

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA
MESTRADO EM GEOGRAFIA**

**LUGARES EM CENA: CAMINHOS
DOCUMENTÁRIOS**

**BELO HORIZONTE
AGOSTO DE 2016**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA
MESTRADO EM GEOGRAFIA**

**LUGARES EM CENA: CAMINHOS
DOCUMENTÁRIOS**

Helena Augusta da Silva Gomes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia do Instituto de Geociências da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Geografia.

Área de concentração: Organização do espaço

Orientador: Prof. Dr. Cássio Eduardo Viana Hissa

**BELO HORIZONTE
AGOSTO DE 2016**

RESUMO

Os lugares, os locais e as cenas: condições de formação das imagens dos filmes documentários brasileiros *O fim e o princípio*, *Terra deu, terra come* e *A falta que me faz*. São, neste estudo, encaminhadas reflexões sobre as possíveis convergências sobre os lugares, como recortes de mundo, e formas de *dar a ver* tais recortes — relações entre sujeitos colocadas em cena pela mediação das imagens dos filmes documentários —, a partir das partilhas e encontros envolvidos em sua realização.

Os *ambientes* de contato entre as alteridades — realizadores e personagens — envolvidas nos filmes são como territórios de relações criados pelo embate entre as *mise-en-scènes* de seus sujeitos; os corpos dos filmes são constituídos pelas contiguidades espaciais, os locais fílmicos, que, abrigando as relações construídas para o filme, transformam-se em certas novas instâncias. Assim, mais do que buscas pelos *locais* a serem filmados, os filmes documentários referidos, sob a luz que os vejo aqui, procuram estabelecer um *lugar* — coincidente com suas cenas — este feito de materialidade física e de relações interpessoais, marcadas pela proximidade de quem as partilha. Os documentários, feitos pelas convergências entre os locais fílmicos, os lugares vividos por seus habitantes e os lugares de relações partilhadas entre os sujeitos envolvidos nos filmes, constroem novos espaços de relações: *lugares em cena*.

Palavras-chave: lugar; cena; documentário; alteridade; fabulação.

ABSTRACT

The places, the locations e the scenes: formation conditions of Brazilian documentary films *O fim e o princípio*, *Terra deu, terra come* e *A falta que me faz*. The study is based on reflections about places as fragments of the world and ways to get to see such fragments, through the mediation of images of documentary films and shares and meetings involved in its realization.

The *instances* formed with the contact between alterities — the directors and the characters — create territories by the encounter between different *mise-en-scènes*; the film forms are made by spatial proximities, the filmic locations, which are transformed, from the relationships that are established in them, into some new instances. So, rather than search for locations to be filmed, these documentaries seek to establish new *places*, along with their scenes, made by physical materiality and interpersonal relations, that are built by the proximity of those who share them. The films, made by the convergences of the filmic locations, the places lived by its inhabitants and the relations places shared between the subjects involved in the movies, build new spaces: *places in scene*.

Keywords: place; scene; documentary; otherness; fabulation.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	07
INTRODUÇÃO: <i>LUGARES EM CENA</i>	10
LUGAR: CONCEITO ABERTO	31
DERIVAS DO DOCUMENTÁRIO	39
O LUGAR ENTRE <i>O FIM E O PRINCÍPIO</i>	60
FABULAÇÕES DE <i>TERRA DEU, TERRA COME</i>	76
PAISAGENS DA AUSÊNCIA EM <i>A FALTA QUE ME FAZ</i>	94
NOTAS FINAIS	111
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	115
REFERÊNCIAS DE FILMES MENCIONADOS	122

APRESENTAÇÃO

Do mundo — esse ambiente de produção de imagens de variadas naturezas —, no contato com todos nós, emergem expressões artísticas espontâneas e intencionais, captadas a todo o momento. Algumas dessas expressões desaparecem no fluxo contínuo de emersão e apagamento das imagens contemporâneas: escorregadias, rápidas, por vezes espetaculares. Outras permanecem; gravadas no anteparo paisagístico das cidades, ou elaboradas por meio de fotografias, de filmes e de vídeos, tais imagens expressam e são expressões da vida cotidiana e da tentativa de retirar dela alguns elementos, reelaborá-los e repô-los novamente na constante corrente das imagens produzidas no mundo.

Mas como podemos pensar as *imagens em movimento* em relação aos cotidianos? Mais precisamente, como pensar as imagens produzidas dentro da cinematografia brasileira que envolvem a vida cotidiana e, por consequência, a vida nos lugares do mundo? Tais imagens produzidas evocam questões sociais e regionais brasileiros. São potências de contato. O que une as pessoas às expressões verbo-visuais é isso: a possibilidade de invenção.

Qual seria a especificidade do olhar geográfico diante do objeto cinema, os objetos filmes, aos contatos potentes em suas elaborações? Eu, como estudante de geografia na graduação havia me feito tal pergunta. Já que concluía a licenciatura, seria a educação um caminho direto para um desenvolvimento para pesquisas futuras ou seria possível transgredir os limites disciplinares e explorar fronteiras a eles correspondentes? Ao viver experiências de oficinas de criação em audiovisual, emergiu um novo questionamento: quando uma imagem realmente me punziu? Não havia ainda lido Roland Barthes, mas a busca por meus *punctuns* se iniciou.

Ao longo de minha vida, o cinema havia sido uma grande forma de me conectar com o mundo à minha volta. Como grande parte das pessoas interessadas nessa forma de criação, iniciei meu percurso com uma dedicada incursão aos filmes de ficção. Naquele momento, durante a pré-adolescência, todas as imagens eram devoradas, assistia a tudo que a vídeo-locadora me oferecia. Os *pops* estadunidenses dos anos de 1980 e 1990 juntavam-se à Bergmans, Almodóvars, Herzogs, Win Wenders e Arnaldo Jabors. O cinema ficcional dominava, era, em sua maior parte, o que podia ter acesso.

Na época em que cursava o fim do ensino fundamental tive meu primeiro contato — memorável — com os filmes documentários. As elaborações de característica *assertiva*, normalmente das mais divulgadas, podiam ser vistas em tevês educativas e culturais e gravadas nos aparelhos de vídeo cassete. Como auxílio didático às aulas de história, geografia e ciências biológicas, eram projetadas as gravações sobre a vida de presidentes da República, pensadores contemporâneos, comunidades indígenas ou sobre como os homens das cavernas caçavam e pintavam o que seriam as indelévels pinturas rupestres.

Na minha oitava série do ensino fundamental, o professor de história projetou o documentário “Timor Lorosae – o massacre que o mundo não viu”, dirigido por Lucélia Santos. Fiquei curiosa, que olhar era aquele? O retrato do caos de um país em chamas me pareceu muito perturbador pela câmera que não parava de se movimentar.

Quando comecei a pensar sobre o meu Trabalho de Conclusão de Curso, lembrei-me dessas minhas aulas, da importância do meu prévio contato com o cinema e como ele, assim como a literatura e as artes plásticas, havia sido um mediador do meu olhar para o mundo. Ele colocava-me questões e esclarecia outras: fazia-me refletir. Naquela época, há vários anos atrás, o documentário ainda figurava nas beiras da produção cinematográfica brasileira e mundial. Os cinemas de rua, quase os únicos que se arriscavam a exibir esse gênero, eram a única alternativa para o diminuto público que valorizava o documentário. No percurso de minha busca por uma formação em relação ao cinema documentário, o importante *forumdoc.bh*¹ teve central participação. Os filmes exibidos, os debates realizados nas salas de exibição e as cuidadosas publicações do festival foram um núcleo importante de formação.

Passado o momento da incipiente pesquisa do final da graduação, e do entendimento do enorme esforço envolvido no realizar de uma pesquisa no âmbito da geografia, pensei que havia feito uma grande incursão no mundo das imagens. Jean-Louis Comolli ajudou, assim como Jean-Claude Bernardet e alguns outros teóricos. Ingressar em um Programa de pós-graduação em geografia me trouxe mais inquietações. As dúvidas pessoais e o questionamento externo prevaleciam: quais seriam os olhares recorrentemente lançados aos filmes, no âmbito das pesquisas realizadas por geógrafos, e quais eu desejava criar, produzindo um particular *ponto de vista*?

¹ O Festival do filme documentário e etnográfico/Fórum de antropologia e cinema é organizado pela Associação Filmes de Quintal e é realizado há 19 anos na cidade de Belo Horizonte.

Novamente voltei aos *punctuns*. Mais uma vez, as imagens documentais voltaram à *minha cena*. Havia, em alguns documentários queridos, algo pulsante de vida, de conhecimento espacial, sociológico e antropológico. Eu não queria deixar à margem todos esses níveis, convergências nas quais toda nossa vida se realiza. Era a escrita fílmica que abriria o caminho para o entendimento sobre como alguns filmes se estabeleceram como uma experiência marcante para mim? De que maneira a participação de todos os interlocutores dos filmes poderia produzir uma experiência espacial, na forma do que é exposto, do que esconde, do que vemos e ouvimos? Os *pontos de fuga* das que julgo as *minhas imagens* reuniam, para mim, os elementos que tangenciavam as ações incorporadoras dos conhecimentos de mundo em constantes construções. A presente pesquisa resulta desse caminhar. Das procuras, dos encontros e das identificações dos momentos em que as imagens puderam se cristalizar para mim e, possivelmente, para os que leem este texto.

No meu caminhar das reflexões e da escrita do trabalho, alguns corpos pensantes fizeram de sua presença a inspiração essencial. Agradeço profundamente a Heloisa Gomes, minha irmã, leitora e, principalmente, paciente e generosa ouvinte. A minha mãe, Solange, persistente incentivadora e fonte de inspiração. A Arquiolinda Machado, pela atenta leitura do texto e pelas opiniões compartilhadas. A Morgana Mafra, pelo incentivo e companheirismo de alguns anos. A Assis Viana, pela presença e pelos diálogos acerca de temas gerais da vida e de seu impressionante curso e a Guilherme Marinho, pela generosa abertura e disponibilidade às trocas de ideias. Agradeço, ainda, a meu interlocutor de privilégio, Cássio Hissa, pelos diálogos possíveis que, não se resumindo a meras conversas de orientação, incentivaram-me a uma emancipação essencial para o exercício do pensar e do fazer desta dissertação.

INTRODUÇÃO: *LUGARES EM CENA*

I

Pensar no conceito de *lugar* significa, muitas vezes, aludir a questões que têm vindo à tona na contemporaneidade sobre as sujeições do local à determinação global, frequentemente apresentadas como certas ou inevitáveis.²

A essas abordagens, juntam-se processos contra hegemônicos também recentes e que *dão a ver* os lugares do mundo em suas singularidades. Milton Santos assevera que o lugar confere ao mundo sua existência por ser a base da vida comum, de “[...] um cotidiano compartilhado entre as mais diversas pessoas, firmas e instituições”,³ onde a vida acontece, concreta e simbolicamente. Dessa forma, pensar com o geógrafo acerca da redescoberta da *corporeidade* que a globalização pode trazer não causa estranhamento algum, pois essa redescoberta só pode ocorrer nos lugares. A fluidez e a rapidez dos movimentos e deslocamentos no mundo “[...] revelam, por contraste, no ser humano, o corpo como uma certeza materialmente sensível, diante de um universo difícil de apreender”:⁴ o tatear do mundo no lugar é também possibilidade de sentir e mostrar o outro. Integra a experiência de redescoberta por meio da consciência corporal: o corpo individual como parte de um corpo social.

Lugar é ambiente de experiência cotidiana e de como ela se abre para o mundo⁵. As asseverações de Eguimar Chaveiro⁶ levam a pensar o espaço como genericamente

² Em relação à hegemônica construção do imaginário sobre a globalização, base dos discursos acerca da homogeneização e padronização generalizadas, tanto Massey (2008) como Santos (2001) falam das ideias e concepções referentes à globalização que escamoteiam as verdadeiras fragmentações que sua realização “perversa” (termo de Santos) produz. Ainda, ambos observam que na época atual, em meio à intensa internacionalização do capital e globalização de costumes, muito do que se escreve sobre o espaço e o lugar enfatiza a determinação do tempo (agora supostamente universal) sobre o espaço, relativizando a codeterminação desses dois irreduzíveis. O lugar que penso é aquele, como pensa Milton Santos (1997), onde a resistência pode existir, uma contraposição à aparente homogeneização associada à globalização. Fazendo referência a esses mesmos fenômenos, Cássio Hissa e Adriana Melo (2008, p. 302) asseveram: “Tudo parece sucumbir à referida dinâmica e não são poucas as interpretações que procuram compreender os lugares como subordinados ao processo de padronização ou de homogeneização.”

³ SANTOS, 1997, p. 258.

⁴ SANTOS, 1997, p. 252.

⁵ RELPH, 2012.

⁶ CHAVEIRO, 2012.

existencial, sendo o lugar uma expressão de sua dimensão física e, também, um ambiente da existência:

Se o espaço, em geral, e o lugar, em particular, como sua dimensão concreta, é existencial e a existência é espacial, além de compreender o que é corpo e a corporeidade como componentes do devir, cabe-nos elucidar geograficamente os termos. Assim, pode-se dizer que o espaço é a categoria de mediação na relação de experiência do corpo com o mundo por intermédio daquilo que é possível, portanto vivenciável e experienciável: o lugar.⁷

Os lugares,⁸ dentre os vários e multidimensionais espaços do mundo, é interesse de várias formas de mediação⁹ e de produção de conhecimento. Dispondo da linguagem particular ao cinema, uma abordagem — um *dar a ver* — possível é a do filme documentário que, embora partilhe características comuns a outros meios de produção de conhecimento, possui suas especificidades. O cinema documentário se faz com elaborações de imagens pelo/para o mundo.

Inspiro-me nas *Epistemologias do Sul*, concebidas por Boaventura de Sousa Santos. Nelas são apresentadas as limitações do conhecimento hegemônico moderno e europeu, institucionalizado por séculos e difundido pelos meios legitimados de conhecimento:

O colonialismo, para além de todas as dominações por que é conhecido, foi também uma dominação epistemológica, uma relação extremamente desigual entre saberes que conduziu à supressão de muitas formas de saber próprias dos povos e nações colonizados, relegando muitos outros saberes para um espaço de subalternidade.¹⁰

⁷ CHAVEIRO, 2012, p. 250.

⁸ A não diferenciação conceitual em relação ao lugar e ao local encontra-se em diversas abordagens do conceito de lugar. Não se trata, aqui, do lugar das quais as análises de natureza político-econômicas, que os concebe como localizações que entram como elementos de competição na guerra dos lugares, em que se contam as virtualidades infraestruturais que podem atrair investimentos. Milton Santos parece ter usado, em algumas passagens de diferentes obras, de forma indistinta os conceitos. O referido autor assevera que “A definição do lugar é, cada vez mais, no período atual, a de um lugar funcional à sociedade como um todo. Os lugares seriam, mesmo, lugares funcionais de uma metrópole. E, paralelamente, através das metrópoles, todas as localizações tornam-se hoje funcionalmente centrais.” (SANTOS, 2008, p. 131)

⁹ Os autores resumem as formas de mediação da experiência humana da seguinte maneira: “[...] a noção de mediação desliza por entre domínios bem distintos: ora concerne à configuração técnica do dispositivo (televisivo ou cinematográfico), ora ganha valor discursivo (quando trata das marcas específicas de um gênero textual) [...]” (GUIMARÃES; LEAL, 2008, p. 4).

¹⁰ SANTOS; MENESES, 2010, p. 11.

As *Epistemologias do Sul* são compostas por saberes produzidos à margem do conhecimento científico hegemônico e negados, por este, como cientificamente válidos. Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses introduzem a ideia de um “epistemicídio”¹¹ dos saberes produzidos no hemisfério sul pelos povos colonizados, e apresentam uma mudança de perspectiva acerca do que significa *produzir conhecimento*. As *Epistemologias do Sul* apresentam, em suma, um novo paradigma científico que permite o abarcamento de epistemologias outras.

A tentativa de se produzir diretrizes teóricas unidimensionais para explicar os fenômenos da vida é restritiva como único método de leitura do mundo, e o que deve ser sublinhada é a dimensão limitante da capacidade de se falar do real. Sabendo dela *a priori*, evita-se cair nos descaminhos da pretensão de chegada a um conhecimento mais válido, ou mais verdadeiro, em qualquer campo do conhecimento. A realidade é, em si, um sistema representacional.¹²

Variadas formas de leitura de mundo são produzidas e se fazem presentes, coexistindo com o conhecimento organizado dentro da lógica científica dominante. O pensamento de Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses é uma abertura de caminhos para que se pense sobre a potência das epistemologias não hegemônicas e, por conseguinte, a conceber formas diferenciadas de experienciar o mundo e produzir conhecimentos. Embora seu trabalho se refira a epistemologias alternativas que são levadas a cabo nas humanidades e ciências sociais, inspiro-me em sua ideia e a estendo a outras formas de leitura e produção de conhecimento, pela mediação imagética, concebendo um *sul metafórico dos territórios hegemônicos do conhecimento*, produzido no âmbito das artes.

O conhecimento acerca do espaço e dos lugares-território — que se faz por meio de expressões artísticas contíguas às disciplinas científicas parcelares que também se propõem a pensar o mundo a partir de tais conceitos — é desenvolvido por plataformas diversas. O filme documentário, à semelhança da ciência moderna, possui momentos históricos em que a *realidade objetiva* foi buscada por procedimentos, metodologias estético-expressivas diferenciadas;¹³ daí ele ser compreendido, aqui, como uma

¹¹ Para os autores o “epistemicídio” consistiu em um descrédito e uma supressão das práticas sociais de conhecimento dos locais, configurando uma dominação por conhecimentos “alienígenas”.

¹² GOMES, 2013.

¹³ Silvio Da-Rin (2006) produz um importante estudo sobre história do cinema documentário levando em conta sua posição, historicamente construída, como um suposto meio privilegiado de contato com o “real”. De forma semelhante, o realismo, anti-realismo e demais vertentes do cinema (mais relacionado aos enredos ficcionais) são trabalhados por Xavier (1977), assim como os discursos e argumentos

referência possível para se pensar o sentido de entendimento e leitura de mundo por meio da pesquisa e as limitações do discurso científico convencional.¹⁴

Mais que mirar as imagens com o intuito de vê-las sob o crivo de certo “olhar (científico) geográfico”, como documentos de pura visibilidade — em que metáforas visuais se referem a elementos e categorias geográficas —, entrevejo um olhar sobre o cinema documentário que o reconhece como um enriquecedor de possíveis conhecimentos sobre alguns espaços-tempo, os lugares do mundo: os recortes espaciais que reúnem e abrigam as relações entre os sujeitos e o mundo. Prescindo da intenção de extrair significados das imagens que a transformem em recursos ou em ferramentas a serviço de uma ideia preestabelecida, acreditando ser possível conhecer o mundo por meio das imagens do filme como um conhecimento válido por si.

A imagem em movimento se estabelece como a própria forma e fonte de informação, em um só corpo. O cinema pode descortinar — ou colocar em evidência — algumas questões obscurecidas da agenda social, elaborando uma leitura alternativa do mundo, desvelando o inusitado, o distinto, a fissura. A separação entre saberes científicos e artísticos seria produto de um julgamento que passaria pelo crivo que tenta determinar o que seria verdadeiramente científico, em que: “[...] os sentimentos, as experiências cotidianas, a arte, o misticismo, entre outras expressões, foram praticamente desconsiderados pela racionalidade científica.”¹⁵ Portanto, a referida separação desprivilegiaria ou encaminharia para planos supostamente inferiores o não científico — definido pela própria ciência — e, nesses termos, o que passa a ser concebido, pejorativamente, como meramente artístico.

O espaço é vivido, sentido e procurado por todos; por não geógrafos de formação em sua maioria, pode-se, sem equívoco, dizer. O estudo de lugar e dos lugares¹⁶ é, aqui, pensado para além das pesquisas e publicações realizadas no âmbito da geografia e, do mesmo modo, das pesquisas produzidas nos territórios acadêmicos

diferenciados que pensaram, a cada momento, o devir da imagem para com o mundo. Tais estudos são mais bem trabalhados em capítulo subsequente desta dissertação.

¹⁴ Fazendo parte do que Paulo César da Costa Gomes denomina como um dos polos epistemológicos que presidiram o desenvolvimento da ciência e da modernidade, as correntes não racionalistas no campo das artes, ao pensarem o mundo fora do domínio formal e científico, prescindem de uma narrativa linear. Em *Geografia e modernidade* (1996), o autor identifica dois eixos gerais que presidiram os debates metodológicos na ciência moderna, seus polos epistemológicos: da ciência moderna racionalista e as contra correntes desenvolvidas no outro polo, nas quais se incluem as várias formas de fazer artístico.

¹⁵ NEVES; FERRAZ, 2007, p. 76.

¹⁶ “A distinção entre lugar e lugares é fundamental. Geografia como estudo de lugares se refere à descrição e comparação de diferentes partes específicas do mundo; geografia como estudo de lugar baseia-se (e ao mesmo tempo transcende), naquelas observações particulares para esclarecer as maneiras como os seres humanos se relacionam com o mundo.” (RELPH, 2012, p. 22).

compreendidos como exteriores ao mundo da geografia. Ele é compreendido, antes de tudo, como exercício de pesquisa não convencional, *lugar de experimentações*. O espaço do filme é também dinâmico, híbrido, composto conjuntamente de materialidade e ação humana:¹⁷ uma correspondência irrefutável de sua implicação no/do mundo. Se quisermos saber qual o lugar da imagem do documentário para nós é preciso, primeiro, dar lugar a essa imagem, ou reconhecer o seu lugar como forma de leitura de mundo. Deste modo, não parto de lugares específicos em direção a uma busca de suas representações estéticas, mas de filmes que *inauguram cenas* e, desse modo, constroem lugares possíveis.

O filme documentário pode se realizar no processo de produção de um lugar, ao desenvolver-se pelas implicações dos sujeitos dos filmes e pelas relações entre os habitantes dos locais filmados e os realizadores. O lugar é produzido de formas diferenciadas e aparece, com essa sua diversidade imanente, de filme a filme, em formas particulares de experiências e mediações. A *natureza do espaço do filme* documentário é entendida, aqui, como relacionada à sua processualidade, à maneira como forma e processo imbricam-se na escritura fílmica para a produção de uma obra simultaneamente geográfica, sociológica e poética.

Toda a nossa vivência é contida em arranjos de espaços-tempo determinados e é sentida e elaborada, por meio de representações, pelas diversas formas artísticas. Sempre se disse que o cinema, também, é o lugar privilegiado de leitura do mundo, da morada dos sonhos, da revelação, do engano e da representação como possibilidade variada de interpretação do mundo. De fato, ele é, por sua constituição, conjunto de todas essas manifestações. As elaborações artísticas dão contribuições para o conhecimento por comporem o conjunto de procedimentos do pensar e expressar humanos, que não acontece em estrato e não pode ser separado em janelas independentes por onde se olha o mundo.

Na construção dos conhecimentos socioespaciais, houve o desenvolvimento de uma longa tradição em elaborações verbo-visuais no âmbito da ciência geográfica, desde as ilustrações científicas compondo os textos descritivos dos relatos de viagem às imagens cartográficas amplamente conhecidas; e, mais recentemente, à elaboração das imagens computadorizadas do geoprocessamento, assim como a todo conhecimento pictórico acumulado anteriormente à sua consolidação como disciplina moderno-

¹⁷ Santos (1997) identifica o espaço sendo uma dimensão irredutível da reprodução da vida humana.

científica, conforme demonstram Paulo Gomes e Letícia Ribeiro.¹⁸ O raciocínio geográfico, asseveram os autores, “[...] sempre esteve associado a um imprescindível aparelhamento visual, atendendo, desde seus primórdios, a um verdadeiro imperativo gráfico”.¹⁹ A imagem, conforme também demonstra Renata Marquez,²⁰ sempre foi um elemento presente na geografia. Tal como Paulo Gomes e Letícia Ribeiro, a autora observa a incorporação dos vários “modos comunicacionais de leitura dos territórios” — e sua eventual atualização, expressa pelas imagens fotográficas, de cinema, vídeo e computação gráfica — e apresenta a ideia de que esses instrumentos poderiam ser “tradutores do espaço”. Ela apresenta o devir tradutor das imagens em suas múltiplas maneiras:

Ela [a imagem] não é exatamente a realidade do espaço, é apenas uma manifestação deste, uma representação efêmera e aberta. Sua complexidade nos obriga a tecer cruzamentos com outras áreas do conhecimento tais como as artes literárias, as artes plásticas, a filosofia da percepção e a fisiologia do olhar e do compreender. As categorias geográficas de lugar, paisagem e território constituem intermediações possíveis entre a imagem e o espaço real.²¹

No que diz respeito à incorporação do cinema como prática do próprio geógrafo e seu reconhecimento enquanto discurso visual como auxílio ao estudo da paisagem e do espaço, a possível relação entre geografia e cinema são assim apontados por Harvey: “dentre todas as formas artísticas, ele [o cinema] tem talvez a capacidade mais robusta de tratar de maneira instrutiva de temas entrelaçados do espaço e do tempo.”²²

Em uma perspectiva diferenciada sobre a relação entre imagem cinematográfica e a geografia, Cláudio Ferraz²³ assevera que o cinema, por ser pautado por uma lógica narrativa imagética, complementa a estrutura gramatical; e, além disso, abre novas perspectivas para o olhar sobre a dinâmica dos fenômenos da vida, com especial potencialidade para captar as circunstâncias socioespaciais — ao transgredir os limites do padrão lógico-gramatical que fundamenta a ciência geográfica — por elaborações imagéticas assumidas como formas de linguagem:

¹⁸ GOMES; RIBEIRO, 2013.

¹⁹ GOMES; RIBEIRO, 2013, p. 28-29.

²⁰ MARQUEZ, 2006.

²¹ MARQUEZ, 2006, p. 11.

²² HARVEY, 1993, p. 277.

²³ FERRAZ, 2012

Não se pode mais entender que só o saber pautado no rigor da lógica verbo-gramatical é capaz de dizer a verdade, muito além disso, é necessário tornar as linguagens, pautadas na articulação lógica de palavras, mais ricas e dinâmicas a partir da relação com as imagens, assim como melhorar nossa leitura imagética através do maior exercício conceitual que o emprego das palavras permite.²⁴

Na trilha de um pensamento renovado sobre a relação entre a geografia e as imagens produzidas no mundo, Paulo Gomes e Letícia Ribeiro²⁵ propõem uma incursão menos utilitária dessas elaborações, algo diverso do que eles observam que vem sendo realizado, convencionalmente, nas pesquisas da disciplina,²⁶ nas quais: “[...] há uma imensa dissociação entre o momento de reflexão e a figuração dos fenômenos. O papel das imagens se restringe, assim, à função exemplar e ilustrativa.”²⁷ Assim, os autores propõem um olhar para as imagens concebendo-as como “instrumentos de descobertas”.

Igualmente, Maria H. Costa fala das novas demandas metodológicas e formas de análise partindo das imagens, no domínio da pesquisa em geografia, a constituir o que designa como “geografia fílmica”.²⁸ Esta seria, segundo a autora, o traço que distingue a visualidade do espaço e a imagem fílmica que irá construir e o entendimento acerca do que é comum ou não ao espaço.

A geografia fílmica trabalha na e com a relação dicotômica do que é idêntico e do que não é mais poderia ter relação. A geografia fílmica é lugar de transição para o diferente, para o espaço de representação que é capaz de sugerir tramas narrativas que se constroem a partir da imagem.²⁹

Em uma proposta de análise contemporânea sobre as imagens e a geografia e pensando propriamente as imagens produzidas no espaço público pela trama da espacialidade desses espaços, Paulo Gomes³⁰ reflete sobre os lugares de produção e

²⁴ FERRAZ, 2012, p. 19.

²⁵ GOMES; RIBEIRO, 2013.

²⁶ Em uma dessas abordagens não aprofundadas de geógrafos, Yves Lacoste (1988) relacionou o cinema ao “paravento ideológico” da geografia dos professores, como dispositivo de dissimulação do poder de controle que o saber sobre espaço pode conferir aos aparelhos de Estado ou capitais. Denominou de geografia-espetáculo aquela que é mostrada no cinema como simples categoria de contemplação da paisagem pela cultura de massa, mas que carregaria mensagens e “discursos mudos”.

²⁷ GOMES; RIBEIRO, 2013, p. 28.

²⁸ COSTA, 2014.

²⁹ COSTA, 2014, p. 141.

³⁰ GOMES, 2013.

exibição de imagens.³¹ A referida trama seria um fenômeno especialmente geográfico, na medida em que nela está embutida a forma como se escolhem os lugares com o objetivo de tornar claras ou obscuras as coisas, os valores e comportamentos: “Eles [os lugares] são exibidos em diferentes lugares e de diferentes formas, e, a partir dessa imensa variedade, criam-se leituras, interpretações, narrativas.”³² Nessa abordagem, os espaços públicos são vistos como imagens das atividades sociais, erráticas, problemáticas e complexas.³³ São, em suma, ricos em possibilidade de análise. O autor diz de “regimes de visibilidades” sociológica, antropológica e geograficamente produzidos que estabelecem, em períodos e espaços diversos, como que protocolos nos quais são determinadas imagens do que deve ser visto e em que condições e de quais modos devem ser assimiladas. Inspirando-se nos “regimes de verdade”, concebidos por Michel Foucault,³⁴ nos quais são informados os detentores da autorização para a elaboração do discurso que será aceito como verdade, o autor pensa em uma “cartilha de procedimentos regulares” que estabeleceria os regimes de visibilidades, em permanente mudança.³⁵

Em relação às imagens cinematográficas, Wenceslao Oliveira JR.³⁶ apresenta a ideia de “locais narrativos” para problematizar a suposta conexão direta entre os cenários dos filmes e os “lugares além-filme”³⁷ realizada por pesquisas que relacionam filmes e o campo da geografia. Apesar das frequentes semelhanças entre os locais filmados e os locais narrativos, o autor aponta a importância da distinção destes últimos como, necessariamente, criados e existentes somente na narrativa fílmica. Para autor, os “locais narrativos” adquirem existências a partir de memórias e materialidades relacionadas aos lugares geográficos além-cinema, e estes ganham existência pelas narrativas criadas.

As imagens e sons fílmicos “sugam” /mobilizam certas memórias em seu “entendimento”, e, ao mesmo tempo que o fazem, criam memórias do mundo e da existência. Desse modo, os filmes estão a nos propor pensamentos acerca do espaço, não só resultantes das alusões literais –

³¹ Paulo Gomes (2013, p. 185-186) apresenta a vida urbana como organizado em *cenar*: “As cidades se definem por aquilo que se faz mostrar, por aquilo que se faz visível, mas também por aquilo que se adivinha, ou se deduz existir sem necessariamente estar presente ou visível.”

³² GOMES, 2013, p. 40.

³³ GOMES, 2013, p. 311.

³⁴ FOUCAULT, 1994.

³⁵ GOMES, 2013, p. 52.

³⁶ OLIVEIRA JR., 2012.

