Coogler.

A experiência do isolamento social no atual contexto da sociedade, com a proliferação de interações por videochamadas e de transmissões ao vivo pelas mídias sociais, pode ser considerada como a amplificação do fenômeno que o filósofo sul-coreano Byung-Chul Han chamou de *hipervisibilidade* (2017). Documentários como o de Rachel, mesmo estando disponíveis no serviço de *streaming* pago, escondem-se entre a infinidade de obras ficcionais consumidas largamente durante a quarentena. No que tange ao universo de imagens não-ficcionais, para além do campo do cinema documental, é notável o crescimento do consumo de redes sociais de pornografia, como o Pornhub (dominado pelas *livecams*) que registrou o aumento mundial de 11,6% nos seus usuários nos primeiros meses da pandemia. Com a liberação dos vídeos privados do site durante a quarentena, foi registrado um aumento de 57% no tráfego da Itália, 38% na França e 61% na Espanha.³

Na *sociedade da transparência*, caracterizada pelo *excesso de positividade* e pelo *desaparecimento do outro* (Byung-Chul, 2017b), observamos o crescimento das obras de não-ficção que se afastam da linguagem documental (e seu interesse pela alteridade) ou valem-se da tentativa de emulação desta por meio de maneirismos que acabam por fetichizar certos procedimentos estéticos a fim de imprimir verossimilhança. É o caso de uma infinidade de perfis de videoblogs hospedados tanto nas redes sociais de pornografia quanto no YouTube, que buscam “profissionalizar” seu conteúdo, operando essas emulações. Enquanto Rachel busca seu filho e usa o documentário como ferramenta ontológica para mediar o encontro com o mistério, para Byung-Chul Han (2017), a imagem torna-se cada vez mais hipervisível, explícita e direta.

A hipervisibilidade caminha lado a lado com a desconstrução dos umbrais e dos limites. É o *telos* da sociedade da transparência. O espaço se torna transparente quando é alisado e nivelado. Umbrais e passagens são zonas prenes do mistério e do enigmático, onde começa o outro atópico. Junto com os limites e umbrais desaparecem também as *fantasias sobre o outro* [...] A crise atual da arte e também da literatura pode ser reduzida à crise da fantasia, ao *desaparecimento do outro*, ou seja, à *agonia de eros*. (Byung-Chul, 2017:.74).

Ainda que pareça ingênuo ou contraproducente posicionar a solidez da linguagem documental diante da infinidade viscosa de gêneros audiovisuais de não-ficção, surgidos nas últimas décadas, escancara-se o embate estético-político entre os diferentes regimes de visibilidade e discursos de verdade no cenário da sociedade da transparência. Se considerarmos legítimo que o *telos*

3. Fonte: Reuters: 27/03/2020.

do documentário é falar do/ao outro, devemos também considerar que este não pode escapar da luta contra o desaparecimento da alteridade.

A fim de propor outros caminhos para a análise documental, bem como da compreensão da sua função ética (Renov, 1993) na *sociedade da transparência*, experimentaremos aqui uma linha conceitual que perpassa as fronteiras do documentário entre comunicação e ficção, entre arte e ciência. Esta linha vibra entre a *visibilidade pornográfica* e a *visibilidade etnográfica*, de modo que possamos reestabelecer um percurso do real, presente; tanto no gozo de um chat de sexo ao vivo, quanto num documentário de performance *autopornográfica*; tanto num programa policial sensacionalista; quanto numa série documental investigativa.

Cabe, primeiramente, recolocar que uma diferença importante do documentário em relação aos outros gêneros audiovisuais de não-ficção reside no que Fernão Ramos (2005) chama de *intensidade da tomada e enunciação*. O rigor metodológico argumentativo associado à reverberação do antecampo da câmera são alguns dos elementos centrais para a conformação de um domínio do documentário, não apenas no universo cinematográfico, como também no da comunicação (reduzida aqui ao telejornalismo e à publicidade audiovisual). Conciliando urgência e reflexividade, *cinema direto* e *cinema-verdade*, o discurso documental ganhou legitimidade política, histórica e etnográfica no decurso de sua tradição. A ampliação dos “efeitos de real”; “associados, tanto a tentativas de apagamento da linguagem como construção e mediação (*apelo realista*), quanto à exposição de uma suposta intimidade como garantia da verdade do sujeito (*hipertrofia da subjetividade*); estão na contramão daqueles documentários que investem na opacidade e “na explicitação das mediações, na reposição da distância e na tensão entre as subjetividades e seus horizontes ficcionais” (Feldman, 2012: 6). Vida, representação e performance já não estão claramente postas.

Ao passo que o documentarista moderno compreendeu que o outro está distante (já não basta “estar com ele”) e que a consciência desse distanciamento e dissenso é própria da política (Rancière, 2005), o real passou a residir em moradas do invisível, do silencioso e do fora-de-campo. Estas moradas, nem sempre enunciativas, estão longe do princípio da *máxima visibilidade* (Williams, 1999) – outrora condicionadora da experiência estética e do estatuto de realidade no documentário.

Nichols (1991) já propunha uma analogia entre a pornografia e a etnografia como campo representativo da tradição do domínio documental, afirmando que, em ambas, tal princípio se configura como um paradigma definidor do próprio gênero, um imperativo de evidência. A evidência, hoje, na *sociedade*

da transparência (inscrita no que muitos irão erroneamente classificar como “era da pós-verdade”⁴) é a própria transparência. É a própria positividade; a ausência do conflito, do mistério e da fantasia do outro.

Nos dias atuais não há mote que domine mais o discurso público do que o tema da transparência. Ele é evocado enfaticamente e conjugado sobretudo com o tema da liberdade de informação. A exigência de transparência, presente por todo lado, intensifica-se de tal modo que se torna um fetiche, e um tema totalizante, remontando a uma mudança de paradigma que não se limita ao âmbito da política e da sociedade. Assim, a sociedade da negatividade dá espaço a uma sociedade na qual vai se desconstruindo cada vez mais a negatividade em favor da positividade. (Byung-Chul, 2017b: 9).

É sabido que a história da etnografia coincide com a história do documentário. Hoje podemos ver a Antropologia tentando romper seu colonialismo intrínseco, enquanto se apresenta como “ontologias do outro”, ou melhor; quando passa a assumir “a fecundidade de um ‘método ontográfico’ que procure mapear as premissas ontológicas do discurso nativo por meio da produção de conceitos que, não sendo os conceitos nativos eles mesmos, constituam equivalentes aproximados destes.” (Holbraad, 2003: 77). Ainda que esta seja outra questão, fica claro que o vídeo é ferramenta que contribui cada vez mais para o caminho ontográfico. Mas, enquanto assistimos às etnografias compartilhadas ou autoetnografias do documentário contemporâneo⁵ (às quais são atribuídas alta legitimidade etnográfica); muitas delas falando por meio do invisível, pelo extracampo; nos afundamos na hipervisibilidade pornográfica de gêneros audiovisuais do real que tomaram a web. Como posto acima, tais gêneros, frequentemente, reivindicam credibilidade ao apropriar-se de recursos narrativos rudimentares da linguagem documental, alguns deles ultrapassados, como a “voz de Deus” e a narrativa expositiva.

A pornografia serve ao mero viver exposto. É o exato contraposto de eros. Ela aniquila a sexualidade. Nesse sentido é muito mais efetiva que a moral. [...] O obsceno na pornografia não reside no excesso de sexo, mas no fato de não ter sexo. A sexualidade não se vê ameaçada por aquela “razão pura”

4. O conceito de pós-verdade, como aquela construída meramente pelo afeto, seria insuficiente. Pois toda verdade é construída (também) sob afetos. Poderíamos lembrar de centenas de autores da história da filosofia, entre eles Gadamer (1999) quando oferece um olhar positivo em relação ao preconceito, vendo-o como direção inicial da capacidade humana de experimentação e abertura para o mundo. Não compreendemos a parte, sem nos lançarmos, antes, a um preconceito do todo.

5. Para citar obras brasileiras emblemáticas: *Bicicletas de Nhandaru* (Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema, 2011); *Hipermulheres* (Takumã Kuikuro, Leonardo Sette e Carlos Fausto, 2011) e o mais recente *Yāmiyhex: As mulheres-espírito* (Sueli e Isael Maxakali, 2020).

que evita o sexo, antiprazerosamente, como algo sujo, mas pela pornografia; a pornografia não é o sexo em espaço virtual. Mesmo o sexo real se transforma hoje em pornografia. (Byung-Chul, 2017: 55-56).

A velha estrutura do drama clássico que visava a catarse, criticada por Brecht e Eisenstein, e realocada no sujeito privado e no ordinário (no drama moderno), hoje é fetichizada e *positivada* nas práticas de *storytelling* na publicidade, e num dos seus carros-chefes: os documentários *branded content*. O espectador, o outro, desaparece, senão enquanto consumidor. O mesmo ocorre em outros gêneros do real que não existiam no século 20, como, por exemplo, os vídeos ciberativistas dos aplicativos de mensagens, e os chats de sexo ao vivo – onde as curtidas pagas dos espectadores acionam movimentos dos vibradores introduzidos nas vaginas das *camgirls*. O outro para quem se dirige a obra audiovisual é senão um apertador de curtidas, uma engrenagem na máquina de *narcisificação do si-mesmo* (Byung-Chul, 2017).

A *visibilidade pornográfica* caracteriza as postagens do presidente Bolsonaro. Protagonista da imagem política mais espetacular da campanha de 2018 – a facada em praça pública – Bolsonaro sobreviveu para ser eleito e postar o vídeo do “*Golden Shower*”, o primeiro caso na história do Brasil de postagem, comentário ou compartilhamento público de conteúdo pornográfico, realizado por um Presidente da República em exercício. Em fevereiro de 2020, o Presidente Bolsonaro compartilhou em um grupo privado de Whatsapp um vídeo de uma página do Facebook intitulada Pau de *Arara Opressor* (já fora do ar), a fim de exortar o povo para manifestações em seu apoio e contra instituições públicas como o Senado, Congresso e o STF. O vídeo é inteiramente narrado por uma voz over bem empostada (*voz de Deus* ou *voz do saber*) que, associada à trilha instrumental do Hino Nacional Brasileiro e imagens *still* do presidente e de seus apoiadores, convoca o povo para as ruas com palavras de ordem nacionalistas: “Temos um presidente cristão, patriota, capaz, justo e incorruptível que sofre e luta por esta nação”. As imagens apenas mostram Bolsonaro junto às multidões. Quando a voz diz as palavras “sofre” e “luta” a imagem que vemos é a da facada. A luta e o sofrimento dele pela nação são reduzidos ao quadro violento do atentado. O vídeo se constrói como uma propaganda ideológica que utiliza elementos do documentário expositivo clássico, segundo a tipologia de Nichols (2005), com primazia do texto narrado em relação à imagem, e com uma voz detentora do saber completo. Esta linguagem remete a um modelo narrativo que perdeu credibilidade, mesmo no filme publicitário, há bastante tempo.

Mariana Baltar (2011) evoca Bill Nichols (1991) e Linda Williams (1999) para fazer uma análise do filme *Blowjob* (1963-64), de Andy Warhol: um hí-

brido silencioso entre o documentário e a pornografia, onde um jovem performa um orgasmo diante da câmera, mas apenas vemos seu rosto e expressões de prazer, ocultando o explícito. Baltar defende que *Blowjob* vai na contramão do princípio da *máxima visibilidade*, construindo sua força no que ela chama de *evidência do invisível*. À primeira vista, poderíamos dizer que *Blowjob* é um dos poucos casos de um filme que transita entre a pornografia e a etnografia; já que pode ser visto tanto em galerias de arte e universidades, quanto no Pornhub. Pois, na verdade, a evidência do invisível de *Blowjob* o aproxima do *eros* e não do pornográfico. “O erotismo é *alusivo* e não *afetivo*. Nisso se diferencia da pornografia. Direto é o modo temporal do pornográfico. Demora, desaceleração e desvios são modalidades do erótico” (Byung-Chul, 2019: 92).

Numa pesquisa rápida por “*blowjob*” no Pornhub encontramos, em 25 de setembro de 2020, 174.966 resultados. Mais associada à estratégia narrativa usada no filme de Warhol há um subgênero intitulado “*orgasm face*” que consiste em simular a *evidência do invisível* em vídeos onde pessoas (leia-se, sobretudo, mulheres jovens) suposta ou efetivamente se masturbam, recebem masturbação ou sexo oral, mas só visualizamos seus rostos. Se tratando de masturbação há um curioso caso de um vídeo chamado “*Intimate Osgasm and Joi*” postado no perfil de Charlotte1996, onde a própria se masturba explicitamente para uma câmera que enquadra todo o seu corpo. Pouco antes de, nitidamente atingir o orgasmo, Charlotte olha para a câmera e diz para o espectador em tradução livre do inglês: “*Goza comigo... Estou gozando pra você*”. O vídeo dura 10 minutos e tem mais de 6 milhões de visualizações. Há, claro, um salto de emancipação da mulher, do “goza em mim” para o “goza comigo” na pornografia, sobretudo socialmente falando, já que *camgirls* como Charlotte são donas do próprio canal e protagonistas dos próprios vídeos. Porém, o “goza comigo” é apenas uma pequena mudança de dispositivo no texto, para ampliar, menos a ilusão de suposta intimidade e verdade do sujeito, e mais o princípio de *máxima visibilidade* e as consequentes visualizações do vídeo (*views*).

Em contrapartida à esta visibilidade, há o movimento de *contrapornografia* e *autopornografia*. Orientada por Mariana Baltar, Taís Lobo desenvolve um trabalho de pesquisa nessa direção. Reapropriando-se do conceito de contrainformação, próprio do documentário social militante, Lobo propõe a contrasexualidade como subversão política. Evocando o mito das Icamiabas, tribo amazônica de guerreiras antropofágicas, a autora produziu uma pesquisa colaborativa e compartilhada acerca de “autorregistros videográficos obscenos, ou

autopornografia, apenas” (Lobo, 2020⁶) sistematizados num videoblog intitulado *Antropofagia Icamiaba*.⁷

O vídeo *Polifonia*, que abre a seleção de *Antropofagia Icamiaba*, está na fronteira entre o documentário poético (Nichols, 2005) e o videoarte, e fala sobre a formação da percepção a partir do contexto. O vídeo consiste numa montagem, com pouco mais de 1 minuto, de sons de orgasmo⁸ associados a sons da mata e a narração de um poema de Luna Acosta. Os créditos do filme se resumem à “Idealizado por Luna Acosta” e “Edição de Som: Taís Lobo”.

A *visibilidade pornográfica* também se apresenta nos canais de entretenimento no YouTube, sobretudo aqueles que reproduzem “listas espetaculares”. Com mais de 8 milhões de inscritos, o canal brasileiro Top 10 reúne “vídeos e imagens incríveis”, normalmente anunciados com manchetes sensacionalistas: “10 brincadeiras para irritar qualquer pessoa”; “10 coisas que existem e você não sabia o motivo”; “10 coisas estranhas filmadas por câmeras de segurança”; e por aí vai. Sem muita preocupação com a apuração dos fatos; com uma pesquisa prévia restrita (provavelmente) a vídeos estrangeiros com a mesma proposta, e muitas vezes usando imagens falsas ou manipuladas; o videoblog se constrói contra todas as regras do *storytelling* na publicidade, ou mesmo do novo jornalismo: não há drama nem notícia, apenas *máxima visibilidade* listada.

Em outra direção, mas ainda na web, nas plataformas de VOD e/ou *streaming*, houve um pequeno *boom*, nos últimos 5 anos, de produção de séries documentais policiais. Mercado já aberto pela televisão, estas obras herdaram a intensidade dramática das séries ficcionais de narrativa complexa, iniciadas sobretudo no fim dos anos 1970 e começo dos 1980 (casos de *Dallas* e *Dinasty*), mas estruturadas a partir dos anos 2000 (*Família Soprano*, *The Wire*, *Lost*). Estas séries passaram a exigir mais envolvimento do espectador, transformando-o em descobridor (Mungióli e Pelegrini, 2013). A mesma narrativa complexa é

6. Videoblog acessado em setembro de 2020: <https://antropofagia-icamiaba.hotglue.me/>

7. “Considerando que um dos maiores (ainda que ocultos) sustentáculos da estética e do pensamento hegemônicos (ou, em nossos termos, euro e heterocêntricos) sejam o gênero e a sexualidade, cujos suportes de ostentação e difusão são, primordialmente, o vídeo e a web (tecnologias chave na construção/produção das identidades e subjetividades normativas), tendo em vista a pornografia desde uma perspectiva feminista-minoritária, e considerando que tudo está por construir, principalmente em um ambiente propício às subversões antropofágicas e praticante do mesmo, ou seja, a América do Sul ou Sudakalândia, é de suma estratégia e importância que as gramáticas da representação audiovisual, suas tecnologias e dispositivos sejam re-fabricados por múltiplas singularidades, distintas entre si, a partir de suas experiências e formas de vida” (Lobo, 2020) In: <https://frescuss.noblogs.org/tais-lobo/>

8. Vale registrar o trabalho do website *Librería de orgasmos* que consiste numa audioteca de orgasmos femininos reais, enviados por mulheres de todo o mundo. In: www.libreriadeorgasmos.com/

tecida em diversas séries documentais policiais,⁹ entre elas a britânica gravada no Brasil *Bandidos na TV* (2019), de Daniel Bogado. A obra investiga o caso do apresentador de televisão e político amazonense Wallace Souza, acusado de ordenar uma série de assassinatos para aumentar os índices de audiência de seu programa de TV *Canal Livre* (exibido pela TV Rio Negro entre 1996 e 2009, e pela TV Em Tempo entre 2013 e 2016).

Essas obras revezam-se entre o cinema direto, que se aproxima dos protagonistas no tempo presente, e o documentário participativo (com amplo uso da entrevista), rejeitando a voz *over*. Na medida em que realizam também uma forma de *slow journalism* utilizam princípios básicos da etnografia (ainda que não estejam frequentemente interessados no debate social por trás da trama), como a descrição densa e, sobretudo, a observação participante. A *visibilidade etnográfica* dessas séries se opõe diretamente à *visibilidade pornográfica* dos programas jornalísticos policiais, como o próprio Canal Livre, e o ainda obstinado *Cidade Alerta* (TV Record) que recentemente envolveu-se em polêmica ao comunicar ao vivo a uma mãe o falecimento de sua filha.

Ao contrário da observação participante de tais séries policiais, muitos documentários atuais utilizam métodos etnográficos que consideram o invisível e o silêncio¹⁰ (muitas vezes no extracampo) enquanto discurso do real. Essas obras reafirmam a concepção estética do filósofo Jacques Rancière para quem “a distância não é um mal por abolir, é a condição normal de toda comunicação” (Rancière, 2012: 15).

É assim em muitos filmes realizados pelos indígenas no Brasil, numa era pós-Vídeo Nas Aldeias, quando passaram eles próprios a produzir suas obras. Não só a reflexividade ou reversibilidade estão postas nessas “auto-etnografias” ao comunicarem aos brancos “o que” estes não ouviram ou enxergaram, mas “como” deveriam enxergar. Filmes como *Bicicletas de Nhanderu* (2011), do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema, revelam silêncios a partir de sua linguagem poética, mítica, e entrevistas inacabadas. Algo fala fora do

9. Entre dezenas dessas séries policiais documentais que se constroem sob uma narrativa complexa, podemos destacar: a vencedora de 4 Emmys, *Making a Murderer* (2015, de Laura Ricciardi e Moira Demos); *Shadow of truth* (2016, de Yotam Guendelman, Ari Pines e Mika Timor); *The Keepers* (2017, de Ryan White); *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst* (2015, de Andrew Jarecki); *Staircase* (França, 2004-2018, de Jean-Xavier de Lestrade); *The Innocent Man* (2018, de Clay Tweel); *Evil Genius: The True Story of America's Most Diabolical Bank Heist* (2018, dos Irmãos Duplass); e *The disappearance of Madeleine McCann* (2019, de Chris Smith). Com a mesma linguagem, foi lançada mais recentemente no Brasil, *Em Nome de Deus* (2020), dirigida por Pedro Bial, com roteiro de Camila Appel, Ricardo Calil e Felipe Awi; sobre os crimes do médium João de Deus.