³⁷ Leia-se por “lugares além-filme” os cenários existentes no mundo, das cidades e de seus lugares, não construídos diretamente para um filme, mas que compõem sua imagem, caso sejam filmados.

por verossimilhança visual e sonora – a uma realidade existente além-cinema, mas também de movimentos imaginativos resultantes do encontro inusitado nessas imagens e sons de outras formas de conceber e viver o espaço como dimensão da existência humana.³⁸

Ao refletir sobre as convergências entre o fazer do documentário e a constituição de um lugar em comum, entre personagens e realizador, abordo aqui o conceito de lugar menos como forma e mais como relação, concordando com Cássio Hissa, quando diz:

O que é o lugar senão o que compreendemos por ele? O que é o lugar senão a representação conceitual que encaminhamos para tal mundo — o mundo dos lugares —, com base nele e em nós, para compreendê-lo melhor e para representá-lo de modo a nos compreendermos?³⁹

Qualquer imagem produzida pelo cinema é um metadocumento, um documento imaneamente autorreferenciado que, ao expressar o/ao mundo se faz documento e, ao documentá-lo, se faz “representificação”.⁴⁰ Tal conceito leva em conta que a realidade não é consolidada, mas faz parte de um “constructo” de relações e imaginações, não podendo, assim, ser cristalizada em duplos, reproduções ou representações imagéticas apresentadas como exatas ao referente. A “representificação” realiza-se pela possibilidade de se construir e estar em presença de relações entre o que o filme mostra e oculta, por sua imagem, sons, montagem e ritmo.

As expectativas dialógicas, a partir daqui, voltam-se para a palavra norteadora da imagem do filme documentário, para os liames entre tradição e novos costumes de alguns povoados filmados; para representificações do passado praticadas no presente do filme; e para as singularidades dos sujeitos dos filmes, que passam a transcender tipologias sociológicas ou antropológicas.

³⁸ OLIVEIRA JR., 2012, p. 130.

³⁹ HISSA, 2011, p. 49.

⁴⁰ MENEZES (2004) propõe o conceito de *representificação* para as imagens cinematográficas para além das concepções de *reprodução* e *representação*. Na referida perspectiva, a imagem é concebida como uma unidade de contrários que constrói os sentidos possíveis a partir do processo de *tornar presente* e *colocar em presença*, constituindo propriamente as relações entre o filme e quem o vê (seu espectador) e não somente o filme em si mesmo. A representificação reafirma o caráter construtivo do filme.

II

Olhar — construção de imagens, imagens mentais e visuais. Acontecimento, a imagem existe. No visível do mundo há mundos de imagens. Elas são, também, palavra. Não há, observa Evgen Bavcar, como separar esta parceria.⁴¹ O tipo de experiência que apresenta este divórcio é o mesmo que anuncia a soberania do olhar puramente visível, empírico, como o melhor olhar, de onde a melhor descrição e o conhecimento poderiam surgir. Imagem, palavra, movimento. Cinema: o “mundo como olhar”.⁴²

Ao analisar o trabalho plástico do fotógrafo cego Evgen Bavcar, Adauto Novaes⁴³ coloca em questão a busca pela “visibilidade do visível” por alguém que já não conta com a possibilidade de ver as aparências⁴⁴ das coisas. Para ele, o trabalho do fotógrafo filósofo possui especial intensidade por apresentar uma possibilidade: não vemos somente com os olhos. Tal possibilidade sugere que temos uma tela mental, uma memória sensorial das imagens que acessamos e criamos, ideia já amplamente aceita entre o pensamento contemporâneo, e entrevê um questionamento que se estende à maneira como olhamos para as coisas com intenção de *desvelamento*.⁴⁵

Nossa afetividade é expressa e determinada por mediações imagéticas cada vez mais difundidas.⁴⁶ O audiovisual, na atual época de rápida produção e circulação de imagens, é núcleo essencial de estudo. Nunca se filmou tanto, nunca se assistiu tanto. A internet, como veículo de exibição e depósito de imagens e informações acelerou esse processo. O registro imagético de tudo o que nos cerca tem seu alcance ampliado pela exibição por veículos midiáticos cada vez mais popularizados, na profusão crescente de uma multiplicidade de formas de mediação. César Guimarães e Bruno Leal (2008)

⁴¹ BAVCAR, 2000.

⁴² COMOLLI, 2008, p. 233. “O cinema inscreve naquilo que filma a ideia, o código, a aura do olhar. Olhar que deve ser um pouco menos humano (a máquina) para que eu possa vê-lo, para que ele seja notado. Passando pelo cinema, o mundo torna-se olhar para o mundo.” (COMOLLI, 2008, p. 233).

⁴³ NOVAES, 2000.

⁴⁴ Penso aqui nas ideias de Hannah Arendt acerca da relação entre ser e aparecer, ao refletir sobre a natureza fenomênica do mundo. A aparência, sendo a qualidade de todo ser da Terra, pode ser pensada, segundo a filósofa, como própria da constituição dos seres, não fazendo sentido colocá-los em relação de oposição. A imagem, sendo concebida propriamente como um aparecer do mundo, nos leva a pensar que ela não deve ser ontologicamente menos valorizada frente ao ser que representaria.

⁴⁵ Ideia também muito trabalhada por Cássio Hissa (2002), ao longo de *A mobilidade das fronteiras*.

⁴⁶ DUARTE, 2007.

dizem de figurações possíveis da experiência⁴⁷ contemporâneas, dentre elas as imagens televisivas e as dos filmes documentários:

[...] o trabalho do mediador, que não pode ser equiparado ao de um autor, está livre da fidelidade ao seu objeto (que pode, portanto, ser traduzido/traído sem restrições) e é desenvolvido por instituições, grupos e tecnologias. A mediação, enfim [...] se expande, se multiplica, se dissemina, até alcançar a leitura e o leitor, que se engaja ativamente na produção de sentido.⁴⁸

Pensar na imagem no mundo hoje — seja ela reproduzida em jornais, programas televisivos, nas artes plásticas e gráficas e em toda dimensão da internet — é, em certo sentido, pensar no espetáculo⁴⁹ da vida expresso na quantidade e qualidade das imagens que nos são apresentadas como *reais*, que nos pulam aos olhos mesmo sem a nossa intenção de acessá-las. Mas também é pensar além. É pensar a imagem como mais que mera representação, como um discurso visual que carrega em si as relações entre sociedade e sua intenção de representificar-se, de mostrar o outro e a si no outro. É, também, pensar na imagem que pode causar *incerteza* e produzir a partilha que solicita uma discussão, conforme Mondzain⁵⁰ designa como sua *invisibilidade* imanente, como o que está para além de sua visibilidade.⁵¹ Imagem essa que pode conceder carne ao visível ao contestar um suposto regime de verdade da qual ela seria prova, um factual que faria coincidir o referente com o que se vê ao não deixar margens para o invisível da imagem. Mondzain ainda contrapõe o poder de “encarnação” da imagem à sua potência de “incorporação”. Pensando em uma mediação propriamente política das imagens, propõe a ideia de que a imagem que dá corpo é aquela enseja uma identificação “fusional”, que procura manter um corpo institucional. Tais imagens,

⁴⁷ César Guimarães e Bruno Leal (2005, p. 42) notam sobre a ideia de experiência: “A partir de Dewey, a importância do mediador, do “objeto” da interação, da qual a experiência é resultado, torna-se fundamental. Afinal, diz ele, o “objeto” ou a “obra” deve apelar ao sujeito, deve mobilizá-lo de modo a estimular sua percepção estética. Sob esse ponto de vista, notam Ogien e Quéré, fazer uma experiência implica uma experiência ativa com as coisas, na qual um organismo experimenta seus poderes ativos sobre o mundo que o rodeia, nele provocando modificações que retornam sobre ele (o organismo), e o afetam, modificando suas condições de existência.”

⁴⁸ GUIMARÃES; LEAL, 2008, p. 4.

⁴⁹ O fotógrafo e filósofo Egven Bavcar assim se refere às imagens que designa de “clichês”: “A abundância dessas imagens no mundo moderno forma uma percepção abstrata das coisas que frequentemente não existem mais por elas mesmas, mas somente através das imagens. Hoje, por exemplo, a realidade do mundo torna-se mais televisiva, mais distante do que jamais.” (BAVCAR, 2000, p. 18-19).

⁵⁰ MONDZAIN, 2009.

⁵¹ Sendo essa invisibilidade algo que pode ser qualquer coisa para qualquer pessoa. Barthes (2012) diz se expressa de semelhante em relação às imagens fotográficas, quando conceitua o *punctum*, aquilo que punge. O inesperado das imagens, que pode algo específico para cada espectador.

dotadas de um poder de incorporação, não apontariam para uma abertura, um rompimento com o regime da verdade, ao serem esvaziadas de uma potência política. O poder da “encarnação” da imagem, ao contrário, significaria a abertura realmente política pelo espectador em relação a ela, descerrando sua imanente invisibilidade: o conteúdo latente que está para além de sua dimensão visível.⁵²

Entendo o objeto artístico como um documento de uma época e registro de um processo no tempo de seu andamento. Documenta o que se fez e a forma de fazê-lo, sendo, simultaneamente, um objeto artístico, um documento sobre ele mesmo e uma elaboração sociológica, histórica e geográfica, já que traz, em seu corpo, as condições e relações das quais deriva sua produção. Olho aqui para os documentários como documentos de si. Não dotadas de uma fidelidade não enquanto representações autênticas e factuais das coisas, mas enquanto resultado de relações que acontecem em dado momento de tempo. A imagem do documentário registra também o que ela não enquadra na *mise-en-scène*. Em uma importante conceituação de documentário, Comolli⁵³ diz de uma forma que prefere não conhecer elaborações prévias e se elabora com uma fé no “a posteriori” que faz com que não se controle as estilísticas e os procedimentos. Neste modo de fazer, as determinações externas formam um campo de forças no processo de filmagem e determinam seu aspecto final.

Sendo uma figura possível de mediação, o documentário *pode* ser lugar de fissuras, diferente de outras formas de mediação não voltadas para a abertura, para a imagem da encarnação, conforme as concepções de Marie-Jose Mondzain. Tal possibilidade é devida, apontam Guimaraes e Leal,⁵⁴ a um movimento de reconhecimento, pelo documentário contemporâneo, de que o real não é de todo filmado, o que transforma como uma potência criativa e “[...] faz com que sua escritura surja como fendida, rasurada, perfurada mesmo por aquilo que ele, o filme, virá, de algum modo, a representar.”⁵⁵

⁵² André Brasil (2006, p. 90), de forma semelhante, critica a redução da imagem à sua “forma-informação”, que operaria uma “genealogia da transparência” “[...] que ligaria o Panóptico à Perspectiva, explicitando certo deslimate entre os atos de ver, conhecer e controlar.”

⁵³ Comolli se refere a esse jogo de fé no a posteriori em alguns momentos de seu *Ver e poder*. Alguns capítulos trazem reflexões, com exemplos variados, da criação da imagem documentária. Apesar de estar muito claro no pensamento contemporâneo como ficção e realidade se confundem na criação artística, ele difere da seguinte forma o documentário da obra de essência ficcional: “A ficção visa mais ou menos a me garantir uma posse ou um domínio do mundo que o documentário confessa estar fora de seu alcance, precisamente porque nesse não-controle, que é a condição da invenção, explode, como um gozo inédito, o poder real desse mundo.” (COMOLLI, 2008, p.152).

⁵⁴ GUIMARÃES; LEAL, 2008.

⁵⁵ GUIMARÃES; LEAL, 2008, p. 10-11.

III

O cinema nasce no final do séc. XIX, desenvolvendo uma relação ambígua entre o que se concebe como registros e a criação de narrativas ficcionais. Além disso, a relação entre os locais filmados e as possibilidades de elaborações a partir deles e seus habitantes aparece já nas primeiras décadas de seu desenvolvimento.

Desde o início da produção propriamente caracterizada como documentária, o local, como abrigo de uma comunidade e, portanto, produzido e vivido por ela, foi objeto de interesse de alguns realizadores. Robert Flaherty, pioneiro realizador e apontado como o pai do documentário, realizou incursões estendidas, hoje assumidas como antropológicas, na forma vivências em alguns locais inóspitos do mundo, produzindo filmes que se ancoravam na auto encenação de personagens nativos que habitavam localidades isoladas no mundo. Ao participar de missões de estudos em alguns territórios de condições climáticas adversas, ele acabaria por entrar em contato com sociedades que se desenvolviam de forma diversa da ocidental tradicional.

A variação estética que se desenvolveu no cinema documentário e sua especial latência nos dias de hoje são observadas na cada vez mais frágil relação entre ficção e documentário, no que diz respeito, principalmente, ao tipo de estratégia narrativa na construção na linguagem do filme, que condensa discursos objetivos e subjetivos.

A compreensão do filme documentário — em sua rede de inter-relações como forma artística e de conhecimento — leva a pensar o documentário como pesquisa que se afasta da pesquisa convencional. Aqui, a imagem do documentário não é um atributo secundário e meramente ilustrativo, mas ela é, igualmente, produto e forma de pesquisa que agrega formas novas de saber, de conhecimento, de leituras de mundos. Ela é produzida no mundo como um fenômeno dele, como sua leitura e de seu imaginário social, sendo, ao mesmo tempo, um produto deles, fazendo parte de uma construção conjunta, uma “co-penetração”.⁵⁶ Sua visibilidade não está circunscrita às suas formas aparentes, é um documento não por evidenciar coisas e prová-las reais, mas por demonstrar as relações, em determinado momento de tempo, que levaram à sua

⁵⁶ Para Comolli (2008), nas representações como modo de relação humana, nas quais o cinema obviamente se inclui, o olhar é sempre duplo, do homem para o mundo e do mundo para o homem: “Olhar, quer dizer, mise-en-scène. O eu-espectador-vejo se torna o eu-vejo-que-sou-espectador. Há uma dimensão reflexiva no olhar. Olhar. Retorno sobre si mesmo, reflexão, repetição. Revisão. Duplo olhar.” (COMOLLI, 2008, p. 82).

realização, à sua “arquissemelhança”: “[...] a semelhança originária, a semelhança que não fornece a réplica de uma realidade, mas o testemunho imediato de um outro lugar, de onde ela provém.”⁵⁷ Construção e reconstrução significativa da realidade, sendo, portanto, a própria realidade.

Real e realidade são palavras-conceito ambíguas e de amplo uso nos textos das ciências, para designar mundo, ou o que seria da ordem de um mundo concreto, supostamente mais verdadeiro. Igualmente, na literatura dedicada ao estudo do cinema. Ciente da ambiguidade do conceito, Jean-Louis Comolli, em uma nota, define o que quer dizer:

[...] chamarei de “realidades” as construções sociais que nos englobam: econômicas, políticas, familiares etc. Escola, indústria, prisão, escritório, tudo aquilo que se institui para nos manter ligados a uma ordem da narrativa, do programa, do roteiro, se quisermos. Tudo é diferente em relação a esse “real”, com o qual a psicanálise e as ciências esbarram e que não se deixa, de início, reduzir a um discurso, a uma narrativa, a um saber, a um cálculo. Real como obstinação dos programas e desregulamentação das instâncias.⁵⁸

Historicamente pertencente a uma categoria do cinema afeita aos temas menos priorizados pela sociedade de consumo, o filme documentário apresenta-se também como possibilidade de conhecimento e de uma poética de qualidades inequívocas. Comolli⁵⁹ nos diz que é justamente no *atrato* com o mundo que o documentário se faz e aí reside sua especificidade.

Interesso-me por uma linha de força que se desenvolve no documentário brasileiro contemporâneo e que se caracteriza por filmes que primam por escalas menores de abordagem, manifestando um desejo de superação de modelos sociologizantes, como demonstra Karla Holanda.⁶⁰ Além disso, no documentário contemporâneo brasileiro há aberturas, tendências à suspensão de diretrizes orientadoras da forma documental tradicional. Da maneira convencional de lidar com o dito “cinema do real” resultaria a produção de teorias e práticas na esteira do pensamento tido como verdadeiro caminho de acesso ao real: este que procura desvelar uma realidade como

⁵⁷ RANCIÈRE, 2012, p.17.

⁵⁸ COMOLLI, 2008, p. 336.

⁵⁹ COMOLLI, 2008, p. 148.

⁶⁰ Holanda (2006) apresenta a prática do documentário ligada ao “modelo sociológico”, proposto por Bernardet (2003). Fruto da busca de uma síntese das experiências de grupos e classes, tal prática suprime a multiplicidade de identidades formadoras do corpo social, era resultado da busca por uma percepção totalizante do momento. Em sessão subsequente deste trabalho são apresentados, de forma mais ampla, os desdobramentos de tal prática.

mais verdadeira, supostamente isenta da interferência dos artifícios criados pela mediação da câmera e do autor. O movimento elíptico na história dos documentários mostra que a tentativa de superação de alguns métodos tidos como falseadores é tão válida quanto outras quaisquer, que se pretendem como uma leitura do mundo, na contribuição ao discurso coletivo. Os documentários são uma alternativa às formas convencionais de produção de conhecimento tido como legítimo, que, muitas vezes, deixa de lado aspectos específicos e particulares da vida humana.

Há, hoje, como sempre houve, em graus diversos,⁶¹ a experimentação formal e de linguagem, o tensionamento entre narrativas ficcionais ou documentais. Elementos como encenação e a autorreferência sempre estiveram presentes na produção denominada documentária. Filmes diversos, que reúnem metodologias diferenciadas, abalam o frágil limite ficção-realidade, permitem a fabulação e o imaginário e compreendem o conhecimento acerca de pessoas e comunidades para além de instâncias a serem objetificadas no processo de encontro e filmagem, subvertendo pensamento e métodos que podem inaugurar distâncias entre os sujeitos envolvidos. Tais filmes se concentram no encontro que acontece no fazer do filme e tentam diluir uma possível emissão unilateral dos discursos dos filmes, abrem para a possibilidade da constituição de uma “*auto-mise-en-scène*”. O conceito é trabalhado por Jean-Louis Comolli da seguinte maneira:

[...] a *auto-mise-en-scène* seria a combinação de dois movimentos. Um vem do *habitus* e passa pelo corpo (o inconsciente) do agente como representante de um ou de vários campos sociais. O outro tem a ver com o fato de que o sujeito filmado, o sujeito em vista do filme [...] se destina ao filme, conscientemente e inconscientemente, se impregna dele, se ajusta à operação de cinematografia, nela coloca em jogo sua própria *mise-en-scène*, no sentido da colocação do corpo sob o olhar, do jogo do corpo no espaço e no tempo definidos pelo olhar do outro (cena).⁶²

O pensamento de Arlindo Machado,⁶³ que afirma a falência do argumento simplista de que no documentário o próprio “real gera sua imagem e a oferece para a câmera”, encaminha a reflexão para que os filmes possam ser concebidos, em sua escritura ensaística, como uma experiência espacial em si. Sua potência como possíveis construtores de conhecimentos socioespaciais acontece não por serem dotados de maior

⁶¹ Tais elementos são apresentados em sessão subsequente do presente trabalho.

⁶² COMOLLI, 2008, p. 85.

⁶³ MACHADO, 2003.

grau de veracidade, mas por se constituírem como percursos espaciais e formadores de cenas por meio do acionamento de elementos ficcionais, fabulatórios e de relações interpessoais que problematizam a simetria entre os sujeitos dos filmes.

Sob a luz de conceitos de *lugar* vindos de diferentes teóricos que dele se ocuparam no âmbito do pensamento geográfico contemporâneo, a ideia de lugar como algo socialmente construído, imaginado e vivido é colocada como inspiradora para se pensar os lugares como, necessariamente, interpessoalmente construídos, e os *lugares dos filmes* como instâncias criadas com as relações colocadas em cena.

Pensar o cinema como lugar de projeção do mundo e da figura humana é pensar na construção de lugar de formação de aparências feito para e por um mundo de seres e aparências. É pensar no que se deseja ver, dentre as muitas aparências do mundo e no lugar que o cinema — como lugar que coloca em evidência e o projeta — possui no mundo. O filme pensa o espaço, ou produz um espaço? Confere novas qualidades ao espaço ou transforma as já existentes em novas qualidades na medida em que pensa o espaço sob outros olhares, olhares determinantes da escritura do filme? Wenceslao Oliveira Jr., ao pensar a constituição dos locais narrativos dos filmes, refere-se ao que designa de “geografia do filme” da seguinte maneira:

Descolados da contiguidade espacial e geográfica da superfície planetária, esses locais narrativos estão nos filmes a constituir uma outra geografia. Será a “interpretação geográfica” do filme que dará a esses locais sua distribuição no território da ficção. Dessa forma, a geografia de um filme seria aquilo que suporta, sustenta, permite e dá sentido às ações e movimentações das personagens.⁶⁴

O autor prossegue dizendo da capacidade dos filmes de aludirem a lugares geográficos, ao evocarem “[...] certas paisagens, certos ícones, certos sentidos e formas desse lugar, trazendo-o para o filme não em sua inteireza, mas na inteireza do fragmento que foi aludido, evocado [...]”.⁶⁵ Mas seria possível aos filmes, pergunto por meio do presente estudo, criarem um lugar?

A mediação imagética nos filmes documentários, ao *dar a ver* aparências do mundo a partir de uma relação que se estabelece no processo do qual o filme é resultado, produz um espaço de relações, por um dispositivo⁶⁶ ou outros métodos. São

⁶⁴ OLIVEIRA JR., 2012, p. 130-131.

⁶⁵ OLIVEIRA JR. 2012, p. 128.

⁶⁶ Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008, p. 56) assim definem o dispositivo no filme: “A noção remete à criação, pelo realizador, de um artifício ou protocolo redutor de situações a serem filmadas — o que

implicadas, em tais produções, as relações entre os sujeitos dos filmes, os que filmam e os que são filmados. Tais processos são levados em consideração em relação às estratégias formais, estéticas adotadas por cada filme em particular. Cezar Migliorin⁶⁷ se refere a uma forma que se põe como necessária para pensar os filmes brasileiros contemporâneos que partilham determinadas relações entre os seus sujeitos: a de se levar em consideração os “modos de subjetivação” no mundo contemporâneo, formas de poder e possíveis processos de espetacularização do eu. Segundo o autor:

[...] é preciso aproximar eventos que dizem sobre o real, os sujeitos em que o documentário está interessado e os múltiplos modos de constituição de si no mundo contemporâneo. Sujeitos comuns, banais, eventualmente espetacularizados em relação com os mais diversos poderes.⁶⁸

Nessa esteira de pensamento, César Guimarães, assumindo a dificuldade em filmar os sujeitos pertencentes à classe dos “não-contados”, diz que a relação entre os filmados e os que filmam deve atingir um processo de subjetivação e um ato de individuação. Evocando as ideias de Jacques Rancière sobre a “partilha do sensível”, o autor assevera que tais processos somente podem ser alcançados por um ato do sujeito que envolve uma tomada de palavra que o arrancará do lugar que ocupa entre os não dotados de voz⁶⁹ “[...] de todos aqueles que só têm a *phoné*, e passa a participar do sensível sob uma outra modalidade: a do *logos*.”⁷⁰

Sendo a imagem do documentário uma forma de *mediação*, um ato de colocar partes apartadas em relação, ela acaba por direcionar as questões referentes à sua natureza para como a figura mediadora é construída de filme a filme.

É porque a imagem não é nem uma coisa nem uma pessoa que ela opera entre sujeitos enquanto *operadora de uma relação*, sem

nega diretamente a ideia de documentário como obra que ‘apreende’ a essência de uma temática ou de uma realidade fixa e preexistente.” Dessa forma, é colocada em cena, ainda segundo as autoras, uma espécie de maquinação que institui regras, limites para que o filme aconteça, como exemplo elas citam os filmes 33 (Kiko Goifman) e *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut), ambos brasileiros dos anos de 2004 e 2003, respectivamente. O dispositivo produz uma escala do filme. Um ajuste, um arranjo entre tempo e espaço que se torna único, como um percurso, que não sendo mapeado, é filmado.

⁶⁷ MIGLIORIN, 2010.

⁶⁸ MIGLIORIN, 2010, p. 11-12.

⁶⁹ César Guimarães (2012) apresenta a inspiração aristotélica acerca das ideias apresentadas por Rancière, quando o filósofo indica dois tipos de participação no sensível, a voz (*phoné*), partilhada pelos animais, referida à sensação de dor e prazer e a palavra (*logos*), exclusiva ao homem e por meio da qual é possível uma manifestação do útil e do nocivo, do justo e do injusto.

⁷⁰ GUIMARÃES, 2012, p. 185.

usufruir, ela própria, de nenhum estatuto ontológico nem teológico, e, sobretudo, sem se reduzir à sua materialidade.⁷¹

É possível, além da ideia da representação que pode integrar o lugar, considerar que as relações despertadas pelo fazer do filme também podem *construir um lugar*? Lugar que seria outro se a relação fosse outra? O lugar é forma e também relação, constitui-se nas representações simbólicas, é onde se compartilham afetos ou desafetos e um cotidiano em comum. O lugar é concebido, desse modo, necessariamente determinado por relações específicas interpessoais — para além de sua existência física, coabitante do local — de solidariedade, de horizontalidades; onde se desenrolam, como pensa Marc Augé, relações de cunho identitário, relacional e histórico, fazendo-se e reproduzindo-se “[...] pela fala, a troca alusiva de algumas senhas, na convivência e na intimidade cúmplice dos locutores.”⁷²

Penso aqui em filmes que, em seus caminhos de escrita, estabelecem relações com os locais do mundo, relações que são sempre diferentes de filme a filme, mas que apontam para uma singularidade em comum, para a construção de relações específicas. A alteridade imanente a cada filme, o existir com o outro como condição de realização é própria da relação que define o documentário: “[...] perde-se uma identidade pré-fílmica de cada um, ganha-se uma alteridade, que é uma nova identidade, cinematográfica, isto é, irreconhecível ao olhar da primeira.”⁷³ Jean-Louis Comolli segue dizendo da transformação do corpo filmado, condição de alteração do corpo não filmado. Resgatar sua ideia e trazê-la para pensar o lugar e a *alteridade do lugar no filme* pode significar pensar a cena como um *lugar criado*, alteridades condicionadas/condicionantes dos filmes.

A ideia aqui proposta é, desse modo, a de construir uma concepção acerca do conceito de lugar conjugando-o como uma forma de espaço de alteridade criada pela feitura de filmes em algumas comunidades. De filme a filme, as condições formais e metodológicas se apresentam de forma particular. Elas acontecem e se formam diversamente nas diferentes elaborações. Contudo, apresentam em comum uma forma que evita que as relações criadas se tornem singulares e que os indivíduos envolvidos não se subsumam a seus aspectos identitários. Nesse processo, as ideias sobre a partilha do sensível, concebidas por Jacques Rancière são, nesse caminhar, trazidos à baila no

⁷¹ MONDZAIN, 2011, p. 108-109, grifos meus.

⁷² AUGÈ, 1992, p. 73.

⁷³ COMOLLI, 2008, p. 157.

sentido de se pensar os espaços e tempos como sensivelmente partilhados e repartidos, estabelecendo ambientes conflituosos em que os gestos de subjetivação pelos sujeitos filmados construam um espaço de partilha, um lugar de relações.

Pergunto-me, assim, quais recursos utilizam os realizadores para se colocarem em contato com os personagens, e como, de um local desconhecido, mobilizam metodologias diferenciadas em suas formas de tradução dos espaços, ou seja, no movimento de contato de locais e sujeitos, no intuito tornar o ambiente desconhecido em um lugar partilhado na cena. Nesses processos, são configurados lugares-saber, em que se inserem o processo criativo e as ações sobre a prática de conhecer o mundo a partir dos filmes.

Território constituído, o filme é campo de relações. Mais do que buscas pelo lugar a ser mostrado, os filmes documentários, sob a luz que os vejo aqui, estabelecem um lugar pela aproximação e criação de relações. Além do chão de mundo compartilhado, a construção do corpo do filme é construção das relações em uma contiguidade espacial coincidente com a própria criação da cena. Estabelece uma relação com um lugar desconhecido, e, ao fazê-lo, *criam um certo outro lugar*. Produzem um *lugar em cena*, coexistente com locais fílmicos e os lugares vividos, feito pelo processo de aproximação e condição de sua existência.

Na relação de alteridades, os sujeitos iniciam uma caminhada de encontro em direção um ao outro. É o entendimento dessa caminhada como forma de fazer fílmico que é concebido como constitutiva de um lugar que será, então, compreendido não só pelos laços identitários que unem quem o constitui, mas por alteridades e pela deflagração de uma *palavra compartilhada* nos filmes. A imagem é assim formada como um *espaço de coabitação*. O sentido de *dar a ver* pelos filmes aqui trabalhados se faz mais do que um mero registro de locais habitados por personagens com traços identitários comuns, sendo realizado no sentido de uma escolha pela forma de aparição de sujeitos envolvidos nos filmes e das alteridades colocadas em contato, a partir de suas singularidades.

No caminhar da pesquisa, penso em convergências de ideias vindas de lugares diferentes dentro do pensamento geográfico contemporâneo, nutrindo o texto de abordagens de filiação existencialista-fenomenológicas, assim como as ideias acerca do espaço vindas de Milton Santos e Doreen Massey, ligados à chamada geografia radical, que reúne a Cássio Hissa, um elaborador de *transespaços*. O esforço de falar de um conceito tão abarcador redundava em tentativas de convergência de ideias de vertentes, a

princípio, irreconciliáveis.⁷⁴ Evitando cair em um ecletismo simplório e conciliador, penso no que tais abordagens se aproximam.

Nas duas sessões iniciais deste trabalho, retomo ideias acerca da abordagem do conceito de lugar, bem como da formação do gênero de documentários dentro do cinema. De caráter expositivo e não muito problematizador, tais sessões fazem uma revisão, ainda que limitada, primeiramente acerca de várias ideias relacionadas às formas de análise geográfica que têm o conceito de lugar como centralidade, e, posteriormente, sobre o gênero documentário e suas transições estéticas. Uma atualização bibliográfica sobre de conceitos não está no objetivo central desta pesquisa-ensaio e, portanto, serão apontadas apenas algumas conceituações inspiradoras para o objetivo central aqui elaborado: refletir sobre a construção de lugares por filmes documentários.

As sessões iniciais da pesquisa são seguidas de três ensaios, que, em consonância com as sessões precedentes, mobilizam ideias vindas de diferentes teóricos, trazendo associações de ideias que podem, a princípio, parecer insuspeitas. Não é intenção, aqui, a construção de uma adesão à uma corrente de pensamento específica, mas de reunir aspectos diferenciados dos conceitos trazidos à baila no trabalho. As relações entre registro de lugares e possibilidades outras realizadas dentro de um movimento que tem se tornado forte no documentário contemporâneo brasileiro foram pensadas na forma como a constituição da cena pôde se construir, mediante processos diferenciados.

O primeiro ensaio, sobre o documentário “O fim e o princípio”, de Eduardo Coutinho, se concentra nas falas dos personagens, por meio de depoimentos. Suas imagens recolhem um enorme “fora de campo”,⁷⁵ feito de memórias pessoais e coletivas e o trazem à cena do filme, por meio da palavra dos personagens.

⁷⁴ Chaveiro (2012) ressalta a importância de se realizar pesquisas que envolvam trabalhos de autores de diferentes origens temporais e matrizes teórico-filosóficas e, assim, o autor assevera: “Criticamos, num único termo, a reflexão que prioriza o modo de produção e exclui a existência, a subjetividade, a ordem ativa do invisível que age na mesma proporção que criticamos os delineamentos que, no coração de um espaço conflituoso, desigual, contraditório, abdica de ver a fome, a pobreza as diferenças de classes, a diferencialidade espacial etc.” (CHAVEIRO, 2012, p. 262).

⁷⁵ O sentido de “fora de campo” que concebo aqui é um espaço abrangido, feito de memórias que são trazidas para o espaço visível do filme a partir da fala dos personagens. Jacques Aumont (1995) conceitua o “fora de campo” como o espaço invisível do filme, mas que prolonga o visível, já que está essencialmente vinculado ao campo e só a partir dele existe. É também composto de personagens, cenários que, embora não possam ser visualizados, podem ser vinculados ao campo pela imaginação do espectador: “[...] embora haja entre eles uma diferença considerável (o campo é visível, o fora de campo não é), pode-se de certa forma considerar que campo e fora de campo pertencem ambos, de direito, a um

No segundo ensaio, retomo a concepção de *potências do falso*, de Gilles Deleuze (1985) para pensar o documentário “Terra deu, terra come”, em que um conjunto de ações é catalisado para a criação de um ambiente de fabulação. Acompanhando um período de tempo da família de Pedro de Alexina, um garimpeiro e pequeno produto rural da comunidade quilombola Quartel do Indaiá, localizado no município de Diamantina, o filme produz uma relação entre o realizador e os sujeitos filmados a partir de seus cotidianos e das cerimônias envolvidos no velório, cortejo fúnebre e enterro de um parente da família em que são cantados os vissungos, cantos em dialeto benguela dedicados a antigos rituais fúnebres.

Em “A falta que me faz”, o conceito de paisagem é trazido para se pensar o local que ela abriga, transformando-o em lugar para os personagens, e em um segundo nível, construindo-o como um lugar em cena. As relações entre personagens e a realizadora Marília Rocha, apresentando-se, a princípio, mais distanciadas do que nos outros dois filmes abordados e revelam pouco a pouco as ausências e as lacunas constitutivas das próprias relações criadas.

mesmo espaço imaginário perfeitamente homogêneo, que vamos designar com o nome de espaço fílmico ou cena fílmica.” (AUMONT, 1995, p. 25).

LUGAR: CONCEITO ABERTO

O lugar, assim como muitos dos vários conceitos levados ao mundo para significá-lo melhor para nós,⁷⁶ pode abranger várias acepções possíveis. Para Cássio Hissa,⁷⁷ não faz sentido falar do conceito de lugar sem pensar no hibridismo deste e de outros conceitos tradicionalmente abordados pela geografia como disciplina científica e por leituras e práticas socioespaciais de outras naturezas; daí as ideias, trabalhadas pelo autor, de *mundo-lugar*, *mundo-território* e *espaço-mundo*. Isso porque o mundo em si não passaria de “uma suspeita abstração”, já que a vida acontece nos lugares, na escala dos cotidianos.⁷⁸

O lugar é feito, também, de suas representações.⁷⁹ Ao mundo — feito por nós — são encaminhadas variadas possibilidades de representações para pensá-lo, abstraindo-o de sua gigantesca existência.⁸⁰ Criam-se conceitos, e estes adquirem existência dinâmica, mudando sempre, acompanhando aquilo que é sempre uma tarefa inacabada, no sentido da construção de um caminho que não tem fim: conhecer as coisas.

Uma acepção possível de lugar, da qual tento me aproximar, guarda estreita ligação com a construção interpessoal de relações que acontecem em unidades de espaço. Outro muito discutido conceito — o *território* — é, geralmente, relacionado ao sentimento de pertencimento aos espaços do mundo. Mesmo não coincidindo com o efetivo domínio de certa porção de terra, no âmbito de sua posse legítima, o território⁸¹ se constitui de laços afetivos e identitários por grupos e/ou indivíduos diversos em relação ao seu chão de mundo, algo mesmo muito próximo do que constitui o lugar

⁷⁶ HISSA, 2011.

⁷⁷ HISSA, 2009.

⁷⁸ HISSA, 2009, p. 50.

⁷⁹ HISSA, 2011.

⁸⁰ Ideia inspirada em fala de Milton Santos, na entrevista intitulada “O mundo não existe” publicada no livro *Conversações* (2011), que é organizado por Cássio Hissa.

⁸¹ Roberto Lobato Correa (2006) faz referência à etimologia da palavra território, que deriva do latim *terra* e *torium*, se relacionando à terra que pertence a alguém, à sua apropriação. Ele ressalta que essa apropriação, tendo um duplo significado, de posse legitimada é igualmente referida à uma dimensão afetiva, advinda de práticas de sujeitos e grupos: “[...] definidos segundo renda, raça, religião, sexo, idade ou outros atributos. Neste sentido o conceito de território vincula-se a uma geografia que privilegia os sentimentos e simbolismos atribuídos aos lugares [...]. Apropriação passa a associar-se à identidade de grupos e à afetividade espacial.” (CORREA, 2006, p. 251).

dependendo do olhar que se lança a ele. Território e lugar estão entrelaçados e se coproduzem:

O território é um corpo social espacializado *feito da utilização do espaço*. Entretanto, a corporeidade territorial se faz através de uma rede, de uma malha assimétrica construída historicamente, cuja existência — social, econômica, política, cultural — é produto de conexões assimétricas e desiguais entre lugares. Nesses termos, o conceito de lugar é interiorizado pelo conceito de território. Mas há ainda outros ângulos teóricos que nos fazem perceber que os territórios também são formadores dos lugares e, no processo de globalização, isso se torna mais nítido.⁸²

Formado e sentido por relações em que o uso efetivo que se faz dele o determina, o “lugar-mundo”, para aludir ao conceito híbrido pensado por Cássio Hissa, é a existência manifesta do mundo. Se o espaço é socialmente produzido, constituído por materialidade e pela vida que o anima,⁸³ o lugar é, aqui, concebido como recorte de extensões diversas do espaço social, interpessoalmente sentido. O lugar é *forma* onde há construção de *relações*, é constituído pela vida que a anima e é onde se compartilha um cotidiano, onde o mundo pode ser percebido e vivido. O lugar:

[...] não é apenas um quadro de vida, mas um espaço vivido, isto é, de experiência sempre renovada, o que permite, ao mesmo tempo, a reavaliação das heranças e a indagação sobre o presente e o futuro. A existência naquele espaço exerce um papel revelador sobre o mundo.⁸⁴

Para além de uma categoria de análise socioespacial,⁸⁵ essa ideia de lugar coexiste com aquela, muito comum, que o concebe como um corpo espacial que performa um “escapismo romantizado”,⁸⁶ e que incorpora, em sua dimensão imaginária e, algumas vezes material, a tradicional ideia de enraizamento à terra, frequentemente

⁸² HISSA, 2009, p. 67. Grifos meus.

⁸³ SANTOS, 1997, p. 51.

⁸⁴ SANTOS, 2001, p. 11.

⁸⁵ Refletindo sobre as ideias de Vidal de la Blache acerca da geografia como uma “ciência dos lugares” ou “dos homens” Milton Santos (1988) pensa na categoria “lugar”, que aqui vejo próxima do que entendo por local, sendo, em sua concepção, a geografia sendo cada vez mais a ciência dos lugares criados e refeitos para atender a funções específicas: “O lugar é um conjunto de objetos que têm autonomia de existência pelas coisas que o formam — ruas, edifícios, canalizações, indústrias, empresas, restaurantes, eletrificação, calçamentos, mas que não têm autonomia de significação, pois todos os dias novas funções substituem as antigas, novas funções se impõem e se exercem.” (SANTOS, 1988, p. 15-16).

⁸⁶ Em alguns de seus trabalhos, Doreen Massey (2008; 2000) chama a atenção para a importância de se contrapor essa ideia e pensar num conceito progressista de lugar. O papel representativo do lugar no imaginário, como símbolo de segurança, enraizamento e identidade, é utilizado por teóricos que o distinguem de espaço por este critério.

pensado e vivido nostalgicamente. Lugar onde se projeta um reduto imaginário, como um refúgio supostamente seguro e coerente, pela reprodução de um estilo de vida que se acredita poder reviver na contemporaneidade. Porém, mesmo aquele lugar constituído por relações interpessoais, onde o acontecer é pautado por vínculos de traço identitário, relacional e histórico,⁸⁷ é também feito de mudanças, contingências, de relações harmônicas e conflituosas, configurando-se, essencialmente, como espaço de negociação política, conforme pensa Doreen Massey.⁸⁸ A autora apresenta a concepção não progressista sobre o conceito de lugar, no qual ele é relacionado à identidade íntegra, ao enraizamento, ao refúgio⁸⁹ e às ideias que podem reproduzir vários tipos de representações e práticas conservadoras, reacionárias e hostis para com os estrangeiros a ele.

No contexto de um mundo que é, certamente, cada vez mais interconectado, a noção de lugar (geralmente citado como ‘lugar local’) adquiriu uma ressonância totêmica. Seu valor simbólico é, incessantemente, mobilizado em argumentos políticos. Para alguns, é a esfera do cotidiano, de práticas reais e valorizadas, a fonte geográfica de significado, vital como ponto de apoio, enquanto “o global” tece suas teias, cada vez mais poderosas e alienantes.⁹⁰

A autora segue apresentando, em contraposição a essa dimensão associada ao conceito, a ideia de um “sentido global de lugar”, em que os arranjos espaço-temporais singulares a cada lugar podem ser dotados de aberturas, voltando-se para fora, para o movimento do mundo. Em tal concepção seria preciso, então, imaginar o espaço como aberto e dialético e ambiente de encontro e “convivência de multiplicidades”, de onde se pode desprender uma noção de lugar também aberto e dinâmico, em consonância com os movimentos do mundo, desprendendo-o de uma associação ao conservadorismo que historicamente (e geograficamente) seu conceito alude, conforme uma tradição.

Luiz Felipe Ferreira⁹¹ percorre algumas conceituações sobre lugar e demonstra que o esforço de sua retomada, como uma centralidade, foi primeiramente colocada em curso a partir da década de 1970. Inicialmente gravitando entre duas abordagens, a

⁸⁷ Marc Augé (1994) distingue o conceito de lugar, em oposição ao que ele denomina de “não lugar”.

⁸⁸ MASSEY, 2008.

⁸⁹ Autores como Tuan (1983) conceituam o lugar associando-o à fixidez e à segurança. Ele apresenta em seu *Espaço e lugar*, conceitos bem específicos de espaço e lugar, associando o primeiro à liberdade e o segundo ao conforto e à segurança, o que lhe daria uma suposta estabilidade, por conseguinte. Uma alusão à fixidez que Doreen Massey (2008) critica.

⁹⁰ MASSEY, 2008, 24.

⁹¹ FERREIRA, 2000.

princípio contraditórias, o conceito foi trabalhado por teóricos da geografia humanista, de bases fenomenológicas, e da geografia radical, de bases marxistas. O autor salienta que a aproximação entre as duas abordagens — humanista e radical — é que ambas são reações à chamada Nova Geografia e seus métodos positivistas.⁹² Edward Relph⁹³ igualmente referindo-se à mencionada retomada do conceito a relaciona com o que designa de “virada espacial”. O autor⁹⁴ se refere a toda uma acepção histórica acerca do espaço para pensar o conceito de lugar. Se o espaço já estava na preocupação dos filósofos desde a antiguidade clássica, a partir das concepções cartesiana e newtoniana na modernidade o espaço seria limitado a seu aspecto físico, de sua dimensão mensurável. O conceito de lugar, assim, se ausentaria das teorias filosóficas e das ciências físicas:

Levou cerca de trezentos anos para que os geógrafos ultrapassassem essa mudança epistemológica e percebessem que sua disciplina pode ser compreendida em termos de espaço e de relações espaciais. O atraso ocorreu provavelmente porque a geografia sempre foi uma disciplina dedicada à descrição e ao mapeamento da diversidade de lugares da Terra [...].⁹⁵

Edward Relph segue dizendo que, como a geografia foi associada, desde os seus primórdios, como a ciência do estudo dos lugares e regiões, sem a especificação do que isso queria dizer, a sua relação como “ciência espacial” seria apenas subtendida. Desse modo, a retomada do lugar nas décadas referidas era como uma forma de evitar o achatamento da disciplina. Até então, a geografia como uma mera “ciência espacial”, de orientação científico-moderna, deixaria lado a história, a estética, a poesia, o que ocasionaria perdas já que essas formas são conexões fundamentais da relação das pessoas com os espaços do mundo.⁹⁶

Sua obra, intitulada *Place and Placelessness*, seria um empenho na retomada do conceito que, até então no âmbito da ciência geográfica, não existia como categoria

⁹² FERREIRA, 2000. Nessa esteira, Relph (2008), observa que o estudo do lugar e da fenomenologia como base para estudos geográficos eram uma forma de contrapor a crítica feita pelo positivismo à filosofia, em seu intuito em transformar a geografia em “ciência”. A fenomenologia, também, estava próxima do existencialismo, muito influente de uma geração da qual o autor faz parte, segundo ele. Holzer (2003) aponta a desvinculação do lugar a um sentido meramente locacional como fundamental traço da referida retomada conceitual, que tirava o lugar de um papel secundário que estava em relação à paisagem, espaço e território.

⁹³ RELPH, 2012.

⁹⁴ RELPH, 2012, p. 18.

⁹⁵ RELPH, 2012, p. 19.

⁹⁶ RELPH, 2012.

singular, sendo, muitas vezes, indistinto das categorias “área”, “região” e “localidade.”⁹⁷ O autor se refere a todo local como uma forma que abriga um lugar, mas esse seria caracterizado, necessariamente, por relações que nele acontecem, como um ambiente de reunião de atividades e significados. De forma semelhante a Marc Augé,⁹⁸ que conceitua os “não lugares”, o autor trabalha os referidos conceitos de lugar e lugar-sem-lugaridade da seguinte maneira:

[...] em sentido trivial, como localização, toda parte é um lugar, mas, em um nível mais complexo, lugar se refere às configurações diferenciadas do seu entorno, pois são focos que reúnem coisas, atividades e significados. Sempre que a capacidade do lugar de promover a reunião é fraca ou inexistente temos não-lugares ou lugares-sem-lugaridade. Essas ideias são importantes porque permitem entender lugar pela ausência tanto quanto pela presença.⁹⁹

Em prefácio à reedição de seu referido livro, trinta anos após sua publicação original, datada de 1976, Edward Relph diria que a paisagem não é simplesmente reveladora de um “lugar” ou de um “lugar-sem-lugaridade”, mas que todo local manifestaria, em diferentes níveis, os aspectos de ambos. Partindo dessa ideia, os lugares-sem-lugaridade seriam assumidos e caracterizados pela pouca presença da referida reunião, entendendo que sua ausência completa não seria possível. O lugar-sem-lugaridade não existiria em sua forma pura, mas com níveis menores de elementos constitutivos do lugar.

Pensando o lugar e a renovação do conceito na geografia contemporânea, o autor apresenta o que seria a inspiração da designada “geografia humanista”, a fenomenologia. Sendo lugar um *fenômeno da experiência*, as abordagens dessa corrente frequentemente, mas não exclusivamente, filiam-se a pensadores como Edmund Husserl e Martin Heidegger.¹⁰⁰ Nessa esteira, Werther Holzer¹⁰¹ também se refere ao lugar e sua relação com a experiência intersubjetiva do sujeito com o espaço em seus fundamentos:

⁹⁷ RELPH, 1980, p. 3.

⁹⁸ Marc Augé assim se refere ao lugar e ao não-lugar: “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelariana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a ‘lugares de memória’, ocupam aí um lugar circunscrito e específico.” (AUGÉ, 1994, p. 73).

⁹⁹ RELPH, 2012, p. 25.

¹⁰⁰ Pensando a aproximação entre a fenomenologia e a geografia, Buttimer assevera: “Os fenomenologistas têm sido os porta-vozes mais sistemáticos deste esforço. Desafiando muitas das premissas e dos procedimentos da ciência positiva, expuseram uma crítica radical do reducionismo, da

[...] quais sejam, distância e direções a serem vencidas, fisicamente ou na imaginação, sobre um determinado suporte que podemos chamar de espaço geográfico, constituindo-se a partir das vivências cotidianas como um centro de significados, como um intervalo, onde experimentamos intensamente o que pode ser denominado de geograficidade, como proposta por Dardel.¹⁰²

O lugar é o mundo, a sua possibilidade de realização, para aludir, novamente, às ideias de Milton Santos. Lugar é onde a experiência, como mediação na relação do sujeito com o mundo, acontece. Nessa relação, as instâncias micro e macroeconômicas e sociais constituintes da vida são colocadas em contato. O lugar-território se contrapõe à racionalidade global, que tenta se impor a ele; ao reagir, ele reafirma suas particularidades no processo de assimilação, por meio de redes, das determinações externas. Produz-se aí uma forma, ao mesmo tempo, de incorporação e de resistência em relação à globalização hegemônica.¹⁰³ De forma semelhante, Ana Fani Carlos¹⁰⁴ também pensa o fenômeno da globalização e sua relação com o lugar, que seria o ambiente onde ela se materializa. No lugar vivificado no cotidiano, o mundial se expressa, sem anular suas particularidades:

O lugar se produz na articulação contraditória entre o mundial que se anuncia e a especificidade histórica do particular. Deste modo o lugar se apresentaria como ponto de articulação entre a mundialidade em constituição e o local enquanto especificidade concreta, enquanto momento.¹⁰⁵

Ao pensar o sentido de corporeidade e os corpos como “guardadores de lugares”, sendo o corpo um “dispositivo da ação e testemunho de vivências” Eguimar Chaveiro aposta na convergência de ideias vindas de matrizes teóricas diferentes da geografia. Para o autor, pensar o corpo e o lugar é assumir as conexões possíveis entre o existencialismo e a fenomenologia e a leitura da materialidade espacial proposta por pensadores como David Harvey e Milton Santos:

racionalidade e da separação de ‘sujeitos’ e ‘objetos’ na pesquisa empírica. Com os existencialistas, apregoam o argumento da libertação da experiência vivida, apelando por descrições mais concretas do espaço e do tempo, e de seus significados na vida humana diária.” (BUTTIMER, 1982, p.167).

¹⁰¹ HOLZER, 2012.

¹⁰² HOLZER, 2012, p. 282.

¹⁰³ SANTOS, 1997.

¹⁰⁴ CARLOS, 1996.

¹⁰⁵ CARLOS, 1996, p. 15-16.

Valemo-nos de princípios do paradigma socioespacial mediante o qual a leitura do espaço deve ser inseparável do tempo, assim como a interpretação de componentes da natureza não deve se eximir a ação direta da cultura e da economia. Criticamos, num único termo, a reflexão que prioriza o modo de produção e exclui a existência, a subjetividade, a ordem ativa do invisível que age na mesma proporção que criticamos os delineamentos que, no coração de um espaço conflituoso, desigual, contraditório, abdica de ver a fome, a pobreza as diferenças de classes, a diferencialidade espacial etc.¹⁰⁶

Portanto, tal como pensado por Milton Santos, se o lugar é o espaço onde o mundo acontece — já que concebido como abstração esvaziada do vivido —, ele pode ser abordado como espaço de resistência e de possibilidades e, então, o corpo, também, pode ser assim pensado: como um *irredutível*. Assim, Eguimar Chaveiro recorre à David Harvey, que pensa que o corpo pode ser “alvo de estratégias de acumulação de capital” ao mesmo tempo que se faz como uma “potência de transformação”.

Relph¹⁰⁷ afirma que lugar não é somente um conceito que remete a um ambiente onde os seres humanos produzem relações de enraizamento, seu significado se estende a suas ligações com o ser e com a existência. Sendo um microcosmo, o lugar é a instância onde cada indivíduo se correlaciona com o mundo, é uma implicação do mundo inteiro, sendo, necessariamente econômico e social, centro existencial para onde convergem todos os níveis da existência humana.

Por outro lado, refletindo sobre o lugar de forma expandida quando pensado a partir de geografias fílmicas, Maria Helena Costa¹⁰⁸ pensa o sentido de lugar na “pós-modernidade”, quando ele se desvincula das “temporalidades e especificidades geográficas”. Essa desvinculação à dimensão física e locacional do lugar seria, na verdade, a abertura para se pensar o lugar de forma mais ampla:

Lugar não é tão somente físico nem inteiramente imaginativo. Se questionarmos sobre a identidade do lugar, me parece pertinente assumir que, o que é entendido como unicamente o “eu” do lugar é, na verdade, o texto do outro. Isto é, o que identifica e caracteriza o lugar no imaginário coletivo e no reconhecimento de sua concretude sociológica e cultural; são também os textos, literários e imagéticos, sobre eles.¹⁰⁹

¹⁰⁶ CHAVEIRO, 2012, p. 262.

¹⁰⁷ RELPH, 2012.

¹⁰⁸ COSTA, 2014.

¹⁰⁹ COSTA, 2014, p. 145-146.

Anne Buttimer,¹¹⁰ ao pensar a categoria “mundo vivido” nas pesquisas que tentam aproximar geografia e fenomenologia, acrescenta ao debate ao pensar a noção de ritmo que emerge de ambas:

[...] o comportamento diário demonstra uma busca pela ordem, predictibilidade e rotina, bem como a busca da aventura e mudança. O mundo vivido diário, visto sob o ponto vantajoso do lugar, poderia ser compreendido como uma tensão (orquestração) de forças estabilizantes e inovativas, muitas das quais não poderiam ser conscientemente apreendidas até que uma tensão ou doença revelasse alguma desarmonia entre a pessoa e o mundo. Esta tensão entre estabilidade e mudança dentro do ritmo de diferentes escalas, expressa pelo relacionamento do corpo para com seu mundo, pode ser vista como protótipo do relacionamento entre lugares e espaço, lar e a amplitude na experiência do mundo.¹¹¹

Várias outras abordagens poderiam ser trazidas para esta apresentação conceitual. Mas ao mobilizar apenas as ideias aqui contidas, creio deixar explícito o ambiente fronteiro que tento construir. Deixo de lado a intenção de atravessar todo o campo de abordagem de lugar, algo que desvirtuaria a pesquisa de seu objetivo central, e mobilizo algumas ideias acerca do conceito que acabaram por embasar a ideia de *lugar em cena* que construo ao longo do texto.

¹¹⁰ BUTTIMER, 1982.

¹¹¹ BUTTIMER, 1982, p. 180.

DERIVAS DO DOCUMENTÁRIO

O poder projetivo da imagem de cinema potencializa todo um campo de tensão existente nas relações entre imagem, representação, real e verdade. Alimenta um conflito constante entre a intenção de manter ocultos seus aspectos artificiais, na sustentação de uma ideia relacionada à maior *impressão de realidade* possível e do engano dos sentidos; e, por outro lado, na procura por desvelá-los, o cinema “como toda área cultural, é um campo de luta, e a história do cinema é também o esforço constante para denunciar esse ocultamento e fazer parecer quem fala”.¹¹²

Nas décadas que se seguiram ao surgimento do cinema, o gênero que foi sendo convencionalmente chamado de ficção determinou limites e centros e, das margens da produção, criou-se o nicho: cinema documentário.¹¹³ Nicho de realizadores e de espectadores. A experimentação estética e a eventual incorporação de diferentes técnicas e formas narrativas por alguns cineastas definiram um gênero, criando uma distinção entre ele e o cinema de ficção. Não havendo uma intenção explícita de construção de uma tradição de documentários,¹¹⁴ a instauração de formas narrativas híbridas ampliaria os matizes estéticos dentro do gênero, o que levou ao surgimento de outras designações ou subgêneros que consideram o modo narrativo que predomina em cada produção. Porém, é possível, e mesmo comum, que os filmes documentários apresentem características e modos superpostos. Bill Nichols¹¹⁵ propõe uma classificação que distingue subgêneros e leva em consideração características comuns de um grupo de cineastas e filmes. Para o autor, o documentário possui uma voz particular que certifica a individualidade de seu realizador ou da instituição patrocinadora de sua produção e sugere a divisão dos documentários em seis subgêneros que assumem características narrativas e modos de representação diversos.¹¹⁶

¹¹² BERNARDET, 1986, p. 20.

¹¹³ MOURÃO; LABAKI, 2005.

¹¹⁴ Conforme assevera Bill Nichols (2005), Comolli pensa a origem do cinema da seguinte maneira: “O cinema começou por ser documentário e o documentário por ser cinematográfico.” (COMOLLI, 2008, p. 143).

¹¹⁵ NICHOLS, 2005.

¹¹⁶ De acordo com a classificação de Nichols, o “modo expositivo” valoriza o conteúdo e o argumento, em detrimento da estética; o modo poético, por sua vez, demonstra preocupação com a estética e possui maior grau de subjetividade do autor, por interferências diretas na forma da narrativa; o “modo de observação” é composto pelos documentários que se limitam a registrar os fatos que se apresentam à

Independentemente das formas de realizações e seus limites arbitrários — e, frequentemente, paradoxais — entre ficção e documentário, analiso prioritariamente o filme documentário de longa metragem, não investindo em considerações acerca de outras possíveis subdenominações que estes podem, eventualmente, adquirir, tais como “docuficção” e “docudrama”; designações que se referem às formas estilísticas híbridas que alguns filmes carregam, por se utilizarem de elementos ficcionais em suas narrativas documentais, prática comum aos documentários desde seu nascimento.

O desenvolvimento histórico e as vicissitudes das representações do mundo no cinema documentário envolvem correspondências entre estas e as fronteiras analíticas do conhecimento científico moderno. Na linguagem cinematográfica não há evolução,¹¹⁷ não existe um caminho de superação de pressupostos teóricos determinadores do que seria o *melhor* acesso à realidade. Técnicas e métodos diferenciados foram criados, abandonados e retomados por diversas correntes cinematográficas documentais, em diferentes contextos, com diferentes sujeitos e subjetividades.¹¹⁸ Consuelo Lins e Cláudia Mesquita¹¹⁹ observam que se os documentários abandonaram a busca pelos tipos sociais e a comprovação de uma ideia prévia do realizador, isso é como um reconhecimento de que não há caminhos certos ou esteticamente mais corretos de se fazer documentário. O que as autoras concluem é que a evidência irrefutável da imagem não encontra lugar possível para se legitimar, não há nada nas imagens que assegure sua veracidade ou autenticidade em uma relação direta de reprodução das coisas concretas. Para além da evocação direta de uma conjuntura ou mazelas sociais, há o entendimento que fluxos outros, vindos de fora do quadro, e que podem *dar a ver*, de forma não visualmente imediata, vários tipos implicações e confrontos possíveis.

O real — do mundo e do filme — não é simplesmente o que é designado como uma dimensão concreta do mundo, mas um conjunto de relações das quais até mesmo

câmera; o modo conhecido como “interativo” ou participativo pressupõe exatamente o contrário do “observativo”, pois há interação dinâmica do autor no filme, ele é sujeito do processo de filmagem e por vezes ele aparece em cena; no “modo reflexivo” o espectador é mostrado às diversas fases da produção, aos procedimentos que levaram o filme a ser realizado; no “modo performático”, o uso excessivo de estilo insere esse modo na vanguarda dos anos 1980 da produção documentária. Os vídeos-arte que os compõem primam pela subjetividade e estética da imagem.

¹¹⁷ Tanto Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008) como Silvio Da-Rin (2006) afirmam que sua trajetória histórica como expressão estética marcada por diferenciações de estilos mostra que elementos diversos são ora tidos como falseados, ora como legítimos na linguagem documentária, o que não configura necessariamente uma evolução em escala gradativa, mas um desenvolvimento histórico, acompanhando o movimento do mundo.

¹¹⁸ DA-RIN, 2006; 2008.

¹¹⁹ LINS; MESQUITA, 2008.

suas representações fazem parte, construindo-o. Confira com Jean-Louis Comolli: se o documentário

[...] requer a invenção de um mundo (e não se contenta com o decalque ou a reprodução de um mundo já dado, pronto, pretensamente “à espera” para se render aos procedimentos do discurso), é porque o documentário persegue o realismo como uma utopia, sabedor do fato de que a representação jamais coincidirá com a vida (e que a escritura do filme não pode, absolutamente, colmatar, suturar esse hiato).¹²⁰

Arlindo Machado,¹²¹ discutindo a possibilidade de se pensar ensaios não-escritos como “enunciados audiovisuais”, refere-se ao documentário como uma forma de pensamento audiovisual. O momento em que o documentário se estabelece — como uma elaboração para além da celebração de valores e ideologias — ele se transforma em uma elaboração estético-expressiva não convencional.¹²² Pensando o *ensaio* como uma forma de utilização não instrumental da linguagem e estendendo-o à criação cinematográfica, Arlindo Machado especifica suas possíveis convergências com a maneira de realizar documentário. O documentário se torna interessante quando constrói um objeto de reflexão por meio de uma visão vasta e densa, quando se transforma em ensaio, uma forma de pensar o mundo, assumindo-se como um “discurso sensível sobre o mundo”:

Eu acredito que os melhores documentários, aqueles que têm algum tipo de contribuição a dar para o conhecimento e a experiência do mundo, já não são mais documentários no sentido clássico do termo; eles são, na verdade, *filmes-ensaios* (ou vídeosensaios, ou ensaios em forma de programa de televisão ou hipermídia).¹²³

Pensar as fronteiras construídas entre o documentário e a ficção e a natureza de sua imanente porosidade envolve pensar a encenação dos corpos nos filmes. Não sendo exclusiva ao cinema ficcional, a encenação, que viria a adquirir significâncias diferentes ao longo do desenvolvimento do cinema, conforme demonstra Fernão Pessoa Ramos,¹²⁴ sempre esteve relacionada ao cinema documentário. Porém, antes de desenvolver concepções sobre diferentes tipos de encenação, o autor a relaciona a um aspecto

¹²⁰ COMOLLI, 2008, p. 45.

¹²¹ MACHADO, 2003.

¹²² MACHADO, 2003.

¹²³ MACHADO, 2003, p. 6. Grifos meus.

¹²⁴ RAMOS, s/d.

específico, que diferencia, primeiramente, a encenação cinematográfica da teatral; no âmbito da encenação cinematográfica, os aspectos mais relacionados às produções ficcionais e os mais aproximados do cinema documentário, no “coração da encenação cinematográfica está a noção de ação de um corpo, e o que acompanha e permite o desdobrar deste corpo em cena: o seu movimento e a sua expressão.”¹²⁵ Toda encenação cinematográfica, sendo ela ficcional ou documental, é, necessariamente, mediada pela câmera. Criação de um espaço: o plano, determinante da cena, forma um dentro de campo, limitando o quadro e fundando, necessariamente, o fora de campo.

Fernão Ramos prossegue dizendo da importância do momento de ruptura do cinema do pós-guerra em relação ao cinema de vanguarda da década de 1920, conhecido pelo fundamento da profundidade de campo e no plano-sequência na elaboração de suas cenas. O novo cinema formaria novas estilísticas caracterizadas por um novo tipo de plano, não mais centrado na montagem. A ideia de tomada,¹²⁶ como uma sequência de cena sem interrupção, torna-se fundamental para entender a cena documentária. O plano sendo ancorado na ação do corpo que a sustenta:

Para pensarmos a *cena documentária* deveremos ampliar semanticamente a noção de cena, para fazê-la caber em estruturas que nem sempre foram caracterizadas como próximas do conceito de *mise-en-scène*. A cena composta por cenário, figurinos e estúdio compõe uma parcela considerável da tradição documentária, mas não está localizada, por assim dizer, no centro de sua estilística, como ocorre no cinema de ficção. Devemos reconhecer que a exuberância estilística da *mise-en-scène* no cinema de ficção, constitui-se de modo distinto no campo documentário.¹²⁷

A referida ruptura, assevera Fernão Ramos, inaugura um cinema moderno, que irá se contrapor ao modelo clássico, inaugurando uma nova “dimensão reflexiva”. A nova cena não seria, então, propriamente *encenada*, mas sim *ence-nada*, apoiando-se na ação e na afecção e no recuo do sujeito da câmera, como um fundamento ético do gesto do realizador.¹²⁸ Assim, Fernão Pessoa Ramos¹²⁹ diz do “sujeito-da-câmera”, que

¹²⁵ RAMOS, s/d, p. 3.