10. A antropóloga Veena Das (2011), na busca de compreensão do silêncio de pessoas portadoras de algum tipo de sofrimento, questionou se a dor poderia desconstruir a capacidade de comunicação ou se reuniria os sujeitos numa comunidade moral. Veena Das aponta para a relação entre mutilação dos corpos e mutilação da linguagem. A violência aniquilaria a linguagem ao ponto de instaurar o silêncio. A dor e o terror estariam, assim, no campo do indizível.

campo, algo que nós, não-índios, não podemos ver nem ouvir: os espíritos, mas também a ameaça dos fazendeiros, já que ambos cercam os Guarani. André Brasil, no seu artigo sobre o filme, aponta que:

O extracampo vai-se alinhavando ao campo, o cotidiano pelo fio tênue, esgarçado, da conversação. [...] Eis, assim, a força da palavra guarani: por meio do discurso mítico, da palavra profética, ela elabora o fora, projetando o dentro como cosmologia na qual a troca é valor fundamental. Palavra que se mostra e se ouve no filme como um fiapo, como um murmúrio e que, tão mais calmamente enunciada, mais revela seu poder de resistência. (Brasil, 2012: 105).

André Brasil tem realizado dentro da comunicação uma importante análise do cinema indígena. Em artigo de 2017 sobre a cada vez mais prolífica produção documental do povo Maxakali, ele fala sobre a relação do cinema deste povo com seu xamanismo, operada no extracampo. Os antropólogos Ruben Caixeta e Renata Otto Diniz (2018) se apoiam em muitas reflexões de Brasil ao analisar o que chamam de *cosmocinepolítica* no cinema Maxakali.

Para nós, ocidentais, só podemos filmar corpos, matéria. No máximo podemos exprimir ou evocar o espírito, um todo que é inalcançável tanto pelo olho humano quanto pelo olho da câmera. Mas, e se a câmera indígena fosse outra coisa, uma câmera-espírito, câmera-olho, câmera-lagarta, o que aconteceria se a tomássemos emprestada para ver o que os *tikm'n* [autodenominação do povo Maxakali] estão vendo? Possivelmente estão vendo *kokux* (imagens) que são os próprios espíritos ou os próprios corpos dos espíritos. Por isso mesmo, como dissemos a partir do comentário de Sueli Maxakali sobre as imagens (dos *yãmĩy* ou espíritos) que “pilham a aldeia e os humanos”, ela não vê corpos (humanos) que representam os espíritos (não humanos) no cinema de Isael (ou na série *Tataxok*), mas toca-se e é afetada pela própria agência dos espíritos (primeiramente no ritual) e depois no filme, ou quando vê o que o filme (a imagem-espírito) enquadra e toma pelo olho da câmera. No visível, portanto, está presente ou incide a dimensão do invisível (para nós, registre-se, mas não para o próprio indígena, que não separa a dimensão do visível e do invisível dessa forma), isso que podemos dizer quando o campo é atravessado pelo fora-de-campo, quando a cosmologia invade o ritual ou revitaliza o ritual. (Caixeta e Diniz, 2018: 93).

A dupla Isael e Sueli Maxakali – casal de lideranças da aldeia Ladainha – há mais de 10 anos registram os rituais do povo Tikm'n. Recentemente ganharam o Prêmio Carlos Reichenbach, na 23ª Mostra de Cinema de Tiradentes, pelo filme *Yãmihex – As mulheres-espírito* (2020). Em *Yãmihex*,

Sueli e Isael registram a festa de despedida que os Maxakali realizam para as mulheres-espírito, após a longa visita destas à sua aldeia. As yãmiyhex sempre voltam porque tem muita saudade dos seus pais e mães.

O xamã Yanomami Davi Kopenawa (2015) diz que o pensamento do branco é cheio de esquecimento. Escrevemos para fixar. Dominado por muitos planos-sequência (quando não um único), as obras do Maxakali ampliam o tempo de tomada, necessário para o movimento de inclusão do outro, como já bem lembrava Comolli (2008) e, quando permanecem sem cortes na escuta por meio da entrevista, o fazem, também não interrompendo o movimento dos espíritos. “Os brancos ensaiam antes, nós filmamos direto. Faço tudo à nossa imagem” – diz Sueli.¹¹

Ilana Feldman (2012b) analisa as dinâmicas de inclusão do olhar do outro no documentário brasileiro contemporâneo apontando para um grupo de filmes que transitam num regime de visibilidade performativo, nos quais a performance opera como “*movimento de inclusão* permanente, de indistinção entre o dentro e o fora, entre o privado e o público, entre a pessoa e o personagem, entre a vida e a cena” (Feldman, 2012b: 59). Muitos outros se incluem além do realizador, do roteiro à montagem,¹² ainda que esses outros sejam invisíveis, como no caso de *Yamiyhex*.

Um exemplo atual de tensão entre os regimes de visibilidade representativo e performativo é a obra *Bixa Travesty* (2019), de Claudia Priscila e Kiko Goifman. *Bixa Travesty* é paradigmático, não apenas por trazer ao campo um personagem (a cantora travesti Linn da Quebrada¹³) que representa uma minoria quase invisível no documentário nacional (a população Trans), operando a partir das singularidades e não de categorizações sociais (como nas produções dos anos 1960 e 70), mas por revelar o que Rancière chama de *comunidade de partilha*. A *comunidade de partilha* se constitui a partir da experiência estética e política de Linn e suas amigas, que passam a aparecer e serem percebidas, sem que haja incorporação ou normalização destas pelo consensualmente comum ou normativo. No entanto, *Bixa Travesty* sofreu resistência por parte do

11. Jornal Estado de Minas em matéria publicada no dia 26/02/2020. Disponível em: www.em.com.br/app/noticia/cultura/2020/02/26/interna_cultura,1124291/premiada-na-mostra-de-tiradentes-sueli-maxakali-prepara-novo-filme.shtml.

12. Poderíamos citar casos emblemáticos já muitos debatidos, sobretudo por Feldman: *Pacific* (2009), de Marcelo Pedroso, onde o realizador monta um filme a partir de registros de viagens dos passageiros do cruzeiro de classe média Pacific; *Doméstica* (2012), de Gabriel Mascaro, onde o realizador pede que domésticas registrem com câmeras de mão suas relações com os patrões; e *Rua de Mão Dupla* (2004), de Cao Guimarães, onde, num jogo; o cineasta estabelece que pessoas distintas troquem de residência, registrem e reflitam acerca do outro, a partir do seu lar vazio.

13. Linn é responsável pelo roteiro junto à Goifman e Priscila.

mercado audiovisual de distribuição e órgãos do Estado, sendo considerado pornográfico e ideológico.¹⁴

A partir de 2017, com o enfraquecimento das instituições democráticas que culminaram no impeachment da Presidenta Dilma Rousseff, e sucessiva escalada conservadora, surgiram documentários políticos, com diversas estratégias de evidência do real, na tentativa de combater a narrativa pornografizada da extrema direita. Obras como *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos, *Torre das Donzelas* (2018), de Susanna Lira, e *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa;¹⁵ trazem Dilma como personagem e autoridade política dos fatos, seja retornando à credibilidade do seu passado de militância contra a ditadura, seja lhe atribuindo subjetividade e voz diante do impeachment.

Em contrapartida a essa produção recente, desde 2016 é desenvolvido um trabalho, quase isolado, que procura se indexar enquanto documentário, produzido por um grupo ciberativista de extrema direita na web, intitulado *Brasil Paralelo*. Operando em multiplataformas, especialmente no YouTube (onde possuem mais de 1 milhão de inscritos), e com uma prolífica produção de longas-metragens e séries “documentais” financiadas com recursos desconhecidos, *Brasil Paralelo* aposta no revisionismo histórico, associado ao discurso de sobriedade científica – próprio do documentário. O projeto nasceu em Porto Alegre e é mantido por Lucas Ferrugem, Henrique Viana e Filipe Valerim que, alçados a autoridades por seus comuns, colocam suas vozes e subjetividades à prova a fim de garantir alguma autenticidade narrativa. O canal foi endossado pelo deputado Eduardo Bolsonaro como a melhor fonte atual de História do Brasil e teve uma de suas séries revisionistas, *Brasil: a última cruzada* (2017-2019), exibida na TV Escola no primeiro ano do Governo Bolsonaro. Ainda que seja exaustiva a análise da produção de *Brasil Paralelo*, é interessante colocar, em pesquisas futuras, seus vídeos diante das obras cinematográficas documentais sobre a recente história política do Brasil, citadas acima. Enquanto *Democracia em Vertigem* é colericamente classificado como ficção pela militância brasileira de extrema direita, ainda que seja assumidamente uma visão subjetiva da autora Petra Costa, fartamente apoiada por documentação e registro audiovisual do tempo presente. Em comparação, o que dizer do longa-metragem *1964: O Brasil entre armas e livros* (2019), do *Brasil Paralelo*, que faz uma defesa da ditadura civil-militar sem qualquer embasamento histórico-científico?

14. Recentemente, em setembro de 2020, *Bixa Travesty* foi citado pelo presidente da Petrobrás Roberto Castello Branco como “filme de qualidade mais do que sofrível” e exemplo de obra que não será fomentada pela estatal. O documentário de Claudia Priscila e Kiko Goifman e ganhou o Teddy de Melhor Documentário no Festival de Berlim.

15. Indicada à Melhor Documentário no Oscar 2020.

Para Rancière (2005) a estética sustenta-se como base da política¹⁶ porque o político está sempre associado a uma partilha (cisão e compartilhamento) da realidade social. “Filme político hoje em dia talvez também queira dizer filme que se faz em lugar de outro, filme que mostra sua distância com o modo de circulação de palavras, sons, imagens, gestos e afetos, em cujo âmago ele pensa o efeito de suas formas” (Rancière, 2012: 80-81).

Nesse sentido, o breve documentário de Rachel Morrison coloca-se como filme político não apenas por ser consciente dos ruídos afetivos entre a autora e o filho, mas entre o realizador e o outro. O documentário de Rachel se faz presente enquanto expressão própria da distância, fendida na quarentena hipervisualizada.

Na sua infância, Rachel Morrison tinha a liberdade de mudar os canais da televisão no hospital e acionar o botão que movia a cama da sua mãe, mas as crianças de hoje têm em mãos a aparente infinidade de botões lisos do smartphone. Hoje temos a ilusão de participar, postando, comentando ou realizando nossos próprios vídeos. Se na quarentena o trabalho remoto é reduzido ao vídeo, o lazer (que antes da pandemia já quase não era possível dissociado do registro audiovisual e da postagem em rede social) hoje torna-se apenas audiovisual. Jonathan Crary recoloca a reflexão de Jameson: “Com o colapso de toda distinção relevante entre o que costumávamos chamar de esferas do trabalho e do lazer, a obrigação de olhar para imagens é hoje central para o funcionamento da maioria das instituições hegemônicas” (Crary, 2014: 21).

O isolamento social causado pela pandemia não nos aproxima virtualmente, mas sim nos torna ainda mais transparentes e narcísicos. As *lives* que deveriam apenas substituir os encontros, eventos e grupos de discussões, reafirmam também um tempo onde a lentidão do cinema documental não encontra vinculação. Ainda que o tempo da pandemia seja um intervalo suspenso, e a internet ofereça uma ferramenta poderosa de comunicação (outrora inexistente), a estrutura da web e, sobretudo, das redes sociais, esforça-se continuamente para conquistar a nossa atuação enquanto consumidores, não nos deixando contemplar o outro por trás da tela lisa e espessa.

16. “Existe política quando a contingência igualitária interrompe como ‘liberdade’ do povo a ordem natural das dominações, quando essa interrupção produz um dispositivo específico: uma divisão da sociedade em partes que não são ‘verdadeiras’ partes; a instituição de uma parte que se iguala ao todo em nome de uma ‘propriedade’ que não lhe é absolutamente própria, e de um ‘comum’ que é a comunidade de um litígio” (Rancière, 1996: 32).

Enquanto o sujeito neoliberal,¹⁷ o empreendedor de si mesmo, toma-se pelos transtornos de ansiedade e pela Síndrome de Burnout, o indivíduo que sucumbe à *depressão maior* renuncia à velocidade, adentrando a lentidão.¹⁸ “Diante da enorme quantidade de imagens hipervisíveis, hoje já não é possível *fechar os olhos*. Também a mudança veloz das imagens não nos concede mais tempo para isso. Fechar os olhos é uma *negatividade* que não se coaduna bem com a positividade e a hiperatividade da sociedade acelerada de hoje” (Byung-Chul, 2017: 73).

Crary (2014) reflete acerca do sono como última fronteira de alcance do biopoder do capitalismo sobre os corpos e afirma que a luminosidade excessiva é parte de um processo imenso de incapacitação da experiência visual.

Coincide com um campo onipresente de operações e expectativas ao qual estamos expostos e nos quais a atividade ótica individual é transformada em objeto de observação e administração. No interior desse campo, a contingência e a variabilidade do mundo visível não são mais acessíveis. As mudanças recentes mais importantes estão relacionadas não às formas mecanizadas de visualização, mas à desintegração da capacidade humana de ver, em especial da habilidade de associar identificação visual a avaliações éticas e sociais. Com um menu infinito e perpetuamente disponível de solicitações e atrações, 24/7 incapacita a visão por meio de processos de homogeneização, redundância e aceleração. (Crary, 2014: 17).

Para Crary (2014) já não importa mais como um filme capta a atenção do espectador, mas como transforma esta atenção em respostas repetitivas que sempre se sobrepõem a atos de olhar e de escutar. O conteúdo de um filme importa menos do que os arranjos que nos obrigam a consumir tais obras. Para Crary não há escapatória. Ou melhor, há somente o sonho.

Após ver o documentário de Rachel Morrison na série *Feito em Casa*, podemos optar pelo botão de positivar ou negativar, oferecido pela Netflix, bem

17. Para Pierre Dardot e Christian Laval (2016: 386): “O *tour de force* do neoliberalismo foi unir essas duas facetas de maneira singular, fazendo do governo de si o ponto de aplicação e o objetivo do governo dos outros. O efeito desse dispositivo foi, e ainda é, a produção do sujeito neoliberal, ou neossujeito”.

18. Vivem em outra temporalidade os remanescentes dos antigos melancólicos, equivalentes aos depressivos de hoje. Sofrem de um sentimento de tempo estagnado, desajustados do tempo sôfrego do mundo capitalista. Não que a razão de sua existência seja política – ao menos que se considere a dimensão pública da linguagem que enlaça o sujeito do inconsciente ao campo do Outro. Mas se o que motiva a lentidão do depressivo não é uma intenção política, o efeito de sua incapacidade de colocar-se em sintonia com a urgência contemporânea acaba por oferecer resistência às modalidades de gozo oferecidas. Não que o depressivo não goze; o gozo, perigosamente próximo ao domínio da pulsão de morte, participa de um modo singular da economia da depressão. Parafraseando Freud, diria que o depressivo quer gozar, mas *à sua maneira*. Essa é uma maneira particularmente lenta (Khel, M.R., 2009: 18).

como ser levado a assistir ao resto da obra. Mas além de qualquer link ou interface alavancável, o filme nos oferece a *vinculação*: aquilo que Byung-Chul Han busca para salvar o belo, alisado e pornografizado. Retornamos a um sonho que se parece com a nossa infância ou com a dos nossos filhos. Por 4 minutos, assalta-nos um documentário. Cabe a você em meio a névoa contemplar a imagem do Outro.

Referências bibliográficas

- Baltar, M. (2011). Evidência invisível – BlowJob, vanguarda, documentário e pornografia. *Famecos: mídia, cultura e tecnologia*, 18(2): 469-489, março-agosto. PUC-RS.
- Brasil, A. (2012). Bicicletas de Nhandaru: lascas do extracampo. *Devires*, 9(1): 98-117, janeiro/julho. Belo Horizonte.
- Brasil, A. (2020). O cinema-lagarta dos Tikmũ'ün: teoria-prática das imagens xamânicas. *Intexto*, (48): 157-175, janeiro/abril. Porto Alegre: UFRGS.
- Byung-Chul, H. (2017). *Agonia de Eros* (trad. E. Giachini). Petrópolis: Vozes.
- Byung-Chul, H. (2019). *A salvação do Belo* (trad. G. Philipson). Petrópolis, RJ: Vozes.
- Byung-Chul, H. (2017b). *Sociedade da transparência* (trad. E. Giachini). Petrópolis: Editora Vozes.
- Byung-Chul, H. (2015). *Sociedade do cansaço* (trad. E. Giachini). Petrópolis: Vozes.
- Caixeta, R. & Diniz, R. O. (2018). Cosmocinepolítica Tikm'n-Maxakali: Ensaio sobre a invenção de uma cultura e de um cinema. *Dossiê Olhares Cruzados*, 3(1): 63-105, julho. São Paulo.
- Comolli, J. (2008). *Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário* (trad. A. Tugny, O. Teixeira & R. Caixeta). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Crary, J. (2014). *24/7 – O capitalismo e os fins do sono* (trad. J. Toledo Jr.). São Paulo: Cosac Naify.
- Das, V. (2011). O ato de testemunhar: violência, gênero e subjetividade. Tradução de Plínio Dentzien. *Cadernos Pagu Campinas*, (37). Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332011000200002. Acesso em 26/09/2020.
- Dardot, P. & Laval, C. (2016). *A nova razão do mundo – Ensaio sobre a sociedade neoliberal* (trad. M. Echalar). São Paulo: Boitempo.

- Feldman, I. (2012a). *Jogos de Cena: Ensaaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Tese de Doutorado, ECA-USP.
- Feldman, I. (2012b). Um filme de: dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental. *Devires*, 9(1): 50-65, janeiro/julho. Belo Horizonte.
- Gadamer, H. (1999). *Verdade e Método – Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica* (trad. F. Meurer). Petrópolis: Vozes.
- Holbraad, M. (2003). Estimando a Necessidade: os oráculos de Ifá e a Verdade em Havana. *Mana*, 9(2): 39-77.
- Khel, M. (2009). *O tempo e o cão*. São Paulo: Boitempo.
- Kopenawa, D. & Albert, B. (2015). *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami* (trad. B. Perrone-Moisés). São Paulo: Companhia das Letras.
- Mungioli, M. & Pelegrini, C. (2013). Narrativas Complexas na Ficção Televisiva. *Revista Contracampo*, 26(1): 21-37, abril. Niterói.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao Documentário* (trad. M. Martins). Campinas: Papirus.
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ramos, F. (2005). A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem intensa. In F. Ramos (org.), *Teoria Contemporânea do Cinema, volume II*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- Rancière, J. (2005). *A partilha do sensível: estética e política* (trad. M. Netto). São Paulo: Editora 34.
- Rancière, J. (2012). *O espectador emancipado* (trad. I. Benedetti). São Paulo: WMF Martins Fontes.
- Rancière, J. (1996). *O desentendimento* (trad. Â. Lopes). São Paulo: Editora 34.
- Renov, M. (1993). Toward a poetics of documentary. In M. Renov (org.), *Theorizing documentary*. New York: Routledge.
- Williams, L. (1999). *Hard Core: Power, pleasure and the frenzy of the visible*. Berkeley-CA: University of California Press.

Filmografia

- Bandidos na TV* (2019), de Daniel Bogado.
- Bicicletas de Nhanderu* (2012), do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema.
- Bixa Travesty* (2019), de Claudia Priscila e Kiko Goifman.

Blowjob (1964), de Andy Warhol.

Democracia em Vertigem (2019), de Petra Costa.

Homemade – Episode Rachel Morrison (2020), de Rachel Morrison.

O processo (2018), de Maria Augusta Ramos.

Torre das Donzelas (2018), de Susanna Lira.

Yãmiyhex: As mulheres-espírito (2020), de Sueli e Isael Maxakali.

Páginas web

Antropofagia Icamiaba: <https://antropofagia-icamiaba.hotglue.me/>

Brasil Paralelo: www.youtube.com/channel/UCKDjjeBmdaiicey2nImISw/featured

Canal Top 10: www.youtube.com/channel/UC9A70zHWT__VE5oWmTg2-xA

Pornhub: <https://pt.pornhub.com/>

Dimensões do trabalho sexual no documentário brasileiro: uma crítica feminista de *Rua Guaicurus*

Juliana Gusman & Rosana de Lima Soares*

Resumo: O artigo objetiva problematizar representações do trabalho sexual no documentário *Rua Guaicurus* (2019), de João Borges. Refletiremos sobre como essa produção pode expandir interpretações sobre o meretrício e os sujeitos que o exercem. Analisamos o filme articulando elementos da crítica midiática – sublinhada pelas teorias feministas, queer e pelo putafeminismo – questionando uma possível subversão de abjeções, estigmas e estereótipos presentes na obra.

Palavras-chave: crítica de mídia; estudos feministas; documentário brasileiro; prostituição.

Resumen: El artículo busca problematizar las representaciones del trabajo sexual en el documental *Rua Guaicurus* (2019), de João Borges. Reflexionaremos sobre cómo esta película puede ampliar las interpretaciones sobre la prostitución y los sujetos que la ejercen. Para ello, analizamos el filme articulando elementos de la crítica mediática –destacados por las teorías feministas, queer y el *putafeminismo*– cuestionando una posible subversión de las abyecciones, estigmas y estereotipos en la obra.