¹²⁶ “A *tomada* da imagem documentária define-se pela presença de um sujeito sustentando uma câmera/gravador na circunstância de mundo, em que formas e volume deixam seu traço em um suporte que ‘corre’ (*trans-corre*) na câmera/gravador, seja esse suporte digital, videográfico ou película. A abordagem do que é tomada deve ser feita dentro de um viés histórico e diacrônico, pois sua forma e articulação narrativa evoluem em diferentes conjuntos estilísticos. A *tomada* em um documentário feito dentro da estilística do cinema direto possui estatuto completamente diverso daquele de um documentário institucional.” (RAMOS, 2008, p. 82).

¹²⁷ RAMOS, s/d, p. 6.

¹²⁸ RAMOS, s/d.

constituído para além de um corpo físico, é a condição de sustentação a circunstância da tomada, não se limitando ao sujeito que ampara a câmara:

[...] mas a subjetividade ela mesma definida ao abrir-se como âncora, ainda na tomada, pela fruição espectral. O sujeito-da-câmara cobre com uma manta de presença a ação na tomada. O sujeito-da-câmara é conjunto da equipe que está atrás da câmara no momento da tomada, quando o mundo e seu som vêm deixar sua marca no suporte da câmara, sensível à materialidade do mundo e seu som. O sujeito-da-câmara está sempre presente, enquanto sujeito, na circunstância da tomada.¹³⁰

A partir dessas considerações, apresento, em três movimentos, os momentos determinantes da história do cinema documentário.

A FORMA CLÁSSICA

Fazendo parte do grande grupo de artistas soviéticos com propostas renovadoras nos campos das artes plásticas, da literatura e do cinema que floresceram na Rússia nos anos seguintes à Revolução de Outubro de 1917, Dziga Vertov preconizava um “cinema-olho” de revelação, uma promessa de abertura de caminhos para o entendimento do mundo pelo espectador, e, ainda, pela negação e pela superação da arte antecedente, o modo narrativo clássico.¹³¹ Alinhando-se às propostas dos futuristas e formalistas russos, Vertov¹³² promoveu uma crítica desconstrutiva pela renovação da linguagem e da forma, em compromisso com um projeto maior.¹³³ Ele “[...] assumia como tarefa essencial e programática ‘ajudar cada oprimido em particular e o proletariado em geral em sua ardente aspiração de ver claramente os fenômenos vivos que nos cercam.’”¹³⁴ Silvio Da-Rin¹³⁵ aponta, ainda, o idealismo formalista que

¹²⁹ RAMOS, 2008.

¹³⁰ RAMOS, 2008, p. 83.

¹³¹ DA-RIN, 2006.

¹³² A montagem dinâmica marca “O homem com a câmara”, no qual os cortes rápidos, a câmara lenta e rápida estão presentes. A organização de uma sequência de imagens que intercala os três planos, associando o abrir e fechar da objetiva da câmara ao piscar de um olho humano e às persianas de uma casa que abrem e fecham velocidades que crescem progressivamente, é um exemplo da montagem vertoviana.

¹³³ DA-RIN, 2006.

¹³⁴ DA-RIN, 2006, p. 112.

marcaria a “cine-língua” de Vertov disposto a superar várias formas de arte, entre elas a própria literatura, além da refutação das encenações e o drama das “artes burguesas”.

Jacques Rancière observa que a “verdade do cinema” apareceria em Vertov como uma forma de união dos gestos constituidores da “realidade sensível do comunismo”¹³⁶, da qual se desprendem noções estéticas e políticas específicas nas ações do cineasta. Inserido em um movimento amplo de cinema “teorizado”, manifestado por meio de textos e de práticas do realizador clássico Jean Epstein, assim como dos vanguardistas russos,¹³⁷ o cinema era, nesse momento, concebido como uma arte com um destino veículo de ideais e visões de mundo:

A “teoria” do cinema foi primeiro sua utopia, a ideia de uma escrita do movimento, adequada a uma nova era na qual a reorganização racional do mundo sensível coincidiria com o próprio movimento das energias desse mundo.¹³⁸

Ismail Xavier¹³⁹ salienta, igualmente, a tarefa ideológica de Vertov que fez da prática cinematográfica seu objeto de discurso.

Pelo lado capitalista do mundo, o norte americano Robert Flaherty fundaria um tipo de criação cinematográfica inovadora no gênero documentário. Ao participar de missões de estudos em alguns territórios de condições climáticas adversas, Flaherty acabaria por entrar em contato com sociedades que se desenvolviam de forma diversa da ocidental. Filmando os hábitos dos nativos do norte do Canadá, em 1922, com seu “Nanook do norte” e de uma ilha britânica em “Os Pescadores de Aran”, em 1937, Flaherty produziria filmes de características etnográficas, registrando hábitos e costumes particulares a essas comunidades. Seu método de filmagem consistia em meses ou anos de convivência com os nativos e do registro de seu cotidiano, frequentemente utilizando encenações.¹⁴⁰

¹³⁵ DA-RIN, 2006.

¹³⁶ RANCIÈRE, 2012a.

¹³⁷ Como Vertov e Eisenstein. Ainda, Rancière comenta sobre o cinema fundado pelo russo: “O que a câmera de Dziga Vertov suprime é aquela demora ou intervalo que dá ao olhar a possibilidade de colocar uma história em um rosto.” (RANCIÈRE, 2012a, p. 41).

¹³⁸ RANCIÈRE, 2012a, 19.

¹³⁹ XAVIER, 1977.

¹⁴⁰ Ao dedicar uma sessão de seu livro “Ver e poder” ao filme “Os pescadores de Aran”, Comolli comentou, na seguinte passagem, o novo cinema de Flaherty e a força da elaboradora e central da montagem na formação desse filme: “*Os pescadores de Aran* é de 1934. Seriam necessários mais de dois anos para rodar o filme e depois montá-lo. E isso porque a montagem, neste caso, não sucede à filmagem: ela a acompanha e — de fato — a precede, a guia.” (COMOLLI, 2008, p. 230).

Diferente de Vertov, Flaherty produzia narrativas pelo processo de montagem que articulava as sequências que sintetizavam a cotidianidade da comunidade por articulações espaço temporais, fazendo da montagem um recurso central na elaboração e realizada em paralelo às filmagens, ao refazer os planos a partir dos resultados assistidos logo após as filmagens. Jean-Louis Comolli¹⁴¹ (2008) comenta o filme “Os homens de Aran”:

Uma estranha investida “documentária”, um estranho “documentarista”. Pois de uma ponta a outra esse filme é composto, testado, rodado, ajustado, fabricado sob medida. Não tenhamos medo da palavra: ele é encenado da forma mais minuciosa. Tanto mais porque essa encenação [...] se adapta e se presta às provas de verdade efetuadas pela montagem.¹⁴²

Jean-Louis Comolli segue apresentando a aparente desconfiança de Flaherty quanto ao que era filmado. Daí o gesto de intensa montagem adotado por ele: “[...] se a realidade que se apresenta não lhe parece se bastar e nada garantir, se apenas os copiões e os fragmentos montados falam ao cineasta, é que, para ele, o cinema vem primeiro, a realidade filmada se antecipa à realidade vivida.¹⁴³ A forma praticada por Flaherty distanciava-se dos *travelogues*¹⁴⁴ tradicionais, pertencentes ao um gênero anterior ao surgimento do cinema, ao criar a trama narrativa que a comunidade encenaria, como menciona Silvio Da-Rin.¹⁴⁵

O esforço da chamada “escola griersoniana”¹⁴⁶ em normatizar o gênero, é apontado por Silvio Da-Rin como uma referência importante no momento do nascimento de uma linguagem documental, publicando artigos conceituais e fundando um projeto de realizações cinematográficas sob a tutela do Estado inglês.

¹⁴¹ COMOLLI, 2008. Flaherty acabaria por alugar uma casa em uma das ilhas filmas e instalar ali seus laboratórios de revelação, projeção e montagem, no intuito que essa acontecesse de acordo com as cenas filmadas, que se fosse satisfatórias à sua visão, eram refilmadas (COMOLLI, 2008).

¹⁴² COMOLLI, 2008, p. 231.

¹⁴³ COMOLLI, 2008, p. 231.

¹⁴⁴ Ou filme de viajante, que se enquadrava no gênero denominado de *atualidades*, predominante no período pré-cinema, da lanterna mágica. Os palestrantes eram os exploradores que traziam imagens de suas missões exploratórias, oferecendo conferências relacionadas a temas como história, antropologia e geografia (DA-RIN, 2006, p. 40).

¹⁴⁵ DA-RIN, 2006.

¹⁴⁶ Defendendo um cinema documentário de invenção criativa da realidade para a educação cívica, lançava uma perspectiva desenvolvimentista a qual o documentário deveria seguir na abordagem dos temas de uma sociedade em desenvolvimento. O cinema para ele era concebido como importante ferramenta educacional do povo, para colocá-lo a par das questões que emergiam em um contexto entre guerras, com vistas a orientar a promoção de uma integração social (DA-RIN, 2006).

CINEMA VERDADE E CINEMA DIRETO

Na década de 1960, a criação dos aparelhos de filmagem portáteis, que permitiriam maior mobilidade dos operadores de câmera, seria responsável, em boa medida, pelo desenvolvimento de duas correntes do documentário moderno, o Cinema Direto, nos Estados Unidos e o *Cinéma Vérité*, na França.¹⁴⁷ Surgidos quase simultaneamente, os dois movimentos seriam vinculados, por muito tempo, à ideia de real e verdade evocados por seus nomes.

Ancorando-se ambas nos então recém - inventados aparelhos leves e móveis,¹⁴⁸ os dois movimentos diferenciam-se pela forma de intervenção junto ao interlocutor filmado. Se por um lado abria-se margem para a livre utilização de narração e entrevistas pelos franceses, a vertente do cinema americano primária pela quase completa ausência do realizador nas imagens e de artifícios que provocassem os filmados por qualquer via. Tal diferença, como aponta Brian Winston,¹⁴⁹ foi resumida por Henry Breitose na comparação entre duas metáforas: “*fly on the wall*” e “*fly on the soup*”,¹⁵⁰ a primeira sendo observada sem perceber (cinema direto estadunidense) e a segunda estando no centro da cena, participando de sua constituição, prática inaugurada pela corrente francesa. As câmeras leves, 16 mm, com som sincronizado, possibilitavam algo até então impossível: que o documentário fosse filmado sem preparações prévias, ocasionando uma “filmagem casual e discreta”.¹⁵¹ A “impressão de realidade”, produzida pela câmera tremida, a iluminação natural e o som direto acabavam sendo concebidos como dotadores de maior autenticidade das imagens, contrapondo o formalismo e a estilização característicos dos documentários clássicos. No documentário moderno praticado pelo Cinema verdade e Cinema direto o inesperado era o esperado.

¹⁴⁷ Alguns outros movimentos similares emergiam em outras partes do mundo, com diferentes designações, como no Canadá, com o *candid eye* para o grupo anglófono do *National Film Board*, *cinéma spontané* e *cinéma vécu* para o grupo francófono (DA-RIN, 2006), o Neorealismo italiano e o Cinema Novo no Brasil.

¹⁴⁸ Nos Estados Unidos, jornalistas interessados em agilizar os métodos de trabalho da reportagem desenvolveram as técnicas do Cinema Direto, tendo o cinegrafista Richard Leacock como um dos principais nomes. Já na França, os equipamentos leves e sincrônicos foram primeiramente adotados por cineastas com formação acadêmica no campo da sociologia e da antropologia (DA-RIN, 2006, p. 150).

¹⁴⁹ WINSTON, 2005.

¹⁵⁰ Em português, respectivamente, “mosca na parede” e “mosca na sopa”.

¹⁵¹ WINSTON, 2005, p. 17.

Tendo chegado ao cinema pela via da etnologia, Jean Rouch¹⁵² e Edgar Morin incorporaram a câmera e o gravador ao caderno de anotações de “campo”. Silvio Da-Rin,¹⁵³ entende a trajetória de Rouch dentro da antropologia, partindo de uma antropologia tradicional a uma “antropologia compartilhada”, como análoga ao seu desenvolvimento enquanto documentarista, sendo seus os primeiros filmes definíveis como *expositivos*, e, gradativamente, sendo incorporadas práticas próprias do modo *interativo*.¹⁵⁴ Ainda segundo Silvio Da-Rin, a antropologia compartilhada significava que o filme era realizado, primeiramente, para os povos africanos que ele estudava, para os amigos africanos, para ele próprio; e, depois, somente, para os intelectuais franceses, afirmando o caráter dialógico da antropologia, em que as questões estudadas são, principalmente, questões importantes para o grupo estudado, que não são simplesmente concebidos como o objeto de estudo.

Há, a partir desse momento, um importante deslocamento quanto à participação dos sujeitos filmados, quando todos são interlocutores no processo de produção. O método tradicional de estudo é subvertido, em reconhecimento da impossibilidade de se produzir um espelho do mundo. *A produção da realidade* é concebida como a produção da própria realidade fílmica. Para Rouch, “[...] o que um documentário revela não é ‘a realidade’ em si, mas a realidade de um tipo de jogo que se produz entre as pessoas que estão à frente e atrás de uma câmera”.¹⁵⁵ Ou seja, ele assume o caráter de apreensão de um momento que só existe porque existe a fé no que está sendo filmado, sendo considerados todos os ímpetus provocados pela peculiaridade da situação, pela presença da câmera, pela provocação de uma pergunta e pela sensibilidade de uma reação.

Nas sequências iniciais do documentário “Crônica de um verão”, Jean Rouch e Edgar Morin aparecem discutindo as propostas do filme e os possíveis resultados com um de seus interlocutores, e, ao final do filme, os sujeitos personagens são convidados ao debate sobre a experiência de fazê-lo e assisti-lo. A referência ao processo de

¹⁵² Rouch, formado em engenharia civil, teve também formação em antropologia. Obtém seu doutorado em etnologia em 1953. O cineasta antropólogo, formado engenheiro, tem contato com a etnologia no final dos anos 1940. A antropologia que começa a praticar em cidades da Nigéria na África de colonização imperialista era concebida como um meio de comunicação mediada pelo aparelho de filmagem e possível de ser compartilhada com os atores/interlocutores, determinando uma comunhão intercultural em um ambiente marcado pelos contrastes da urbanização acelerada e conflitos étnicos. Seus filmes condensam uma abordagem antropológica e sociológica sobre a vida prescindindo de delineamento político e ideológico explícitos, as questões sociais problematizadas na narrativa emergem naturalmente do tecido da realidade fílmica e no exercício de reflexão sobre ela. (SZTUTMAN, 2004).

¹⁵³ DA-RIN, 2006.

¹⁵⁴ De acordo com a classificação proposta por Nichols (2005).

¹⁵⁵ DI TELLA, 2005, p. 76.

construção do filme e suas problematizações se presentificam na cena do filme pelo processo de criação anterior e posterior às filmagens com os personagens. Nesse cinema praticado por Rouch e Morin, não havia constrangimento em problematizar as limitações do processo criativo, mas a concepção de que o realizador não é detentor das respostas que o filme produz, dando ensejo a leituras alternativas que podem levar a elas.¹⁵⁶ Eles reconheciam, em suma, que a câmera não é imparcial e não tentam evitar que ela apareça ou que sua presença não influencie nas cenas.

Pela vertente estadunidense do Cinema Direto, filmes como *Highschool* (1968), de Frederick Wiseman, que acompanha a rotina de uma escola secundária americana, e *Primary*, de Robert Drew, que registra a campanha do então senador John Kennedy nas primárias da concorrência à presidência dos Estados Unidos, em 1960, foram realizados de forma a produzir o mínimo de intervenção possível da equipe. O método constitui da exclusão das prévias negociações entre os participantes que possibilitam as filmagens, apresentando a cena como tão somente o momento filmado. A quase inexistência de entrevistas diretas e a ausência do realizador nos planos produziam imagens que, por si e por sua vitalidade, eram concebidas como suficientes por aludirem ao sentido dos acontecimentos, respondendo aos princípios da *observação*.¹⁵⁷

As teorias e práticas do cinema documentário empreendidas na época no âmbito do Cinema Verdade francês incidiram de forma especial no Brasil a partir dos anos 1960. Em um primeiro momento, as influências do Cinema Verdade sobre o cinema documentário e ficcional brasileiro em geral se basearam em sua ação política indireta e na reflexão que emergente da abordagem social do enredo e dos temas dos filmes. Por uma conjuntura social, econômica e política, a “estética da fome”¹⁵⁸ se naturalizou entre os cineastas do movimento que ficou conhecido como Cinema Novo. Tal como com os diretores do Cinema Verdade, o contato com equipamentos mais inovados tecnologicamente, com maior possibilidade de mobilidade no set de filmagem e a

¹⁵⁶ Na década de 1950, o encontro de etnógrafos acadêmicos e a prática do fazer cinema agregavam um novo modo de alcance de pesquisa acadêmica, que, para além do texto, abria margens para a compreensão do alcance analítico da imagem. Havia, no momento, o reconhecimento de que o discurso visual que se produz é construído socialmente, sem retirarem-se os “informantes” realizadores dessa construção que se dá no âmbito do filme antropológico (NOVAES, 2004).

¹⁵⁷ No ano de 2004, o documentarista brasileiro João Moreira Salles lança um filme com evidentes inspirações do cinema direto americano. Seu filme “Entreatos” acompanha os bastidores dos últimos 30 dias da campanha de Lula nas corridas eleitorais para a presidência da república em 2002, a partir dos princípios de não intervenção direta.

¹⁵⁸ Pela “estética da fome” Glauber Rocha conceberia uma ideia de que não se tratava simplesmente de explicitar e documentar o mundo a uma classe média ocidental, em que o mundo inferiorizado, oprimido parecia distante e incompreensível. Em sua concepção não existia o divórcio entre o comprometimento social e a forma artística. Ela era sua condição de existência.

gravação de som direto e aparelhos de montagem, lançaria as bases do cinema produzido pelos jovens cineastas brasileiros.¹⁵⁹ Embora a influência do cinema direto francês fosse determinante no amadurecimento estético do cinema documental brasileiro e a antropologia compartilhada tivesse ressonâncias por aqui, até o início dos anos 1980 a problematização das questões referentes ao fazer cinema documentário e suas possíveis derivações discursivas que incorreriam do embate entre a objetividade e a subjetividade de todos os participantes, objetos e realizadores, eram incomuns:

O cinema etnográfico e sociológico praticado no Brasil foi um dos segmentos que mais sofreu a “repressão ao domínio formal expressivo” vigente no domínio do documentário desde que o impulso vanguardista dos anos 1930 foi abandonado. Com raras exceções, o enfrentamento das questões semióticas era subjugado às prioridades da hora: registrar os eventos da cultura popular, preservar a memória brasileira, defender as vítimas sociais e denunciar as injustiças.¹⁶⁰

Tais caminhos estéticos seriam trabalhados ao longo das décadas seguintes nas passagens do cinema moderno para o contemporâneo, que retomo em sessão subsequente.

Entendendo o cinema direto para além de um movimento estético datado, Jean-Louis Comolli¹⁶¹ o identifica como uma prática que se faz presente em diferentes níveis e em variadas formas de realização de filmes e reportagens: “O direto está em estado bruto em todo fragmento de reportagem, como o cinema está em estado bruto em toda sequência de imagens.”¹⁶² O autor ainda observa que, se em sua presença do direto na reportagem ele se faz como sua constituição primeira e não como seu exemplo máximo, ele se elabora, na verdade, como seu grau zero, sua “definição mínima”. O direto praticado pelo cinema, então, seria muito vasto esteticamente e se colocaria como presente eloquentemente no cinema contemporâneo, tanto documental como ficcional.¹⁶³ Além disso, haveria algo como um paradoxo essencial ao direto, no que se refere à sua relação com a ficção. O paradoxo se põe da seguinte maneira para Jean-

¹⁵⁹ RODRIGUES, 2010.

¹⁶⁰ DA-RIN, 2006, p. 188.

¹⁶¹ COMOLLI, 2010.

¹⁶² COMOLLI, 2010, p. 295.

¹⁶³ Comolli (2010) segue observando a presença do direto no cinema moderno de ficção, nas elaborações de realizadores como John Cassavetes, Jean-luc Godard e Eric Rohmer, por exemplo. Os tons estéticos próprios às reportagens, como os longos planos, a possível presença de entrevista e o efeito menos ficcional compoem a narrativa estabelecem o que se mais discute em termos de interpenetração entre a ficção e o documental, até hoje: “Esse jogo impõe redefinir o cinema direto: ele pode englobar o ficcional como também estar implicado nele; ele pode ser instrumento e efeito de uma narração; o cinema direto transborda de todos os lados o espaço que lhe infligia a simples reportagem.” (COMOLLI, 2010, p. 294).

Louis Comolli:¹⁶⁴ o direto transgride, de forma mais poderosa que a ficção, o limite colocado entre o que é o “vivido”, o “acontecimento bruto” do que seria da ordem do “ficcional” ou da “fábula” e da “parábola”, movimento que acaba por cindir essas dimensões na forma da elaboração fílmica. Assim, ele comenta:

Como se a ficção somente estivesse mais disponível, mais próxima, quando ela não está inscrita como parte integrante do filme, nem previsto em seu programa; somente quando o filme, de alguma maneira, desemboque nela, seja brusca e acidentalmente em certas reportagens “puras” [...], seja no fato de que o filme fabrique essa ficção a medida que ele se fabrique a si mesmo (o caso dos filmes de direto altamente manipulados: Perrault, Rouch).¹⁶⁵

O cinema direto, transgredindo barreiras estéticas, é dispositivo enriquecedor e diversificador das narrativas da atualidade no cinema, em suas expressões documentais ou ficcionais. Presença importante nas elaborações modernas, ele é também fundamental nas passagens para o contemporâneo.

PASSAGENS PARA O CONTEMPORÂNEO

I

Como referido anteriormente, no documentário contemporâneo brasileiro há aberturas e tendências à suspensão de diretrizes orientadoras da forma documental tradicional. Essa maneira convencional de lidar com o dito “cinema do real” significou a produção de teorias e práticas na esteira do pensamento tido como verdadeiro caminho de acesso ao real: este que procura desvelar uma realidade mais verdadeira, supostamente isenta da interferência dos artifícios criados pela mediação da câmera e do autor. Conforme demonstra Silvio Da-Rin,¹⁶⁶ há hoje uma aceitação e uma abertura para a experimentação assim como uma autorreflexividade importante. Segundo o autor, os filmes documentários que buscam um modo desconstrutivo em relação à linguagem,

¹⁶⁴ COMOLLI, 2010.

¹⁶⁵ COMOLLI, 2010, p. 299.

¹⁶⁶ DA-RIN, 2006.

encontram na reflexão sobre a representação uma forma de examinar dos seus próprios instrumentos de persuasão. Dessa maneira, a arte autocrítica ou autorreflexiva tenciona promover uma consciência diferenciada do espectador e de sua relação com o filme, evidenciando o que Bill Nichols¹⁶⁷ chama de “dúvida epistemológica”, pois “sublinha a intervenção deformante do dispositivo cinematográfico no processo de representação. O saber não é apenas localizado, mas ele mesmo sujeito a questionamento.”¹⁶⁸

Na referida produção recente, a documentação antropológica, sociológica e geográfica acontece de forma subversiva. O filme pode servir-se do artifício da encenação como dispositivo que força a revivência dos próprios habitantes a costumes que foram gradativamente abandonados. Ao assistir a alguns desses filmes, o espectador é apresentado a esses costumes reais ficcionalizados fora da ordem da narração direta e do discurso unívoco do realizador, resultando em uma elaboração que pode construir devires diversos à imagem.

A função do documentário seria, então, expor-se incessantemente à presença daquelas representações coletivas a que chamamos “realidades”. Constituídas ao longo do tempo como narrativas ou como *mises-en-scènes*, elas preexistem à relação cinematográfica. Instituições políticas, judiciárias, econômicas... grupos, associações, sindicatos, empresas...nenhum desses sistemas precisou esperar o cinema para se formular e se formar. Essas construções sociais e mentais elaboram sua própria narrativa do mundo sem esperar e sem depender daquilo que o cinema teria a narrar. Trata-se, para o cinema documentário, de construir um estado filmável do mundo com — e às vezes contra — todos os estados narrativos do mundo já existentes; de impor, de superpor ou de opor uma *mise-en-scène* cinematográfica a outras *mise-en-scènes* institucionais ou coletivas, inclusive familiares, que podem competir com a sua, tanto em resistência quanto em cumplicidade.¹⁶⁹

Pensar na configuração atual do documentário brasileiro envolve uma reflexão, através de um breve retrospecto, sobre a edificação do cinema praticado no Brasil nas últimas décadas. Jean-Claude Bernardet¹⁷⁰ estuda a crise do cinema documentário na passagem dos anos de 1950 para os de 1960 e introduz a ideia de “modelo sociológico”, que seria predominante nos filmes da época. Tal modelo é conhecido pela principalidade da voz do realizador dentre todas as vozes presentes nos filmes, cujo discurso correspondia a um quadro teórico já dado. Antes comum na tradição de

¹⁶⁷ NICHOLS, 1991.

¹⁶⁸ NICHOLS, 1991, p. 61 *apud* DA-RIN, 2006, p. 192.

¹⁶⁹ COMOLLI, 2008, p.151.

¹⁷⁰ BERNARDET, 2003.

documentários brasileiros do Cinema Novo, a “voz esclarecida” abordava o “outro de classe”¹⁷¹ de forma a projetar uma distância entre os sujeitos envolvidos nos filmes.¹⁷²

O “modelo sociológico”, como lembra Jean-Claude Bernardet,¹⁷³ tem seu apogeu por volta de 1964 e 1965 e, no momento posterior, começam a despontar várias tendências ideológicas e estéticas. É quando surgem, dentre outros, os documentários que, na esteira dos anteriores, observam Consuelo Lins e Cláudia Mesquita,¹⁷⁴ continuam a se construir por um olhar para o sujeito pertencente à outra classe social.¹⁷⁵

A corrente documentária que derivaria no movimento do Cinema Novo¹⁷⁶ seria conhecida como “Documentário Moderno” brasileiro. Suas elaborações se propunham a interpretar as situações sociais brasileiras dando voz aos entrevistados, “o outro” filmado e a comentários e conversas com especialistas e com autoridades, em que a narração *over*¹⁷⁷ tinha um papel explicativo, pelo posicionamento do cineasta/intelectual que interpretava as mazelas sociais que se desprendiam das contradições do processo de formação sociocultural brasileira.¹⁷⁸ Amir Labaki¹⁷⁹ ressalta o fato de que o modelo praticado por Jean Rouch teria sido muito influente do Cinema Verdade brasileiro da metade final dos anos 1960 e 1970. Ademais, o autor aponta a criação do programa “Globo Repórter” em sua primeira fase (entre os anos de 1973-1983) como um marco para o desenvolvimento do documentário brasileiro, sendo um espaço de

¹⁷¹ LINS; MESQUITA, 2008.

¹⁷² Como demonstra Jean-Claude Bernardet (2003), entre as décadas de 1960 e de 1970, tal modelo produziu, em sua maioria, curtas-metragens que se resumiam em registros das tradições populares, da arquitetura, das artes plásticas, música etc., sendo realizados pelo apoio financeiro e institucional, motivados por políticas públicas voltadas para o audiovisual.

¹⁷³ BERNARDET, 2003.

¹⁷⁴ LINS; MESQUITA, 2008.

¹⁷⁵ Um exemplo é o filme “Opinião pública”, de Arnaldo Jabor, em que a classe média é foco das reflexões acerca das inconstâncias e dúvidas de jovens e do pragmatismo do adulto que, mesmo engajado nas lutas de sua classe, é qualificado como alienado pela voz do narrador. A narração do filme nos apresenta a voz do “esclarecido” em relação ao oprimido de classe, que, aparentemente, não conhece sua “real condição”, apesar de ser provocado com perguntas pelos realizadores. Suas respostas são condensadas em um resumo que parece ter como intuito formar um todo teórico que confirme uma tese prévia dos realizadores.

¹⁷⁶ Outra vertente do cinema brasileiro, surgido na mesma época do Cinema Novo, o Cinema Marginal, tinha como alvo não somente a burguesia e as mazelas sociais brasileiras, mas apontava, por meio de um discurso irônico e radical, os outros sujeitos difusos constituintes da sociedade urbana brasileira. Cineastas como Rogério Sganzerla (de “O Bandido da Luz Vermelha”) e Júlio Bressane (de “Matou a família e foi ao cinema”) se situavam em tal proposta crítica. Emergiam de suas produções questões mais particulares, mas nem por isso apolíticas e ainda reflexões sobre a forma e linguagem do filme.

¹⁷⁷ Trata-se, diferentemente da voz *off*, caracterizada pela fala vinda do fora de campo — de alguém que não aparece em cena corporalmente mas está presente no momento filmado —, de uma voz inserida no filme após as filmagens, algo próprio das narrações gravadas em estúdio no momento da montagem do filme.

¹⁷⁸ LINS; MESQUITA, 2008.

¹⁷⁹ LABAKI, 2006.

experimentação importante de alguns realizadores, como um de seus importantes integrantes, Eduardo Coutinho.

O momento da mudança, da passagem do cinema moderno para o documentário das décadas de 1980 e 1990 é lembrado por Jean Claude Bernardet¹⁸⁰ por meio do emblemático documentário “Cabra marcado para morrer”, de Eduardo Coutinho. Ao dar a ver os “esquecidos” e “recusados” pela história oficial, em detrimento de fatos e pessoas importantes da história brasileira, o filme produz um deslocamento nas maneiras de se realizar documentário “[...] mas não deixa de dialogar com diferentes estéticas documentais e da reportagem televisiva, retomando algumas delas e reinventando outras.”¹⁸¹ Amir Labaki¹⁸² também comenta o papel fundamental de “Cabra” para a cinematografia brasileira ao ressaltar sua importância tanto como estilo, algo influenciado pelo projeto de “documentário compartilhado”, se estabelecendo como um filme sobre a família Teixeira, sobre o realizador e as relações de tensão entre todos eles, assim como por sua construção histórica e processual, inédita até então. Produto, em parte, de sua impossibilidade de ser realizado, ele se fez em um movimento de atrito com o mundo: “o filme sobre Teixeira transforma-se num filme sobre o filme interrompido sobre Teixeira, sobre o impacto repressor e socialmente desintegrador da ditadura, sobre o cinema como preservação de memória.”¹⁸³

Pensando tal movimento do cinema documentário brasileiro recente, Karla Holanda o relaciona à prática da micro história.¹⁸⁴ Antes comum na tradição de documentários brasileiros do cinema novo, a “voz esclarecida”, que abordava o “outro de classe”¹⁸⁵ e parecia projetar a distância entre os sujeitos envolvidos nos filmes, dá lugar a uma nova abordagem, de relações mais simétricas entre todos os envolvidos no

¹⁸⁰ BERNARDET, 2003 *apud* LINS e MESQUITA, 2008.

¹⁸¹ LINS e MESQUITA, 2008, p. 25.

¹⁸² LABAKI, 2006.

¹⁸³ LABAKI, 2006, p.70. “Cabra marcado para morrer” começaria a ser realizado nos primeiros meses do ano de 1964, como uma tentativa reencenar a trama que envolveu a morte, em 1962, de João Pedro Teixeira, uma liderança camponesa da Paraíba. Com a instauração do Golpe Militar, em abril de 1964, o filme teve suas filmagens interrompidas. Duas décadas depois o realizador Coutinho reuniria os planos gravados e guardados por ele durante os anos de censura e retomaria as filmagens com os personagens do filme original. No segundo momento, a proposta inicial de reencenação de um episódio trágico da comunidade é deixada de lado e o filme se torna uma tentativa de rememoração do passado daqueles personagens e da própria impossibilidade do primeiro filme ser feito.