Palabras clave: crítica mediática; estudios feministas; documentales brasileños; prostitución.

Abstract: The article aims to problematize representations of sex work in *Rua Guaicurus* (2019), a documentary by Brazilian filmmaker João Borges. We will reflect on how this film can expand interpretations about prostitution and the people involved in it. We aim to analyze the movie articulating elements of media criticism – underlined by feminist and queer theory and *putafeminismo* – questioning a possible subversion of abjections, stigmas e stereotypes.

Keywords: media criticism; feminist studies; brazilian documentary; prostitution.

Résumé : Cet article a pour but d’analyser les représentations du travail du sexe dans le documentaire *Rua Guacurus* (2019), réalisé par João Borges. Il réfléchit sur la manière dont l’œuvre peut élargir les interprétations sur la prostitution et les individus qui l’exercent. L’étude s’appuie sur la critique médiatique – élargie par des théories féministes, *queer* et *putafeminismo* – pour contester une possible subversion des abjections, des stigmates et des stéréotypes.

Mots-clés : critique des médias ; études féministes ; documentaire brésilien ; prostitution.

* Juliana Gusman: Universidade de São Paulo – USP. Escola de Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais. 30730-420, Belo Horizonte, Brasil. E-mail: julianamrgusman@gmail.com

Rosana de Lima Soares: Universidade de São Paulo – USP. Escola de Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais. 01258-020, São Paulo, Brasil. E-mail: rolima@usp.br.

Submissão do artigo: 22 de dezembro de 2020. Notificação de aceitação: 20 de fevereiro de 2021.

Introdução

O artigo tem como objetivo problematizar representações do trabalho sexual no documentário *Rua Guaicurus* (2019), dirigido e roteirizado por João Borges, que aborda um dos maiores complexos de prostituição em Belo Horizonte, Minas Gerais. No filme, pretende-se superar a camada sexual das relações que se configuram nesse contexto, explorando-se a dimensão cotidiana e corriqueira dos encontros. Refletimos sobre como essa produção documental, que se insere em um terreno cinematográfico capaz de tensionar e deslocar realidades socialmente enraizadas (Nichols, 2016), pode expandir interpretações sobre o meretrício e os sujeitos que o exercem. Afinal, trata-se de um grupo estigmatizado midiática e socialmente, que encarna uma profunda abjeção¹ frente aos padrões normativos vigentes, especialmente de gênero e sexualidade. Metodologicamente, apoiamos-nos em discursos feministas e naqueles das próprias mulheres que se identificam com essa categoria e lutam por seus direitos, em busca de reconhecimento social. Analisamos a obra articulando elementos da crítica midiática, tanto em termos de conteúdo, como de formas visuais ou verbais, assinalando, também, os sistemas de produção e recepção nela implicados. Finalmente, indagamos como estigmas, estereótipos e preconceitos são produzidos ou subvertidos no documentário, na contracorrente dos regimes de representação vigentes e dos discursos legitimados em relação à prostituição.

O filme em questão traz o nome de uma rua no centro antigo da capital mineira. “Guaicurus”, palavra indígena que designa características depreciativas associadas a povos originários tidos como saqueadores e combativos, remete à pessoa sarnenta, encaroçada, de pele e índole suja, imagem que pode ser facilmente associada às percepções, geralmente negativizadas, sobre as prostitutas que trabalham naquele local e que protagonizam a obra de João Borges. Por meio de uma narrativa que mescla fronteiras entre o documental e o ficcional, o diretor desloca essas noções tensionando a centralidade do sexo nesse tipo de ofício, privilegiando o desvendamento de uma rotina de trabalho ordinária. Histórias reais compõem um enredo encenado por uma atriz profissional – Ariadina Paulino – e duas não atrizes – Shirley Santos Dias e Elizabeth dos Santos – escolhidas por Borges após residência artística nos hotéis da zona de meretrício da cidade.

No artigo, indagamos como *Rua Guaicurus* articula escolhas temáticas e opções estéticas propondo caminhos alternativos para se contestar a abjeção –

1. Segundo Richard Miskolci (2012), a “abjeção” é um termo originário da psicanálise, mas que foi reapropriado tanto na antropologia, como no trabalho de Mary Douglas, como na teoria feminista. Julia Kristeva, em *Pouvoirs de l'horreur* (1980), referia-se ao abjeto como aquele que, na visão hegemônica, deveria permanecer invisível.

ou seja, a inumanidade (Butler, 2015) – que comumente atinge as prostitutas. Elas são identificadas, no imaginário social, com a obscenidade, a perversidade e a precariedade, estereótipos muitas vezes cristalizados pelas mídias e pelo próprio campo do documentário. O filme coloca-se, nesse sentido, como uma experiência metacrítica (Silva e Soares, 2019) que aponta para outros horizontes da produção audiovisual brasileira e de práticas culturais emergentes, transformando regimes de visibilidade que ainda confinam muitas mulheres à estigmatização ou ao apagamento. Assim, almejamos sistematizar formas divergentes de ouvir e mostrar essas mulheres, uma vez que as políticas da representação interferem diretamente na sedimentação de normas e sentidos que regulam a vida comum e que definem aquelas que consideraremos, ou não, dignas de serem vividas.

1. Política das imagens e crítica feminista

Com Stuart Hall (2006), sabemos que as representações veiculadas por diferentes aparatos midiáticos são capazes de constituir estatutos discursivos que definem aquilo que será estimado, adequado ou relevante em enunciados coletivos. Considera-se, portanto, que toda representação realiza um esforço criativo que intervém progressivamente no entrelaçamento de condutas e afetos, conformando espaços morais e sociais. Por isso, lastreiam perspectivas de mundo que estão inseridas em aspectos mais amplos das disputas por poder e nos embates por um consenso ideológico que permite a grupos dominantes ascender sobre práticas e pensamentos dissidentes. Assim, a realidade é uma construção social atravessada pela política das narrativas, das experiências midiáticas e, sobretudo, das imagens.

Como nos lembra David Rodowick (1995), a cultura audiovisual arquiteta, em muito, as dinâmicas do tempo presente – edificando concepções compartilhadas e processos de subjetivação. Para Paul B. Preciado (2018), as imagens da indústria cultural, sobretudo do cinema, operam como dispositivos biopolíticos globais, capazes de atuar na construção de sujeitos como ficções somáticas, ou seja, como corpos inteligíveis dentro das normas, por exemplo, de gênero e sexualidade. A produção simbólica é capaz de nortear aspectos da vida pública e privada e, no caso específico deste artigo, fixar juízos estigmatizantes sobre o trabalho sexual e as mulheres que o exercem.

Isto posto, tensionamos pontos de resistência nas batalhas discursivas em torno da prostituição, explorando fissuras de mediações que permitem a insurgência de dimensões deste ofício ocultadas pelos regimes representativos (Hall, 2006) prevalentes. Para isso, recorremos a expressões audiovisuais que se fundam, justamente, no seu compromisso com o mundo histórico, bus-

cando, de alguma forma, interferir nos conflitos que nele se apresentam. Algumas realizações do cinema documentário – que, conforme Bill Nichols (2016), conjugam engajamento social com visão pessoal, propondo novos olhares sobre os eventos do mundo – parecem estimular enquadramentos menos enrijecidos do meretrício. Este território fílmico, que promove imagens de intervenção e que assume a tarefa de “representar a estranheza do mundo na sua opacidade, na sua radical alteridade” (Comolli, 2008: 148), tem entre seus intuitos ampliar horizontes de inteligibilidade limitados e despertar outras possibilidades de interpretação.

De fato, o documentário brasileiro tem discutido trabalho sexual pelo menos desde os anos 1970. Cineastas como Helena Solberg e Sandra Werneck se debruçaram sobre o tema nos curtas *Simplemente Jenny* (1977) e *Damas da noite* (1979), respectivamente. Jorge Bodanzky e Orlando Senna impulsionaram o debate com o lançamento do matricial *Iracema – uma transa amazônica* (1974-1981).² Segundo Carlos Alberto Mattos (2016: 331), esta obra inaugura, inclusive, o hibridismo entre ficção e documentário no cinema nacional,³ estratégia narrativa que ecoa em importantes produções contemporâneas – como *Serras da desordem* (2006), de Andréa Tonacci, *Juízo* (2007), de Maria Augusta Ramos, *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, *Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho e, marcadamente, o objeto desta reflexão, *Rua Guaicurus*. Por meio de uma temática e de uma estética ainda pouco exploradas no documentário brasileiro, *Iracema* inspirou outras experiências criativas que desafiaram a crença do espectador diante de uma mediação, afrontando o que Arlindo Machado (2015) chama de “ilusão especular” – um conjunto de convenções que permitem à imagem reivindicar uma objetividade superlativa.

Rua Guaicurus se coloca, então, na tradição instituída por Bodanzky e Senna, desafiando a previsibilidade e a transparência do aparato cinematográfico e colocando em crise a capacidade mimética da imagem (Xavier, 2005), coincidentemente, na discussão em torno da prostituição. No entanto, essas duas obras se distanciam das abordagens mais recorrentes nos documentários sobre o tema. Principalmente em curtas-metragens – nos quais o trabalho sexual pôde aflorar mais vigorosamente – privilegiou-se interpelações sociológi-

2. O filme estreou no circuito internacional no final dos anos 1970, mas só pôde circular nacionalmente no começo dos anos 1980, quando a censura imposta pela ditadura militar (1964-1985) começou a arrefecer.

3. Obviamente, Mattos não desconsidera que imbricações entre registro e representação, ou entre documento e fabulação, estiveram anteriormente presentes em outros movimentos e contextos cinematográficos. Essas interações marcaram, inclusive, o filme *Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty, considerado o primeiro filme documentário. Algumas experiências brasileiras nos anos 1940 e 1950, como a série *Brasileiras* (1955), de Humberto Mauro, assim como *São Paulo em festa* (1964) de Lima Barreto, são exemplos de obras que começaram a aproximar, de maneira embrionária, a ficção da não-ficção.

cas e etnográficas, quase jornalísticas, que almejam desvendar os aspectos decadentes que constituem a vivências das trabalhadoras sexuais. Ambicionou-se, em grande medida, compreender motivações para uma escolha de vida aparentemente inelegível, em que predominam discursos sobre “a venda do corpo”, “o corpo como mercadoria” e “o sexo pago como degradação”.

Por isso, destacamos a relevância política de *Rua Guaicurus*, que areja representações da prostituição por meio de uma linguagem pouco comum no tratamento do tema – como fez, no passado, *Iracema* – e que, não obstante, institui outra virada narrativa, sobretudo, na ordem dos seus conteúdos. Ao antever a esfera do trabalho em detrimento de dimensões eróticas ou violentas – embora elas não estejam completamente ausentes⁴ – o filme mira a ampliação do debate público sobre a espoliação, simbólica e material, que se enfrenta nesse tipo de profissão. Por meio desses deslocamentos temáticos e estéticos, ele sugere alargar discursividades sobre o trabalho sexual e complexificar a realidade à qual se refere. O gesto politizado do cinema documentário possibilita, assim, rupturas discursivas que apontam para a capacidade libertária e transgressora das nossas produções culturais.

Para refletir sobre a política de imagens que se colocam nas disputas por visibilidade e reconhecimento de trabalhadoras sexuais, desafiando a produção da abjeção, este texto tem entre seus objetivos realizar um exercício de crítica de mídia, apoiando-se, sobretudo, nos estudos feministas. Em verdade, os feminismos têm se dedicado, sistematicamente, à crítica cultural. Segundo Rosalind Gill (Matos, 2017: 138), os estudos feministas de mídia, surgidos na esteira da segunda onda do movimento nos anos 1970,⁵ começaram a se articular em torno do repúdio às imagens vigentes da feminilidade e da domesticidade, incômodos que não demoraram a se manifestar, também, no Brasil (Escosteguy, 2019). É nesse contexto que desponta a teoria feminista de cinema que, em diálogo com a psicanálise e a semiologia, questionou, sobretudo, processos de identificação e de construção de subjetividades acionadas pelo cinema narrativo, que oferecia enquadramentos insatisfatórios em relação às mulheres, concebidas muitas vezes de modo homogêneo e totalizante

4. É importante salientar que não se trata de um apagamento dessas dimensões, especialmente do sexo. Esse gesto seria, inclusive, conivente com discursos, conservadores ou progressistas, que, conforme Preciado (2018), negam o sexo como objeto de trabalho e de intercâmbio econômico, o que significaria, para o autor, colocar em relevo “pretensos valores puritanos do espírito do capitalismo”. Para ele, trata-se de uma forma de evitar a revelação de que o que sustenta a economia mundial contemporânea são os mecanismos de geração de prazer – característicos de atividades marginalizadas como a prostituição, a pornografia e o tráfico de drogas – e não a racionalidade ou a produção. Ao se obnubilar o prazer orgástico como elemento fundante das relações de trabalho de forma geral, perde-se a oportunidade de se criticar, também, os próprios pressupostos do capitalismo.

5. No contexto anglo-saxão.

(Chaudhuri, 2006). Por meio da problematização das personagens como dispostas nas telas para servir ao olhar masculino, como propôs, pioneiramente, Laura Mulvey (2018), privilegiou-se análises que davam conta do voyeurismo presente nessas imagens; posteriormente esses estudos passaram a refletir sobre o prazer visual que se estendia também às mulheres como personagens ou espectadoras desses filmes.

Nessas abordagens fundamentais e em outras que as sucederam – preocupadas em distinguir a *verdadeira mulher* de suas mediações reducionistas – há também demarcações que excluem certos grupos de mulheres, entre elas as prostitutas, raramente definidas como sujeitos históricos, também alvo de enquadramentos midiáticos redutores. A trabalhadora sexual é tratada, quando muito, como um tipo indesejável de representação, como um estereótipo degradante e repudiável. A prostituta se torna um conceito abstrato, fantasmagórico e insultuoso, sendo manipulada discursivamente como ameaça que regula práticas identificatórias desejáveis. Vistas usualmente como mulheres incapazes de definir, autonomamente, suas próprias estratégias de luta por direitos e por reconhecimento, as meretrizes são excluídas destas abordagens feministas por supostamente estimularem a objetificação dos corpos femininos.

Desse modo, deparamo-nos com uma perspectiva crítica que, embora extremamente relevante, desconsidera possibilidades de agenciamento e resistência por parte do corpo prostituído dentro e fora das telas. Segundo a escritora e trabalhadora sexual Monique Prada (2018), “o fato é que o feminismo convencional não chega ao prostíbulo e, quando chega, é ou na forma de salvacionismo, ou na de discurso de ódio” (Prada, 2018: 68). Para ela, parte da luta feminista, que deveria se engajar na defesa por uma emancipação social mais generalizada, aproxima-se do bordel como homilia moralista, “como algo que quer nos tirar a fonte de renda, ou trabalho – aquele que muitas vezes é nossa única ou melhor opção de sustento –, e nunca como um aliado na busca por melhores condições de vida” (Prada, 2018: 69).

De acordo com Alejandro De Oto (2016), há certas experiências sociais que não conseguirão emergir a partir de determinadas epistemologias ou metodologias. Para pensarmos sobre a prostituição sob outros prismas, que não enxergam a puta somente como corpo corrompido ou estereótipo desprezível, acreditamos na necessidade de dialogar, primordialmente, com perspectivas teórico-metodológicas que efetuam uma crítica aos processos e efeitos normativos que regulam a precariedade e a valorização da vida e que, muitas vezes, retiram prostitutas da própria categoria “mulher” que almejam afirmar. Uma abordagem ainda incipiente nos estudos de mídia (Escosteguy, 2019), a teoria *queer* parece-nos apontar para a importância de se superar a produção do

humano e do inumano – em outras palavras, da abjeção – nos discursos midiáticos e nas próprias teorias que, supostamente, deveriam mirar a valorização de existências tidas como monstruosas e desimportantes.

A teoria *queer* nos informa que “há ‘sujeitos’ que não são exatamente reconhecíveis como sujeitos e há ‘vidas’ que dificilmente – ou melhor dizendo, nunca – são reconhecidas como vidas” (Butler, 2015: 17). Assim como outros saberes subalternos, a teoria *queer* questiona as formas de produção do conhecimento hegemônico e seus regimes de visibilidade desumanizantes. Entendemos, porém, que para apreender tentativas de superação da abjeção no contexto de práticas culturais nacionais como o filme *Rua Guaicurus*, é preciso transformar o *queer* em “*cuier*” (Pelúcio, 2014). Para que essa abordagem impertinente e subversiva se configure como uma ferramenta adequada para abordarmos realidades materiais e simbólicas de mulheres majoritariamente brasileiras, negras, indígenas e pobres, é necessário, como faz Pedro Paulo Pereira (2015), trazer o *queer* aos trópicos; ou, ainda, efetivar o exercício antropofágico de Larissa Pelúcio (2014) e torná-la teoria *cu*, uma teoria “do *cu* do mundo”, produzida abaixo da linha do Equador. A teoria *cu-ier* emerge como saber periférico, nomeada a partir de um órgão tão repugnante⁶ como os corpos femininos que ela intenciona estimar.

Como sugerem esses autores e autoras, pretendemos descolonizar o *queer*, apartando-o dos seus traços eurocentristas e voltando-o a outras experiências, narrativas e saberes. Conforme Pereira, descolonizar é “abrir-se aos Outros encobertos pela lógica da colonialidade” (Pereira, 2015: 415), reivindicando a potência de um conhecimento que resiste em um “lócus fraturado” (Lugones, 2011). O *cu-ier* pode nos ajudar a retomar, então, o putafeminismo – um feminismo desde o lugar da puta (Prada, 2018) – como uma lente investigativa às opressões de gênero racializadas, coloniais, heterossexualizadas e capitalistas que se manifestam na produção de um corpo excrescente. Por meio dessas contribuições, julgamos ser possível identificar aspectos de *Rua Guaicurus* que ressoam reivindicações e críticas do grupo representado, que raramente tem acesso à produção de discursos audiovisuais. Audre Lorde (2019) nos alerta que as exigências para produzir determinadas artes e narrativas “também ajudam a determinar, em termos de classe, que arte pertence a quem” (Lorde, 2019: 241). Convocando uma perspectiva *cu-ier*, em uma imbricação tupini-quim entre o *queer* e o putafeminismo produzido nas bordas, à margem, visamos compreender de que modo a mídia, em geral, e o cinema documentário,

6. Em diálogo com Paul B. Preciado, Larissa Pelúcio afirma que o ânus tem sido historicamente concebido como um órgão abjeto, sujo, pouco silencioso e politicamente incorreto. Por isso se parece “tanto com a gente, com os brasileirxs, periféricxs, barulhentxs, indiscretxs e, para alguns, pouco confiáveis” (Pelúcio, 2014, p. 18). Conforme a autora, é o lugar que se parece às putas, malandros e demais sujeitos estigmatizados.

em particular, operam como dispositivos econômicos e políticos que alimentam estruturas e normas sociais desiguais que marginalizam as prostitutas, e quais as possibilidades de, por meios desses mesmos dispositivos, implodi-las.

Sabemos que as representações da mídia se empenharam, pelo menos desde a consolidação da sociedade capitalista, em depreciar a prostituta, contemplada como uma alteridade radical da mulher legitimada (Federici, 2017). De fato, a transformação da trabalhadora sexual em um corpo repulsivo integra um processo histórico de depreciação mais amplo da feminilidade. Conforme Silvia Federici (2017), o capitalismo europeu se fundou, justamente, a partir de uma reorganização das relações (desiguais) de gênero. Às mulheres foram impostas as atividades não remuneradas do lar, o que prejudicou o acesso desse grupo à propriedade, à renda e a salários. Esse tipo de ofício, doméstico e não assalariado, foi transformado, de acordo com Federici (2019), em um atributo natural da psique feminina, uma vocação da qual não se podia esquivar. As mulheres proletárias, principalmente, foram condicionadas à pobreza crônica, à dependência econômica e à invisibilidade como trabalhadoras. Assim, em decorrência do processo de marginalização dos corpos femininos e da sua força de trabalho, a prostituição se consolidou como uma fonte de renda possível entre as classes subalternas.

Entretanto, com a intensificação de uma mentalidade misógina, a prostituição começou a passar por diversas restrições, até ser, finalmente, criminalizada pelo mesmo sistema social que a tornou massiva. Nessa transição para o sistema capitalista, a prostituição, de forma de subsistência, passou a ser uma condenação para as mulheres que se recusassem a integrar a estrutura da família burguesa. Desde então, as trabalhadoras do sexo têm sido personagens da literatura, do teatro, da pintura, de canções, da performance, da novela, do bloco de carnaval, “do imaginário, do imaginável, da presença e da plurivivência” (Vieira *et al.*, 2018: 7), sem, no entanto, poderem orientar os sentidos, quase sempre redutores, que circulam nesses espaços.

Não por acaso, o estigma, muitas vezes reforçado nestas narrativas, é apontado pelo putafeminismo como a maior violência cometida contra as profissionais do sexo. Como defende a jornalista e trabalhadora sexual Melissa Gira Grant (2014), percepções sobre uma atividade profissional, ainda que ocasional, conseguem conformar uma identidade social rígida, inquebrantável e da qual não se pode esquivar, sublinhada, principalmente, por um desvio comportamental. Assim, o *stigma da puta* (*whore stigma*), que arquiteta a identidade abjeta e estereotipada da “puta imaginada”, como nomeia Monique Prada, incita e justifica discriminações e agressões contra as pessoas que o carregam. À prostituta cabe, somente, ocupar “o espaço da precariedade, da exclusão, da

marginalidade, da clandestinidade, da violência” (Prada, 2018: 35). A “puta imaginada”, cuja imagem é reiterada pelas figurações midiáticas, é a “trapaceira, a enganadora, a traficada, a oprimida, a louca, a andarilha, a cortesã e a dominatrix. Nunca uma mulher como as outras” (Prada, 2018: 35).

É necessário, porém, travar uma luta contra estas prisões estigmatizantes da imagem (Shohat e Stam, 2006). É fundamental nos reapropriarmos, como propõe Paul B. Preciado, dos espaços midiáticos tornando-os “lugares de resistência ao ponto de vista universal, à história branca, colonial e hetero do humano” (Preciado apud Coelho, 2009: 36), para que a cultura audiovisual, especificamente, possa se configurar como espaço de afirmação de “minorias político-visuais” (Preciado, 2020) e de amplificação de seus discursos.

2. Da proletarização do sexo à ficcionalização do documentário

Para compreendermos a potência política de *Rua Guaicurus*, destacamos a seguir duas estratégias narrativas, já mencionadas, que nos parecem centrais na tentativa de desarticular abjeções e deslocar estigmas consolidados. Por meio da *des-erotização* do sexo, encarado pela obra como um trabalho, e da porosidade entre as fronteiras do documental e do ficcional, o filme propõe questões originais ao campo do documentário brasileiro. Refletiremos, então, sobre aspectos considerados relevantes em seus conteúdos e formas visuais, reconstruindo-os através da atividade interpretativa (Vanoye e Goliot-Leté, 1994), para balizar, então, seus possíveis desdobramentos e limites.

Em verdade, a prostituição não é a única temática que evoca interseções entre trabalho e sexualidade. Luciana Couto (1995), por exemplo, retoma diversos autores que refletem sobre como as técnicas de dominação do capitalismo foram responsáveis por reprimir o erotismo dos corpos, que passaram a ser definidos por sua capacidade produtiva. Com a moralização dos costumes na sociedade burguesa, o corpo erótico que busca a satisfação dos seus desejos deu lugar ao corpo culpado, domado e obediente, reduzido à sua capacidade de servir, com sua força laboral, ao sistema econômico vigente. A recuperação da dimensão erotizada da vida poderia ser capaz de desafiar a alienação iniciada na sociedade industrial. Entretanto, quando nos referimos às particularidades do trabalho sexual, podemos observar um processo antagônico.

Assim como outras tarefas vinculadas ao trabalho de reprodução social – que, conforme pontuado anteriormente, é exercido majoritariamente por mulheres –, o ofício da prostituta é tomado como uma prática natural e instintiva a um grupo presumidamente marcado pela sexualidade, que não requer qualquer tipo de habilidade específica ou domínio próprio. Logo, a des-erotização dos corpos (prostituídos) – ou a desnaturalização do erotismo desses corpos –

pode se tornar, ao invés de alienante, transformadora, afirmando-se como uma tática importante para reivindicar a prostituição como trabalho e, as prostitutas, como indivíduos de direitos e como possíveis aliadas nas disputas por justiça social.

Essa inversão pode ser observada em *Rua Guaicurus*, que manipula a linguagem cinematográfica para quebrar tensões e expectativas que, geralmente, estão presentes nas mediações fílmicas do sexo. Ao priorizar as rotinas de trabalho e realçar diferentes aspectos dos programas realizados por suas personagens – Michelle, interpretada por Ariadina Paulino, Shirley e Beth –, o documentário esvazia, embora não elimine, a carga erótica dessa profissão negativamente marcada por promover usos da sexualidade que confrontam valores, moralidades e comportamentos socialmente estimados. A banalização das relações sexuais que se tornam, no filme, assemelhadas a práticas presentes no cotidiano de outras e quaisquer profissões, possibilita à obra afrontar estigmas construídos em torno delas, como veremos em algumas cenas destacadas nas análises.

A sequência em que Shirley atende a um antigo cliente, com o qual cultivava uma relação mais próxima, é bastante representativa dessa trivialização do coito. Na primeira cena, observamos a personagem sentada no vaso sanitário do banheiro, fumando um cigarro, sem roupas, conversando com o sujeito sobre amenidades: desde a baixa movimentação nos hotéis da região às brigas nas quais a mulher se envolve no transporte para casa. Em um segundo momento, ela desabafa com o companheiro, de mãos dadas na cama, sobre sua vontade visitar o filho, Christiano, que não via há quatro dias e que precisava tomar algumas vacinas. Em seguida, o assunto se desvia para a necessidade da compra de um novo celular e para a urgência do vencimento do aluguel. Com o mesmo corte seco e desprezioso que marca as passagens desses diferentes tópicos de conversa, passamos para um plano em que o sexo efetivamente ocorre. Poucos segundos depois, outro corte nos leva à imagem do homem urinando no mesmo banheiro da cena inicial, retomando a intimidade por ela evocada.

A transa se torna, portanto, uma entre outras ações que se desvelam na sequência, esvaziada de destaque e de relevância narrativa; ela é sequer o principal artifício que traduz a cumplicidade entre os personagens. O embaralhamento de dedos e confidências, assim como a porta entreaberta do banheiro, são mais representativos da proximidade e desinibição que marcam o convívio do casal. Não há nada particularmente perverso ou degenerado – como reiteram os estigmas da puta – no vínculo instituído entre eles, pelo contrário. Com a sequência entendemos, ainda, que o cotidiano da prostituta é perpas-

sado por preocupações compartilhadas por todo trabalhador: a necessidade de pagar contas, de garantir amparo à família ou de enfrentar as desventuras do transporte público.

Um outro elemento da sequência causa estranhamento disruptivo ao espectador: a mulher comum, que vislumbramos na porta entreaberta do banheiro, poderia ser uma de nós, em nossas casas, conversando com nossos companheiros. Ao se distanciar de um imaginário glamouroso evocado por narrativas hollywoodianas celebratórias⁷, ou também daquele assinalado pela degradação, muito recorrente em documentários, o enquadramento de *Rua Guaicurus* instaura uma possível quebra nos modos de dar a ver e de se estabelecer um ponto de vista para a contemplação das imagens. Para além da suposta satisfação do olhar masculino voltado à mulher desejável, própria do registro da visibilidade muitas vezes presente nas mídias, o olhar da câmera parece se dirigir também às mulheres, sejam elas ou não pertencentes àquele grupo social, que podem se identificar com Shirley por meio de uma nova visualidade presente na cena.



Imagem 1. Shirley conversa com cliente.

O esforço de aproximação da vivência da prostituta com a de uma proletária comum se torna evidente, também, no conjunto de cenas em que Beth atende a um cliente em busca da concretização de um fetiche infrequente, envolvendo a depilação de seus pelos pubianos. O homem, no entanto, informa que para a realização da raspagem na sua área genital, ele gostaria de estar excitado, o que conseguiria, por sua vez, manipulando a vulva da profissio-

7. Apelando ao registro documental, o filme não apenas conta a história dessas mulheres, mas distancia tal imagem daquelas presentes em filmes e ficções cinematográficas sobre prostitutas de luxo ou garotas de programa universitárias, sempre jovens, belas, magras, maquiadas, felizes, disponíveis e, desse modo, condizentes com aquilo que se espera das mulheres.

nal. “Eu gosto de pegar na periquita da menina pra ver se eu me estimulo mais”, informa o rapaz. Beth consente e o cliente começa a, esforçadamente, masturbá-la.



Imagem 2. Cliente estimula Beth.

Ela, no entanto, não demonstra qualquer reação de prazer ou satisfação diante do empenho do cliente. Seu corpo cansado, sustentado pelo apoio que sua mão oferece à própria cabeça, sugere que a prática é mais tediosa e maçante do que sexual e excitante. Quando a câmera altera o enquadramento para focá-la em primeiro plano, a sensação fastidiosa é ainda mais acentuada, já que nosso campo de visibilidade é limitado à face desinteressada de Beth. A olhadela discreta no relógio de pulso, como quem confere os minutos que faltam para bater o ponto ao final do expediente, enterra de vez qualquer possibilidade erótica da cena; ela se torna desconfortavelmente mecânica e, ao mesmo tempo, bastante familiar para qualquer espectador que compartilhe de momentos fatigantes que perpassam seus próprios ofícios – ou, ainda, para qualquer espectadora que reconheça a automatização do sexo presente em suas próprias experiências heterocentradas.

Ao instituir esses pontos de convergência entre as vivências das prostitutas e dos públicos que assistem a suas histórias, especialmente outras mulheres, o documentário consegue estimular, uma vez mais, processos de identificação e solidariedade, humanizando, por meio da afirmação de semelhanças, uma alteridade radicalmente rejeitada. Também nesta sequência, é possível sugerir uma outra superação do olhar masculino que geralmente orienta produções cinematográficas, especialmente nas figurações explícitas do sexo. O enquadramento em Beth, durante a cena, parece destacar sua posição, enfadonha e

desatenta – e, não obstante, dominante – na condução do programa, ao invés de colocá-la como um corpo à disposição do prazer do espectador.



Imagem 3. Beth olha, entediada, para o relógio.

Outras facetas desta estratégia de “proletarização” da prostituição são reveladas quando o programa de Beth é subitamente interrompido pela unha mal cortada do cliente, que machuca a trabalhadora. Ao explicar para o rapaz a inadequação de certas condutas, Beth assume a autoridade de uma especialista, demonstrando o acúmulo de conhecimento adquirido com anos de profissão e experiência. Atua como uma educadora sexual que compreende minuciosamente processos de geração de prazer. Utiliza seu *know how* para instruir fregueses e tornar o programa mais eficiente: “Sexo é um lugar muito íntimo, né? Cada um gosta de um jeito. É igual cor, cada um gosta da sua. Então você não tem que ficar contraído ou com vergonha”, ensina a personagem, com argúcia, ao homem que revelava os pormenores do fetiche. A prostituição é representada, portanto, como atividade que requer um domínio técnico e não como uma prática instintiva, revelando-se, ainda, mais familiar em suas singularidades do que podemos supor; ao fazê-lo, perturba, novamente, as separações entre mulheres “comuns”, e as outras, mulheres “impudicas”.

O saber especializado de Beth é corroborado, também, quando contracena com a novata Michelle, personagem de Paulino. A veterana é uma referência para as recém-chegadas e, com sua expertise, pode ensiná-las a trabalhar. Com um consolo na mão, explica a forma correta de usar e manusear preservativos, assim como a importância do gel lubrificante para garantir a durabilidade do produto, sem deixar de sublinhar a relevância e os porquês dos procedimentos a serem seguidos:

Durante todo o programa você tem que estar de olho sempre no preservativo. Porque o preservativo não pode estourar [...]. Passa gel, bastante. Tem cliente que fala “ah, eu não gosto de gel não”. Você nem responde, continua passando na cara dura. Dá nem satisfação. Passou, você pode fazer o programa. Sentiu que secou, para o programa e passa mais gel. Por quê? Porque isso daqui é látex, borracha. Se ressecar vai estourar, pocar. Se pocar, acabou. Pocou, parou o programa. [...] O preservativo é sua segurança, né? Você tem que estar com ele sempre. Seu corpo é seu patrimônio. Você tem que estar saudável. Por isso você nunca, em hipótese alguma, de jeito nenhum, você pode fazer um programa sem preservativo. Nunca. Pediu pra fazer, você pede pra sair do seu quarto.

Com a narrativa voltada para o descortinamento dos requisitos para efetivação de um bom trabalho, bem como para sua realização de forma segura, o sexo, novamente, deixa de ser encarado como um atributo natural da mulher para se tornar uma habilidade que também demanda maestria e cuidado. Nesse sentido, além de sua representação como categoria profissional, são trazidos aspectos da prostituição referentes à realização deste ofício em condições de segurança, higiene e saúde, como necessário em qualquer outra atividade.



Imagem 4. Beth demonstra o uso correto da camisinha.

Rua Guaicurus coloca em relevo conteúdos pouco usuais nos discursos sobre o meretrício, preferindo dilatar visões e percepções das trabalhadoras sobre suas dinâmicas cotidianas. O único momento em que o filme parece transferir seu foco dramático para outro grupo social é justamente quando o sexo acontece. As atenções se voltam, em grande medida, para os clientes: no programa realizado por Shirley, por exemplo, o quadro prioriza a trabalhadora durante suas conversas com o companheiro, mas se volta majoritariamente para ele, em um primeiro plano demorado, durante o ato sexual. O mesmo acontece

com Beth e o sujeito que lhe procura para realização do fetiche. Conforme mencionado anteriormente, mostra-se a face da profissional apenas para compreendermos a sua espera desmotivada pela conclusão do programa; rapidamente, um movimento lento de câmera protagoniza o esforçado freguês que tenta excitá-la sem sucesso.

O corpo feminino, então, deixa de ocupar a centralidade erótica que lhe é infligida nos regimes representativos tradicionais. Contrariando figurações que priorizam o olhar voyeurista masculino – reiteramos, um frequente definidor das visibilidades de cenas de sexo que, muitas vezes, desconsideram a receptividade das mulheres – em *Rua Guaicurus* o corpo erotizado é o corpo do homem. São as suas expressões orgásticas que são capturadas pela imagem, já que são eles os que procuram prazer em uma relação na qual as personagens buscam, principalmente, seu próprio sustento. Desdobrando-se para fora da cena, a visualidade proposta pode oferecer às mulheres espectadoras um provável gesto escópico, já que elas são convidadas a olhar os corpos masculinos, e não para as trabalhadoras do sexo ali representadas, de maneira erotizada, instaurando-se uma outra brecha sobre a qual situar as personagens do filme, deslocando-as da centralidade das imagens.

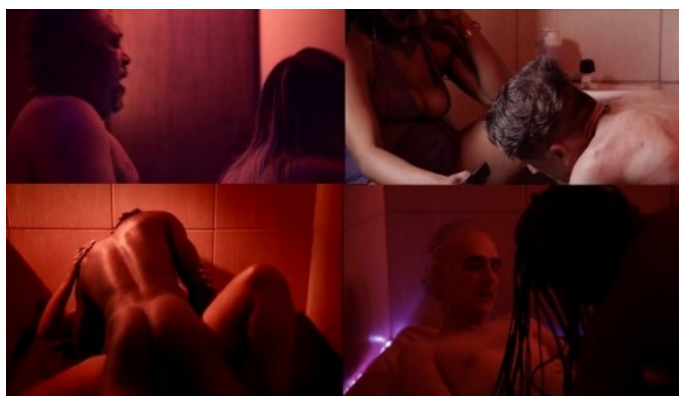


Imagem 5. O corpo masculino como o corpo erótico.

Cenas como essas, de fato, não são comuns nos documentários brasileiros sobre prostituição. Por causa da estigmatização que a assinala, nem as trabalhadoras nem os clientes costumam acatar intervenções deste tipo. Algumas mulheres ocultam de familiares e amigos que são meretrizes e os homens também não querem ser expostos como consumidores de sexo pago. Segundo reportagem de Patrícia Fiúza (2019), as filmagens de *Rua Guaicurus* só puderam ser realizadas durante as madrugadas, após o encerramento das atividades

nos hotéis, pois muitos clientes não queriam ser identificados. As necessárias investigações propostas pelo filme, reveladoras de saberes e afetos potencialmente humanizadores, teriam que enfrentar um espaço interdito. Diante destes empasses, João Borges propõe uma estrutura formal capaz de recuperar experiências normalmente ocultadas pelo medo infligido por processos de abjeção.

Por meio de técnicas e estéticas ficcionais – principalmente com a reenenação – a obra almeja configurar uma abordagem que preserva as trabalhadoras sexuais, sem desistir de perscrutar aspectos valorosos de suas vidas, em registro referencial e que, nas escolhas estilísticas, imprimem autenticidade às imagens. Não obstante, o flerte com a ficção não é importante somente para reconstituir cenas e vivências inacessíveis; essa escolha narrativa possibilita outra relação com o valor de verdade dos documentários. *Rua Guaicurus* abala a indicialidade da imagem e a crença do espectador diante da representação, que se afirma como construído e, portanto, como uma interpretação possível, e incompleta, da realidade. Institui-se uma abordagem capaz de despertar compreensões mais críticas, tateantes e criteriosas daquilo que não se coloca somente em evidência, mas em dúvida. Por se apresentar como documentário, a obra de João Borges reivindica uma leitura que solicita determinadas formas de recepção, mais engajadas com o mundo histórico que ali se apresenta; entretanto, quebram-se expectativas de uma recepção fácil, direta, não mediada. Relatos verídicos são tensionados pela artificialidade de um roteiro encarnado pelas atrizes. Assistimos a uma realidade construída, que pouco demarca fronteiras entre atuação e ações espontâneas – inclusive, as de Shirley e Beth, que trabalham de fato nos hotéis da Guaicurus, mas não reproduzem histórias necessariamente individuais⁸. Assim como Ariadina Paulino, incorporam depoimentos de diferentes mulheres.

Alguns elementos robustecem e evidenciam estes embaralhamentos formais. A ficção invade o documentário na cena em que Beth conversa, pela janela de seu quarto, com um rapaz do outro lado da rua; adota-se uma dinâmica de campo e contracampo – uma alternância de planos em sentidos opostos – impossível em uma tomada não ensaiada ou pré-concebida, já que as duas câmeras utilizadas devem estar previamente posicionadas para apreender a ação prevista. Por outro lado, o documentário invade a ficção quando escutamos uma voz, nos corredores do hotel, que anuncia a um transeunte desavisado: “É um filme, filme de verdade. Depois ele vai passar no cinema”. Chama-se aten-

8. Segundo João Borges, em entrevista concedida ao programa *Agenda*, da Rede Minas, disponível no *YouTube*. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=5TODHwZeQBU&t=192s. Acesso em: 1 ago. 2020.

ção para um aparato cinematográfico que permanecia discreto, fendendo-se a transparência diegética simulada até então.

Rua Guaicurus abandona pretensões de referencialidade para “construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de reflexão” (Machado, 2003: 6) acostumado com enquadramentos ao mesmo tempo assertivos, objetivos, fechados e redutores. Este documentário trabalha com uma verdade enigmática, na contracorrente de um campo que se volta, muitas vezes, para o fechamento do sentido do discurso quando trata da prostituição. Abandonando imagens engessadas – principalmente de vitimização – e aparentemente neutras, despertam-se recepções mais críticas, provocando possíveis rupturas em consciências e valores provavelmente abalizados pelos estigmas em torno do meretrício.

3. Furando bolhas discursivas: breves considerações

Após percorrer possibilidades analíticas e interpretativas em torno dos deslocamentos de estereótipos e preconceitos sobre a prostituição operados por *Rua Guaicurus*, podemos tomá-lo como fonte de conhecimento – e, talvez, autoconhecimento – de um grupo renegado e estigmatizado. O filme retoma uma figura que foi ausentada da discussão pública e da própria categoria “mulher” sem recorrer a imagens que povoam o senso comum. Não se trata de uma produção que, obrigatoriamente, oferece representações mais positivas da atividade que aborda; mas ela procura dilatar um campo de visibilidade atrofiado, colocando novas visualidades em circulação.

Além de propor outras formas de encarar o trabalho da prostituição, *Rua Guaicurus* se dedica a materializar existências tidas como abstratas, como ameaça simbólica às mulheres legitimadas. A prostituta raramente é percebida como uma mulher concreta, servindo, como vimos, aos processos de normatização da vida como um espectro temerário que ronda e regulamenta condutas. No filme, a meretriz não é mero estereótipo: é uma filha que liga com saudades para mãe; uma mãe que reclama das reponsabilidades de se criar duas filhas adolescentes; uma dona de casa que anseia pela cerveja gelada depois de faxinar a casa; uma trancista que quebra o galho da colega e a atende fora de hora; ou uma mulher que pode desejar outras mulheres. “Prostituta” deixa de ser uma identidade inflexível para se tornar uma entre outras categorias que elaboram corpos encarnados. Ela é uma mulher que é, também, muitas mulheres, desempenhando diferentes papéis e estabelecendo redes de apoio coletivas, potentes e protetoras.