¹⁸⁴ Segundo Karla Holanda (2006), a micro história é uma prática historiográfica que se baseia na utilização se uma escala reduzida de observação. Privilegia, assim, recortes menores para a análise de indivíduos e comunidades, semelhante a uma linha de força observada dentro da produção contemporânea mais recente de documentários. Ela relaciona, assim, o método que envolve a micro história aos processos de filmagem que privilegiam abordagens particularizadas, não mais dos “tipos sociais” como uma justificativa sociológica que estabelecerá uma relação causa-efeito.

¹⁸⁵ LINS; MESQUITA, 2008.

processo de produção do filme. Privilegiando abordagens particularizadas e não mais dos “tipos sociais” como uma justificativa sociológica que estabeleceria uma relação causa-efeito, tais práticas envolvem a abordagem em primeiro plano os dramas pessoais ou universos reduzidos, das quais indiretamente o contexto político-social pode emergir, formando uma narrativa rica e plural em significados. Em tais filmes, os personagens não necessariamente correspondem a um perfil sociológico preciso e a abordagem não parte de alguma premissa teórica do realizador, não procuram ser justificados.¹⁸⁶

Em relação ao documentário contemporâneo brasileiro, Consuelo Lins e Cláudia Mesquita¹⁸⁷ se referem aos “dispositivos documentais”. Esses dispositivos seriam produto das tendências das artes contemporâneas e envolvem um artifício que protocola as circunstâncias de filmagem, determinando tempo e lugares restritos como condição de realização. Exemplificando tais tendências pelos documentários mais recentes de Eduardo Coutinho, as autoras apontam a marca do minimalismo estético em suas narrativas. Filmes como “As canções” e “Jogo de cena” possuem apenas uma locação e são ancorados basicamente na entrevista direta, sem o uso de voz *over*, trilha sonora ou imagens de arquivo, que Lins e Mesquita analisam como uma “operação de subtração”, em um movimento apurativo que irá eliminar o que não for julgado como essencial.

Nessas referidas diversidades e justaposições estilísticas,¹⁸⁸ como a simultânea presença de entrevista direta, as encenações, a presença vocal ou física do diretor e suas reflexões pessoais acerca dos acontecimentos do filme, pela procura de uma narrativa que pode ser reveladora em cada filme junta-se o gesto que envolve a passagem da câmera do cinegrafista para a mão dos próprios sujeitos filmados, como no filme “O prisioneiro da grade de ferro (Autorretratos)”, de Paulo Sacramento. Passando-se nos últimos meses de existência do complexo penitenciário do Carandiru, o documentário é um conjunto construções coletivas do realizador e dos detentos, que, em posse da câmera, filmam seu cotidiano de um dos maiores centros de detenção do Brasil.

¹⁸⁶ LINS; MESQUITA, 2008.

¹⁸⁷ LINS; MESQUITA, 2008.

¹⁸⁸ É importante ressaltar, também, o desenvolvimento de uma emergente metodologia cinematográfica em que os próprios realizadores são os indígenas. Um marco desse novo movimento é o projeto “VÍdeo nas aldeias” concebido por Vincent Carelli. Em vertente, surgem, igualmente, os “falsos documentários”, que buscam uma estética própria de filmes documentais ou matérias jornalísticas como forma de construir uma trama ficcional. O curta metragem de ficção “Recife Frio”, de Kleber Mendonça Júnior, por exemplo, simula um documentário jornalístico que investiga uma misteriosa frente de frio constante que paira sobre o município de Recife. Alguns filmes de Jorge Furtado também seguem essa forma estética de criação.

“Perseguir a verdade”, “filmar o real”: tais asserções não encontram mais correspondência no cinema documentário contemporâneo. Se não há um caminho *real* a se atingir, não há um pressuposto que direcione um esclarecimento ou falseamento da realidade. O real é o real na presença da câmera¹⁸⁹: ele não preexiste ao filme.

As ideias de Jean Louis Comolli acerca da formação de uma *mise-en-scène compartilhada*, pela relação de atrito entre *mise-en-scènes* diferentes, potencial criados de um jogo de cumplicidade entre os sujeitos dos filmes, pode ser estendida à cena criada a partir do diálogo.

II

Porém, outra problemática surge.

O documentário, no desenvolvimento de uma relação, cria, por conseguinte, um espaço. O campo de relação é visto como dotado de possibilidade: ele pode servir de instrumento de fechamento ou abertura. Cesar Migliorin, ao pensar a possibilidade de criação de espaços democráticos na contemporaneidade, alude à “partilha do sensível”, concebida por Jacques Rancière, e aos possíveis espaços de resistência das imagens e se pergunta, a partir de determinados documentários: “[...] quais são os gestos e configurações que tem a possibilidade de forjar essa dimensão política? Até que ponto é possível pensar o documentário como um espaço democrático, como espaço que apreende e fomenta as mutações do sensível?”¹⁹⁰ A partir desse pensamento, o olhar dirigido às imagens produzidas no âmbito do cinema documentário contemporâneo acaba por ter que perpassar pela problemática sobre seu potencial em construir um espaço democrático, ou como forma de um “micro enfrentamento” construído coletivamente, prossegue Cesar Migliorin, levando em conta e discutindo a possibilidade de “dar voz ao outro” e na partilha desse espaço fílmico, que é físico e simbólico.¹⁹¹

¹⁸⁹ DELEUZE, 2005.

¹⁹⁰ MIGLIORIN, 2015, p. 4-5.

¹⁹¹ Essas problemáticas alcançam todos os níveis de análise, quando se pensa espaço e lugar como, necessariamente, socialmente produzidos e vividos cotidianamente. Por exemplo, Cosgrove (2003 [1983], p. 126) chega próximo a essa ideia ao pensar a produção simbólica apropriada como poder simbólico (conceitualizado por Pierre Bourdier) sobre as sociedades de classes.

Jacques Rancière, ao entender a estética “primeira”,¹⁹² constituidora da política, pensa em sua dimensão sensível. Ele denomina de partilha do sensível ao sistema que define um espaço *comum* de participação e separação dos sujeitos, a partir dos recortes instituintes do sensível: “Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha.”¹⁹³ Fazendo referência a Aristóteles, quando este designou o cidadão como aquele que “*toma parte* no fato de governar e ser governado”, o autor observa a partilha já estabelecida, a que define os que podem tomar parte:

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc.¹⁹⁴

Rancière ainda observa a estética constitutiva da política — que se diferencia da “estetização da política” como a definiu Walter Benjamin a partir do surgimento da cultura de massa — que seria como “[...] um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência.”¹⁹⁵

Cezar Migliorin¹⁹⁶ assevera que o que institui a dimensão estética da política, na concepção desta de Rancière, é que toda atividade política se dá como um conflito “[...] para dizer o que é palavra e o que é grito, o que é parte de um comum e o que pode ser apenas separado dele. Recortes que constituem a própria dimensão estética da política.”¹⁹⁷ Dessa forma, a percepção estética da política, o autor prossegue, traz a linguagem como organizadora das noções de justiça e democracia.

Não se trata de, partir de um ideal de direitos dos indivíduos, sempre absoluto e facilmente alienável da prática, pensar a justiça como o que garante uma igualdade entre eles, mas operar na imanência de como o

¹⁹² “Essa estética não deve ser entendida no sentido de uma captura perversa da política por uma vontade de arte, pelo pensamento do povo como obra de arte. Insistindo na analogia, pode-se entendê-la num sentido kantiano — eventualmente revisitado por Foucault — como o sistema das formas a *priori* determinado o que se dá a sentir.” (RANCIÈRE, 2005, p. 16).

¹⁹³ RANCIÈRE, 2005, p. 15.

¹⁹⁴ RANCIÈRE, 2005, p. 16.

¹⁹⁵ RANCIÈRE, 2005, p. 16-17.

¹⁹⁶ MIGLIORIN, 2015.

¹⁹⁷ MIGLIORIN, 2015, p. 2.

poder se exerce, na distribuição do que pode ser reivindicado por cada grupo e na possibilidade de uma determinada fala ou gesto poder operar um comum, deixando de ser *ruído* para circular sem fim definido, mas com a potência de *reconfigurar o espaço, o tempo, a memória*. Esta é uma das dimensões políticas das imagens, uma vez que elas se apresentam como maneiras de fazer, dizer e sentir que têm a potência de reconfigurar as formas de visibilidade e sensibilidade.¹⁹⁸

A partir dessa concepção de que uma partilha do sensível é como um ordenamento dos lugares em que a circulação da palavra e do sensível ou é obstruída ou encontra livre passagem, ela não deve ser confundida com o “direito à fala”, prossegue dizendo Cezar Migliorin. Há, ainda, a distância entre a fala e a escuta, a partilha não garante a presença da fala em um “espaço comum”: “O jornalismo, tanto impresso como eletrônico, por exemplo, é recheado por falas de excluídos que não chegam a se concretizar como uma forma de reconfiguração de uma partilha.”¹⁹⁹

Sobre a construção desse *espaço* de relações formado pelo documentário, é importante destacar o que César Guimarães e Bruno Leal²⁰⁰ dizem do *tempo* da construção daquilo que dará o tom embate entre diferentes, na constituição da *mise-en-scène*. O gesto de filmar parece requerer uma diligência. Tempo, duração são essenciais para que os “homens ordinários”, filmados, passem ao estado de transformação do “devir personagem”:

Dupla função desse tempo em estado puro alcançado pelo documentário: ele permite, simultaneamente, que o homem ordinário passe por um devir (ao se colocar na vizinhança da ficção), enquanto o próprio filme estabelece uma relação com o espectador que o põe em confronto com o Outro (COMOLLI, 2004, p.51). Essa duração que acolhe os corpos filmados e a fala dos sujeitos alcança também o espectador, pois ela é fabricada por uma escritura que apela ao sujeito para que este invista imaginariamente o espaço-tempo do filme e se reaproprie da *mise en scène*.²⁰¹

Dessa forma, se o que concebo como lugar é um espaço construído e vivido interpessoalmente — espaço de vizinhanças entre singularidades, de contato de alteridades —, ele não pode ser definido só pelos consensos ali presentes. O lugar é lugar de partilha. O olhar que entrevejo para os filmes documentários nos ensaios subsequentes procura, na escritura fílmica, o gesto problematizador implicado no

¹⁹⁸ MIGLIORIN, 2015, p. 2. Grifos meus.

¹⁹⁹ MIGLIORIN, 2015, p. 2.

²⁰⁰ GUIMARÃES; LEAL, 2008.

²⁰¹ GUIMARÃES; LEAL, 2008, p. 11.

contato entre as *mise-en-scènes* dos personagens; ele procura, ainda, os liames que permitem a produção de espaços de alteridade, esse chamado *lugar em cena*.

ENSAIOS

O LUGAR ENTRE *O FIM E O PRINCÍPIO*

Como é o lugar
Quando ninguém passa por ele?
Existem as coisas
Sem ser vistas?

Estrela não pensada,
Palavra rascunhada no papel
Que nunca ninguém leu?
Existe, existe o mundo
Apenas pelo olhar
Que o cria e lhe confere
Espacialidade?

Concretude das coisas: falácia
De olho enganador, ouvido falso,
Mão que brica de pegar o não
E pegando-o concede-lhe
A ilusão de forma
E, ilusão maior, a de sentido?

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE



FINS

Sair de um lugar, colocar-se em percurso. À procura de algum outro lugar? Antes: à procura de um caminho. Caminho que, como condição, traduz-se em um *modo de fazer*. De início, tateia-se. Por limite, um local: ali se desenvolverá a relação fronteiriça entre os que chegam e os que no ambiente se encontram.

Lugar nenhum, cafundó, *sul de lugar nenhum*, confins do sertão: desejo pelo encontro maior. Assim começa a procura de Eduardo Coutinho no documentário “O fim e o princípio”. Um começo errático, um fim indiscernível. Motivado pelo desejo de ouvir e procurando por quem saiba falar,²⁰² Coutinho chega ao sertão do estado da Paraíba.

É possível um lugar não somente registrado pela câmera, mas também produzido — e singularizado — no filme documentário, pela relação entre realizador e personagens? Será possível pensar no processo de procura inscrito em cena como uma construção de *lugar*? Ou a *cena como lugar*? Processo e forma do filme: onde estão, aqui, os liames desses dois irredutíveis? A busca iniciada por Coutinho, no limiar da especificidade física do local, relaciona-se ao entendimento de uma ideia da *dimensão representativa* própria do lugar, sobre a qual Maria Luísa Nogueira fala: “O mundo dos lugares é um mundo de elementos que parecem intangíveis: o cotidiano, o simbólico, a subjetivação, a vida.”²⁰³ Assim, a procura pelo local — um lugar para os habitantes —, acaba se tornando a busca por uma escala de vida. Um recorte espacial a ser filmado e vivido.

²⁰² O sentido de “saber falar” aqui concebido relaciona-se com o que Eduardo Coutinho expôs em várias entrevistas sobre a maneira como costumava trabalhar, ao evitar, intencionalmente, as perguntas genéricas, que, segundo ele, resultariam em respostas igualmente generalizadas. Da conversa desinteressada, composta por perguntas acertadas, pensava ele, poder-se-ia chegar a cada indivíduo singular, com uma história interessante para contar. O clima de diálogo espontâneo era algo arquitetado e não força da causalidade, algo intencional procurado por Coutinho, que ele explicitamente defende, fala de “conversas”, em lugar de “entrevista”, “depoimento” etc. (COUTINHO, 2013, p.23).

²⁰³ NOGUEIRA, 2011, p. 48.

A FORMA DA PROCURA

Se a locação do filme não está previamente definida, e tampouco seus personagens,²⁰⁴ o que se entrevê é que a *busca por uma relação* é o que motiva Coutinho. A não adesão a um dispositivo,²⁰⁵ a princípio, institui nova forma de pesquisa. O filme vai acontecer, anuncia a voz *over*²⁰⁶ de Coutinho — que acompanha as cenas iniciais —, e será, no mínimo, um filme sobre uma procura, ainda que o protocolo preestabelecido, mínimo nesse caso, seja frustrado. A partir da narração inicial, sabemos que Coutinho está à procura de um local para sua filmagem, a processualidade do filme desenvolve-se a partir desse inicial estímulo: a busca por um acaso que seja singular.

Para o construir desse primeiro momento, marcado pelo tatear, é preciso o ajustamento da pequena à grande escala da busca: a aproximação.²⁰⁷ Procurar personagens e histórias interessantes dá corpo a uma metodologia, escutar a palavra do outro²⁰⁸ torna-se, assim, um método: *pensar o mundo com o personagem*. Procurando escutar, o cineasta deseja achar quem realmente fale.²⁰⁹ Um *lugar fora do lugar* que se torna, aos poucos, com a mediação e o diálogo horizontal, um *lugar comum*. Aqui, entrevê-se um mundo no lugar, onde se dará a cena do filme. Processo que envolve o estabelecimento de parâmetros restritivos, mas nunca limitantes.²¹⁰ Não partindo de

²⁰⁴ “Primeiro, optei por fazê-lo sem pesquisa prévia; em segundo lugar fugir do espaço urbano; e, por fim, trabalhar sem tema e sem locação predefinidos.” Fala de Eduardo Coutinho, citada em texto de Amir Labaki no Caderno *EU & Fim de Semana* 23, 24 e 25 de dezembro de 2005, Revista Valor Econômico.

²⁰⁵ O dispositivo documental, de ordem temporal e/ou espacial, busca criar condições e parâmetros restritivos a partir dos quais os filmes serão feitos (LINS; MESQUITA, 2008).

²⁰⁶ Por meio dessa narração explicativa, Coutinho apresenta sua intenção inicial de não procura por tema ou locação particulares: “O filme pode não ter tema e tornar-se um filme sobre uma procura por ele e por personagens.”, diz.

²⁰⁷ Algo próximo da ideia de *ordem local* a que se refere Milton Santos, ao contrapô-la à ideia de *ordem global*: “A ordem global funda as escalas superiores ou externas à escala do cotidiano. Seus parâmetros são a razão técnica e operacional, o cálculo de função, a linguagem matemática. A ordem local funda a escala do cotidiano, e seus parâmetros são a copresença, a vizinhança, a intimidade, a emoção, a cooperação e a socialização com base na contiguidade.” (SANTOS, 2008, p. 170).

²⁰⁸ Em “Eduardo Coutinho, Pierre Perrault e as prosódias do mundo”, Mateus Araújo, ao tecer convergências entre o trabalho dos dois cineastas, chama a atenção para a depuração de um método que teve lugar no desenvolvimento do cinema de Coutinho, trata-se do exercício de uma escuta primorosa da *palavra do outro*, do entrevistado no filme.

²⁰⁹ Em mais de uma ocasião, o cineasta expressou seu interesse pelo personagem desconhecido, que ofereceria mais em sua fala, por não ter nada a perder ao conceder a entrevista. No caso específico de “O fim e o princípio”, a rica oralidade e a poesia sertanejas motivaram o cineasta a escolher o interior da Paraíba como região onde procuraria o local do filme.

²¹⁰ Sobre a coabitação da imagem e das relações estabelecidas para a sua formação, Michèle Garneau diz de um regime de *hospitalidade* instaurado em dois níveis em “O fim e o princípio”, entre realizador e

locações ou temas preestabelecidos, Coutinho, aqui, motiva-se pela ideia de se fazer um filme de fala e submete a fluidez do lugar e da imagem à busca por ela.

Mas como compartilhar o lugar no filme? Registrando, simplesmente, os costumes de seus habitantes? Propondo encenações de seu cotidiano? Compreendendo os limites territoriais da comunidade?

Do município de São João do Rio do Peixe, na Paraíba, Coutinho e sua equipe chegam ao Sítio Araçás, uma comunidade rural onde vivem algumas famílias, com laços de vizinhança e, em alguns casos, de parentesco. Se em outros filmes de Coutinho o local de filmagem já está definido quando a câmera é ligada — e o que é colocado em cena é a continuação de uma relação de certa forma já estabelecida com os entrevistados, em um momento anterior à filmagem —, em “O Fim e o princípio” há a subversão do método até então convencional do cineasta. A transformação se inicia baseando-se em uma importante copresença que constitui a cena. Essa copresença, entendida como uma instância criada pelo diálogo entre realizador e personagens seria algo como um método inaugurado por Coutinho, segundo Consuelo Lins e Cláudia Mesquita em seu documentário “Santo Forte”: “[...] O momento da filmagem tem para o diretor uma dimensão quase mística”.²¹¹

Em “O fim e o princípio”, coincidem dupla procura: a de uma concretude prático-sensível, o local fílmico — as locações onde os sujeitos serão filmados — e o *lugar* de relações a ser estabelecido. A procura das condições para o filme ser realizado converge para a sua forma, determina parte de sua escritura. Refiro-me à procura de uma relação, sempre presente no cinema de conversa de Coutinho, determinante do lugar. Embora não se possa cindir essas duas dimensões constituintes de qualquer arranjo espaço-temporal em que a vida humana acontece, destaco essa duplicidade da natureza da procura do cineasta aqui, por se tratar de um modo diferente da abordagem inicial que costumava dar a seus filmes anteriores.²¹²

personagens e, em uma segunda dimensão, entre a imagem criada por essa relação e seu espectador. Por ser uma acolhida inventiva, por meio de uma técnica aparelhada pelo cinema, o filme, por meio do estrangeiro, Coutinho, produz, mediante a prática do diálogo, a hospitalidade que resulta na coabitação da imagem produzida. (Comunicação de Michèle Garneau apresentada no IV Colóquio Internacional “Cinema, estética e política”. Belo Horizonte, junho de 2015).

²¹¹ LINS; MESQUITA, 2008, p. 18.

²¹² Lins e Mesquita (s/d) destacam tal característica particular de o “Fim e o princípio”. Para as autoras, o documentário de Coutinho, estabelecendo-se como um “filme de transição”, estaria no meio caminho entre o dispositivo que escolhe e delimita previamente o lugar a ser filmado (uma favela, um lixão ou um prédio, no caso de “Santa Marta, duas semanas no morro”; “Boca de Lixo”; e “Edifício Master”, por exemplo) e o que define a locação *indoor*, dentro do estúdio, como “Jogo de cena” e “As canções”.

A procura dá corpo ao encadeamento de cenas da primeira parte do filme. Sua processualidade se expressa, nesse primeiro momento, expondo a fragilidade do *tatear* do filme. A suspensão parcial de diretrizes e protocolos na primeira parte do filme transforma-se em seu próprio processo, por meio de sua inserção na cena. Coutinho insere a incerteza do método ao tentar resolver as indeterminações auto impostas para a realização do filme: é preciso “fugir do espaço urbano” e achar tema e locações, ele diz em suas narrações iniciais, falando de um desejo por um “lugar que a gente goste e que nos aceite”, procurando quem fale da vida, de como se vive ou vivia no sertão, concordando, sem saber, como uma concepção acerca do lugar próxima a que Cássio Hissa concebe, quando este escreve que a “[...] reflexão acerca dos lugares é a reflexão sobre a existência nos lugares, a vida nos lugares.”²¹³

A cena do filme só faz sentido com a continuidade espaço-temporal construída na narrativa, costurada por envoltórios que acompanhamos, pouco a pouco, mais a mais. Consuelo Lins²¹⁴ observa a semelhança entre o método de Coutinho e o do cineasta francês Jean Rouch. Ambos, pensa ela, aproximam-se ao buscarem a realização de uma elaboração, um ambiente de transformação, que só será construída no ato mesmo do fazer do filme e que não preexista a ele: “[...] o mundo não está pronto para ser filmado, mas em constante transformação, ele vai intensificar essa mudança, deixando claras as interação entre os dois lados da câmera e as condições de produção do filme.”²¹⁵

As ideias de Fernão Ramos²¹⁶ acerca dos tipos de encenação conduzem o pensamento a um tipo de encenação que se desencadeia apelo afeto. Na *encenação-afecção*,²¹⁷ segundo o autor, a cena documentária se compõe em um transcorrer do presente, no próprio corpo, nas expressões corporais. Em comutação com o sujeito da câmera, o realizador, o personagem se expressa pelo afeto, até mesmo pelo

²¹³ HISSA, 2011, p. 50.

²¹⁴ LINS, 2013.

²¹⁵ LINS, 2013, p. 380.

²¹⁶ RAMOS, s/d.

²¹⁷ “A crítica ao filme clássico, de corte griersoniano, funda uma nova cena na narrativa documentária a qual me refiro como encenação direta, ou *encena-ação/afecção*. O prefixo 'ação/afecção' vem, no conceito, afastado do conjunto 'encenação' por se tratar de ação ou afeto que, em princípio, não é encenada. É na defesa da não encenação que podemos dizer que a cena é, literalmente, *ence-nada* e é neste viés que o documentário moderno funda sua crítica ao modo clássico. Por não encenação entenda-se a encenação presente na 'estética da mosca-na-parede', conjunto de procedimentos centrados no recuo do sujeito que sustenta a câmera, enquanto fundamento ético da representação.” (RAMOS, s/d, p. 13).

exibicionismo. Pensando os filmes recentes de Coutinho,²¹⁸ Ramos observa: “Uma pessoa sentada em frente da câmera [...] não age propriamente ao encenar sua personalidade para câmera. Expressa seu afeto pelo rosto, pela entonação da fala.”²¹⁹

MEDIAÇÃO

No filme, um espaço de relações interpessoais quer se formar, e para tanto, uma figura de mediação precisa ser elaborada. Para a aproximação com os habitantes locais, o realizador e seus assistentes encontram Rosa, funcionária da Pastoral da Criança da cidade que, provavelmente, pela natureza de seu trabalho, conheceria muita gente. Apresentada à ideia de que a intenção da equipe é a de acharem um “lugarzinho” por ali, a personagem logo se torna a mediadora entre os membros da equipe de filmagem e habitantes da cidade. Nas primeiras entrevistas, já realizada em Araçás, Rosa introduz sua vó-madrinha, que fala da seca de 15, quando muitos sertanejos deixaram suas terras à procura de oportunidades de vida e trabalho nas cidades. Coutinho segue acompanhando Rosa por algumas outras comunidades integrantes do município. A indefinição do local do filme ainda toma conta do processo, a intimidade não é possível de ser criada por Rosa, tampouco pela equipe de filmagem. Assim, Rosa acaba por se tornar a tradutora entre a comunidade e a equipe de filmagem, se tornando a figura mediadora central para a transformação do local fílmico em outra dimensão possível, de um lugar em cena.

Por fim, a falta de intimidade de Rosa com os locais visitados, onde sua relação não vai além das questões que envolvem seu trabalho, faz com que Coutinho desista de filmar em outras comunidades e se concentre em Araçás, onde a família de Rosa reside, juntamente com outras oitenta outras famílias, aproximadamente. O local é escolhido, sobretudo, por abrigar as relações mais próximas de Rosa, onde há maior possibilidade de aproximação dos personagens pela mediadora. Até esse momento, além de

²¹⁸ Para Fernão Ramos (2008), Coutinho, a partir de seu filme “Santo forte” (1999) investiu no em rompimento com o estilo “o mundo em seu transcorrer”, característico do Cinema Direto. Em tal estilo, o cotidiano dos personagens é acompanhado de forma recuada pelo realizador e pela câmera. A partir de “Santo forte” Coutinho tenderia a construir o argumento do filme a partir de conversas, a “figurar a personalidade na forma de depoimento.”

²¹⁹ RAMOS, s/d, p. 12.

acompanhar o processo de definição de Araçás como localidade em que o filme será rodado, a voz de Coutinho aparece em tom explicativo, em *over*, compondo a cena e explicando-o ao espectador e, por vezes, orientando diretamente Rosa. Margens da imagem entrando em campo, transformando-se em cena.

Quando a nova etapa se inicia, inaugurada pela decisão de fazer um filme em Araçás, instaura-se nova processualidade: a palavra dos personagens guiará o filme.²²⁰ Os comentários em voz *over* deixam de existir; no encontro, a palavra já é outra, o jogo das vozes dominantes no filme se dissolve, transformando todos os sujeitos envolvidos em personagens, inclusive Coutinho. Partilhada pelos moradores de Araçás, a palavra dos personagens passa a dispensar comentários explicativos por parte do realizador.

Momento determinante: somos apresentados ao mapa-croqui desenhado por Rosa, a partir do qual mediadora e cineasta pensam espacialmente a realização das entrevistas com os moradores; colocando no papel a disposição espacial dos lares da pequena comunidade, a pedido do cineasta, Rosa constrói o mapa cartografando laços, familiares e de convivência, acrescentando ao ato de desenhar comentários sobre aqueles que habitam as casas que esboça: “aqui mora Leocádio, metido a sabidão porque sabe ler”.²²¹ Rosa mapeia, enfim, solidariedades da comunidade. É a partir desse mapa que o filme, ancorado em entrevistas diretas, será arquitetado.

A partir desse momento, ancorando-se na cartografia criada pelos laços do lugar e grafada no papel pela personagem, o filme começa a investir nas entrevistas diretas mediadas pela câmera, por Rosa e por Coutinho, no sentido de ouvir a palavra dos velhos que naquele local habitam e vivem seu lugar. Em sua grande parte, as locações passam a ser as próprias casas dos moradores e, por vezes, estende-se o dedo de prosa pelos quintais. Conhecer, aqui, não é objetivar.

Começa a haver, ao princípio de todas as conversas, um direcionamento: Coutinho pergunta o que deseja ouvir, instiga os entrevistados em relação às suas vidas, após uma breve apresentação de seus objetivos ao filmar ali. Em todos os “primeiros contatos”, Rosa é quem fala e apresenta a proposta do filme aos moradores, Coutinho, ainda um estrangeiro tímido, espera. Rosa explica aos personagens a natureza da

²²⁰ Ideia inspirada pelo texto de Mateus Araújo, mencionado acima, quando este se atenta para a “escuta da palavra alheia”, citando Coutinho, que diz: “Eu trabalho com a palavra, edito a palavra primeiro — na verdade, a palavra me gera a vontade de imagem. A diferença é: a imagem existe, mas a palavra é que provoca a imagem.” (depoimento a José Carlos Avellar. Revista Cinemais, n.22, 2000).

²²¹ Esta citação sem referência corresponde à fala de um personagem do filme. As demais falas transcritas ao longo dos três ensaios seguem este padrão, que diferentemente das citações das ideias dos autores trazidos para o trabalho, não são acompanhadas de referência de nome de autor, data e página da publicação.

conversa que o diretor quer estabelecer “sobre o cotidiano”. Está ainda por se estabelecer uma relação de intimidade e confiança; afinal “Às vezes a pessoa não quer dar uma palavra”, como diz em certo momento o, inicialmente austero, Chico Moisés. Enquanto essa palavra não é “dada”, no sentido aqui compreendido como *compartilhada*, o local fílmico ainda sobrepuja o lugar em cena.

Há, implicitamente, uma problematização quanto ao sentido do gesto de *conceder a palavra* ao sujeito filmado. Se Rosa aceita se tornar mediadora do processo de aproximação entre os sujeitos que farão o filme é porque há uma negociação que, por sua constituição, tem um caráter político. Coutinho é um estrangeiro, um forasteiro munido de intenções. Seu objetivo ao mover-se para o encontro é todo voltado para uma partilha daquilo que será a forma visível e invisível da elaboração que constrói a imagem do filme. Ele é o sujeito da câmera, alheio ao ambiente e dotado de um poder.

Para Cezar Migliorin²²², o desafio do documentário consiste exatamente no momento do estar com o outro, de dar a ver um modo de vida sem fazer da aproximação um modo de “gestão de vida do outro”:

Como estar com esses outros sem que eles sejam parte de uma unidade que religa suas singularidades de maneira homogeneizante, em torno de linhas consensuais: o louco, o sábio, o pobre talentoso etc. [...] Não se trata apenas da escolha dos personagens, mas de uma abordagem que se distancia do idealismo ou do discurso acabado para estar com os corpos, com os gestos, com as falas, em frequente deriva.²²³

De forma semelhante, Cássio Hissa,²²⁴ ao pensar as formas das pesquisas acadêmicas contemporâneas, herdeiras de um modo de pensar moderno, problematiza os lugares e as formas de se indagar o outro, quando a entrevista se coloca como uma forma de “experimentação de mundos”, nos trabalhos de campo que compõem algumas pesquisas. Cássio Hissa problematiza o sentido de “dar voz” — aos que supostamente não há detém — pelo sujeito do conhecimento científico. É inevitável estender a questão para a posição assumida pelo sujeito da câmera, também pesquisador, quando do seu contato com os sujeitos filmados.

Em alguns momentos de “O fim e o princípio”, os personagens endereçam à Coutinho perguntas sobre o que, aparentemente, a eles soam curiosas. As questões

²²² MIGLIORIN, 2010.

²²³ MIGLIORIN, 2010, p. 12.

²²⁴ HISSA, 2013.

partilhadas são sobre a existência e o inexorável fim da vida, assim como dimensão dura do trabalho na roça, presente quase todas as respostas. Em outros momentos, perguntas que são remetidas de volta à Coutinho sobre que ele próprio pergunta e o realizador, assim como seus entrevistados, esquiva-se em alguns momentos, constrange-se em outros e, por vezes, responde com alguma certeza às indagações. “A senhora tem medo da morte?”, pergunta à Mariquinha; ao que ela responde: “Eu tenho! O senhor não?”. Curioso, também, é o acanhamento do cineasta e seu abraço desajeitado em Mariquinha, na timidez do primeiro encontro. Nesse mesmo encontro, a personagem, em um momento de baixa guarda com o entrevistador, ri e pergunta à Rosa: “Esse homem é tão sério! De onde ele é?” Em alguns momentos das entrevistas, a braveza e suspeita de alguns é contrabalanceada pela hospitalidade e ostentação de outros, a câmera é possibilidade de exibição. Seu Nato, personagem seguramente mais inquieto entre os entrevistados e, ao que parece, mais cheio de posses, é logo perguntado por Coutinho sobre uma certa história sobre água e de como achá-la, ao que responde: “Olhe, o homem vai para um banco de colégio ele aprende muitas coisas. Mas as coisas matutas se aprende é no campo, entendeu? Porque vai convivendo, vai conhecendo.” A dimensão do trabalho prático no campo aparece na resposta de Seu Nato pela exposição de seus conhecimentos sobre os indícios de presença de água no ambiente: é preciso, pela experiência acurada do sertanejo, observar a presença de árvores no local e sua “atmosfera”.