Finalmente, tornar essas experiências visíveis não implica em modificá-las no plano social, pois não somos capazes de comensurar o impacto das repre-

sentações nas lutas de trabalhadoras sexuais por direitos e reconhecimento. O documentário, embora tenha força transformativa, apenas delinea promessas e passagens a outras realidades, o que não significa abandoná-lo como instância de legitimação de contradiscursos, ou mesmo desconsiderar seu caráter questionador. Produções como *Rua Guaicurus* são necessárias para afirmar políticas da representação mais justas, que conseguem dialogar com narrativas periféricas e excluídas das visibilidades dominantes. A amplificação de vozes das trabalhadoras do sexo se coloca como mote e motor da obra, que mobiliza estratégias que transcendem o gênero para poder escutá-las. Tal forma narrativa pode inspirar outras mediações que dilatam os limites do humano e tornam obsoletas classificações abjetas. Este filme, que busca abandonar anseios por uma representação capaz de impor verdades universais e explicações totalizantes, faz com que a puta deixe de ser, ainda que momentaneamente, uma sujeita obscena, fora de cena.

Referências bibliográficas

- Butler, J. (2015). *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Chaudhuri, S. (2006). *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. London: Routledge.
- Coelho, S. (2009). Por um feminismo queer: Beatriz Preciado e a pornografia como pré-textos. *ex aequo*, (20): 29-40. Lisboa.
- Comolli, J. (2008). *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Couto, L. (1995). A deserotização do corpo: um processo histórico-cultural. In E. Romero (org.), *Corpo, mulher e sociedade* (pp. 55-70). São Paulo: Papyrus.
- De Oto, A. (2016). Notas preliminares sobre el archivo en contextos poscoloniales de investigación. In K. Bidaseca (org.), *Genealogías críticas de la colonialidad en América Latina, África, Oriente* (pp. 263-274). Buenos Aires: CLACSO/IDAES.
- Escosteguy, A. (2019). Mídia e questões de gênero no Brasil: pesquisa, categorias e feminismos. *Anais do XXVIII Encontro Anual da Compós*. Porto Alegre.
- Federici, S. (2017). *Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante.

- Federici, S. (2019). *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. São Paulo: Elefante.
- Fiúza, P. (2019, nov. 24). Zona de prostituição mais antiga de BH é tema de filme que estreia neste domingo, na capital. *Portal G1*. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2019/11/24/zona-de-prostituição-mais-antiga-de-bh-e-tema-de-filme-que-estrela-neste-domingo-na-capital.ghtml>.
- Grant, M. (2014). *Playing the Whore*. London: Verso.
- Hall, S. (2016). *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio/Apicuri.
- Lorde, A. (2019). Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. In H. Hollanda, *Pensamento feminista: conceitos fundamentais* (pp. 239-249). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Machado, A. (2015). *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili.
- Machado, A. (2003) O filme-ensaio. *Anais do XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom)*. Belo Horizonte.
- Matos, C. (2017). Rosalind Gill: “não queremos só mais bolo, queremos toda a padaria!”. *MATRIZES*, 11(2): 137-160. São Paulo.
- Mattos, C. (2016). *Cinema de fato: anotações sobre documentário*. Rio de Janeiro: Jaguatirica.
- Miskolci, R. (2012). *Teoria queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Mulvey, L. (2018). Prazer visual e cinema narrativo. In I. Xavier (org.), *A experiência do cinema* (pp. 401-419), 1 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Nichols, B. (2016). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papius Editora.
- Pelúcio, L. (2014). Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?. *Revista Acadêmica Periódicus*, 1(1): 1-14. Salvador.
- Pereira, P. (2015). *Queer decolonial: quando as teorias viajam*. *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*, 5(2):411-437. São Carlos.
- Prada, M. (2018). *Putafeminista*. São Paulo: Veneta.
- Preciado, P. (2018). *Texto Junkie*. São Paulo: n-1 edições.
- Preciado, P. (2020). *Um apartamento em Urano*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Rodowick, D. (1995). Audiovisual Culture and Interdisciplinary Knowledge. *New Literary History*, 26(1): 111-121. Baltimore.

- Silva, G. & Soares, R. (2019). Possibilidades políticas da crítica em perspectiva teórica. *Revista Rumores*, 13(26).
- Shohat, E. & Stam, R. (2006). *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify.
- Vanoye, F. & Goliot-Leté, A. (1994). *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus.
- Vieira, M. et. Al. (org.). (2019). *Guaicurus: a voz das putas*. Belo Horizonte: Aprosmig.
- Xavier, I. (2005). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra.

Filmografia

- Brasilianas* (1955), de Humberto Mauro.
- Damas da noite* (1979), de Sandra Werneck.
- Iracema – uma transa amazônica* (1976-1981), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna.
- Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho.
- Juízo* (2007), de Maria Augusta Ramos.
- Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty.
- Rua Guaicurus* (2019), de João Borges.
- Santiago* (2007), de João Moreira Salles.
- São Paulo em festa* (1964) de Lima Barreto.
- Serras da desordem* (2006), de Andréa Tonacci.
- Simplesmente Jenny* (1977), de Helena Solberg.

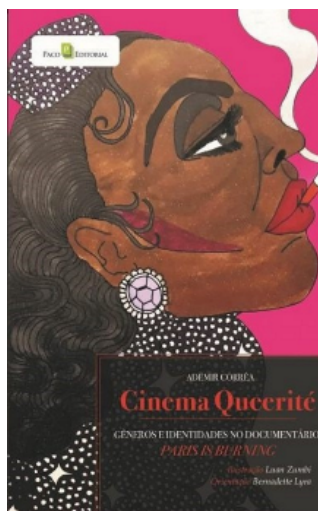
LEITURAS

Lecturas | Readings | Comptes Rendus

A propósito de *Paris is burning*: um baile cinematográfico

Lucas Bragança*

CORRÊA, Ademir (2021). *Cinema Queerité: gêneros e identidades no documentário Paris is burning*. Jundiaí: Paco Editorial. ISBN: 978 659 901 137 5



Se muitos produtos audiovisuais, apesar de terem o poder de retratarem um determinado tempo podem, muitas vezes, se tornarem datados, o documentário *Paris is burning* (1991), de Jennie Livingston parece caminhar no sentido contrário. Ainda que tenha sido o documentário vencedor do prêmio do Júri de Melhor Documentário do Festival de Sundance em 1991 e do *Teddy Award* como melhor filme gay no Festival de Berlim no mesmo ano, ele aparenta estar ganhando mais relevância social, ainda que 20 anos após seu lançamento.

Isso ocorre, a princípio, pelo documentário ser um dos pontos de discussão de um dos livros mais seminais para o campo da Teoria Queer, *Bodies that matter* (1993), de Judith Butler, bem como se relacionar diretamente com o reavivamento da cultura drag mundial contemporânea (Bragança, 2018) a partir do lançamento e posterior popularidade do programa de realidade estadunidense

* Doutorando. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense – UFF. 24220-900, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: lucasbragancafonseca@gmail.com

RuPauls Drag Race, no ar desde 2009. Nele, inclusive, a apresentadora RuPaul se referencia diretamente a passagens do documentário.¹ Mais recentemente, o seriado *Pose* (criado por Ryan Murphy, Brad Falchuk e Steven Canals), é outro produto profundamente influenciado pelo documentário, desenvolvendo sob a égide da serialidade, falas, cenas, e questionamentos colocados por Livinston e seus personagens em *Paris is Burning*.

Apoiado nesse momento de intensa observação ao documentário, o jornalista Ademir Corrêa desenvolveu uma profunda pesquisa em seu mestrado em Comunicação realizado em São Paulo (Brasil) pela Universidade Anhembi Morumbi que resultou no livro *Cinema Queerité: gêneros e identidades no documentário Paris is burning*. Tendo como objeto central o documentário citado, Corrêa busca discorrer tanto sobre aspectos sociais, quanto de perspectivas cinematográficas da obra. Ou seja, o autor se propõe a entender o documentário a partir do seu conteúdo, tanto quanto de sua forma.

Em linhas gerais, o documentário trata da cena da *Ballroom Culture* (cultura dos bailes) pungente no bairro nova-iorquino do Harlem na década de 1980, onde uma comunidade periférica, negra e latina, se mesclava às mais diversas identidades, gêneros e sexualidades em uma competição com o objetivo de conquistar troféus e reconhecimento.

Ali eram julgados os trajés, os movimentos de dança, o corpo e a ilusão de se misturar na sociedade norte-americana e de parecer branco, rico, heterossexual e privilegiado ou de personificar o que quisesse, inclusive o gênero oposto ao seu. (Corrêa, 2021: 28).

As competições ocorriam em desfiles divididos por categorias, onde se apresentavam membros de diferentes *houses*. As *houses* são um sistema cultural e afetivo que se refere ao sistema de casas, em que jovens, por vezes expulsos de casas por conta de suas identidades e/ou sexualidades encontravam acolhimento. Esses jovens recebiam a tutela de uma *mother* (mãe) ou *father* (pai) de uma das casas, desenvolvendo uma nova noção familiar. As figuras proeminentes das *houses* regiam as relações e a participação nos bailes. O documentário é protagonizado pelas casas La Beija, Xtravaganza, Ninja, Saint Laurent e Pendavis.

Para desenvolver seu estudo sobre o documentário, Corrêa realiza uma divisão de seu livro em três partes, além de uma introdução e das considerações finais. Sua proposta é a de realizar a análise fílmica de um “baile cinematográfico de identidades e orientações sexuais plurais para demarcar as desestabili-

1. A exemplo, um dos desafios do programa é o Reading – uma categoria exposta pelo documentário – em que, para seu início, a apresentadora faz a seguinte pergunta: “*In the great traditions of paris is burning... reading is what?*” “Fundamental”, respondem as competidoras.

zações encontradas em cena”, além de identificar os diálogos do documentário com o cinema-verdade (Nichols, 2012) e com o *New Queer Cinema* (Rich, 2013).

Ao introduzir seu estudo, Corrêa busca apontar algumas categorias que serão de extrema importância para o leitor. No entanto, escolhe conceituações datadas, ainda que temporariamente recentes, que geram alguns entendimentos equivocados. Assim, é problemático entender a categoria de transgênero como “indivíduos que se identificam com o gênero oposto ao atribuído ao nascer” (Corrêa, 2021: 10) ao mesmo tempo em que se colocam as *drag queens* dentro dessa categoria.

Primeiramente, alguns indivíduos performam como *drag queens* apenas em uma perspectiva artística, distinta de questões de gênero suscitadas pela conceituação. Nesse sentido, ele acaba por ser excludente de algumas possibilidades de performatividades *drag*, como as *drag queens* realizadas por mulheres (cis e trans) ou mesmo homens transsexuais que performam como *drag queens*.² Além disso, o entendimento contemporâneo de *drag* abarca outras dimensões do uso dos corpos que não a representação masculina ou feminina de um determinado corpo, podendo serem lidas como performances fora dos binarismos de gênero, performatividades lúdicas ou mesmo além dos gêneros.³ Positivamente, esse entendimento fechado sobre algumas categorias acaba não se refletindo no restante da obra.

No início do livro, Corrêa realiza uma significativa pesquisa que traz importantes contribuições sobre o surgimento da cena, traçando uma linha história sobre as influências formativas no desenvolvimento dos bailes, indo desde os bailes de máscaras protagonizados já no século XIX, onde homens e mulheres heterossexuais experimentavam o *cross-dressing*, até o momento onde se passa o documentário. O autor também coloca sua posição sobre o documentário a partir de uma visão celebratória das subversões geradas pelas performances, se aliando a ideias como a de que “o filme apresenta os bailes *drag* como uma forma de negociação da opressão de classes e o sonho de uma vida melhor” (Hilderbrand 2013: 21 *apud* Corrêa 2021: 28). Neste ponto, o livro poderia ter sido enriquecido ao debater ou contrapor argumentos contrários, como a posição de bell hooks no texto *Is Paris burning?* (1992) em que critica o documentário não apenas por supostamente celebrar a cultura branca

2. Na 13ª temporada de RuPaul’s Drag Race, por exemplo, Gotmik, uma das competidoras é um homem trans que performa como *drag*.

3. Vale ressaltar que ainda que seja importante buscar não categorizar um objeto de outro contexto histórico sob as prerrogativas e entendimentos contemporâneos, os textos suscitados pelo autor também não são do mesmo período da obra. Ademais, caberia haver ao menos uma explicação sobre as atualizações sobre as terminologias para que o leitor não fosse instruído por uma percepção já ultrapassada.

dominante, mostrando-a como a única forma de se viver, quanto pelo olhar *outsider* da documentarista branca, judia e lésbica:

For in many ways the film was a graphic documentary portrait of the way in which colonized black people (in this case black gay brothers, some of whom were drag queens) worship at the throne of whiteness, even when such worship demands that we live in perpetual self-hate, steal, lie, go hungry, and even die in its pursuit. The ‘we’ evoked here is all of us, black people/people of color, who are daily bombarded by a powerful colonizing whiteness that seduces us away from ourselves, that negates that there is beauty to be found in any form of blackness that is not imitation whiteness. (Hooks, 1992: 149).

Corrêa também situa o documentário como uma peça de resistência dentro de uma disputa política-ideológica ocorrida durante o governo republicano de Ronald Regan nos EUA entre os anos de 1980 e 1988. As elaborações do autor acerca das *culture wars*, como são chamados os movimentos de debate acerca de temas polêmicos para a direita conservadora estadunidense, trazem a luz questões em profundo debate contemporâneo, reconectando a obra com o momento presente. À época, segundo Corrêa (2021: 43), o governo americano busca frear a agenda progressista, controlando o financiamento de obras artísticas.

Assim, *Paris is burning* adentra um espaço de luta política que junto à outras obras de igual caráter político, mas de formatações das mais diversas, discutiam e celebravam questões relativas às identidades, raças, gêneros, sexualidades e condições sociais: o *New Queer Cinema*. Nessa nova vertente, “relacionamentos, estereótipos (a bichona cômica, a lésbica masculinizada) e diversificação e a pluralidade das comunidades (gays, lésbicas, transexuais, *cross-dresses*, drag queens) viraram narrativas (Corrêa, 2021: 52).

Para além disso, o autor identifica traços do cinema de verdade (*cinéma vérité*), a partir da intimidade e da participação de Livingston com seu objeto, desenvolvendo um fazer cinematográfico permeado de interação e provocação. Ao filmar seu documentário, Livingston “buscava estar em cena, intervir nela, estreitar distâncias entre a câmera e o objeto documentado e extrair desta aproximação uma verdade cênica” (Corrêa, 2021: 15). A junção dessas duas categorias é o que o autor, apoiado em uma publicação sobre o documentário na revista *Outweek*, chamou de *Cinema Queerité*.

Em *Paris is Burning* se cria uma narrativa de estigma, preconceito, luta e alegria, felicidade e glamour, perpetuando testemunhos para estas trajetórias até então pouco visíveis. (Corrêa, 2021: 59).

Em seu livro, Corrêa também se debruça sobre a categoria *queer*. O termo, tendo como origem um insulto na língua inglesa sem tradução direta para o

português (algumas aproximações podem ser estranho, bizarro ou bicha) foi apropriado pelos movimentos sociais e ressignificado sob uma perspectiva de orgulho. Baseado, principalmente, nos cânones de um conjunto de estudos entendidos sob o termo guarda-chuva “Teoria *Queer*”, Corrêa articula com precisão as categorias por eles desenvolvidos, como performatividade de gênero, discussões acerca da identidade, da desnaturalização dos corpos, heterossexualidade compulsória, confrontação aos binarismos, etc. Fugindo de um simples revisionismo, o autor articula alguns dos pressupostos teóricos *queer* à luz do documentário, seus personagens e cenas.

A forma como Livingston organizou e montou seu documentário também foi abordado pelo autor. A organização do documentário em seções, realizada pela diretora, foi chamada por Corrêa de “intertítulos”. O autor divide esses intertítulos em três cartelas que aludem aos interesses comunicacionais do documentário: a da saída do armário, a de palavras-conceitos e a de espaço-tempo.

Para Corrêa, as cartelas de saída do armário buscam expor as identidades e orientações sexuais. Por meio das filmagens dos bailes, o espectador acompanha a história e a formulação de uma comunidade, principalmente, através da exposição dos personagens. Em suas falas entendemos suas histórias de vida repletas de episódios de preconceitos, dificuldades financeiras, rejeição familiar, criminalidade, etc., assim como se torna possível compreender de que forma esses personagens buscam superar as dificuldades impostas por sua sexualidade, seu gênero, sua cor e seus desejos.

As cartelas de palavras-conceitos seriam uma busca pela explicação de conceitos invisíveis socialmente pelas falas dos próprios personagens. *Mother, House, Shade, Reading, Mopping, Voguing, Ball, Legendary* e *Pig Latin* nessa comunidade possuem significados próprios e são partes de um léxico específico do mundo dos bailes. Corrêa adentra cada uma das categorias e explica também a relação entre elas. Já as cartelas espaço-tempo, que são duas – New York 1987 e New York 1989:

[...] situam o espaço-tempo fílmico, dão a dimensão da passagem dos anos e nos remetem à cidade-locação, ao diálogo de Livingston com o cinema-verdade de Morin e Rouch, ao encontro localizado da cineasta com suas personagens e a motes temáticos. (Corrêa, 2021: 123).

Ao final do livro, Corrêa busca relacionar o documentário ao ideário do *camp*, uma sensibilidade estética de exagero e excesso, “uma política sustentada na alegria e no humor, como alternativa ao ódio e ao ressentimento” (Lopes, 2012: 385), um comportamento em desacordo com a norma heterossexual que se exprime em uma busca por não criar uma passibilidade heterossexual

em corpos homossexuais e que, ciente disso, desafia e confronta o papel do homem heterossexual. O autor, no entanto, não afirma o documentário como uma obra *camp*. Ele apenas identifica algumas manifestações *camp* na obra a partir de seu entendimento sob a égide de quatro características essenciais: a ironia, a estética, a teatralidade e o humor – todas presentes em passagens do documentário, segundo Corrêa.

Em *Cinema Queerité: gêneros e identidades no documentário Paris is burning*, Ademir Corrêa desenvolveu uma relação amalgamada entre o documentário e a categoria *queer*. Isso se deu em ao menos três frentes: ao observar os bailes, os personagens e a estrutura fílmica. Na esfera política, para Corrêa, os bailes possuem uma lógica representativa que denunciam o caráter artificial das definições sociais. Eles apresentariam uma cultura *queer* já que “contestam normas sobre a naturalização da sexualidade e sua representação, apresentam formas de resistência que também são celebrações de alteridade” (Corrêa, 2021: 106).

No campo dos personagens, as experiências e vivências os colocam em uma posição social de confrontação para a própria sobrevivência, desenvolvendo formas de serem valorizados, de receberem prestígio, ainda que vivenciando uma realidade difícil em suas vidas cotidianas. Além disso, esses personagens apresentaram novas relações de afeto, outros arranjos e estruturas familiares desenvolvidas como um instrumento de defesa aos preconceitos sofridos por esses indivíduos.

No campo fílmico, Corrêa entende que a busca de Livingston pelo cinema-verdade em sua obra acabou indo ao encontro de uma série de produções da época que retratavam grupos minoritários em um contexto de enfrentamento à repressão, o *New Queer Cinema*. Essa proximidade entre a produção e os personagens que criou uma atmosfera de intimidade, bem como da exibição de corpos queer como protagonistas do documentário o coloca, como aponta o autor, em uma categoria fílmica de *Cinema Queerité*.

Corrêa desenvolve uma importante obra ao se debruçar sobre uma indispensável referência cinematográfica *queer*. Sua escrita foge ao pensamento imparcial positivista, demarcando sua percepção sobre a obra em sua análise. Ele elucida o que é exposto por Livingston e seus personagens acerca de como é viver sendo drag, trans, gay, negro, latino e/ou pobre em uma Nova York do final dos anos 1980. Ademir Corrêa cria contornos ainda mais nítidos ao que experienciamos ao ver o documentário, possibilitando um mergulho ainda mais profundo no entendimento da Cultura dos Bailes como ato de resistência criativa e improvisada.

Referências bibliográficas

- Butler, J. (1993). *Gender Is Burning: Questions of Appropriation and Subversion. Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge.
- Bragança, L. (2018). *Desaquendendo a História Drag: no mundo, no Brasil e no Espírito Santo*. Vitória: Edição Independente.
- Corrêa, A. (2021). *Cinema Queerité: gêneros e identidades no documentário Paris is Burning*. Jundiaí: Paco Editorial.
- Hooks, B. (1992). *Is Paris Burning? In: Black Looks: race and representation*. Boston: South End Press.
- Lopes, D. (2006). Cinema e gênero. In F. Mascarello (org.), *História do cinema mundial*. Campinas-SP: Papirus.
- Nichols, B. (2012). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.
- Rich, B. (2013). *New queer cinema: the director's cut*. Durham: Duke University Press.