Em uma interessante observação, Consuelo Lins e Cláudia Mesquita chamam a atenção para a aproximação e as horizontalidades conquistadas por “O fim e o princípio”, qualidades próprias da constituição do lugar; garantindo “[...] significativa reciprocidade, os entrevistados não subsumidos ao lugar de ‘objeto’ do documentário.”²²⁵ As autoras apontam que aqui há, talvez, o maior tensionamento quanto ao *lugar do realizador*. E, por outro lado, “O fim e o princípio” é um dos filmes de Coutinho em que sua a equipe está menos presente em campo. A presença física de Coutinho, que se colocando próximo corporalmente dos velhos com dificuldade de audição — e a julgar perguntas endereçadas de volta a ele, algo característico de uma conversa mais próxima da horizontalidade —, conferem um grau de maior afetividade à relação que se estabelece em cena.

²²⁵ LINS; MESQUITA, s/d, p. 4.

A imersão praticada por Coutinho é uma imersão no espaço, no local. A aparente clausura do dispositivo revela algo da ordem de um modo de conhecer, como construir um olhar, que será sempre, um ponto de vista, algo que, embora negado no âmbito da ciência, está presente em todos os processos de produção de conhecimento. Ao pensar o olhar interessado do geógrafo, preocupado com as localizações, os “ondes”, Marquez anota as formas de aparição do olhar na pesquisa do espaço:

Usualmente, o analista é excluído do espaço que estuda, ele é um ponto distante de onde traça a perspectiva científica. O ponto da observação que, na ambiguidade da expressão, é também ponto de vista, corresponde a distintas concepções do espaço geográfico. Podemos anotar a aparição de um olhar vertical, de um olhar horizontal ou oblíquo, e, finalmente, de um olhar da proximidade, numa *densificação das margens do corpo e do mundo*.²²⁶

César Guimarães,²²⁷ ao pensar a cinematografia de Eduardo Coutinho, se refere ao aparecer dos “gestos de subjetivação” que afloram das práticas cotidianas dos sujeitos dos filmes. Para ele, os filmes de Coutinho foram tornando, pouco a pouco, mais complexa a relação indicial entre as falas e os espaços sociais dos sujeitos filmados, formando algo como espaços imateriais “[...] nos quais imperam as potências e os afetos que constituem transversalmente a subjetividade.”²²⁸ Esse cinema de memória recolhe nos planos feitos de conversas, um enorme fora de campo, de toda uma vida, fazendo do espaço do filme uma instância aberta.

O filme, ao focalizar as relações micro e participá-la na cena, oferece lugares onde o mundo é sentido, onde acontece.²²⁹ Cláudia Mesquita e Leandro Saraiva pensam o modo de fazer de Coutinho:

Coutinho documenta [...] interpretações alternativas sobre a experiência de ser brasileiro e pobre hoje. Essas versões imaginárias produzidas por narradores/atores populares (excluídos dos grupos dominantes) estão marcadas não pelas obsessões do ressentimento — que grassam nos filmes de ficção dos anos 1990 — mas por um potencial de improviso de si mesmo que, hoje, parece estar

²²⁶ MARQUEZ, 2006, p. 13.

²²⁷ GUIMARÃES, 2010.

²²⁸ GUIMARÃES, 2010, p. 193.

²²⁹ LINS; MESQUITA, 2008. Tal prática envolve a abordagem — em primeiro plano — dos dramas pessoais ou universos reduzidos, dos quais indiretamente o contexto político-social pode emergir, formando uma narrativa rica e plural em significados, em que os personagens não necessariamente correspondem a um perfil sociológico preciso e a abordagem não parte de alguma premissa teórica do realizador, não procuram ser justificados.

questionando as formas ficcionais, como que exigindo personagens e estruturas narrativas menos esquemáticas.²³⁰

A busca pelo lugar que se dá em um mundo corresponde à procura por laços de reciprocidade. Laços que constituem o lugar e integram o próprio filme. A relação, condicionante do lugar, determina o processo do filme, que se transforma de um filme de busca em um filme de encontro, com quase todo o processo inscrito em cena.²³¹ A escala do “um só lugar” é a escala de um mundo. Espaço de representação, mas como todas as produções realizadas no âmbito do cinema, um “[...] mundo compartilhado bem além da realidade material de suas projeções.”²³²

Seu Leocádio, em uma marcante conversa na janela de sua casa, acaba por problematizar, sem intenção, a natureza mesma do que se propõe o filme. Religioso e dedicado estudante da bíblia, ele assevera “Ah, é tanta palavra em vão!”, referindo-se, partir da história de Babel, à diversidade de palavras designadoras das coisas e que, invariavelmente, leva os homens a não se entenderem. Ao saber da intenção de Coutinho ali, exclama: “O senhor é como Pedro Álvares Cabral quando descobriu o Brasil!”, brincando com a natureza exploratória envolvida no processo de feitura do filme.

As cenas externas e sem diálogo do filme mostram as margens da imagem, o cotidiano da comunidade. Os personagens não escolhidos, jovens e mulheres de meia idade, estão de passagem pelo campo do filme. Nos intervalos das cenas em que imperam os atos de fala, acompanhamos alguns momentos que marcam o cotidiano e os costumes das pessoas, fumando cachimbo, fazendo café, uma *Kombi* de propaganda corta o silêncio, por gestos um rapaz chama Zé de Souza para o almoço.

PRINCÍPIOS

O processo do fazer do filme é inscrito em cena: encontro do lugar instituindo o próprio caminhar e — ao mesmo tempo — o fazer de um filme. A processualidade do

²³⁰ MESQUITA e SARAIVA, 2013, p. 391.

²³¹ Houve uma interrupção logo no início das filmagens, para que Coutinho voltasse ao Rio de Janeiro, por motivos de saúde. Quando retornou à Paraíba, a equipe reiniciou as filmagens, concentrando-as em Araçás. Tal episódio não é narrado no filme.

²³² RANCIÈRE, 2012b, p. 15.

documentário integra sua própria narrativa. O “fim e o princípio” carrega, assim, em seu corpo, o caminho processual de sua construção:²³³ busca por uma imagem sendo inscrita em uma imagem. O filme documenta o que se fez e a forma de fazê-lo. O ápice do processo é o diálogo, no fazer do lugar, do estabelecimento de uma relação de interlocução. Se o lugar é onde se experimenta o mundo, Coutinho procura a forma como seus interlocutores experimentam seu mundo.

Acompanhamos todo o processo de aproximação e criação de afetos entre os personagens. Que seria da cena se não fosse o processo construído a partir dela? Outro filme, talvez? Mesma localidade, mas outro lugar-filme. A imagem, esse território constituído, campo de relações entre Coutinho e seus personagens, faz um filme único: além do chão de mundo territorializado e definido por seu uso,²³⁴ o corpo compartilhado instaura o lugar, fazendo-o *lugar em cena*. Não se sabe se somente a procura faria um filme, mas o encontro foi especialmente profícuo na experiência da *busca* de Coutinho pelos fins e princípios, e no *encontro* com os vários personagens do filme. “O fim e o princípio” escreve, assim, um percurso no tempo-espaço da comunidade. Tal como Rosa, o filme cartografa laços, a cena é construída como um mapa.

O que podemos conhecer parte dos “passos dados ao contrário” por Coutinho.²³⁵ Primeiro, perde-se e, depois, acha-se, pela conversa com o outro, pelo diálogo e proximidade. Não há uma investida investigativa no documentário, pelo menos não no sentido convencional de investigação e análise compondo a construção de conhecimento. Tal processo corresponde, assim, exatamente à verdade da sentença “Tu és a metodologia que usas.”²³⁶

O lugar existe independentemente da existência da câmera? E a câmera? Existe independentemente da existência dos olhos? Quanto aos lugares, existem independentemente da existência das localidades? A localidade representa uma porção

²³³ Assim, Cássio Hissa (2009) refere-se aos corpos em geral, dissertando especificamente sobre as paisagens, pensando as camadas de processos, fixos e fluxos que se superpõem formando um conjunto visível sempre em transformação. Esta ideia é trabalhada em ensaio subsequente.

²³⁴ Uma das formas que tradicionalmente se convencionou relacionar ao conceito de território, segundo Cássio Hissa.

²³⁵ Ao pensar os “não lugares” do mundo contemporâneo a partir de uma leitura da obra de Marc Augé, Ana Fani Alessandri Carlos coloca em questão o que significa conhecer um lugar e como se faz a produção de não lugares. Apresenta uma análise dos roteiros de viagem rígidos, dos caminhos controlados por agências de turismo, que, propondo-se a intermediar a relação entre quem viaja e o lugar visitado, acabam por potencializar a produção de cenários-cidades, cenários-bairros, cenários-praias, e afirma: “[...] é preciso seguir os passos ao contrário, inverter-se o roteiro, perder-se nos lugares” (CARLOS, 1992, p. 125).

²³⁶ Nota de Gonçalo Tavares acerca do sujeito pesquisador no âmbito da produção científica, citado por Cássio Hissa (2006; 2011). Tal assertiva pode se estender a qualquer sujeito que, produzindo algum tipo de conhecimento, não pode se isentar da maneira como *modos de fazer* desse conhecimento se dão.

de terra circunscrita e determinada por relações de pertencimento e de laços identitários e é vivenciada por seus moradores como o *seu* lugar. Para Coutinho — (nós) e, como penso, para os expectadores —, o lugar é tributário da localidade; ou seja, o lugar, através da presença dos sujeitos, é resultante da transformação da localidade. Portanto, existe o *outro lugar* que é inaugurado pela presença da câmera, pelo estabelecimento da locação e das posteriores relações partilhadas em cena.

A condição imposta pela conversa com um estrangeiro — o realizador — e a presença da câmera instauram um novo regime: primeiro, um estranhamento de ambas as partes e, aos poucos, a conversa que se inicia estabelecerá, ao fim, o *lugar em comum*, compartilhado pelos habitantes e os que chegaram: lugar em cena.²³⁷ O *lugar inscrito em cena* e o *lugar produzido e partilhado* entre os interlocutores — realizador e personagens — por meio da fala e da escuta primorosa são a própria condição de o filme ser feito. O filme faz-se a partir das experiências constituintes da procura pelo lugar²³⁸ e ao fazê-lo produz um itinerário. Ele, assim, expressa um percurso que se dá no tempo-espço.

Os procedimentos, ao serem expostos em cena, apresentam um tipo de pesquisa-prática de mundo que não só permite como incentiva o improviso. Marcam uma passagem de tempo que, embora não precise ser explicitada, é percebida pelo encadeamento das cenas e aprofundamento da intimidade entre os personagens e Coutinho.

Se o lugar é produto do significado que encaminhamos a ele, como nos lembra Cássio Hissa, a concepção da cena pode ser, então, tentativa de construir uma relação, uma forma de constituir o lugar e torná-lo compreensível — ao invés de analisável — para o realizador e para os espectadores. O filme, para realizar-se completamente, será sempre uma comunicação. Transformação com o outro, criação de um lugar de comunhões, o que, segundo Jean Louis Comolli deveria estar em todos os processos de feitura de filmes:

Então, entenda-se, deveríamos filmar não para “capturar” — que palavra perfeita para expressar o ato fílmico e fotográfico tal como

²³⁷ “E essa ruptura com o ‘mundo prático’ de Araçás que faz com que Coutinho já comece a construir, intuitivamente, ainda em um espaço real, algo como uma ‘cena’, em que as coordenadas geográficas e sociais contam menos nas interações com os personagens.” (LINS; MESQUITA, s/d, p.6).

²³⁸ “A delimitação de um espaço particular, mesmo que feita a *posteriori*, acaba seguindo o princípio da ‘locação única’ presente nos filmes anteriores de Coutinho, mas um dos efeitos desse ‘microcosmo’ não é, como ocorre em *Santo Forte*, *Babilônia* ou *Master*, evocar uma visão mais geral do Brasil.” (LINS; MESQUITA, s/d, p. 5).

concebido pela ontologia ocidental — corpo e o pensamento do outro (filmado), mas sim para transformá-lo e nos transformar. Existir é diferir e durar é mudar.²³⁹

Documentar, aqui, é cartografar a seu modo, escrever trajetos com metafóricas coordenadas referenciadas em elos que passam a ser vividos pelo cineasta e pelos espectadores. Completando o processo e costurando a narrativa, as cenas finais marcam a volta às casas e as despedidas. E ainda uma promessa de retorno, com o filme pronto a ser exibido aos moradores. Uma pergunta de Seu Assis sobre a conversa final “É fora ou dentro de casa?” E Coutinho: “Dentro!” Em outra passagem para o anúncio da partida da equipe, ela encontra Seu Nato voltando de seu baixio, trazendo água de uma mina “cavada a braço”. Ostentador, responde à pergunta de Coutinho sobre a mina d’água e quem a achou: “Foi eu, eu! Em 93, no ano de uma seca, quando o povo corre para a cidade atrás de emergência, pedir esmola. Porque o sertanejo se acostuma com esmola!”. Em outro momento, o personagem surdo, após a entrevista, agradece a atenção especial da equipe e sentencia: “Foi uma boa palestra”.

Em uma dessas cenas que acolhem as memoráveis despedidas, um plano fica como emblema de todas as problematizações do filme. Ao visitar novamente Chico Moisés, os personagens fazem do encontro quase fugidio um poderoso diálogo na porta de casa, que acaba por sintetizar os devires daquelas imagens, produto de uma procura por relações simples, diálogos fortuitos, mas com profundidade filosófica contida nas falas e reflexões dos sertanejos. O personagem muda na duração do plano, oscila entre desconfiado e aprazível, ironizando e brincando com o fato de ser filmado, dá a outra face para ser filmada. “Se eu fosse sabido eu que andava procurando as pessoas”, ao que Coutinho responde que também o acha muito inteligente. “Acha que sou sabido? [...] Que pena né, eu que sei, só fiz começar?” Nesse momento, ao devolver questões importantes sobre quem propõe e estabelece a “primeira” *mise-en-scène* do documentário, Chico Moisés acaba por no centro do diálogo aquilo que o documentário quer problematizar, o espaço de partilha da imagem.

Em outra despedida, Seu Leocádio, homem religioso que é, faz dos assuntos bíblicos o tema da conversa: “uma reza é quase uma poesia”. Quer saber se Coutinho acredita em Deus; em tentativa de esquiva, constrangido, o diretor diz: “Não sei, difícil dizer, né?” Seu Leocádio prossegue: “sou que nem o vento...”; sua fala é interrompida

²³⁹ COMOLLI, 2008, p. 41.

por uma batida no microfone, que vem nos lembrar da presença mediadora e essencial do aparelho.

Conceder a palavra aqui não é somente um desejo de registrá-la, em sua bela forma sertaneja mas, ao mesmo tempo, uma maneira de evitar sua possível dispersão. O filme produz um lugar em cena e o projeta ao mundo. O lugar passa a ser partilhado por quem o assiste e a palavra sertaneja e de um português regional nos chega contendo toda a beleza de reflexões das quais não se escapa: a morte, a solidão, a angústia e a memória de um tempo já vivido. São perguntas simples que interrompem o cotidiano marcado pela lentidão dos velhos que não partiram — para os quais o trabalho na roça já não é praticável, e que, a partir da falta ou da saudade, pensam e falam sobre a vida naquele lugar. Consuelo Lins²⁴⁰ chama a atenção para o método subtrativo de Coutinho. Estabelecendo o dispositivo — o que acaba por preservar a cena de influências —, Coutinho acaba por margear “[...] relações complexas entre o singular de cada personagem, de cada situação e algo como um ‘estado de coisas’ maior, que evoca um ‘geral’ mas não representa, mas nos diz imensamente sobre o Brasil.”²⁴¹

Ao partir do impreciso e estabelecendo, processualmente, um dispositivo espacial, o filme inaugura um novo regime espaço-temporal, em que o lugar torna-se a própria cena e faz-se, assim, como uma reflexão sobre a linguagem em si, documental, de dispositivo, e da forma processual e de comunicação, de leitura de determinado lugar em um dado momento de tempo. O processo é finalizado com o gesto da montagem.

Pensar a prática cinematográfica de Coutinho envolve pensar a natureza do lugar nebuloso onde estão também situadas todas as outras práticas humanas. Lugar sempre aberto e impreciso; da fala e do silêncio, da pausa. Afinal, “o cabra que diz tudo o que sabe fica besta”, diz em um momento Seu Zé de Souza. O lugar inscrito em cena traz esse momento de fazer falar e exceder a fala.

Além disso, Eduardo Coutinho transforma o mundo ao fragilizar o lugar de quem faz o filme, de quem indaga e de quem pode ser constrangido pela câmera. Deixar-se sentir o mundo sensível, colocar-se em cena. Como nos lembra Jean Louis Comolli, ninguém filma impunemente, ninguém vê impunemente.²⁴² Relação

²⁴⁰ LINS, 2013.

²⁴¹ LINS, 2013, p. 381.

²⁴² COMOLLI, 2008, p. 30.

fronteira, limites de lugares físicos, sociais²⁴³ voltados para fora, para a expansão: lugar, enfim, de experimentação do mundo.

²⁴³ De acordo com Cássio Hissa (2009), lugar matricial de nosso discurso ocidental.

FABULAÇÕES DE *TERRA DEU, TERRA COME*

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.
Em cofre não se guarda coisa alguma.
Em cofre perde-se a coisa à vista.

Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por
admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela
iluminado.

Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por
ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por
ela, isto é, estar por ela ou ser por ela.

Por isso melhor se guarda o vôo de um pássaro
Do que um pássaro sem vôos.

ANTÔNIO CÍCERO



Voz *over*, tudo no breu. A morte espreita, a morte é tema. Seria ela uma invenção de Deus para levar da vida os que já se arrastam pelo mundo? “A morte, existe ela. Existe ela”.

Letreiros de apresentação: “Quartel do Indaiá”, localizado no distrito de São João da Chapada, Diamantina. Alguns primeiros planos se iniciam. Bananeiras, fumaça de fogão a lenha e os mares de morros compõem as imagens do espinhaço mineiro. Eis o local do filme, um chão de mundo habitado.

Cenas seguintes: conhecemos alguns personagens que parecem estar em vigília. Um cadáver jaz ali no quintal. Coberto por um lençol branco, o defunto aparenta ser conhecido dos personagens presentes na cerimônia: “Ele está inchando. Deus queira até amanhã, hein?” — diz Seu Pedro de Alexina, dono da voz *over* do princípio do filme, insinuando que o morto pode ter padecido do coração. O velho parece ser a figura condutora do ritual de espera; trata-se de uma cerimônia fúnebre encomendando a alma de seu João Batista.

Um personagem que, ao que parece, não pertence àquele local faz sua voz ressoar em cena ao direcionar algumas perguntas acerca do defunto a Seu Pedro. O personagem de fora aparece rapidamente em campo, verificando se o corpo do finado ainda está quente. Seu Pedro pede para que tragam cachaça para que seja oferecida ao morto. Sem a pinga, a alma de um bêbado em vida não parte, ele diz. O diretor do filme, dono da voz estrangeira que fez as perguntas, acaba por entrar em cena em definitivo e agora conversa com o velho, que, com certo acanhamento, pede licença para sair da cena e “olhar a janta” para o pessoal que atende ao ritual. Decide-se pelo “corta”.

Planos subsequentes, o filme parece mudar o foco. Ele nos convida a entender o ambiente que vamos conhecendo. Por meio de algumas entrevistas diretas, há a tentativa de trazer à baila algo da constituição daquele lugar, como os laços de vizinhança e de natureza familiar que unem os seus habitantes, assim como a relação de alguns deles com a lida no garimpo.

São João da Chapada é um distrito em meio ao sertão mineiro caracteristicamente marcado pela atividade garimpeira.²⁴⁴ Campo de relações conflituosas por natureza, o ambiente da mineração começa a ser desvendado a partir das conversas entre o realizador e os personagens da localidade. Em um desses

²⁴⁴ O distrito em questão, hoje fazendo parte do município de Diamantina, tem suas origens na antiga Comarca de Serro Frio, divisão territorial de Minas Gerais entre os séculos XVII e XVIII. Com a explosão da atividade minerária ligada à exploração de ouro e diamante, o distrito diamantino foi criado dentro do Arraial do Tejuco, pertencente à grande Comarca (NASCIMENTO, 2003).

momentos, o intuito de fazer um filme ali é apresentado a um dos personagens, que ao ver a si mesmo na tela da câmera logo estranha o aparelho, a imagem que produz e seu imediato poder mimético. Ele brinca que os integrantes da equipe de filmagem seriam mais sabidos que os feiticeiros locais quando é apresentado à sua imagem produzida ao vivo. Trata-se de Seu Pedrim, que se apresenta como pertencente à outra única família que habita o lugar, a antigos senhores brancos, antes mandantes e donos de toda quase toda terra do distrito.

Seu Pedro, que vai se tornando o personagem central do filme, é conhecido, achou muito diamante. Da promessa de fortuna ficaram apenas lembranças dos grandes achados de pedras preciosas. Histórias antigas povoam o ambiente e são contadas às vezes com naturalidade, às vezes com certo rancor. Houvera assassinatos. Em uma terra quase sem lei, os desmandos de figuras do poder, ligadas à atividade garimpeira, ressoam hoje o passado de exploração.

Alguns costumes remanescentes são apresentados: Seu Pedro, assim como outros, ainda mantém a lida diária nos garimpos à procura de pequenas gemas. Algumas práticas, no entanto, estão aos poucos a serem abandonadas. São estas as que o filme parece se dispor a performar. No início de “Terra deu, terra come” ainda não conhecemos ou partilhamos um lugar. O filme se alimenta, pouco a pouco, de algumas ausências percebidas, pela falta absoluta ou pela presença inconstante em cena. Seriam tais elementos constituidores do lugar como campo de relações os determinantes da formação *lugar em cena*? Pelo recolhimento de alguns depoimentos algo como uma relação se coloca em formação.

Na dinâmica da montagem, um esquema de paralelismo parece estar se formando. A continuidade temporal das sequências é elaborada em favor de introdução de alguns temas principais, sendo engendrada em camadas pelo filme, como a relação dos personagens com a morte, a procura por diamantes, os cantos entoados em dialetos ininteligíveis e as cantigas populares. Para melhor entendê-las, parece ser preciso criar uma trama narrativa elaborada, correspondente à sequência que a montagem cria. A entoação dos cantos e das cantigas vai se tornando uma referência para o entendimento do ambiente, como um elemento central na constituição das práticas sociais ali vividas.

Em compasso com a tendência reflexiva que tem sedimentado o cinema documentário atual, “Terra deu, terra come” precisa ser pensado segundo sua diversificação quanto às diretrizes estéticas que lhe dão forma. Retomando a

cinematografia propriamente documental brasileira, César Guimarães²⁴⁵ diz de um movimento em que o sujeito filmado é chamado a assumir um lugar de discurso, reagindo à disposição primeiramente dada dos lugares ocupados pelos sujeitos dos filmes. Ele evoca as ideias de Jean-Louis Comolli²⁴⁶ acerca da constituição de uma *auto-mise-en-scène* pelo personagem filmado, “[...] que lhe permite dramatizar a singularidade da sua relação com o mundo, agora irredutível às explicações generalizantes.”²⁴⁷ Ainda assim, o autor aponta, estão postas as complexidades que envolvem as tensões entre os lugares ocupados por quem filma e quem é filmado, embora a mudança busque envolver um deslocamento do ponto de vista, agora focado do sujeito filmado. Guimarães segue dizendo das complexidades envolvidas nas relações que são delineadas por distintos graus de alteridade resultantes das diferenças entre suas categorias sociais, sejam elas de classe, gênero, étnicas e/ou culturais.

Em “Terra deu, terra come”, a forma de lidar com as alteridades em contato parece ser feita a partir de um certo tatear de histórias, à todo momento contadas por Seu Pedro, que, invariavelmente, as interpreta. O sentido de “ter a palavra” aqui é sempre delicado. Seu Pedro, tornando-se personagem principal da “trama”, por assim dizer, criada, participa de um jogo problemático. Se o gesto do realizador requer a diligência necessária a uma tentativa de reconfiguração das forças que compõem a *mise-en-scène*, ele sempre terá que lidar com o fato de que algo de assimétrico se coloca como estruturante das relações. O que se deve entrever são as maneiras mediante as quais o filme lida com esse contato. O lugar em cena que quer ser criado pelo filme já é tributário de tal complexidade e é concebido como um ambiente relacional formado pelas alteridades de todos os personagens. Nesse processo, a figura possível de mediação vai se delineando, tornando possíveis os ajuntamentos das camadas componentes do filme.

²⁴⁵ GUIMARÃES, 2010.

²⁴⁶ COMOLLI, 2008.

²⁴⁷ GUIMARÃES, 2010, p. 186.

CORPOREIDADES DE *TERRA DEU, TERRA COME*

Para Eguimar Chaveiro,²⁴⁸ a dimensão relacional do lugar é algo nuclear de sua constituição. No lugar, as corporeidades se relacionam com seu mundo.

[...] o lugar é um feixe ininterrupto de relações e, portanto, de práticas espaciais de diferentes sujeitos que, em sua luta diária pela existência, com valores e símbolos, com sensações e sentimentos, com intencionalidades e motivações, com sua própria produção de sentido, transformam o corpo num ator de suas plataformas. Convém sintetizar: os lugares são arenas vitais para — e pela — ação das corporeidades, por onde o mundo torna factível, encarnado, real e possível.²⁴⁹

O ambiente de práticas espaciais dos personagens de “Terra deu, terra come” é o lugar vivido como essa dimensão contínua de relações às quais o autor se refere. A dimensão dos corpos no filme se torna medular no desenvolvimento das ações dos personagens, de suas relações com aquele lugar. “Terra deu, terra come” apresenta algumas camadas de temas já referidos — como a morte, o garimpo, e os cantos — que, inicialmente cindidas, são dinamizadas no processo final, no gesto mesmo da montagem. Em Eguimar Chaveiro,²⁵⁰ lemos que as práticas cotidianas, os hábitos diários, como *andar, comer, falar e cantar* são ações do corpo que, ao fundir-se ao lugar no desenvolvimento de “devires sociais, históricos, culturais”, transforma-se em corporeidade:

A ação constante das corporeidades no lugar corresponde às diversas experiências de existir. É pela ação, também, que se pratica o lugar pela vivência, desenvolvendo símbolos, manuseando coisas, desferindo representações que alimentam o devir.²⁵¹

Ancorado no ritual de jogo de encenação colocado em prática pelos personagens, “Terra deu, terra come” parte dessa dimensão do corpo como um “guardador de lugares”,²⁵² para concatenar sua realização entre os liames do corpo que

²⁴⁸ CHAVEIRO, 2012.

²⁴⁹ CHAVEIRO, 2012, p. 251.

²⁵⁰ CHAVEIRO, 2012.

²⁵¹ CHAVEIRO, 2012, p. 251.

²⁵² Eguimar Chaveiro pensa no corpo como um guardador de lugares e no lugar como um “guardador de relações corporais”.

vive, o corpo filmado, e o corpo que encena. Uma das camadas exploradas pelas entrevistas diretas nos ambientes filmados, onde as ações dos corpos se dão, envolve passagens pelo pequeno garimpo no terreno de Seu Pedro, sua casa, quintal e um abrigo para outros jovens garimpeiros. São presentificadas reminiscências dos tempos inquisidores. Em casa, ele mostra ao diretor o “vidrinho” que costumava encher de gemas, e diz que no tempo da rainha não se podia sair dali com diamante, “o que representava diamante ia degolado”.

Nova cena no interior da casa: ao fundo do quadro escuro, vemos Seu Pedro colocar uma máscara. A entidade cuja incorporação é por ele encenada inicia uma conversa com Rodrigo. Seu Pedro interpreta? Qual a relação da entidade com ele? Quais memórias, dele próprio, são evocadas? A entidade começa o diálogo indagando os propósitos da equipe de filmagem naquela casa e de onde são. O diretor responde que vieram de São Paulo e que “um tal de Pedro de Alexina” é que lhes teria indicado a existência daquela casa.

Existe a suspeita acerca de um antigo tesouro enterrado, um achado lá dos tempos dos grandes diamantes, talvez escondido pela entidade. Tal suspeita resulta em uma aparente desconfiança entre os interlocutores, ao que o mascarado fala à velha que também entra em cena: “Mas ocê viu como é que esse povo anda com maldade com nós, minha véia? Mandar esse povo de São Paulo vim aqui. Ora, sim sinhô!”, diz à esposa de Pedro. Rodrigo, por sua vez, entra no jogo de encenação e faz de seu papel o indagador insistente que quer saber sobre o referido tesouro. A *fabulação*, instrumento mediador no filme, começa a se colocar em cena.

A dinâmica da montagem logo nos trás de volta ao ambiente do garimpo, onde, por meio da prática do garimpo, Seu Pedro procura por pedras preciosas. O personagem garimpa apenas para a câmera ou ainda esta à procura da riqueza dos diamantes que, no passado, deixou escorrer por suas mãos? A terra deu, a terra tomou. O canto também acompanhava o trabalho, marcava o cotidiano do garimpo praticado pelos negros escravos. Seu Pedro, na tradição do povo antigo, ainda mantém a prática viva e canta ao peneirar os minerais. São canções passadas por gerações anteriores, oralmente herdadas na passagem do tempo. Em outros momentos de criação do personagem central, somos apresentados a outros costumes.

No concatenamento das sequências, a fala vai se tornando algo como um papel principal. Conferindo centralidade tanto à fala sertaneja quanto aos cantos, o filme inicialmente se alimenta da força de uma oralidade que se faz substancial àquele lugar.

As cantigas populares do norte de Minas Gerais são presentificadas nas cenas: “é verso toda vida”. Seu Pedro também conta histórias de parte com o diabo relacionadas ao enriquecimento junto a terra. Muitas histórias fabulosas que condensam crenças populares à fé católica e questionamentos sobre pactos, santos e deus. Alguns habitantes dali ficariam conhecidos por serem pactários, alguns desses vagariam, ainda, pelo mundo. Por meio da rememoração dessas histórias, são colocadas em cena os antigos hábitos e sua encenação,²⁵³ que apontam a para possibilidade da construção de relações que seriam instauradoras de um regime de *auto-mise-en-scène* pelos personagens do filme.

A morte, tema apresentado na abertura do filme, é motivo de reflexão constante; faz-se presente de forma central tanto pelas histórias de assassinatos como pela abordagem acerca do destino derradeiro das almas. Seu Pedro faz questão de deixar um pouco de mistério nas histórias contadas, seu pai morrera depois de achar uma “grupiara”.²⁵⁴

Para compor outra camada temática do filme, são trazidas, pelas falas dos personagens filmados, as intrigas que envolvem o ambiente de garimpo, e que aparecem em diferentes dimensões. Seu Pedrim observa que o que o garimpo dá, em termos de riquezas para o homem, disso também o priva. Houve, segundo ele, pouca habilidade na negociação das pedras achadas, o lucro maior ficara com os compradores de diamante, que os negociam com compradores estrangeiros. Partilhando o mesmo local dos personagens pertencentes à família do personagem central do filme, Seu Pedrim, no entanto, parece viver o lugar de forma diferente. Seus diálogos com o diretor do filme dão o tom dessa diferença de relação mais afastada, marcada pela exclusividade da entrevista direta e perguntas pontuais.