Filmografia

- Paris is Burning* (1991), de Jennie Livingston.
- RuPaul's Drag Race* (2009-), de RuPaul.
- Pose* (2018-), de Ryan Murphy, Brad Falchuk e Steven Canals.

O documentário como método de investigar a realidade

Guilherme Rezende Landim*

Existem três lados de cada história: o seu lado, o meu lado e a verdade. E nenhum de nós está mentindo. Memórias compartilhadas servem a cada um de forma diferente. Robert Evans



SBRAGIA, Piero (2020). *Novas fronteiras do documentário: entre a factualidade e a ficcionalidade*. São Paulo: Editora Chiado Books. ISBN: 978 989 52 7498 7

Novas fronteiras do documentário: entre a factualidade e a ficcionalidade traz novos panoramas para a linguagem do documentário no século XXI. Reflexões livres e muito instigantes para pesquisadores, documentaristas, espectadores e cinéfilos, sobre o sentido do filme documental no que tange à esfera do real e ficcional. Uma maneira de transver o mundo e ressignificar a realidade. Piero Sbragia apresenta um panorama de documentários produzidos no século XXI. Ademais, o autor traz 10 entrevistas bastante instigantes de documentaristas brasileiros(as) contemporâneos(as) com suas provocações e subjetividades. “Um país que carece de documentário é como uma família que carece de um álbum de fotografias” (Guzman *apud* Sbragia, 2020: 04). O autor

* Doutorando. Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. 13083-970, Campinas, São Paulo, Brasil. E-mail: guilhermerlandim@yahoo.com.br

reforça a ideia do documentário como um manifesto de resistência memoria-lística, principalmente no caso do Brasil, que negligencia sua história, dessa forma o documentário resiste ao tempo, “vai sobreviver ao ódio, aos amores, às intempéries da vida” (Sbragia, 2020: 03). Piero apresenta ao leitor uma percepção sobre o documentário, suas vivências, referências e inquietações.

Documentário é a junção de duas palavras, documento e o sufixo ário. Ou seja, *documentário* é o exercício da atividade de documentar, que por sua vez vem do latim *documentum* que significa título, diploma ou declaração que serve como prova. Temos, portanto, a primeira contradição deste trabalho, ao dizer que todo documento é uma mentira, Le Goff contraria a origem da palavra documentário. Contraria também o entendimento que o espectador tem desse gênero de filme, mais associado à factualidade que à ficcionalidade. (Sbragia, 2020: 28, grifo do autor).

No século XXI os documentários não buscam essencialmente o factual, nem mesmo o compromisso com a história e sua versão oficial, trata-se da incompletude, da incerteza, uma obra que não se completa por si só, trata-se de uma “impressão do diretor sobre o mundo real e sua construção subjetiva com imagens e palavras” (Sbragia, 2020: 21). O aspecto de ficcionalidade encontra-se em grande parte dos filmes desse início de século citados pelo autor. A bagagem social e cultural poderiam contribuir na criação de um documentário diferente. Em suas buscas a respeito do documentário Sbragia traça sua própria travessia, numa expedição em que “o desconhecido e os imprevistos são mais atrativos do que teorias e ideias pré-estabelecidas” (Sbragia, 2020: 08). Piero Sbragia analisa o documentário *Andarilho* (2007), de Cao Guimarães, abordando pessoas que convivem com a solidão, alheios à sociedade convencional, em seus trânsitos, vivendo à margem das coisas do mundo. Sua concepção artística, segundo Piero, trata “da relação entre o caminhar e o pensar, daí o diretor dizer que diferentemente do ‘penso, logo existo’ de Descartes, a frase dele seria “caminho, logo penso!”. É o documentário como método de investigar a realidade” (Sbragia, 2020: 09). O autor trata da força do acaso no processo criativo do cineasta, já que “a arte não é apenas o produto considerado acabado, mas o resultado de todo um processo costurado por redes de criação” (Sbragia, 2020: 09).

O caminhar é visto também como processo, tanto da estética fílmica, quanto do trabalho da equipe documentarista:

Os andarilhos não pensam muito sobre qual direção tomar, Cao também não. Ambos seguem a intuição e o acaso. Ao caminhar em suas ideias, o documentarista transforma o processo criativo em um *constante deslocamento de pensamentos*, aberto a novos caminhos que podem ser trilhados durante a realização de um documentário. (Sbragia, 2020: 09, grifo nosso).

Assim, o autor aborda em seu texto formas de ressignificação do documentário, formas sensíveis que busquem partilhar novos caminhos e experiências.

Piero Sbragia faz um panorama bastante instigante sobre documentários brasileiros produzidos no século XXI, no que tange ao aspecto da factualidade e ficcionalidade. Um dos exemplos é a análise de *Torre das donzelas* (2018), no que refere-se ao aspecto da subjetividade de mulheres que foram torturadas, durante a ditadura. Nesse sentido, traz reflexões instigantes aos leitores, sobre o papel do cinema e do documentário como linguagem provocadora de mundo. Cabe trazer à tona a própria questão que o autor provoca nos leitores a respeito do lugar em que nos encontramos ao ver, fazer e pensar cinema: “O que você prefere, querida leitora e querido leitor? Questionar ou obedecer? Refletir ou silenciar?” (Sbragia, 2020: 13).

Parte 1 – Factualidade e ficcionalidade

No primeiro capítulo, o autor discute as diferentes definições de documentário e suas contradições inerentes, trazendo como ponto de partida o sistema de classificação de Bill Nichols para entendimento da criação do novo documentário do século XXI, entre factualidade e ficcionalidade. Ademais, aborda a relação entre o documentário e o ato de filmar fenômenos, fatos ou acontecimentos e suas implicações éticas e estéticas. Indagando sobre a possibilidade de criar uma obra próxima da factualidade com elementos ficcionais, o autor traz a importância da dúvida para se chegar a uma sabedoria, sendo a subjetividade fator relevante no processo.

O documentarista filma algo que vê ou algo do real? Mesmo que seja realista demais, o filme é dependente da subjetividade do artista. Para Montaigne, é a subjetividade que produz e conduz a prática da criação artística, com a ressalva de que nenhuma arte em si pode alcançar a semelhança com a realidade. A relação entre o objeto e o sujeito, que traz questões dele próprio, quando vai ao encontro do objeto/representação nos remete a Platão. É a busca pela mimesis (Sbragia, 2020: 20).

Sendo que a mimese do trabalho expressa no documentário refere-se à ideia da cópia a partir do real, do material, e nesse processo há a câmera “[...] que contamina o objeto e constrói uma representação não necessariamente fiel da realidade” (Sbragia, 2020: 21).

“Não é o escultor que esculpe a escultura, é a escultura que esculpe o escultor” (Guimarães *apud* Sbragia, 2020: 21). Nesse sentido, é importante ressaltar a análise da experiência estética do diretor em comparação com as percepções do espectador. “A imaginação do diretor, bem como a própria ideia cinemato-

gráfica, é uma representação da realidade, é a restituição de uma ilusão perfeita do mundo exterior” (Sbragia, 2020: 23).

Piero Sbragia compreende o documentário em sua ampla gama de significados no campo da arte, principalmente no cinema, como uma linguagem que não é estanque, não é monumento estático, mas se faz a partir de fronteiras turvas entre factualidade e ficcionalidade, nas quais compreende: “[...] factualidade como aquilo que existe próximo do real, independentemente do filme, e ficcionalidade como fruto da imaginação, distante do real, e simulação de algo possível” (Sbragia, 2020: 23). O autor compreende uma totalidade do documentário como constituinte de uma dualidade entre real e ficcional, o que perpassa todo seu processo de feitura, principalmente a montagem, um processo de costura que cria e ressignifica as imagens reforçando tal dualidade. A proximidade do real tem uma contradição inerente: “O real não está na saída nem na chegada: ele dispõe para a gente é no meio da travessia” (Rosa *apud* Sbragia, 2020: 26). “Assim como Riobaldo, o ser humano está suscetível ao mundo que nos cerca” (Sbragia, 2020: 26), sendo o filme documentário, portanto, na concepção do autor, a interação do homem com a própria existência.

A singularidade do documentário no campo cinematográfico refere-se a ouvir o outro, o que pressupõe “entendimento, uma consciência de que a interpretação do diálogo, da conversa, da entrevista, será essencial para a forma e a estrutura do documentário” (Sbragia, 2020: 27). Ao abordar o pensamento de Le Goff sobre o conceito de documento histórico, Sbragia reforça o fato de que em sua concepção há sempre uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade, sendo manipulador do futuro, e assim traz uma mensagem aos documentaristas “o alerta é para que eles não façam mais o papel de ingênuos, pois ao passo que um documento é verdadeiro também pode ser falso a partir de sua concepção como monumento, como uma montagem de aparência enganadora” (Sbragia, 2020: 28), o que pode se notar no filme *Nanook of the North* (1922), no qual o antropólogo Robert Flaherty, filma a vida e os costumes dos esquimós na Baía de Hudson, no Canadá, essa forma de filmar é encenada, uma montagem histórica que é frequentemente revista como uma ficcionalização da vida.

Outro exemplo notável no texto é a obra de Werner Herzog. Para o autor, o diretor busca interpretar subjetivamente e criativamente a realidade, pensando a montagem antes mesmo da filmagem, além do artifício ficcional como suporte para a mostra da realidade. Ao citar Orson Welles, em *Verdades e Mentiras* (1973), um mágico e ilusionista, um mentiroso profissional, Welles se dizia comprometido com a arte de fazer filmes, essa era sua realidade “a verdade do filme é ser ficcional e o senso comum não entende. A realidade

é mostrada como ideia, ou seja, a representação de um universo que é percebido pelo indivíduo e assumido como imitação da natureza real e verdadeira, o mundo das ideias” (Sbragia, 2020: 33).

Para Sbragia o ato da representação não parece tão simples assim, já que “a construção de significados e a montagem do documentário vão oferecer infinitas camadas de conotação e simbologia ao material organizado” (Sbragia, 2020: 38). Isso pode ser observado em produções que exploram o sentido da montagem por meio do encadeamento de imagens como o filme *Sopro* (2013) de Marcos Pimentel, que apresenta vários recortes de imagens que dão infinitas camadas interpretativas de acordo com a subjetividade do espectador. Ao pensar o “documentário como tratamento criativo da realidade” (Grierson, 1930), o autor sugere licença poética da ficção, enquanto a realidade volta-se ao trabalho de jornalistas e historiadores.

Ao abordar o processo criativo como deslocamento, Piero Sbragia trata do fazer documental como imaginação, fragmentação e subjetividade a partir da visão de mundo proposta pelo cineasta, o qual é mediador dessas relações que constrói em todos os processos do filme, principalmente na montagem. Nesse sentido, o documentário:

[...] é prisioneiro apenas do fato e do argumento, no sentido de construir uma história que faça uma ponte entre a evidência e a maneira como o diretor enxerga a realidade. É uma trajetória de vida, um estilo de garimpar personagens, de contar histórias de eventos sociais e situações, como supostamente teriam acontecido, porém com o discurso e oratória do cineasta/documentarista, aquele que vai falar sobre esses eventos. (Sbragia, 2020: 70).

Parte 2 – A obra e o processo

No segundo capítulo, o autor aborda o trabalho de Cao Guimarães e suas preocupações estéticas com a arte como “manifestação da realidade e o documentário como dispositivo de um processo de subjetivação” (Sbragia, 2020: 13). O documentário é visto e analisado como “um exercício de olhar, dentro do processo de criação de uma narrativa” (Sbragia, 2020: 13). Ao ressignificar a realidade, descolando seus sentidos, Cao Guimarães apropria-se da subjetividade: “A arte é uma manifestação do inútil, não tem uma função mercadológica, objetiva, prática na sociedade funcionalista. [...] o artista se preocupa com esse lugar fora da ordem” (Sbragia, 2020: 13).

Em sua segunda parte, ao pensar sobre o processo criativo no documentário, Sbragia explora a questão da subjetividade em todas as esferas, além de trazer algumas indagações: “Como funciona o processo do artista para criar

sua obra? Quais os anseios do cineasta ao buscar inspiração para novos documentários? De que forma é constituída a estrutura de gravação do documentarista?” (Sbragia, 2020: 77). Para o documentarista, o mundo não encontra-se estático para ser moldado em uma narrativa, mas este está em constante processo de ressignificação, a qual perpassa também uma contextualização histórica e social.

Para Cao Guimarães, *Andarilho* é uma experiência de novas formas do viver. Ao tratar de deslocamentos, o filme apresenta imagens e ruídos desconcertantes que problematizam nossas relações com o outro. A partir dele, entende a busca pelo isolamento, as problemáticas de viver em conjunto, através do processo de realização do filme, pois é esta que leva o cineasta ao encontro com esses personagens.

A experiência de novas formas de viver, promovidas pela necessidade (consciente ou não), se não traz algumas respostas, promove sempre novas perguntas. E a vida sempre foi uma consecução de perguntas. Eremitas e andarilhos não estão fugindo de alguma coisa. Melhor pensar que estão em busca de alguma coisa. Nós é que pensamos mecanicamente que eles estão fugindo de alguma coisa. Se estão fugindo, estão fugindo do que pensamos sobre eles, ou do que desejamos deles, ou do que delimitados para eles. Melhor pensar que não existam nem nós nem eles, que somos todos também andarilhos e eremitas buscando e fugindo sempre de uma mesma coisa: o amor. (Guimarães *apud* Sbragia, 2020: 82).

O documentário pode ser pensado como uma engrenagem cíclica em constante mutação de sentidos, como se fosse um grande delírio alimentado por imagens abstratas e subjetivas contra a realidade cruel que nos cerca. Como exemplificação de um filme que subverte vários sentidos e faz quebras com linguagens tradicionais, Sbragia cita *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho. O filme, construído em várias camadas, foi lançado nos últimos anos da ditadura militar brasileira, o que teve influência na vida das pessoas filmadas que acompanharam algumas sessões. *Cabra marcado para morrer* demonstra que o documentário é uma proposta artística que interfere diretamente na realidade e também sofre interferências da mesma, já que quase 20 anos depois de acessar os arquivos censurados, a equipe do filme desloca sentidos destas imagens e submete-as a um processo contínuo de ressignificação. Portanto, o documentário é também agente de transformação, como no caso da obra de Amanda Kamanchek, *Chega de fui-fui* (2018). O filme trouxe à tona debates no judiciário e possibilitou a criação da nova lei de importunação sexual. Com a obra documental é possível:

[...] aprender sobre autoconhecimento, de aprender sobre o que é ser humano, sobre o que é a sociedade que a gente construiu. Você consegue entender e sair daquela realidade que está sempre perto, você passa a observar

melhor. Esse é o exercício, conseguir ser uma boa observadora. (Kamancheck *apud* Sbragia, 2020: 146).

Há, no documentário, a possibilidade de que as pessoas possam se reinventar em razão do tipo de abordagem construída pela narrativa fílmica. Dessa forma, ao “recontar, você se torna um outro sujeito, uma agência, que parte de um outro lugar” (Harrod *apud* Sbragia, 2020: 139).

O documentário é compreendido no aspecto ensaístico da vida e das relações, como o faz o cineasta Cao Guimarães em *Andarilho*, já que as deambulações e travessias aleatórias dos personagens formam um conjunto de significados na montagem, uma forma de brincar de Deus, de fazer encontros e desencontros por meio de caminhos possíveis que a linguagem documental propicia. Ao tratar dos paradigmas de filmar o real, Sbragia aborda o realismo como aquilo que é percebido pelos nossos olhos, ouvidos e sentidos do dia a dia. Assim, “o realismo apresenta a vida, como ela é vivida e observada, a partir da visão de quem apresenta” (Sbragia, 2020: 101). Para tanto, traz como exemplo o personagem Filip Mosz de Kieslowski, que expressa em *Cinemático* (1979) a subjetividade inerente aos documentaristas, a verdade que encontra-se no próprio sujeito, o qual traz reflexões: “afinal, é possível filmar o real? É possível criar um documentário próximo da verdade?”. Em razão de suas incompletudes, o documentário é visto como uma manifestação artística que necessita da subjetividade do espectador para confrontá-la com a do realizador. Enquanto um é influenciado pelos registros que tem diante de si, o outro é influenciado por sua visão sensível de mundo e a transforma em forma fílmica. “Olhar o real transforma o sensível. Um novo olhar faz-se necessário” (Sbragia, 2020: 103).

A jornada de filmagem é dotada de uma ação transformadora no processo criativo. De acordo com Cecília Almeida Salles, citada por Sbragia, “é preciso lidar com o transitório como movimento criativo e de convivência com mundos possíveis” (Almeida Salles, *apud* Sbragia, 2020: 104). Cao Guimarães apresenta na estética do seu filme o deslocamento dos personagens ligado ao seu fluxo de pensamentos, mas ao se deparar com eles notou também a relevância da possibilidade de abertura que estes tinham com o outro.

Parte 3 – Entrevistas e ressignificações

No terceiro capítulo são ouvidos dez documentaristas que são referência na história do cinema Brasileiro, sendo 5 mulheres e cinco homens, da Bahia, de São Paulo, de Brasília, do Rio de Janeiro, do Rio Grande do Sul. Tratam-se de depoimentos extremamente instigantes, colhidos exclusivamente para o livro e

concedidos por Amanda Kamanchek, Cristiano Burlan, Eduardo Scorel, Eliza Capai, Geraldo Sarno, Juca Badaró, Maria Augusta Ramos, Orlando Senna, Paula Trabulsi e Susanna Lira.

Piero Sbragia apresenta ainda uma lista de 100 documentários essenciais, os quais, em sua maioria, tornam cada vez mais movediças e indefinidas as fronteiras entre realidade e ficção. É nesse interstício, nesse limbo que o autor pauta sua produção textual, suas inquietações. Valendo-se de suas experiências práticas com a linguagem documental, como autor, produtor, pensador e espectador, ele busca a ressignificação de paradigmas e conceitos.

À guisa de conclusão, cabe reforçar a ideia de que o cineasta documentarista, muitas vezes mostra o processo e torna-se parte do mesmo, do mecanismo. Trata-se de uma relação simbiótica de significados, e nesse interim, nos entendemos como espectadores, fazedores de imagens, questionadores das coisas do mundo, dos problemas sociais em que estamos imersos. Assim, o documentário nos abre os olhos para ver novas nuances entre o real e o ficcional, nos abre possibilidades de compreender e desentender nossa existência, nos ficcionaliza, nos devolve e nos retroalimenta do real em suas significações subjetivadas.

Referências bibliográficas

Sbragia, P. (2020). *Novas fronteiras do documentário: entre a factualidade e a ficcionalidade*. São Paulo: Editora Chiado Books.

Filmografia

Andarilho (2007), de Cao Guimarães.

Cabra marcado para morrer (1984), de Eduardo Coutinho.

Chega de fui-fui (2018), de Luisa Puterman.

Cinemaníaco (1979), de Krzysztof Kieslowski.

Nanook of the North (1922), de Robert Flaherty.

Sopro (2013), de Marcos Pimentel.

Torre das donzelas (2018), de Susanna Lira.

Verdades e mentiras (1973), de Orson Welles.

ENTREVISTA

Entrevista | Interview | Entretien

Pandemônio ou contexto pandêmico? Primeira conversa com Silvio Tendler

Fabiola Notari*

Local e data da entrevista: chamada Zoom, 27 de Setembro de 2020.

Silvio Tendler (Rio de Janeiro, RJ, 1950) é cineasta, pesquisador e professor. Nos anos 1960 o cineclubismo foi a porta de entrada no universo do cinema. No início dos anos 1970 esteve no Chile governado por Allende, registrando em imagens os diferentes projetos populares estraçalhados pelo golpe de 1973. Viaja a Paris em 1972 para estudar cinema, onde participa de coletivo ligado a Chris Marker. Forma-se em licenciatura em História pela Universidade de Paris 7 e em 1976 obtém título de mestre¹ com dissertação sobre a obra do cineasta holandês Joris Ivens na Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais (EHESS) com diploma assinado por Marc Ferro e Jacques Le Goff. De volta ao Brasil, realiza, dentre outros trabalhos, *Os anos JK, uma trajetória política* (1980) e *Jango* (1984), documentários de grande sucesso de público. Diferentes personagens de nossa história política-cultural foram objeto de sua atenção, como, por exemplo, Carlos Marighella, Glauber Rocha, Milton Santos, Tancredo Neves e Josué de Castro. A articulação entre cinema e história ganha em *Utopia e barbárie* (2010) um esforço de síntese dos acontecimentos mais importantes ocorridos nos últimos cinquenta anos. Formou ao longo de sua trajetória, com mais de 70 filmes de curtas, médias e longas-metragens, um acervo riquíssimo de imagens e depoimentos sobre o mundo contemporâneo, material que cresce na medida em que inúmeros projetos cinematográficos e televisivos são concretizados, como é o caso de *Militares da democracia: os militares que disseram não* e *Os advogados contra a ditadura: por uma questão de justiça*, ambos de 2014. Recebeu mais de sessenta prêmios, dentre eles seis Margaridas de Prata – C.N.B.B. e o Prêmio Salvador Allende no Festival de Trieste, Itália, pelo conjunto da obra. Em 2011, recebeu o Notório Saber da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, onde lecionou de 1979 a 2019.