A entidade da máscara volta para nosso visionamento, e ainda se defende: não há nada enterrado ali, insiste. Que historia essa ressalva guardaria? Em um momento, desconfiada, a entidade encenada por Seu Pedro volta a interpelar a câmera. Ela mira o elemento estranho àquele ambiente e exclama: “Maior poder tem deus”, e acrescenta, dirigindo-se à esposa de Seu Pedro “Ô minha véia, traz minha foice!”, em uma aparente

²⁵³ “No sentido amplo, todos nós encenamos em todo momento para todos. A cada presença para nós, tentamos nos interpretar a nós para outrem, e não seria diferente para a câmera. Para cada um, compomos uma imagem e reagimos assim à sua presença: somos nós, através dos olhos de outros, agindo para nós, conforme eu, sujeito, sinto ele, outrem-nós, dentro de mim. Não é diferente com a experiência da presença da câmera e seu sujeito na circunstância da tomada apenas a mediação fenomenológica é um pouco mais complexa.” (RAMOS, 2011, p. 174).

²⁵⁴ Outra designação para “garimpo”, de acordo com Seu Pedro.

tentativa de se proteger dos estrangeiros. A instabilidade desse momento encenado traz à cena a dimensão conflitante das relações constitutivas do Quartel do Indaiá e das relações entre Seu Pedro, suas memórias e a proposta de colocá-las, por alguma maneira, em cena. Parece haver aí uma espécie de consciência sobre as implicações que o ato de filmagem enseja naquele ambiente por parte de Seu Pedro. Haveria nesse movimento a possibilidade do personagem sua *auto-mise-en-scène*?

ENTRE A TRADIÇÃO E SUA REENCENAÇÃO

Ao pensar a encenação e suas diferentes concepções e práticas na história do cinema documental, Fernão Ramos²⁵⁵ distingue três termos: a *encenação-construída*, a *encenação-locação* e a *encenação-direta*. A primeira, comum às produções primeiras do cinema mundial, é caracterizada pelo autor como uma ação diretamente constituída para o ato fílmico, pelo uso frequente de estúdios para a filmagem e de atores não profissionais para sua realização: “Na encenação-construída a circunstância da tomada está completamente separada (espacial e temporalmente) da circunstância do mundo cotidiano que circunda a presença da câmera.”²⁵⁶

Na *encenação-locação*, que tem entre suas primeiras ocorrências as produções do estadunidense Robert Flaherty, as ações deflagradas no filme são resultado de acordos previamente estabelecidos entre realizador e personagens, e sua distinção em relação à forma construída da encenação é a intenção de filmar os hábitos dos personagens e os locais fílmicos, onde os sujeitos vivem seu cotidiano por meio de costumes que em seu mundo tomam lugar. Aqui, o mundo vivido é o motivo do filme, o ato da figuração é como um ato previamente concebido: “A encenação-locação envolve ações preparadas especificamente para a câmera, mas nela já sentimos em grau maior a indeterminação e intensidade do mundo em seu transcorrer.”²⁵⁷

O terceiro tipo de encenação, desenvolvido amplamente pelo que se designa de Cinema Direto, envolve ações e expressões deflagradas pela presença da câmera. Chamada de *encena-ação* por Ramos, tal prática encontra, também, formas diferentes

²⁵⁵ RAMOS, 2011.

²⁵⁶ RAMOS, 2011, p. 168.

²⁵⁷ RAMOS, 2011, p. 170.

de desenvolvimento em distintos realizadores. Comentando o filme “Para que o mundo prossiga”, realizado pelo franco-canadense Pierre Perrault nos anos de 1960, o autor observa que as encenações colocadas em curso pelo filme propõem não reconstituir um episódio, mas fazer algo inédito, ainda que originado de uma prática antiga:

Quando os pescadores falam para Perrault sobre a proposta de encenação da pesca eles não encenam. Eles estão falando sobre a ação da pesca, do mesmo modo que Lula, na encenação cotidiana de seu ser, fala para João Salles em *Entreatos*. [...] A ação da fala sobre a encenação é o tema do filme, e não a reencenação em si de uma ação extinta (a própria pesca, que não se fazia mais).²⁵⁸

Sendo a câmera e seu sujeito *um outro outrem*, o autor prossegue, ela flexiona o modo de ser do filmado, na construção da alteridade entre eles. Fernão Ramos assevera que, na verdade, a *encenação-direta* não existiria, não pertencendo ao que, costumeiramente, designa-se de *encenação*, daí a ideia de uma *encena-ação*, que seria uma ação colocada em cena pressupondo-se que a ficção de si é levada a cabo junto a uma consciência sobre a presença da câmera. Ela estabelece-se como a constituição de uma *auto-mise-en-scène*, nos termos de Jean-Louis Comolli:²⁵⁹ “[...] trata-se de um comportamento cotidiano, flexionado em expressões e atitudes detonadas pela presença da câmera.”²⁶⁰ O autor prossegue dizendo que, de forma diferente das encenação-construída e encenação-locação, nas quais são desenvolvidos procedimentos que deslocam as ações dos sujeitos de seu cotidiano, a *encena-ação* parte dele e produz algo como sua reinvenção.

Andréa França²⁶¹ pensa a condição de realização de certos filmes contemporâneos, como a imersão do realizador e o envolvimento, como uma maneira de elaboração metodológica de estudo que diverge das formas tradicionais de pesquisa historiográfica:

Um método que, no cinema, traz um sentido de envolvimento, de imersão, que os documentos, os livros históricos e as imagens por si só, não permitem. No campo do documentário, a repetição de situações, gestos, lugares, corpos aparece como um procedimento capaz de evidenciar a ideia de que o sentido dado a um acontecimento não depende simplesmente do reconhecimento do fato, mas de suas

²⁵⁸ RAMOS, 2011, p. 172.

²⁵⁹ COMOLLI, 2008.

²⁶⁰ RAMOS, 2011, p.174.

²⁶¹ FRANÇA, 2010.

estratégias de representação e do modo como são dirigidas ao espectador, isto é, como o sujeito é solicitado pelo filme.²⁶²

A presença de reencenação no cinema, prossegue a autora, “como uma prática e um meio de negociar com a história”, entrevê questões a serem trabalhadas esteticamente por filmes atuais, em meio ao turbilhão de imagens produzidas na contemporaneidade e à criação de alteridades a partir delas. Suas imagens seriam como que elaborações audiovisuais potentes em suas especificidades estéticas. Tais propostas elaboram-se, segundo Andréa França, por um caminho em que se explora a defasagem entre o que é dito e o que se vê, entre a fala e o gesto, em um tensionamento das fronteiras entre história, memória, cinema, ou/e passado e imagens do passado.²⁶³

Em uma importante análise de “Terra deu, terra come”, Amaranta Cesar²⁶⁴ chama a atenção para alguns aspectos de seu dispositivo, comparando-o ao documentário “Para que o mundo prossiga”, de Perrault. Sendo fruto de uma proposta feita pelo cineasta e aceita pelos personagens acerca de um costume já abandonado pela comunidade filmada, o filme de Perrault se estabelece como uma experiência duplamente perdida, por nunca ter sido filmada e sendo filmada é “recolocada à disposição do presente.”²⁶⁵ Nesse processo, a fala-ação, fala-vivida, desenvolvida nos filmes de Perrault, torna-se fundamental na constituição de suas cenas:

Uma fala que permite que o passado apareça nas expressões do presente também como coisa viva. Através da *encenação da tradição* como dispositivo catalisador de uma “fala-ação”, Perrault demarca também uma diferença que é urdida pelos atos de fala provocados pelo próprio filme.²⁶⁶

No que toca às relações implicadas em “Terra deu, terra come”, Cesar trabalha a ideia que denomina de “(re) encenação da tradição”, catalisada por performances e falas que, em sua potencial ligação com o passado, reelaboraria no presente, no ato mesmo do filme. Para Cesar, o dispositivo parece dar vazão a um certo desafio à morte, ao fazer reviver o ritual moribundo, ao performar um desejo de transmissão: “A encenação no

²⁶² FRANÇA, 2010, p. 150.

²⁶³ FRANÇA, 2010, p. 151-152.

²⁶⁴ CESAR, 2012.

²⁶⁵ COMOLLI, 2008 *apud* CESAR, 2012, p. 90.

²⁶⁶ CESAR, 2012, p. 90.

sentido farsesco, teatral, assume a função de cutucar, despertar e trazer à vida a memória, explicitando a sua indisponibilidade como algo dado, acessível.”²⁶⁷

Tal concepção de Amaranta Cesar se aproxima de uma importante ideia desenvolvida por Gilles Deleuze, em seu livro *Imagem tempo*. Ao dissertar sobre formas de *dar a ver* os lugares e seus habitantes, abrindo margens à plena participação dos personagens do filme, Deleuze²⁶⁸ apresenta as *potências do falso* e a *função fabulação* como forças do cinema documentário. Ele observou que a ficção de si compartilhada, realizada por Jean Rouch e Pierre Perrault ainda nos anos de 1960, já tensionava os lugares dos sujeitos envolvidos nos filmes. O imaginário criado, ele diz, algo entre o real e o irreal, seria uma das potências da imagem do documentário como produto de um processo fabulatório que ligaria passado e presente, produzindo uma elaboração de futuro. Nesse pensamento, a referida função seria um dispositivo de superação da oposição, apenas dada, entre real e o fictício. O real, prossegue o autor, é o real da câmera:

Se a alternativa real-fictício é tão completamente ultrapassada é porque a câmera, em vez de talhar um presente, fictício ou real, liga constantemente a personagem ao antes e ao depois que constituem uma imagem-tempo direta. É preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo: é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia. A personagem está sempre se tornando outra, e não é mais separável desse devir que se confunde com um povo.²⁶⁹

Para Deleuze, o autor de cinema deve prescindir da intenção de ser um etnólogo dos povos, mas estabelecer-se como um sujeito capaz de conferir possibilidades para que o povo filmado, sendo duplamente colonizado, tanto por histórias vindas de outros lugares como por seus próprios mitos apropriados, possa ficcionar por si próprio e, com isso, criar lendas, *fabular*: “O autor dá um passo no rumo de suas personagens, mas as personagens dão um passo rumo ao autor: *duplo devir*.”²⁷⁰ A fabulação concebida pelo filósofo se afastaria, dessa maneira, de um mito impessoal e de uma ficção pessoal, estabelecendo-se como “[...] uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca para de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e

²⁶⁷ CESAR, 2012, p. 92.

²⁶⁸ DELEUZE, 2005.

²⁶⁹ DELEUZE, 2005, p. 185.

²⁷⁰ DELEUZE, 2005, p. 264. Grifos meus.

produz, ela própria, enunciados coletivos.”²⁷¹ Seria essa função fabuladora que faria do cineasta não um convencional estudioso dos povos, mas um propositor de relações formadas em conjunto, por ele e os personagens.

Tal pensamento de Deleuze se insere em uma nova dimensão que ele apresenta como conquista da imagem de cinema anunciada no referido livro. Em tal perspectiva, é introduzida a liberação da imagem de cinema de seus vínculos “sensório-motores”, como uma forma de escape do mundo dos clichês, em uma abertura para realizações reveladoras e diretas: “Na perspectiva deleuziana, o novo agenciamento característico do cinema político moderno é constituído dessas duas instâncias, que são o autor e seus antecessores.”²⁷² Assim Deleuze se refere à imagem-tempo:

[...] enquanto a imagem-movimento e seus signos sensório-motores estavam em relação apenas com uma imagem indireta do tempo (dependendo da montagem), a imagem ótica e sonora pura, seus opsignos e sonsignos, ligam-se diretamente a uma imagem-tempo que sub-ordenou o movimento. É essa reversão que faz, não mais do tempo a medida do movimento, mas do movimento a perspectiva do tempo: ela constitui todo um cinema do tempo, com uma nova concepção e novas formas de montagem (Welles, Resnais). Em segundo lugar, ao mesmo tempo que o olho acede a uma função de vidência, os elementos, da imagem, não só visuais, mas sonoros, entram em relações internas que fazem com que a imagem inteira deve ser lida não menos que vista, legível tanto quanto visível.²⁷³

Segundo o autor, a narração cristalina da imagem-tempo implicaria no desmoronamento dos esquemas sensório-motores nos quais as personagens reagem a situações, ou então agem de modo a desvendar as situações que envolvem a narrativa do filme, a ser decifrada pelo espectador.²⁷⁴

²⁷¹ DELEUZE, 2005, p. 264.

²⁷² GARNEAU, 2012, p. 84. Garneau (2012, p. 85) ainda comenta Deleuze quando este diz, como já referido no corpo do texto, que o autor dá um passo rumo aos personagens e eles em relação ao primeiro, ao analisar a obra de Pierre Perrault. “Ora, para que esse passo possa ser dado, é preciso que o cineasta saia dos estúdios, com uma câmera no ombro e um gravador. O que se chamou, no fim dos anos cinquenta, de ‘cinema direto’, que permitiu, trinta anos depois do cinema falado, um cinema de ‘tomada de palavra’, um acréscimo de uma nova potência de oralidade, é por de oralidade [...]”.

²⁷³ DELEUZE, 2005, p. 33-34.

²⁷⁴ Deleuze demonstra a forma como o cinema moderno introduziu imagens-tempo por técnicas específicas, como a profundidade de campo e o plano sequência. O novo cinema anunciado por Deleuze, mediado pelo ele designa de “imagem-tempo”, em contraposição à “imagem-movimento”, tem como seus representantes realizadores do neorealismo italiano, e Orson Welles, por exemplo, realizando-se por novas relações entre a imagem, o tempo e o espaço: “A imagem-movimento não desapareceu, mas só existe como a primeira dimensão de uma imagem que não para de crescer em dimensões. Não falamos em dimensões do espaço, já que a imagem poder ser plana, sem profundidade, e com isso conquistar ainda mais dimensões ou poderes que excedem o espaço.” (DELEUZE, 2005, p. 33).

Ao pensar as rupturas conceituais empreendidas por Gilles Deleuze, a partir do pensamento de Henri Bergson acerca da memória, duração e intuição, Mariana Pimentel²⁷⁵ chama a atenção para a potência inorgânica da vida concebida por Deleuze, que lança luz sobre uma nova face do tempo, “maquínica impessoal”: “Ao grande órgão da memória bergsoniana Deleuze opôs a sua máquina do tempo, mas não para negá-lo, e sim para fazê-lo aí entrar e circular livremente, rompendo suas conexões orgânicas.”²⁷⁶ Aqui, o cinema como arte encontra sua vocação de potência, seu devir, sua inorganicidade. Se o tempo é uma reunião de heterogeneidades, a passagem de um presente a outro, de um hábito a outro, a memória deve ser concebida como algo além de um reservatório de imagens. A relação entre passado e presente terá que ser como uma conjunção de todas essas virtualidades, a partir do pensamento de Bergson reelaborado por Deleuze: “O presente não é concebível senão em sua coexistência com o passado”.²⁷⁷

A fabulação, assevera Pimentel, não se confundindo com uma memória psicológica, como as lembranças e, tampouco, como um mito impessoal, é uma palavra em ato:

[...] onde a personagem não para de devir outro, pois ela é enquanto se diz, ela é enquanto se fabrica, o “povo que falta”. É neste sentido que podemos entender a assertiva do filósofo segundo a qual o papel do cineasta político, em contraponto ao etnógrafo, é extrair do mito um atual vivido (potência de fabulação) e não tentar descobrir por trás deste uma estrutura arcaica (modelo de verdade). Cabe ao cineasta, ou melhor, ao artista operar essa abertura, transformando o ato de fala em ato de fabulação.²⁷⁸

Então, se “fabular é [...] narrar a própria vida enquanto potência do vir a ser: instante disjuntivo, paradoxal onde se é ao mesmo tempo aquilo que se foi e o que será”²⁷⁹, *Terra deu, terra* come coloca essa ação exatamente por meio da fabulação, que institui sua cena, como uma relação construída para que o filme aconteça.

O dispositivo cinematográfico criado, ancorado na constituição da cena, estabelece-se como o catalisador de um processo, como uma máquina capaz de uma produção de sentido de mundo possível, como uma “percepção maquínica do real”. Ao

²⁷⁵ PIMENTEL, 2010.

²⁷⁶ PIMENTEL, 2010, p. 108.

²⁷⁷ ZURABICHVILLI *apud* PIMENTEL, 2010, p. 109.

²⁷⁸ PIMENTEL, 2010, p. 137.

²⁷⁹ PIMENTEL, 2010, p. 139.

instalar-se na fissura entre o que foi e pode ser, o fazer do filme nos mostra um lugar de relações. Se fabular é dobrar-se sobre a ficção para os personagens, assistir ao ato fabulatório é como fabular também; nesse caso, sobre os lugares possíveis que podem se produzir em tais processos e se inscreverem nas cenas dos filmes.

Mariana Pimentel, ao dissertar sobre a imagem-fábula, que se faz no processo mesmo de fabulação, diz do novo regime que ela instaura: mais do que colocar passado e presente em contato, como a imagem cristal de Deleuze, ela seria “[...] próprio presente que se abre ao futuro deixando entrever os estados de mudança que o atravessam.”²⁸⁰ Sendo uma dobra da ficção, ela é como um acontecimento único, um centro de convergências de heterogeneidades, temporalidades múltiplas, um devir contínuo, pois se instala na ordem do tempo cronológico entre o que foi e está sendo, e, igualmente, entre o antes e o que virá. O devir une passado e futuro, ao invés de separá-los.²⁸¹

As potências do falso²⁸², ao serem trazidas para se pensar o processo fílmico, compõem um conjunto de ações catalisadas para a criação de um ambiente de fabulação. Em “Terra deu, terra come”, a tentativa de elaborar costumes do passado no presente do filme faz com que as tensões próprias de territórios de garimpo sejam concebidas a partir das tensões interpessoais que são evocadas nas relações desse presente marcado por diferenças e choques sociais e culturais herdeiros de tempos coloniais.

FABULAÇÕES

A noite cai e os personagens cantam. Seu João Batista morrera aos 120 anos, partindo sem deixar herdeiros, observa Seu Pedro de Alexina. Tudo o que o morto tirou da terra ao longo da vida, à ela foi devolvido, pela impossibilidade de passar as riquezas achadas para herdeiros. Por sua vez, tudo o que Seu Pedro garimpou em diamantes, 860 quilates em uma oportunidade, ele diz, a terra retornou. Nenhuma riqueza foi acumulada: Terra deu, terra come.

²⁸⁰ PIMENTEL, 2010, p. 140.

²⁸¹ PIMENTEL, 2010, p. 128.

²⁸² DELEUZE, 2005.

Não seria essa a grande fábula que une a dimensão fantasiosa constituída para o filme e a própria vida dos personagens? Não seria essa a figura mediadora criada para que o final desenvolva suas camadas? E ainda, não seria ela a responsável por reunir os elementos, distribuídos em camadas pelo filme, que irão constituir a nova instância criada?

O mistério vai se desvelando, Seu Pedro corta algumas bananeiras...

Pedro de Alexina continua a fabular, outros personagens o seguem. A entidade retorna à cena. A história sobre o primeiro diamante encontrado ressoa fortemente no presente dos personagens e na atualidade do filme. Seu Pedro pensa no diamante tirado com seu tio, que, com medo da desconfiança alheia, o devolveu à terra. Seria essa a pedra à qual a entidade se referia. Onde estaria? Ainda é mistério para Seu Pedro, que partilha sua angústia com o diretor do filme. João dos Santos poderia dizer onde está, mas não o diz: morto está. Mistério maior instaurado, como se conectar aos mortos?

A máscara, antes pertencente à entidade encenada por Seu Pedro, é colocada sobre o cadáver, que é preparado e amarrado, para finalmente ser coberto por um lençol branco para ser carregado em direção ao túmulo. Começa, em seguida, a cantoria de Pedro, que ensina aos jovens o que responder na dinâmica da cantoria.

O povo antigo cantava em “língua estranha”, observam os jovens garimpeiros ajudantes de Seu Pedro. Antes de chegar a eles, a tradição parece ter se perdido e tomado ares de costumes passados, os quais só se conhece parcialmente. Eles apontam a dificuldade envolvida em se levar mortos no caminho entre o Quartel do Indaiá e o sede do distrito, já que não havia carro. Desse modo, os mortos eram carregados nos ombros dos que cantavam marcando o caminho.

O defunto é como um pretexto para que um ritual se (re) faça. Trata-se, nesse momento, de trazer à tona um antigo costume, o canto do vissungo²⁸³ acompanhando um ritual fúnebre. Os envolvidos performam para a câmera e para si. Uma bananeira faz o papel do defunto; a partir dessa premissa, desse algo que precisa se fazer, o filme desliza, encontra sua vocação: “Uai, o povo antigo cantava, moço. Pois é, levando o cadáver”, diz Seu Pedro. Os participantes do funeral não podiam levar calados o “freguês” quando Deus o chamasse, e Seu Pedro lamenta que já não se encontre quem se proponha ao ritual. Fonte principal de fabulação, o funeral é como a última camada

²⁸³ O canto do vissungo, produzido como uma prática social era entoado por negros escravos da antiga Comarca de Serro-Frio. Tais cantos ritualísticos era, à época, uma prática cotidiana ligada à atividade do garimpo e de rituais fúnebres. Hoje ainda falado por pouquíssimos descendentes de escravos, o canto é como um vestígio de práticas sociais abandonadas. (NASCIMENTO, 2003).

constitutiva do filme, um dispositivo criado a partir do qual os personagens se põem a praticar um costume em vias de desaparecimento.

A proposta de reencenação é feita em cena, a montagem a dispõe temporalmente na terceira parte filme, ainda que ela tenha certamente precedido muitas sequências que assistimos antes. As cenas dos primeiros dois terços do filme já eram produto desse acordo que o jogo de montagem escamoteou. Seu Pedro responde à proposta de Rodrigo, o diretor, dizendo que naqueles dias seria difícil tentar resgatar tal prática; já os jovens da comunidade estavam envolvidos com rádio, e não queriam aprender nada dos costumes passados. Acontece que o canto do vissungo é como um jogo, que precisa de companheiros, se alguém esquece um trecho, o outro canta, "joga e a gente responde", ele diz.

Ao final, o encontro com o ritual. Seu Pedro, fazendo o papel do "tirador", canta e a meninada responde ao longo de todo o trajeto até o túmulo. A fabulação que se coloca em cena determina um lugar de relações múltiplas, em vários níveis. Seu Pedro se dispõe a ter contato com o ritual já quase abandonado sobre o qual ele é o único que fala o dialeto. Nesse embalo, os outros personagens entram em cena, participando do jogo fabulatório, assim como o realizador.

O lugar vai se construindo a partir do jogo colocado em cena pelos personagens, que tomam ares de fabuladores, reencenam para a câmera seus costumes já deixados para trás. O local fílmico torna-se lugar de vivências em comum e de dissensos. Sendo a revivência de costumes condição de ser do filme, torna-se criadora da cena e recriadora de um lugar. A maquinação em torno dos costumes e do lugar instaura, em seu processo, essa espécie de lugar coexistente à cena, um lugar em cena. O que descobrimos com o desenrolar do filme é que todos os rituais não são mais partilhados pelos moradores do arraial e pelos familiares de Seu Pedro, sendo ele o último habitante do local a ter ainda o conhecimento dos cânticos quilombolas que os passados cantavam por ocasião dos enterros e do trabalho.

A proposta do realizador, de uma reencenação sustentada pelo poder fabulatório dos personagens, aponta para uma, mesmo que parcial, tentativa de problematização das posições dos personagens. O diretor, Rodrigo, coloca-se também em cena, em uma aparente premissa de deixar o filme se transformar na dinâmica de compartilhar a *mise-en-scène* dos corpos participantes. Em um reconhecimento da criação da *mise-en-scène* de Pedro, o diretor, no *post-scriptum*, declara que quis apurar histórias, mas que Pedro

fez questão de manter muitas delas em uma ambiguidade que transita entre verdade, fantasia e memória.

Não há lugar para que se estabeleça um caráter indicial de imagens geográficas, puramente. O local que vemos certamente pode ser objeto de uma caracterização mental imediata pelos espectadores; porém, o filme dá a ver um lugar novo, certamente tributário do local fílmico, mas aberto para outras interpretações, na constituição de uma interpretação dos espaços do mundo:

[...] a mesma verossimilhança que permite aos locais narrativos do cinema serem entendidos em alusão e semelhança aos lugares geográficos é aquela que levará ao deslizamento desses locais narrativos para fora dos lugares geográficos, para além deles tanto na própria narrativa fílmica quanto nos sentidos particulares de cada pessoa ou grupo social.²⁸⁴

O lugar vivido pelos personagens do filme, sendo ambiente de convivências próximas e harmoniosas, marcadas por laços familiares e de vizinhança, é também lugar de dissensos. E tal nuance aparece no filme pelas tensões que a fala desencadeia. Ela evoca um passado de memórias nostálgicas que, elaboradas, deflagram um presente em continuidade com as tensões passadas, marcadas por conflitos entre famílias, e que são próprias de um campo de relações entre os habitantes do chão de mundo e a exploração da terra. A elaboração de tais costumes desvela o cotidiano e as contradições envolvidas no próprio processo histórico e social da formação daquele quilombo. Na encenação de si e de um possível de si, o próprio Seu Pedro deixa emergir o imprevisível.

Não sendo uma simples memória reconstituída, a fabulação em “Terra deu, terra come” é como uma criação única, na constituição de um devir dos personagens. A prática encenada dos cantos vissungos é performada para além da rememoração de meros “resgates culturais”; a referida prática é a possibilidade de o filme existir e, igualmente, é possibilidade de se colocar em contato passado e presente daqueles que fabulam.

A problemática sobre as relações assimétricas postas em contato no ato de fazer o filme aqui também se encontra. Ela se faz presente pelo que é assumido: o que é colocado em cena por meio da fabulação é uma proposta concebida pelo realizador. Seu Pedro, por sua vez, responde ao que é sugerido e parece conferir, a partir disso, um ritmo pessoal, trabalhado pelo gesto da montagem final. Parece haver uma forma, talvez

²⁸⁴ OLIVEIRA JR., 2012, p. 133.

não intencional, de reconfiguração do espaço do filme na proposta de Rodrigo, a partir do gesto de Seu Pedro. Quando o velho oferece um ritmo próprio à narrativa das histórias que conta, ele devolve ao gesto inicial do realizador uma resposta que confere um novo ritmo ao trabalho do filme. O trabalho de um convencional historiador de memórias não tem lugar nesse jogo colocado em cena. A narrativa fílmica se submete à fabulação criada que, mesmo sugerida pelo diretor pela forma da reencenação, assume caminhos tortuosos e imaginários a partir dos quais Seu Pedro reivindica, de certa forma, a partilha do controle da cena; toma seu lugar e acaba por forjar a transformação de uma encenação-locação em uma encenação-ação.

No filme, o lugar parece ser concebido para além de sua concretude, de sua existência física ou locacional imanente, mas segundo as relações que nele podem acontecer, que o constituem, na concepção que aqui trabalho: “Ele [o lugar] pode ser entendido como um centro de significações para a construção e transformação de identidades individuais e coletivas.”²⁸⁵ Tais transformações, estando no centro do processo fabulatório de “Terra deu, terra come” são inscritas em cena. Nós, espectadores, somos colocados em contato com um lugar possível, um lugar que certamente se diferenciaria se fossem outras as abordagens em relação ao local fílmico e os habitantes dele.

A criação inventiva, produzida como uma prática sensível no local produz um certo lugar em cena, em que são também implicadas as problemáticas de natureza territorial, dos conflitos envolvendo o passado e o presente do ambiente do garimpo, em riquezas se constroem e se desfazem. A terra dá, a terra come.

A *geografia do lugar* do filme se faz como um percurso construído no interior mesmo da vivência dos personagens que fazem e refazem seu lugar no mundo, incluindo várias dimensões da vida, de suas práticas e de sua relação com o meio e dos seus costumes que nele historicamente tomaram lugar.

²⁸⁵ HISSA; MELO, 2008, p. 301.

PAISAGENS DA AUSÊNCIA EM *A FALTA QUE ME FAZ*

Disse Amiel que uma paisagem é um estado de alma, mas a frase é uma felicidade frouxa de sonhador débil. Desde que a paisagem é paisagem, deixa de ser um estado de alma. Objectivar é criar, e ninguém diz que um poema feito é um estado de estar pensando em fazê-lo. Ver é talvez sonhar, mas se lhe chamamos ver em vez de lhe chamarmos sonhar, é que distinguimos sonhar de ver.

De resto, de que servem estas especulações de psicologia verbal? Independentemente de mim, cresce erva, chove na erva que cresce, e o sol doira a extensão da erva que cresceu ou vai crescer; erguem-se os montes de muito antigamente, e o vento passa com o mesmo modo com que Homero, ainda que não existisse, o ouviu. Mais certa era dizer que um estado da alma é uma paisagem; haveria na frase a vantagem de não conter a mentira de uma teoria, mas tão-somente a verdade de uma metáfora.

FERNANDO PESSOA



AS PAISAGENS

Paisagens: inscrições; construções. Se, ao subirmos em montanhas, prédios — locais de maior altura — para mirá-las é maior o alcance do olhar sobre sua extensão no horizonte. Mas *melhor* as vemos? Tal visualidade, possibilitada por um olhar do alto, nos dotaria de uma visão ubíqua?

Vistas no nível dos olhos, as paisagens são como mundos em que estamos imersos. Seriam elas nossos chãos de mundos, soalhos que guardam nossas relações? A amplitude de certas paisagens são convites a entendê-las, a imaginar sua dimensão de *cicatriz* de mundo e do porquê de possuírem determinadas configurações, e da razão de sua vocação representacional.

Os arranjos espaço-territoriais são construídos em um cotidiano que é vivido nas relações dos sujeitos habitantes com os variados meios. Nessas relações construídas, paisagens são formadas.²⁸⁶ Produto e abrigo das interações do homem com os ambientes físicos, elas acolhem, também, os lugares.

Em relação ao conceito de paisagem, ao primeiro pensamento somos levados, por uma tradição de matriz artística e científica ocidental, à relacioná-la às feições da Terra que os olhos alcançam. As asseverações de Besse²⁸⁷ destacam a concepção de paisagem anterior à sua incorporação a um sentido estético e artístico, desenvolvido por um *gênero* de pintura a partir dos séculos XVII e XVIII. Segundo o autor, o conceito de “*landschap*” possuiria, antes, acepção geográfica:

Tomada num sentido sobretudo jurídico-político e topográfico, a paisagem é, de início a província, a pátria, ou a região. [...] Nesta perspectiva geográfica, a “paisagem” não definida de início como a extensão de um território que se descortina num só olhar desde um ponto de vista elevado, segundo a fórmula tornada clássica a partir do século XVII na história da pintura. Ela é entendida como espaço objetivo da existência, mais do que como vista abarcada por um sujeito.²⁸⁸

²⁸⁶ Ao propor uma diferenciação entre os conceitos de paisagem e espaço, Milton Santos (1997, p. 83) escreveu: “A paisagem se dá como um conjunto de objetos reais-concretos. Nesse sentido, a paisagem é transtemporal, juntando objetos passados e presentes, uma construção transversal. O espaço é sempre um presente, uma construção horizontal, uma situação única. Cada paisagem se caracteriza por uma dada distribuição de formas-objetos, providas de um conteúdo técnico específico.”