Ao contrário do que se espera, a entrevista começa com o entrevistado. O eterno coletor de histórias e construtor de narrativas, Silvio Tendler.

* Instituto Angelim, Departamento Cultural. 13561-532, São Carlos, SP, Brasil. E-mail: bionotari@gmail.com

1. Na década de 70, este diploma equivalia ao Mestrado. Com a reforma recente do ensino na França, este diploma enquadra-se agora na categoria graduação.

Silvio Tendler: Está gravando? Então pode começar Fabiola. Me fala sobre seu pós-doc e aí a gente começa a discutir o teu projeto.

Fabiola Notari: Sim. Silvio, obrigada pela parceria. Já era um sonho antigo trabalhar com você. Não foi exatamente criando filmes, mas será estudando sobre. Na UBI – Universidade Beira Interior – em Covilhã há uma linha de investigação, na qual estuda-se o processo criativo dos cineastas. Quando a conheci, inicialmente pensei em estudar o processo de Serguei M. Eisenstein, cineasta que estudei no doutoramento, mas, refletindo não achei que seria uma boa ideia. Enfim, resolvi escolher um cineasta que fosse mais próximo... brasileiro. E que também causasse nos governos. O próprio Eisenstein foi o motivo para nos conhecermos. Foi no seminário *Eisenstein #1: Imagens não-indiferentes*,² onde você fez uma fala na mesa *Eisenstein e o cinema brasileiro*. Foi uma fala bacana, me aproximei, e sua entrevista entrou na minha tese. Enquanto conversava com você sobre o projeto do pós-doutoramento, entrei em contato com a Prof^a Manuela Penafria, professora nos cursos de 1º e 2º Ciclos em Cinema, na UBI e investigadora do Labcom – Comunicação e Artes, onde há a linha de investigação Teoria de Cineastas. Ela se interessou pelo projeto e aceitou me supervisionar. Estudar o processo de criação, digamos, é mais a minha área, por ser artista visual. No doutorado, eu sofri um pouco, pois na banca avaliadores todos eram historiadores. E eles têm uma outra abordagem...

ST: É verdade, eles têm uma outra relação com a arte.

FN: Nas nossas primeiras conversas, quando eu ainda estruturava meu projeto. Você falou sobre utilizar pandemônio, no lugar de pandêmico. E essa confusão... problemática do título. Pandemônia. Pandemônio. Pandemônico... a Manuela sugeriu trocar por contexto pandêmico. Temos uma questão linguística, Brasil – Portugal, mas eu acho que quando nós tivermos mais material sobre o processo, vou conseguir defender melhor o conceito que você me apresentou.

ST: Por que eu chamei de pandemônio? E não de pandemia? Porque, nós aqui não estamos sendo vítimas apenas da pandemia. Em 2018, quando esse cara foi eleito, ele cortou todo o financiamento do cinema. E nós todos ficamos paralisados. Cortou todos os financiamentos para a arte e para a cultura. Na verdade, ele quis destruir o pensamento. Então ele perseguiu as universidades.

2. A Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), o Núcleo de Investigações em Estética e Teoria do Teatro da UNIRIO (NIETT – UNIRIO) e a Fundação de Amparo e Apoio a Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) promovem o seminário *Eisenstein #1: Imagens não-indiferentes*.

Perseguiu a ciência. Perseguiu as artes. Perseguiu a cultura. E paralisou tudo. Então, quando veio a pandemia, nós já estávamos paralisados. A Caliban,³ que é a minha empresa, estava funcionando porque ela tinha alguns filmes que precisavam ser entregues ainda. Então, nós, graças a Deus, conseguimos ficar com todo mundo. E todo mundo foi para *home office* durante a pandemia. Nós todos estamos trabalhando. Foram demitidos dois, que não tinham como ficar. A produtora estava fechada, já não era mais necessário o cara de serviços gerais, de entrega e busca de documentos. Começamos a trabalhar com entregadores. E a mulher da limpeza. Como não fomos mais, não tem limpeza para fazer. E ela também não podia sair de casa para não correr risco. Então, ficaram todas as pessoas. Todas permaneceram na Caliban e a gente permaneceu fazendo os filmes, que já estavam em produção. Estávamos terminando *Em Busca de Carlos Zéfiro*,⁴ o rei da pornografia nos anos 50 e 60 no Brasil. Estávamos fazendo *Chico Mário* – irmão do Betinho e do Henfil. Grande músico que as pessoas não conhecem. Estava fazendo *Arte Urbana*, filme sobre os artistas de rua. Nesse período, eu já estava em negociações com sindicatos para fazer *A bolsa ou a vida*. E o SINPRO (Sindicato dos Professores) me convidou para fazer um filme sobre o sindicalismo. Ano que vem, 2021, eles fazem 50 anos, e querem apresentar um filme. E também conseguimos fazer um filme sobre o SUS (Sistema Único de Saúde) – *A saúde tem cura*. Então, juntei esses três filmes, e estou montando uma trilogia, *Um quebra-cabeças chamado Brasil*. Em que você discute o sindicalismo, a saúde pública e o futuro, se este vai ser centralizado no ser humano e na natureza ou no cassino financeiro. Estamos trabalhando esses três temas juntos. São três filmes, autônomos inclusive, com financiamentos diferentes, mas que permitem que a gente trabalhe com total liberdade. Estamos fazendo esses filmes. Todo mundo trancado em casa, sem poder sair, e aí resolvemos fazer então. Inventar uma estética, fazer por videoconferência. O próprio *Chico Mário* e o *Arte Urbana* tiveram que ter um desvio de rota. Porque as entrevistas, anteriores à pandemia, foram todas feitas em estúdio. O cuidado que temos em ter uma imagem perfeita.

E no *Arte Urbana*, já tínhamos começado a sair para fazer algumas externas. Em São Paulo, fomos à casa do Kobra, eu o entrevistei, e conseguimos um bom material. Na pandemia, não só nós ficamos trancados em casa, mas os próprios artistas que fazem arte urbana. Os caras não podiam se apresentar na rua. Então os grafiteiros pararam. Os rappers pararam. O pessoal que se

3. Criada em 1981, a Caliban Produções Cinematográficas LTDA é uma empresa multimídia, produtora e distribuidora de cinema e vídeo, especializada em filmes históricos de cunho social.

4. *Em busca de Carlos Zéfiro ou por tanto leite derramado* nos leva ao seu autor, um pacato funcionário público, e a um dos mais bem guardados segredos do mercado editorial, que só foi desvendado nos anos 1990.

apresenta no metrô parou. Todo mundo parou. Então nós começamos, por videoconferência, a entrevistar de dentro de casa. Nós aqui, como a gente está fazendo este trabalho agora, e cada um deles em suas casas. E todos os outros filmes a gente também está fazendo assim. *Chico Mário* já estava 80% pronto. Fizemos uma entrevista com o Lenine por videoconferência. E ele gravou a locução para nós por videoconferência. Tivemos outro trabalho, que também a locução foi gravada por...

Neste momento Silvio chama pelo Tao Burity, funcionário da Caliban que estava conosco na sala Zoom, gravando nosso encontro.

ST: Qual foi o filme que a gente gravou a locução de longe?

Tao Burity: *Chico Mário*. Estou mexendo nele agora. Nesse exato momento.

ST: Quem gravou foi o Lenine e a Bárbara Paz, né?

TB: Isso. A Bárbara Paz foi gravada com iphone. Ela estava no meio do mato. E o Lenine, conseguiu montar um estúdio dentro de casa. Seu filho montou o estúdio para ele. Ficou sensacional a gravação. Fez um estúdio remoto.

ST: Entendeu? Então, essa... Eu não consigo chamar de estética da pandemia porque na verdade isso está ligado ao caos que nós estamos vivendo. Então, na verdade, essa estética não é resultado exclusivo da pandemia. Ela é resultado da pandemia somada ao momento político que o Brasil está vivendo. E, na verdade, essa pandemia... pandemônio, é como te falei outro dia por telefone, não é apenas brasileiro. É o Trump nos Estados Unidos, são os migrantes morrendo no mar Mediterrâneo. As pessoas que saem da África. As guerras religiosas no Oriente Médio. Então o mundo está vivendo um momento muito difícil e esses filmes são produzidos nesse momento. E nós estamos num momento de conflitos muito grande entre o neoliberalismo que quer destruir o estado. O neoliberalismo está destruindo completamente o estado e a luta pela preservação do estado, pela saúde pública, pela escola pública, em defesa das artes e da cultura. Então, esse é o pandemônio. É diferente da pandemia, onde a gente está trancado dentro de casa só porque não pode sair para não se contagiar. Na verdade, a questão é mais complicada, mais complexa. E, essa estética que a gente está trabalhando, por videoconferência, eu sempre disse e agora temos a prova concreta, de que o cinema e a arte são o fruto de uma soma de técnica, ética e estética.

Eu, como cineasta, já acompanhei grandes transformações técnicas no cinema que geraram estéticas diferenciadas. Então, se você pegar, por exemplo,

o cinema na época do Eisenstein. Ele é um cinema silencioso, porque a técnica cinematográfica não tinha o som. Nos anos 30 o cinema poderia ser silencioso ou sonoro, porque a tecnologia já existia. Então, a técnica é fruto da época em que aquela arte é desenvolvida. O cinema vai evoluindo, do silencioso para o sonoro, do preto e branco para a cor, dos grandes equipamentos de estúdio... O som dos anos 30 era um caminhão. Era enorme. Você não levava pra rua o equipamento de gravação porque ele era muito grande, então, era impossível você ter o som direto. Em meados dos anos 50, no cinema surgem os equipamentos miniaturizados, fruto do desenvolvimento da televisão. A televisão surge no fim da Segunda Guerra Mundial. Ela vai tomar emprestado a tecnologia do cinema. Ela vai produzir reportagens, novelas e programas de auditório com câmeras a válvula, muito grandes. A parte de reportagem, dos telejornais eram feitos com câmeras miniaturizados, silenciosos – não tinha som. Eram câmeras de corda cuja duração de um plano durava 30 segundos e o tempo do filme total era de 3 minutos. Você tinha rolinhos de 100 pés que tinham que ser trocados a cada três minutos de filmagem.

Com a televisão começam a surgir as câmeras sonoras. Nos Estados Unidos, a Auricon e na França, a Éclair e o gravador Nagra. Isso vai ser uma revolução total na linguagem cinematográfica. É só ver os filmes do Jean Rouch⁵ e Chris Marker.⁶ Uma nova tecnologia vai surgir e com ela o chamado cinema direto ou cinema verdade. Ele vai acontecer nos Estados Unidos com Richard Drew,⁷ que vai fazer *Primary*⁸ e *Crisis*.⁹ Vai surgir na França com Jean Rouch fazendo *Crônica de um verão*¹⁰ e o Chris Marker, *La Jetée*.¹¹ Assim, o cinema vive uma revolução tecnológica. E essa revolução tecnológica vai provocar uma revolução estética, que vai produzir uma discussão ética também. Você pode discutir novas questões que o cinema não tinha condições de fazer. Então, eu comecei com essa geração de cineastas, com esses equipamentos pela proa. Eu quando comecei a fazer cinema em 68, eu trabalhava ainda com uma Paillard Bolex que eram umas câmeras insonoras, de corda, 30 segundos, rolo de 3 minutos. Mas ali, eu era um estudante. Es-

5. Jean Rouch (1917-2004) cineasta e etnólogo francês, é um dos representantes do cinema direto. Explora o documentário, criando um sub-gênero: a etnoficção.

6. Chris Marker (1921-2012) cineasta, fotógrafo, escritor e artista multimídia francês. Reflete por meios do audiovisual as complexas questões sobre o tempo, a memória e o rápido avanço da vida no planeta.

7. Robert Lincoln Drew (1924-2014) cineastas documentarista norte americano conhecido como o pioneiro do cinema verdade ou cinema direto nos Estados Unidos.

8. *Primary*. Direção de Richard Lincoln Drew. EUA, 1960 (60 min.).

9. *Crisis: Behind a presidential commitment*. Direção de Richard Lincoln Drew. EUA, 1963 (52 min.).

10. *Chronique d'un été*. Direção de Jean Rouch e Edgar Morin. França, 1961 (85 min.).

11. *La Jetée*. Direção de Chris Marker. França, 1962 (28 min.).

ses equipamentos, que estou te falando, eram caros. Uma câmera custa US\$ 50.000. Um gravador custava US\$15.000. Então, não era qualquer um que poderia ter. Nós trabalhávamos com uma tecnologia mais simples. Depois, foi se popularizando, barateando o custo e aí, nós começamos a trabalhar com esses equipamentos mais sofisticados. *Os Anos JK*¹² e *Jango*¹³ eu já faço com esses equipamentos, com a câmera Éclair e com o gravador Nagra. Essa é uma estética que prevalece nos anos 80.

A televisão em meados dos anos 70, começa a viver uma revolução tecnológica com a minituarização dos equipamentos de cinema. Então o cinema, final dos anos 70 emprestava os equipamentos para o telejornalismo, a partir do final dos anos 70, o telejornalismo vai começar a trabalhar com aquelas câmeras, que eram pesadas, mas eram portáteis, gravadores portáteis, e, no final dos anos 80 e início dos anos 90, começa uma revolução em que o cinema vai começar a usar os equipamentos de vídeo. Uma nova virada técnica, estética e ética. Porque na medida em que o equipamento se transforma, ele te permite novos passos. Esse equipamento, que eu falei dos anos 50, por exemplo, a câmera portátil, o gravador Nagra vão gerar não só os filmes do Cinema Novo mas também da Nouvelle Vague. Essa câmera do André Coutand que se chamava Cameflex, é a câmera que permitiu a Godard fazer aqueles planos sequência, filmar sentado na cadeira de rodas em movimento. Tem um plano famoso, no filme do Joaquim Pedro chamado *Cinema Novo*¹⁴ em que você tem uma cena do Glauber filmando *Terra em Transe*¹⁵ em que você vê a câmera se movimentando no set de filmagem e isso é a tecnologia que permite. Então, essa é a mudança. E aí, vem vindo, vai miniaturizando, vamos conseguindo filmar primeiro em U-Matic, depois Betacam. O equipamento vai se aperfeiçoando e, no final dos anos 90, há outra revolução com as miniDV, fitinhas pequenininhas, câmeras pequenas.

A gente consegue a tecnologia de kinoscopia, que é transferência da imagem do vídeo para a película. Então, os filmes são filmados em vídeo e depois são transferidos para a película. Eu também fiz alguns filmes assim. *Glauber*,¹⁶ por exemplo, é feito com essa tecnologia. *Milton Santos*¹⁷ é feito assim. *Marighella*.¹⁸ Essa tecnologia dura até os anos 2000. E aí, foi mudando

12. *Os anos JK: uma trajetória política*. Direção de Silvio Tendler. Brasil, 1980 (110 min.).

13. *Jango*. Direção de Silvio Tendler. Brasil, 1984 (115 min.).

14. *Cinema Novo*. Direção de Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988). Brasil, 1967.

15. *Terra em transe*. Direção de Glauber Rocha (1939-1981). Brasil, 1967 (111 min.).

16. *Glauber o filme, labirinto do Brasil*. Direção de Silvio Tendler. Brasil, 2003 (80 min.).

17. *Encontro com Milton Santos: o mundo global visto do lado de cá*. Direção de Silvio Tendler. Brasil, 2006 (89 min.).

18. *Marighella, retrato falado do guerrilheiro*. Direção de Silvio Tendler. Brasil, 2001 (55 min.).

o suporte. Hoje você não tem mais fitinha, é tudo virtual. O que eu morro de medo. Perder um cartão desses é perder um dia de filmagem. E, então, chegou na pandemônia. Chega a pandemônia e a gente quer continuar filmando. Então, a tecnologia hoje permite, por exemplo, de eu estar te dando uma entrevista com uma qualidade técnica boa, gerando uma estética nova. Não é o ideal. Muita gente reclama dessa estética, ela é inferior a uma filmagem em estúdio. É muito inferior, mas ela me permite continuar entrevistando. Então, eu continuei trabalhando. Os filmes que eu estava fazendo antes das pandemia, eu continuei fazendo. Eu continuei o *Arte Urbana*. Por exemplo, a gente entrevistava em estúdio os artistas de rua ou ia nos seus locais de trabalho, agora, começamos a filmar por videoconferência. Todos trancados dentro de casa, refletindo sobre a crise que estão vivendo. Eles não estavam conseguindo ganhar dinheiro trancados dentro de casa. Conseguiram fazer algumas *lives*. O SESC os apoiou, mas eles passaram realmente necessidades, porque... Alguns até tinham coragem de desafiar e ir para a rua, mas não tinha público, não tinha gente no metrô, ninguém se aproximava. Eles vivem de doação dessas pessoas que passam. Então, foi o primeiro filme que a gente começou a fazer com essa estética. Tem uma moça que trabalhava comigo, que falou “mas vai perder a qualidade”. Respondi, a qualidade quem determina é a vida. Se a gente não pode filmar com recursos, filma-se sem recursos. E vamos continuar filmando. E estamos filmando até hoje, fazendo os quatro filmes diferentes. *Arte Urbana* está em montagem. *Chico Mário* ficou pronto. *Zéfiro* ficou pronto. E estamos fazendo o do SUS que se chama *A saúde tem cura*, o do sindicato *O futuro é nosso* e estamos produzindo o *A bolsa ou a vida: por uma questão de centralidade o ser humano e a natureza ou o cassino financeiro* que é sobre o futuro, se ele será do ser humano e da natureza ou se será do mercado. Tudo por videoconferência.

Hoje nós tivemos duas videoconferências aqui. Entrevistamos um cara¹⁹ que conceituou os rios voadores, ele mostra que a água que evapora do oceano é transportada pelos ventos que vão formar os rios, vão alimentar os rios. Filmamos, por videoconferência, Ken Loach. Também conseguimos filmar, por videoconferência, o Galo, um dos líderes dos motoboys do movimento em São Paulo contra a “uberização” do trabalho. Conseguimos entrevistar a Duda aqui no Rio, que é uma motogirl autônoma que também se revoltou com o tratamento que os entregadores recebem. Nós a entrevistamos. Gostamos dela. Botamos uma câmera GoPro na mão dela, porque, além de tudo, ela é estu-

19. Antonio Donato Nobre é cientista e pesquisador do Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE) e do Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia (INPA). Tem relevante atuação na divulgação e popularização da ciência, em temas como a Bomba biótica de umidade e sua importância para a valorização das grandes florestas, e os Rios Voadores, que transferem umidade da Amazônia para as regiões produtivas do Brasil.

dante de arquitetura. Então, ela vai filmando e mostrando o que vê na cidade enquanto faz suas entregas. Está aprendendo a fazer cinema e está filmando para nós. Compramos três GoPro e colocamos na mão de várias pessoas. Colocamos na mão do pessoal da saúde para filmar o SUS para nós.

E aí, é a nova estética. É a nova técnica que gera uma nova estética. E essa nova estética gera uma nova ética. Por isso eu chamo de pandemônio, não é apenas a questão da pandemia.

FN: Maravilha. Me ocorreram algumas coisas.... Quando você faz essa retrospectiva técnica, seria como se a técnica dissesse ao artista como se deve usar o maquinário, mas, ao mesmo tempo, sabemos que o artista subverte esse maquinário. Com todos os exemplos que você deu, nós não temos só uma boa utilização das câmeras, mas também há a questão da edição, da montagem. Só que agora, nós não estamos nos apropriando do maquinário da televisão, porque é menor, da tecnologia do audiovisual, mas sim do da comunicação. Isso é muito interessante. As videoconferências eram usadas bem menos do que agora são. E estão sendo usadas pelos artistas, pelo teatro...

ST: Eu estou fazendo um filme. Eu não o encerrei... É uma experiência. Não é um filme de verdade... Ele se chama Cine-Zap. Eu estou usando o WhatsApp para armazenar o cotidiano das pessoas com as quais eu me correspondo. Então eu posso fazer um termômetro do estado de espírito das pessoas a cada momento e também das centralidades. Então, num dia, eu escolho um personagem, ele vai me mandar uma coisa muito triste, no outro, ele vai me mandar uma poesia, no outro, vai mandar uma música romântica, no outro, ele vai mandar uma piada. E eu estou armazenando tudo no WhatsApp, vou montar em WhatsApp e vou fazer circular em WhatsApp. Nesse filme, não viso lucro, ele não vai ser remunerado portanto eu posso fazê-lo circular pela internet porque ele não é um produto para dar lucro, é um produto para fazer uma experiência tecnológica. Estético-tecnológica. Ético-estético-tecnológico. Então é isso, estou fazendo com WhatsApp. E aí, é isso o que você falou, as novas técnicas, elas levam as pessoas a se apropriarem das tecnologias.

Na verdade, eu não posso falar de um filme que está passando porque eu não assisti, mas é um filme sobre as redes sociais. Parece que ele é muito crítico com relação às redes. Eu não vi esse filme. Mas eu acho que a técnica, a tecnologia ela não é nem boa e nem ruim, ela é o que você faz dela. Se você quiser fazer dela um instrumento de dominação, você vai fazer, se quiser fazer dela um instrumento libertador, você vai fazer.

FN: Eu acho que já sei que filme você está falando. É um documentário da Netflix. Chama-se *Dilema das Redes*.

ST: Eu não vi ainda, então não posso falar. Mas está tudo mundo assistindo.

FN: Ele é bem interessante. Foi uma aluna que me indicou. Estávamos falando sobre o poder na imagem. Pensando sobre a publicidade, que te induz a comprar coisas. Eles não entram em detalhes de como são os funcionamentos. Eles dão lá um exemplo... Até porque a Netflix também está dentro desse sistema de “vício”. As pessoas ficam assistindo uma série atrás da outra, numa tentativa de fugir da própria realidade. Mas o que é interessante nesse documentário, que eu acho que pode vir de encontro à nossa discussão, é que as pessoas que não sabem o potencial que as redes sociais têm de expansão de ideias. Nós não usamos nem 20% do potencial da internet como um espaço imersivo, de vivência. Usamos a internet como se fosse um livro, como se fosse algo muito linear, bidimensional. A internet é tridimensional, multidimensional. O que eles falam é que nós ficamos escravos dessa imagem, algo que já acontecia antes com outras mídias, só que agora a quantidade de informação que recebemos é muito maior e não percebemos.

ST: Tem um outro filme, que vou te mandar o link, chamado *Fora da Bola*, que é de um amigo meu.²⁰ Ele tem uma visão muito crítica do processo político do Brasil de 2013 para cá. Ele critica muito os marqueteiros. Gosto desse filme, porque é um filme extremamente doloroso de se ver. Vemos como o marketing político destruiu a política. Como, por exemplo, os marqueteiros de Dilma usaram para destruir a Marina, e nós estamos pagando o preço hoje. Vivemos o fracionamento da política brasileira, porque os marqueteiros precisavam ganhar as eleições. Entendeu? E eu acho que o processo político também tem uma certa ética. Então tudo não vale. Esse documentário mostra como o marketing usou a política para destruir alianças em nome de uma política de resultados marqueteiros.

FN: Na sequência do marketing político, temos as *fake news*. Receber uma informação de uma mídia “aparentemente” confiável, que deveria dizer a verdade, ser “neutro”. E sabemos que não é. Basta ter uma visão um pouco mais crítica. O poder da *fake news*, sobre as pessoas por elas não terem um referencial de verdade...

ST: Deixa eu te falar. Na verdade, tudo na vida você precisa aprender a interpretar, né? As próprias *fake news*, elas circulam no meio em que as pessoas

20. Marcelo Luna é documentarista e jornalista, valoriza o alcance dos trabalhos colaborativos e livres, sociais e solidários, em busca de uma sociedade melhor. Circula e trabalha em algumas formas audiovisuais: no cinema documental, na propaganda e publicidade e no marketing político.

querem assistir àquilo e você tem que tomar muito cuidado com a forma com que a informação é difundida e a quem interessa. Eu recebi essa semana um filmete. Era um programa de televisão esculhambando o Supremo Tribunal Federal (STF) no sentido de que os caras só tomam vinho 4 estrelas, tem 90 funcionários por gabinete e tal. Minha primeira reação, meu primeiro impacto foi, que absurdo, isso é uma loucura. Depois eu parei para pensar, mas é exatamente o que interessa aos bolso-nazis, destruir o Supremo. Eles não contam, por exemplo, o quanto Bolsonaro gastou com o cartão de crédito corporativo dele. Foi muito mais do que todos os juízes do Supremo juntos. Então, a maneira como você fragmenta a informação, você domestica as pessoas e as orienta no sentido de um pensamento ou de outro. Entendeu? Se você disser que no Supremo é assim e na presidência da república é assim, você vai dizer podres poderes. Mas como você só vê o Supremo, você passa a achar que ele não vale nada e que tem que ser fechado. E é o que esses caras querem. Então, temos que saber interpretar, como tudo na vida.

Se você não vê a Globo News, que é o que eu assisto, com os quatro pés para trás, você vai engolir gato por lebre o tempo todo. Porque os caras já prometeram a você que se houvesse a reforma trabalhista iria gerar emprego e renda no Brasil, não gerou. A reforma da previdência, iria gerar emprego e renda no Brasil, não gerou. Eles agora estão querendo tirar todos os direitos dos funcionários públicos inferiores, de baixo, enquanto juízes, desembargadores, ministros e tal continuam ganhando aquela fortuna. Então, é a mentira que contam e a gente acredita. E tem esse fantasma que paira no ar, sobre nossas cabeças que é o tal do mercado. O mercado faz uma especulação de notícia financeira e ele garfa do teu bolso R\$ 10.000 sem você perceber. E aí alguém ganha esse dinheiro que foi tirado de você. Esse é o tal do mercado, que é uma abstração. Ninguém sabe porquê uma ação sobe ou porque uma ação desce. E as grandes empresas hoje, ganham muito mais dinheiro na aplicação financeira do que na produção industrial. Então, você tem um grande produtor de automóveis, ele vai ganhar muito mais dinheiro que ele aplicou no mercado do que ele produziu de automóveis. E o mercado não gera empregos, o mercado produz ouro que vira ouro, e ouro, e acabou.

FN: E a base vai deixando de existir. O que fica? Cada vez mais miséria...

ST: 13 milhões de desempregados no Brasil. Isso não é pandemia, é pandemônio. Entendeu? É isso o que eu falo. A pandemia é uma consequência também da ação predatória do homem. Eu nos *Estados Gerais da Cultura*²¹

21. O movimento *Estados Gerais da Cultura* surgiu da indignação pelo descaso e aniquilamento da cultura brasileira por parte do atual governo. Nossa proposta é a de realizarmos ações pela arte. Ao invés da Doutrina de Segurança Nacional, cria-se a Doutrina da Segurança

fiz um manifesto no qual eu digo que o ser humano foi capaz de criar a bomba de hidrogênio, que é capaz, ao ser jogada numa cidade, de matar tudo o que respira, tudo o que é vivo e os bens materiais ficam intactos, aí o país vencedor vai lá, faz a rapinagem, leva embora as obras de arte, o ouro, escolhe os bens de valor. E morrem as pessoas, os animais e a natureza. Com COVID a natureza foi mais perversa, ela só mata o ser humano, os outros animais continuam vivos. Isso é uma vingança da natureza contra o nosso lado predatório.

FN: Uma hora vinha...

ST: E dizem que quando vier o próximo, vai ser pior ainda. Vai ser devastador. A gente está avançando na Amazônia e a Amazônia tem muitos vírus que convivem bem e em harmonia com a floresta, mas fora da floresta, são letais. E a gente tá mexendo com isso.

FN: Já estava em desarmonia. Agora, vamos dizer, está indo para a cena final, para voltar para o equilíbrio. Caótico total, para uma hora ter um equilíbrio.

ST: Deus te ouça! Isso é uma visão otimista da coisa. E se a vacina não funcionar? Ninguém tem certeza. Nós entrevistamos um economista, que trabalha no sistema de saúde inglês. E eles estão pensando numa possibilidade de um antídoto ao COVID, de ser um coquetel tipo o que controla o *hiv*. Não é uma vacina, é um coquetel que você toma para o resto da sua vida. Entendeu? Para resistir ao vírus. A gente não sabe nada.

FN: Há muita teoria da conspiração também. Por trás disso tudo ainda tem a indústria farmacêutica.

ST: Você tem as teorias da conspiração, que é uma realidade, e você tem as conspirações que a gente menospreza com medo de estar favorecendo uma teoria da conspiração. Por exemplo, ontem entrevistei Celso Amorim. Eu perguntei se a queda da Dilma tinha a ver com a queda de outros líderes no continente. Fernando Lugo, no Paraguai, Evo Morales, na Bolívia e aí ele falou... “Olha, eu não acredito na teoria da conspiração, mas que pode haver alguma coisa por aí, pode”.

FN: Sabemos que por trás disso tudo tem o dinheiro. O poder. O mercado. Isso tudo vai mexer com as ações das farmacêuticas e as indústrias químicas e assim por diante.

ST: Isso daí é *A bolsa ou a vida...*

Emocional. Em contraposição à Escola Superior de Guerra, funda-se a Escola Superior da Paz, para ensinar a fraternidade e a construção de uma sociedade mais justa.

FN: Sim, seu filme... Só para finalizar. Em alguma vez, nos seus filmes você deixou a câmera com o personagem? Como você fez com a Duda?

ST: Olha, isso foi uma estética de uma determinada época. Isso está mais ligado ao cinema antropológico. Anos 70, por exemplo, havia muito disso. Quem tem que filmar é o povo. Veio uma série de restrições estéticas, por exemplo. Eu sou um Chris Markeriano até a morte. Então, eu acho que tenho direito a falar nos meus filmes. Uso muito *off*. Nesses anos 70, a turma ligada ao Jean Rouch achava que o som *off* era um sacrilégio. As pessoas deveriam falar por elas próprias. Então não faziam narração em *off*. E dentro dessa experiência, dessa radicalidade também as próprias pessoas deveriam filmar e se filmar. Desse mal eu não morro. Quando a gente colocou a câmera na mão da Duda não foi uma experiência estética, foi uma necessidade. Nós todos estávamos trancados dentro de casa, em *home office*. Ela obrigatoriamente tinha que sair para trabalhar, e como criou uma boa relação com a gente, perguntamos “Você levaria uma câmera e filmaria para a gente?”. E aí ela topou. O Tao foi dando umas aulas para ela, uns toques... e aí ela aprendeu a filmar e hoje ela filma para nós. Não é uma experiência, é uma necessidade. O Galo em São Paulo também. Ele também filmou para nós. São olhares diferentes, coisas diferentes. O Galo é meio “estrela”. As filmagens do Galo são muito mais dele se fotografando com as pessoas, já as da Duda são a cidade sendo fotografada. Essa comparação é muito interessante.

FN: Como estamos trabalhando muito com o WhatsApp, nos filmamos muito. Esse olhar antropológico, me parece, que já está nas pessoas quando pensamos no Instagram.

ST: Eu, por exemplo, tenho mandado muita carta para os meus amigos por WhatsApp...

FN: Agora que eu entendo melhor qual é a sua proposta com o WhatsApp, vou preparar uns vídeos, umas performances para te enviar. Para fazer parte do seu Cine-Zap. Obrigada! Marcamos outros encontros em breve.

ST: O Tao vai te mandar a gravação desta entrevista. Vamos nos falando. Beijo grande.

DISSERTAÇÕES E TESES

Disertaciones y Tesis | Theses | Thèses

Documentário de ética dialógica: a explicitação do encontro entre documentaristas e atores sociais

Thífani Postali*

Tese de Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Múltiplos Meios.

Instituição: Universidade Estadual de Campinas.

Resumo:

Este trabalho tem como objetivo refletir sobre a relação entre documentaristas e atores sociais, incluindo a representação do Outro no documentário nacional. Para tanto, oferece conceitos que podem ser utilizados como ferramentas para entender e/ou identificar as relações estabelecidas nos filmes, especialmente aqueles que têm como intenção abordar questões sociais. Como objeto de estudo, apresenta filmes que abordam o hip hop, manifestação cultural que promove discursos que têm como intenção apresentar os problemas e o cotidiano dos grupos periféricos, ou seja, que incluem atores sociais com potencial para o diálogo. O documentário de ética dialógica, portanto, é uma ferramenta para a análise de documentários e reflexão para a produção de filmes que intencionem promover alteridades. Utilizamos o termo alteridade no plural porque buscamos, com essa pesquisa, discorrer sobre uma produção capaz de expressar diferentes olhares acerca de um tema. Deste modo, documentaristas e atores sociais incluem no filme suas considerações como pessoas complementares, ao passo que o espectador poderá receber diferentes olhares que corroboram ou não o seu repertório cultural. Essa é a intenção do que estamos chamando de documentário de ética dialógica, ou seja, a representação da relação estabelecida entre documentarista e atores sociais, cuja finalidade é promover alteridades. Como metodologia, a tese faz uso de pesquisa bibliográfica e exploratória, incluindo o desenvolvimento de uma rede de observação fílmica para a análise de filmes documentários produzidos na década de 2000, período de grande produção de documentários que abordam territórios periféricos e o movimento hip hop. Com isso, acreditamos que as pesquisas e

* E-mail: thifani.postali@prof.uniso.br

reflexões realizadas, bem como os conceitos e a metodologia para análise fílmica, podem contribuir para análises de filmes e reflexões sobre as produções de documentários que tenham como intenção apresentar questões sociais de maneira mais ética.

Palavras-chave: documentário; representação social; ética.

Ano: 2021.

Orientador: Fabio Nauras Akhras.

Depois da partida: Compreensões acerca da voz-over ensaística em *Elena* (Petra Costa, 2012) e *Coração de Cachorro* (Laurie Anderson, 2015)

Ana Paula de Aquino Caixeta*

Dissertação de mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Linha de pesquisa: História, Estética e Domínios de Aplicação do Cinema e da Fotografia.

Instituição: Universidade Estadual de Campinas.

Resumo:

Esta dissertação se dedica a investigar as vozes-over dos filmes-ensaio *Elena* (Petra Costa, 2012) e *Coração de Cachorro* (Laurie Anderson, 2015), observada a potencialidade destas vozes em materializar a intenção reflexiva exigida pelo ensaio como forma fílmica. Questiona-se, sobretudo, o que aglutina os conceitos de *voz metacrítica* (Rascaroli, 2009), *voz heteroglóssica* (Lupton, 2011) e *voz pneumática* (Sierek, 2007) fundados em torno da voz-over ensaística, com intuito de averiguar os pontos convergentes e divergentes das obras. Embora o foco se dê nos comportamentos e usos das vozes-over, nossas análises também levam em conta as composições e influências das demais sonoridades nesses filmes, como a importância dos silêncios e outros componentes do desenho sonoro; assim como as relações estabelecidas com as visualidades em condição de *heautonomia* (Deleuze, 2005). Constata-se que, apesar de possuírem um mesmo ponto de partida baseado na morte de entes queridos, estes filmes-ensaio consolidam processos distintos de reação à perda. Desse modo, eles se amparam de diferentes maneiras na liberdade formal ensaística, principalmente no que diz respeito ao metamorfismo da *voz-pensamento*, para atender às complexas questões enfrentadas por esses sujeitos dilacerados que pensam perdas pessoais e coletivas enquanto se permitem afetar por elas.

Palavras-chave: filme-ensaio; voz-over; som no cinema; morte no cinema; luto; melancolia.

* E-mail: akinoanapaula@gmail.com

Ano: 2021.

Orientador: Francisco Elinaldo Teixeira.

Fronteiras e paradoxos: A relação intermidiática entre cinema e performance no documentário *Espaço além – Marina Abramović e o Brasil*

Huli de Paula Balász*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS)

Instituição: Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

Resumo:

Este trabalho analisa o documentário brasileiro *Espaço além – Marina Abramović e o Brasil* (*The Space In Between – Marina Abramović and Brazil*, Marco Del Fiol, 2016) pelo viés da intermedialidade, na tentativa de compreender as relações entre cinema e performance. O filme aborda a trajetória de Abramović em busca de cura pessoal e inspiração artística pelo país. Nessa peregrinação, a artista viaja por regiões do Brasil experimentando rituais sagrados e explorando os limites entre arte, imaterialidade e consciência. Como referencial teórico é utilizado o conceito de “*in-betweenness*” de Ágnes Pethő (2018), apoiado sobre a teoria da intermedialidade com base também em autores tais como Dick Higgins (2012) e Irina Rajewsky (2012), entre outros. O objetivo geral desta pesquisa é investigar de que forma a relação intermidiática entre cinema e performance no filme revela a dimensão subjetiva da personagem e para isso são abarcados também os conceitos de performance em Richard Schechner (2006) e Tania Alice (2014), verificando o possível co-tejo entre o modo de documentário performático de Bill Nichols (2012) e a remediação (Jay David Bolter e Richard Grusin, 1999) desta arte no cinema, uma vez que, ao longo da jornada da artista, nota-se o deslocamento da performance para o universo cinematográfico.

Palavras-chave: cinema; performance; intermedialidade; *Espaço além – Marina Abramović e o Brasil*.

Ano: 2020.

Orientador: Samuel Paiva.

* E-mail: huli.balasz7@gmail.com

Eu-realizadora: a primeira pessoa de mulheres no encontro documental e a dimensão espacial

Lais de Lorenzo Teixeira*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-graduação em Múltiplos Meios.

Instituição: Universidade Estadual de Campinas.

Resumo:

No documentário em primeira pessoa ocorre a identificação do(a) diretor(a) com a organização do relato, ou seja, é ele ou ela que se identificam como construtores do filme, estando presente nele. Com documentários em primeira pessoa de diretoras mulheres latino-americanas, nos casos em que retratam também mulheres, investiga-se como se dão os encontros entre elas e suas inscrições de *eu* nos filmes. Partindo de uma negociação subjetiva, assim como da relação destes encontros com o espaço – quais são e como criam sentidos –, a negociação entre instância privado e pública se complexifica. A dissertação objetiva apresentar e analisar como são estes encontros, quais efeitos geram, tanto para inscrição das realizadoras com as outras mulheres, como com a própria relação espacial que geram. A perspectiva de gênero perpassa todo o debate, dado a presença das diretoras e as temáticas e esforços narrativos que realizam ao problematizarem suas relações político-afetivas enquanto mulheres em um mundo marcado pelas desigualdades de gênero. Isto se efetiva a partir do contato com quatro obras documentais: *Las Lindas*, de Melisa Liebenthal, 2016 (77 min.), Argentina; *O Espelho de Ana*, de Jessica Candal, 2011 (43 min.), Brasil; *Sibila*, de Teresa Arredondo, 2012 (94 min.), Chile-Espanha e *O pacto de Adriana*, de Lissette Orozco, 2017 (96min.), Chile.

Palavras-chave: documentário (cinema); subjetividade no cinema; espaço no cinema; teoria feminista; cinema – América Latina.

Ano: 2021.

Orientadora: Karla Adriana Martins Bessa.

* E-mail: lais.ltei@gmail.com

“Trilogia do Palco”: autorrepresentação, jogo e mise-em-scène no cinema de Eduardo Coutinho

Luíza Zaidan Granato*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Múltiplos Meios.

Instituição: Universidade Estadual de Campinas.

Resumo:

Esta pesquisa se debruça sobre as diferentes formas de atuação presentes no Cinema Documentário, tendo como objeto a obra de Eduardo Coutinho, em particular os filmes *Jogo de Cena* (2007), *Moscou* (2009) e *As Canções* (2011). Buscamos compreender as ações do sujeito que oferece sua imagem à câmera do documentarista e os modos como ele se autorrepresenta. O que se propõe é uma investigação da forma como se dá a relação entre realizador, personagens e atores à luz do conceito de *auto-mise-en-scène*, cunhado pela pesquisadora Claudine de France e reempregado na obra de Jean-Louis Comolli. Além disso, analisamos a figura do ator profissional nos filmes de Eduardo Coutinho (presentes em *Jogo de Cena* e *Moscou*) traçando um paralelo com a participação dos atores não profissionais, protagonistas frequentes de sua obra. Para apoiar tal análise, lançamos mão das teorias e métodos de interpretação, sistematizados por Constantin Stanislavski e Bertold Brecht. Bem como da bibliografia sobre Estudos Atoriais no cinema, utilizando como referência a obra do pesquisador James Naremore. Essas ferramentas para compreender o jogo do ator foram deslocadas, para a investigação das formas de representação no domínio do Documentário.

Palavras-chave: *auto-mise-en-scène*; *representação do eu na vida cotidiana*; estudos atoriais; atuação no documentário; Eduardo Coutinho.

Ano: 2020.

Orientador: Pedro Maciel Guimarães.

* E-mail: luizazaidangranato@gmail.com