²⁸⁷ BESSE, 2006.

²⁸⁸ BESSE, 2006, p. 20-21.

O conceito é ainda destacado por Eric Dardel como sendo uma dimensão de nossa ligação existencial com a Terra. Para o geógrafo, a paisagem: “[...] não é, em sua essência, feita para se olhar, mas a inserção do homem no mundo, lugar de um combate pela vida, manifestação de seu ser como os outros, base se deu ser social.”²⁸⁹ A paisagem, concebida juntamente a outros aspectos da Terra, seria como um centro de significância que define nossa relação com ela, configurando nossa “geograficidade”.²⁹⁰ As ideias do geógrafo acerca do conceito de “Terra” parecem convergir com o sentido de lugar aqui trabalhado, como um chão de mundo de relações e de possibilidades. Terra, “[...] para Dardel, não é um planeta. Ela se apresenta como o elemento imediato e primordial no qual se mediatiza toda a existência humana.”²⁹¹ Conforme tal ponto de vista, a paisagem apresenta a totalidade do ser humano e “[...] suas ligações existenciais com a Terra, ou, se preferirmos, sua geograficidade original: a Terra como lugar, base e meio de sua realização.”²⁹²

Na perspectiva apresentada por Denis Cosgrove,²⁹³ no âmbito da geografia humana, a paisagem esteve sempre ligada à cultura,²⁹⁴ no sentido de composição das feições da superfície terrestre. “A paisagem, de fato, é uma ‘maneira de ver’, uma maneira de compor e harmonizar o mundo externo em uma ‘cena’, em uma unidade visual.”²⁹⁵ A partir desse pensamento, a paisagem é concebida como um arranjo espacial de formas visíveis, alcançáveis por nossos olhos. A tradição descritiva da paisagem como uma metodologia da geografia derivaria do “olhar morfológico” aludido por Paulo Gomes²⁹⁶ a partir dos pensamentos de Denis Cosgrove: “Há, na própria ideia de paisagem, uma dimensão composicional, ou seja, associação de coisas pela posição delas, que é uma das bases do raciocínio geográfico.”²⁹⁷

²⁸⁹ DARDEL, 2011, p. 32.

²⁹⁰ Comentando a ideia de “geograficidade” concebida por Dardel, Holzer assevera: “A geograficidade se refere a essa cumplicidade obrigatória entre a Terra e o homem em que se realiza a existência humana. Ela também se refere a um espaço material, uma matéria da qual não podemos nos descartar.” (HOLZER, 2011, p. 146-147).

²⁹¹ BESSE, 2011, p. 121.

²⁹² DARDEL, 2011, p. 31.

²⁹³ COSGROVE, 1998.

²⁹⁴ Uma perspectiva específica sobre o estudo da cultura no âmbito da geografia seria concebida por Carl Sauer — apontado como precursor do que se designaria por um ramo específico da ciência, a geografia cultural —, que resume seu ponto de vista da seguinte maneira: “A geografia cultural se interessa [...] pelas obras humanas que se inscrevem na superfície terrestre e imprimem uma expressão característica. A área cultural constitui assim um conjunto de formas interdependentes e se diferencia funcionalmente de outras áreas.” (SAUER, 2003 [1931], p. 22-23).

²⁹⁵ COSGROVE, 1998, p. 98.

²⁹⁶ GOMES, 2014.

²⁹⁷ GOMES, 2014, p. 110.

Na concepção de Cássio Hissa, a paisagem é relacionada às visibilidades dos “corpos do mundo”, sendo constituída em um incessante movimento de consolidação e transitoriedade.²⁹⁸ Ela, assim, inscreve e é inscrita em feições materiais, na construção de objetos e de formas:

A paisagem na história é a expressão dos corpos e da sua história de movimentos. Entretanto, o movimento dos corpos e a sua transitoriedade são o resultado de processos, muitas vezes invisíveis, que se referem à produção e à utilização do espaço, à delimitação dos lugares, à constituição dos territórios, dos seus limites e das suas fronteiras.²⁹⁹

A leitura de Cássio Hissa sobre a paisagem converge com as ideias de Milton Santos que, desta maneira, a apresenta: “A paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza.”³⁰⁰ Milton Santos constrói a ideia de paisagem, em suma, como um conjunto de fixos construídos por sistemas de fluxos diversos.

Pensando o movimento inerente da paisagem e dos corpos do mundo, Cássio Hissa prossegue apresentando a condição processual, histórica de todos os corpos. Estes seriam registros que ganham existência por tipos e configurações diversas. Os corpos seriam, seguindo tais ideias, uma memória dos movimentos em constantes metamorfoses:

O corpo é estruturador dos lugares socialmente produzidos e ocupados. Desde o primeiro movimento de sua existência, o corpo — olhos de corpo, corpo que sente e pensa — é a consciência da existência imagética e cultural da paisagem.³⁰¹

A concepção da paisagem, e de sua natureza imanentemente processual, leva a se pensar a construção do corpo de um filme. Se, em sua construção, ele se estrutura na constituição da dinâmica entre a localidade filmada e os personagens que nele habitam, as relações instauradas para sua realização são, pela mesma via, sua possibilidade de realização; e acabam por definir seu corpo processual e forma final.

A geografia, caracterizada por uma longa fase ideográfica, ancorada pelo estudo das feições dos aspectos físicos da paisagem e como uma “ciência dos lugares”

²⁹⁸ HISSA, 2009.

²⁹⁹ HISSA, 2009, p. 52.

³⁰⁰ SANTOS, 1997, p. 83.

³⁰¹ HISSA, 2009, p. 53.

habitados pelo homem, seria atualizada. O sentido indicial das imagens, de muitas naturezas, das quais essa ciência se ocuparia por muito tempo, sendo deslocado de seu centro inicial, leva a pensar a imagem, no âmbito da geografia, para além de suas visibilidades imediatas e de sua natureza descritiva de feições físicas dos ambientes.

As ideias de Renata Marquez sobre o tema são inspiradoras. A autora assevera que em seu potencial contato com as artes, desenvolvidas em plataformas diversas, a geografia pode incorporar práticas diferenciadas que traduzem o espaço:

Para além da contaminação na geografia do século XVIII por parte das artes pictóricas e literárias, hoje as questões que atormentam tanto a geografia como as artes deixaram de basear-se em morfologias ou localizações. Em vez de uma cartografia de caminhos e paisagens, a arte pretende *cartografar processos e margens*, trasladando da contemplação para a ação humana junto às paisagens que ela constantemente conforma.³⁰²

Paisagens humanas que se tornam fílmicas e nos levam a entender a constituição de um local e um lugar que ela abriga e a partir dos quais o *lugar na cena* pode se construir: não seria esse ato fílmico uma maneira de *cartografar processos e margens*? Dotadas de qualidades inequivocamente socioespaciais, por trazerem em seu corpo o processo do qual elas se constroem, as imagens de “A falta que me faz” apresentam dimensões significantes do sentido de mundo vivido no local que se coloca em cena, processos não cartografados de maneira convencional. A dimensão composicional das imagens e das paisagens é sempre tributária das relações que as fazem. O filme, estando em busca da construção de uma cena, essencial a ele, uma relação precisa se realizar. O entendimento do lugar-paisagem, desse modo, perpassa a reflexão mesma sobre a vida das jovens, que animam aquela localidade. No caminhar dessa construção, uma figura mediadora torna-se núcleo essencial na construção de conhecimento no filme, pelo processo de deslocamento de um objeto a ser conhecido a outro possível.

Luis Alberto Brandão³⁰³ pensa ser estimulante a noção de “tradução” nos modos de construção de saberes. Para ele, tal noção pressupõe um objeto entendido como um ponto de partida, considerando que o movimento de adoção de um ponto de partida é indistinto da construção do objeto: “[...] nesse sentido, o saber funda o objeto, não

³⁰² MARQUEZ, 2006, p. 16.

³⁰³ BRANDÃO, 2011.

apenas busca explicá-lo, isto é, a tentativa de explicação integra o objeto.”³⁰⁴ Assim, como não pensar o processo tradutório como similar à mediação do espaço pelo filme?

Como o lugar em cena se constrói em “A falta que me faz”? Dissensos, hesitação e partilha; afetos compartilhados em uma proximidade alcançada pelos corpos que coabitam a imagem. O ponto de partida: paisagens humanas dadas a ver, escolha uma forma de visionamento que será elaborada de cena a cena. O dar a ver aqui incorre, assim, por uma escolha em como o aparecer se faz pelo movimento daquilo que se quer que seja visto.

Ainda as paisagens que nos principiam; ambiente físico, feições morfológicas, flora, solos, aridez. Nossos olhos a classificar. As pequeninas sempre-vivas não exuberam naturalmente ao olhar desatento. É preciso atenção para vislumbrar as belezas das delicadas e pequeninas flores, para que se descubra a diversidade de suas várias cores. É preciso saber olhar, aproximar. Que flor é essa, que faz sua existência tão permanente?

IMAGENS DO LUGAR-PAISAGEM

Primeiros planos do filme: alguns *frames* de imagens em movimento, que dão a ver os corpos de jovens moças, em grande plano, e são como fundo para uma canção entoada em voz feminina. Suas letras dizem de um amor perdido, o eu-lírico masculino, do convencional compositor angustiado, alude a uma pessoa amada que teria sido seu “começo, meio e fim”.

Ao nos relacionarmos com o documentário “A falta que me faz”, após esses breves planos iniciais, algumas feições paisagísticas são logo captadas em planos mais longos para o nosso visionamento. Estamos em um árido ambiente: trata-se de um distrito nos arredores da cidade de Diamantina, Minas Gerais.

As cenas que se abrem compõem um horizonte que é dado a ver. Alguns quadros que compõem os primeiros planos do filme trazem a amplidão dos campos rupestres e as catadoras de sempre-vivas ali presentes são como constituintes de um quadro, que pode corresponder a uma ideia convencional, se evocarmos uma imagem já consolidada

³⁰⁴ BRANDÃO, 2011, p. 152.

e difundida dos tipos de relação entre os habitantes de parte do espinhaço mineiro com seu chão de mundo. O que se vê ao longe parece requerer um movimento de aproximação. As relações entre quem habita aquele local não se abrem naturalmente aos que a espreitam, na lonjura.

Vastidão, vazio, campos, um lugar-sertão. Em que constitui a vida dos que ali habitam? Como os habitantes-personagens se relacionam com aquele espaço, e como o transformam em seu lugar? O corpo do sertão mineiro é lugar de relações interpessoais. As cenas iniciais secretam, em planos amplos, o que seria da ordem do pessoal, da escala de cada vida, como um murmúrio vindo de algures, que o movimento de aproximação da câmera tentará recolher.

Quem seriam os melhores interlocutores no processo de conhecimento da localidade de Currálinho? Que personagens trariam à cena a um aspecto tangível daquele lugar? Para as conversações principais entre realizadora e personagens, algumas jovens mulheres são as escolhidas. Nas cenas seguintes do filme, começamos a conhecê-las. Da visão panorâmica e distante inicial, somos levados, como que em um movimento de zoom da câmera, agora próxima aos corpos de pessoas, aos seus íntimos entrelaces de uma noite de dança. A câmera que passeia e tateia os corpos em grandes planos quer captar a “conversa no pé do ouvido” que toma lugar na casa de forró. São apresentadas as personagens centrais: Valdênia, Alessandra, Priscila e Shirlene.

Em seguida, em um quintal de casa, uma delas está a marcar seu corpo. Na pele seca da jovem, improvisadas tatuagens de caneta são gravadas. Desenhando organicamente em seu próprio corpo, ela marca sua pele com instrumentos dilacerantes. “Essa marca vai ficar de vera”, pondera uma personagem à outra que se tatua e que logo responde: “Vai ficar chique!”. São desenhadas flores, nomes de uma pessoa presente ou que passou pela história daqueles corpos. Nesse desenhar, forma-se um corpo-paisagem, de pele seca e abrigo de faltas e expectativas, já iremos saber. Uma possibilidade é marcar o nome de algum pretendente ou namorado. Porém, as inscrições nos corpos requerem um retoque constante, uma constante dor a ser renovada, a tatuadora observa.

Em “A falta que me faz”, a figura de mediação, formadora do ambiente de mediação a ser formado, se faz presente pelo próprio recorte espacial estabelecido, instância de práticas compartilhadas. Há ainda, a ausência. Uma presença insinuada, mas tradutora de um vazio, que pouco a pouco conhecemos. Nas possíveis passagens dos desejos às falas, a alteridade que compõe a imagem torna-se, igualmente,

fundamental para que o espaço da relação seja uma forma de as personagens *tomarem parte* do espaço da cena.

Em “A falta que me faz” a personagem da realizadora, Marília, está ausente corporalmente do campo do filme. Sentimos sua presença em cena por sua voz, pelas perguntas feitas por ela, que estabelece o antecampo provocador da cena, que se torna fundamental na relação estabelecida. A voz da realizadora, ao fazer as perguntas às jovens, instiga importantes reflexões e o sentido da “falta” no filme. A diretora faz a primeira pergunta: “Valdinéia, alguém se mata por amor?”, ao que Valdênia responde: “Ah, deve se matar né?”, rememorando alguns casos conhecidos; o de Priscila, que “tomou comprimido” é um deles, assim como o de uma prima sua, que tomou água sanitária. A diretora parece intencional o tatear de seus desejos por meio das relações das jovens com seu meio. A partir desse momento, o jogo proximidade, afastamento e hesitação começa a constituir algo como uma relação que, não sendo de uma proximidade sem vacilação, traz a problematização sobre o gesto filmar o outro, quando este outro traz em sua vida todos os conflitos que a *presença do outro* pode envolver.

No fazer documentário, é sempre um desafio o ato de apresentar o outro, a “forja” de encontros e pensamentos, conforme assevera Cezar Migliorin.³⁰⁵ Porém, essa intenção seria, prossegue o autor, essencialmente o que move o gesto da realização de um documentário e de onde esse tipo de elaboração se nutre. É do esforço para a construção de um espaço de alteridade — que se representa no movimento de evitar cair nos descaminhos que concebem a figura singular, do personagem, como exemplar — que o documentário busca como sua potência. O documentário faz da ideia de “mundo na sua diferença” a sua potência de vibração:

Não se trata apenas da escolha dos personagens, mas de uma abordagem que se distânciava do idealismo ou do discurso acabado para estar com os corpos, com os gestos, com as falas, em frequente deriva.³⁰⁶

Pensando a voz do realizador como um recurso comum na prática do documentário, Cristiane Lima e Carla Maia³⁰⁷ dizem que sua inserção no filme pode se dar de várias maneiras, desde uma forma de assumir um lugar de controle, pela narração

³⁰⁵ MIGLIORIN, 2010.

³⁰⁶ MIGLIORIN, 2010, p. 12.

³⁰⁷ LIMA; MAIA, 2015.

em *over* ou pelo endereçamento de perguntas que direcionam a resposta do entrevistado. Sobre a dinâmica estabelecida especificamente em “A falta que me faz”, observam:

[...] a voz não direciona a narrativa, oferecendo informações ou propondo respostas. Ela não se configura como lugar da ação (ou do comando “luz, câmera, ação”, como nos sets da ficção); o antecampo aqui é principalmente lugar da observação e da reação. Isso não significa, contudo, que a equipe seja passiva ou que abra mão do controle, posto que ela tanto propõe e cria um território afetivo a partir do convívio com as meninas, quanto seleciona, recorta, modula a cena, jamais de forma neutra.³⁰⁸

O “ambiente relacional” referido pelas autoras é criado por afetos e conflitos e pela possibilidade de contato e de sua quase impossibilidade; esse câmbio faz o filme hesitar. O diálogo é determinante das relações entre personagens e a realizadora, que se vê às voltas com alguma dificuldade às vezes, na forma de perguntas remetidas de volta as quem as faz. A relação, sendo desigual por sua conjuntura, traz, em seu bojo, a problematização sobre o papel de quem é responsável pelo filme e por quem propõe o projeto e se põe a questionar e os que concordaram, em ocupar o lugar do entrevistado.

Se em “A falta que me faz”, tais problematizações se anunciam, em parte, pelos momentos de tímida hesitação das personagens, elas não parecem incorrer em uma renitência expressiva sobre o lugar de entrevistadas por elas ocupado, mas se devem ao impasse envolvido nas respostas das meninas, na dificuldade de elaboração de uma resposta às perguntas a elas endereçadas. Recorrendo novamente às considerações de Cássio Hissa,³⁰⁹ penso no contato assimétrico entre o suposto sujeito do conhecimento e o seu “objeto” de estudo. As variadas “vozes do mundo” referidas pelo autor são presenças a serem trabalhadas de forma a tornar o exercício da pesquisa como menos “colonizador” dos conhecimentos dos sujeitos envolvidos.

Há, ainda, a questão da fala presente no contato entre diferentes, uma questão de distribuições no sensível. Jacques Rancière³¹⁰ pensa na formação do espaço comum que uma partilha do sensível envolve. Tal partilha determina, segundo o autor, simultaneamente, os recortes no sensível, assim como as formas de tomar parte nele pelos sujeitos. Se o espaço da partilha, referido pelo autor, prescreve aos sujeitos o que lhes é dado a sentir, em uma união de ordens de discursos proferidos, a reconfiguração

³⁰⁸ LIMA; MAIA, 2015, p. 21.

³⁰⁹ HISSA, 2013.

³¹⁰ RANCIÈRE, 2005.

de uma partilha no espaço do filme requer o movimento que propõe o contrário: as vozes que se colocam como constituintes da cena precisam ser compartilhadas. Uma nova partilha precisa, em suma, instaurar um novo espaço, um lugar de todos, por conseguinte.

A partir da partilha já dada e proposta por Marília — a personagem questionadora —, um rearranjo dos lugares do filme só se torna possível por uma recolocação dos papéis dos personagens no espaço da cena. Os espaços ocupados, reconfigurados por relações de proximidade e partilha, vai transformando o lugar em cena. O lugar, como uma instância criada por relações de proximidade e partilha, vai se delineando a partir do local.

Lugar: corpos coabitando um local. Os corpos compõem o lugar pela presença das jovens; e há, de forma diferenciada, a participação de Marília e sua equipe. Marília já as conhece, sabe o que as anima, e quer trazer o que move suas vidas para a cena. Esse é o desafio do filme, e a problemática se expressa, ao que parece, em como criar um ambiente relacional estabelecido pelos diálogos e constituído por singularidades que não subsumidas a uma identidade. Desafio maior na constituição de um lugar em cena. Marília endereça perguntas acertadas, advindas de seu prévio conhecimento, a cada uma das personagens. O âmago das jovens e sua relação com o exterior acabam por compor sua vida cotidiana que, por sua vez, é constitutiva do lugar-paisagem.

A onipresença da entrevista direta em “A falta que me faz” inaugura um espaço de direcionamento de perguntas e ideias que pode, a princípio, parecer inquisidor. Há uma clara escolha acerca dos temas, endereçados em forma de questões às personagens, resultantes das inquietações da realizadora acerca do filme a ser feito e de seu tema. Porém, ao longo dos diálogos, algo como um campo questionador também se forja a partir das falas das jovens. Em alguns momentos, elas replicam as perguntas à diretora, e essas inflexões acabam por estabelecer uma espécie de reconfiguração da *mise-en-scène* natural do documentário, ao abalar, de certa maneira, a condição do antecampo questionador. Há uma espécie de espaço de coabitação em formação. As personagens devolvem algumas perguntas à Marília.

Juntando-se às ausências aludidas pelas personagens, algumas expectativas se fazem presentes concretamente, e trazem outras: Valdênia e Alessandra esperam filhos. Marília segue perguntando sobre a gravidez a Valdênia, que responde que o estado não seria bom, que passa muito mal: “Não é não, Marília?” Valdênia engravidou em véspera de viagem para São Paulo, o sonho de trabalho em outro lugar havia sido interrompido

pela confirmação da gravidez, que, ao que parece, não foi muito bem recebida pelo pai. Seria essa espera a correspondência de algo pleno em sua vida? Ela parece se perguntar pelo silêncio que se segue. O caminho da resignação é um possível.

Em seu constituir “A falta que me faz” se mostra bastante sensível à materialidade do ambiente,³¹¹ o que se demonstra na dinâmica na flutuação entre os amplos planos das jovens moças em meio aos campos que as rodeiam e a captura dos íntimos ambientes constituidores do lugar, como seus lares, as varandas e quartos, onde a maior parte das conversas acontece. Ao buscar a conexão da paisagem com os estados de ânimos internos das personagens, o filme parece querer entender as paisagens por elas construídas. Internas e externas. Se elas “sobem para pensar a vida”, procurando os cumes das montanhas e beiras dos lagos, em momentos contemplativos, é na entrevista direta, mais intimista, que são provocadas e interpeladas por meio das perguntas de Marília sobre tais estados, em uma escolha acurada dessas locações, que são lugares afetivos para as jovens.

PAISAGEM E CORPO

Lugar e corpo, produção de corporeidades no cotidiano. É no processo de “conhecer o mundo em sua diferença” que reside a importância de entender o corpo como uma “substância da ação”, Eguimar Chaveiro³¹² assevera. Para o autor, a atuação das corporeidades no lugar se relaciona às várias formas de existir nele: “É pela ação, também, que se pratica o lugar pela vivência, desenvolvendo símbolos, manuseando coisas, desferindo representações que alimentam o devir.”³¹³ Em “A falta que me faz”, o entendimento das corporeidades se direciona àqueles corpos jovens escolhidos como personagens centrais e suas relações com os ambientes e pessoas que as circundam.

As jovens tateiam suas vidas em meio ao sertão e as pautam por procuras ligadas à sobrevivência em meio ao ambiente de atividade mineradora, já um pouco decadente na região, e pelas possibilidades de relacionamentos com os jovens homens que habitam o lugar. Conhecer a vida das jovens moças parece querer dizer, a princípio, questionar e

³¹¹ LIMA; MAIA, 2015, p. 21.

³¹² CHAVEIRO, 2012.

³¹³ CHAVEIRO, 2012, p. 251.

conhecer suas relações com as figuras masculinas presentes ou já ausentes de suas vidas. Filhas de garimpeiros em sua maioria, seu passado, presente e ideia de futuro perpassam por experiências acumuladas e esperadas entre os “homens bicudos”, que tomam cachaça, homens que garimpam, ou que trabalham nas imediações da cidade e que, ao mesmo tempo, figuram as possibilidades de relacionamento amoroso. Mas dos jovens moços pouco sabemos, tampouco os vemos. A presença desses rapazes é toda feita por alusões tão somente nas falas das meninas.

Há também, como referido, a inserção das vozes dos realizadores do filme em cena que, mesmo ausentes corporalmente do campo fílmico, se colocam como provocadores dos corpos presentes nele. São os *estrangeiros* também provocados. Em um momento, no alto de uma serra, Priscila, questionada sobre seu pretendente, pergunta a um integrante da equipe de Marília sobre a natureza de seu trabalho. O rapaz diz ser o responsável pela produção do som do filme, ao que ela devolve, exclamando: “Mas só isso?!” Marília aproveita a deixa e lhe pergunta sobre seu trabalho. Resposta vaga novamente; gostar mesmo não gosta não, mas fazer o quê? As perguntas que Priscila remete à equipe também envolvem o amor, ela quer saber sobre as relações conjugais de Canarinho, o técnico de som. “Cê também é bem safadinho, né?”, diz ao saber que ele foi casado por três vezes. Indagada sobre suas relações passadas e presentes, e sobre sua possível condição no momento de retorno da equipe ao local, ela diz, sempre cabisbaixa e com ares de descrença “vamos ver o que destino reserva para nós”, diz. Essa margem da imagem entrando em cena constitui uma importante dimensão da instauração da confrontação entre as *mise-en-scènes* ali presentes e instituidoras do espaço da cena.

O cotidiano ³¹⁴ é marcado pelas tarefas diárias, resumidas em planos que trazem as moças recolhendo lenhas para alimentar o fogão de casa, cozinhando, lavando vasilhas, roupas e as colocando para secar no varal. Em outros momentos, as personagens são pegas nadando nos rios e brincam como crianças, que ainda parecem ser. A passagem para a fase adulta marca o limiar aparentemente determinado por um casamento ou por uma gravidez.

³¹⁴ Maurice Blanchot (2007) pensa o cotidiano como a “vida residual” e, ao mesmo tempo, o que há de mais importante na existência: “[...] o cotidiano com seu aspecto fastidioso, penoso e sórdido (o amorfo, o estagnante), e o cotidiano inesgotável, irrecusável e sempre inacabado e sempre escapando às formas ou às estruturas (em particular as da sociedade política: burocracia, engrenagens governamentais, partidos). E que entre esses dois opostos possa haver uma certa relação de identidade é o que mostra a fraca mudança de acento que permite passar de um a outro, quando o espontâneo, isto é, o que se subtrai às formas, o informal, torna-se o amorfo, e quando (talvez) o estagnante se confunde com o *corrente* da vida, que é também o próprio movimento da sociedade.” (BLANCHOT, 2007, p. 237).

Se “mundo vivido” é, pelo amor e pela expectativa, em parte definido por essa espera, há algo além da expectativa que parte da presença de um outro. Há dúvidas internas, sobre o papel que seria o natural de seguirem, a de mães e cuidadoras do lar. Algumas têm a certeza sobre este destino quase certo, outras, dúvidas sobre o caminho a seguir. Parece haver certa angústia por sua condição. Entre a aceitação e a revolta sobre o papel que devem desempenhar.

Em um momento, uma poesia de amor colada à parede, de autoria de Alessandra e Silvana, é lida. Gestos como este também marcam a vida cotidiana das meninas, e conferem um aparente ritmo no transcorrer (escorrer) de sua existência. Se o amor, para algumas, se faz presente por meio de uma promessa futura, ele é realizado de forma plena ou parcial na vida de outras. Uma pergunta importante ressoa: Alessandra já teria conhecido algum casamento que deu certo? Reflexiva, ela busca em sua memória as experiências que conhece; com ar de conformada assevera: “Hoje em dia é melhor casar por conveniência”, acrescentando que é melhor casar, primeiro, com toda a vida organizada.

As conversas estabelecidas a partir das interrogações de Marília e das respostas das jovens moças parecem ser diferentes das que estão presentes em “O fim e o princípio” e “Terra deu, terra come”, trabalhadas nos ensaios anteriores; elas parecem já delineadas por uma relação construída à *priori*. A aparente proximidade entre as personagens e equipe talvez seja tributária de uma relação construída anteriormente, de um acordo prévio sobre a feitura do filme na localidade. Algo como uma intimidade parece ser já estar estabelecida. As moças fazem, em alguns momentos, alusão a situações anteriores à cena.

As ranhuras parecem ser constitutivas do lugar das personagens, observam Cristiane Lima e Carla Maia. Pelo desejo de expressão de um sentimento ou ideia, configuram uma alteração das aparências das superfícies ou de marcar uma passagem de outro corpo por aquele; o gesto de inscrição como um índice de um “aqui-agora” a designar um “lá-depois”, na natureza permanente da vida.³¹⁵

Planos em que a câmera tateia os paredões e as suas largas fissuras: nos afloramentos das cinzas rochas quartizíticas do espinhaço mineiro, brancos feixes desgastados demonstram o combate do tempo e dos intemperismos nas rochas. Na gruta do salitre, a ação física imbatível é coexistente às contemporâneas ilustrações nas

³¹⁵ LIMA; MAIA, 2015, p. 27.

formações rochosas, que formam como modificações no corpo do mundo, praticadas hoje por quem ali passou. São riscos de dizeres diversos, declarações de amor em sua maioria.

O tatear da câmera nos corpos humanos e nos talhes das rochas constitui uma proximidade que será, por todo o filme, equilibrada com o uso de planos afastados. Carla Lima e Cristiane Maia³¹⁶ observam a formação de tal oscilação como um recurso criado de forma a conferir ritmo à montagem do filme, e que acabam por formalizar os contrastes do filme e os nuances entre o próximo e o distante.

Em uma emblemática cena, acompanhamos a jovem Valdênia conversando com a amiga sobre uma forma de conseguir dinheiro para o enxoval do filho que espera. “Cê já viu diamante assim?”, pergunta Marília. Os pais, garimpeiros, “tiraram muito diamante”, as duas observam. Em suas mãos, são avaliados anéis de cinco reais, que, com sorte, se vendidos renderão duas colchas para abrigar Valdênia do frio.

Nova cena: as meninas brincam com anéis em uma cena, forjam ali seus casamentos entre elas. Em outro momento, são anotados os pedidos dos anéis. Uma personagem observa que o anel de gatinho serve para Marília.

Em outro momento, em uma aparente tentativa de tensionar as expectativas das jovens, outra pergunta é feita. Marília indaga a uma delas se não tem vontade de casar, e como se imagina aos 45 anos, ao que ela responde: “Trabalhar na roça, cuidar de menino”, mas que prefere “ficar na farra”, pois casamento e filho pressupõem uma vida de limitação. A personagem apresenta os problemas possíveis das uniões, pautados em suas experiências, que podem envolver o homem separando da mulher, ou trazendo cachaça para dentro de casa, assim como proibição de roupas curtas. Seu pai era assim, xingava sua mãe. Há sempre a ponderação a partir das atitudes do outro, do homem. Há uma tensão nas respostas dirigidas de volta; e, com uma quase certeza, esse tipo de pergunta é respondida e seguida por um silêncio eloquente, como se a própria personagem duvidasse ser possível seguir sua vida sozinha. O limiar entre a solteirice e a responsabilidade da mulher de família, casada, faz-se como uma tensão, um dilema.

As incompletudes da existência parecem corresponder às lacunas constitutivas da vida das personagens, algo que se apresenta nas respostas às vezes pouco convictas das meninas em relação às perguntas feitas por Marília. Esses conflitos se colocam, por

³¹⁶ LIMA; MAIA, 2015.

meio da palavra, em cena. Apresentam, por meio de suas falas, o desejo das meninas de continuarem solteiras e as limitações de uma possível vida de casadas.

A FALTA CONSTITUTIVA

Em uma análise que busca aproximar “A falta que me faz” do documentário “Morro do céu”,³¹⁷ Cláudia Mesquita³¹⁸ diz de um privilégio que ambos os filmes dão à relação entre os corpos e os espaços que nele interagem. A autora assevera que, ambos os filmes, ao trabalharem a composição dos sujeitos filmados pela referência a certo vazio central e por uma ausência, deixam o fora-de-campo influenciar todo delineamento das falas e ações dos personagens. Nesses desenrolares, os locais fílmicos e a relação dos habitantes com eles se estabelecem para além da criação de um mero cenário de filme:

Esse território aberto, vasto, exterior, figura, paradoxalmente, não apenas o espaço que as envolve e situa (isoladas entre as montanhas recônditas), mas a interioridade mesma: vazia, erma, desconhecida, abissal. Em resumo: mais do que *algum lugar* (a Serra do Espinhaço), vejo neste plano a figuração de *lugar nenhum* (projetadas, as meninas, alhures, pelo desejo).³¹⁹

O sentido de lugar aludido por Cláudia Mesquita aqui é deslocado. Se ele não se reduz à dimensão do local em “A falta que me faz” — um lugarejo na Serra do Espinhaço — é, de certa forma, produzido por relações interpessoais entre os sujeitos filmados; sendo conformado no sentido de uma ausência sentida e constitutiva nas relações próximas entre as personagens e, igualmente, entre a mediação da realizadora que, a partir dela, estrutura as cenas, mediante perguntas sobre as ausências constitutivas daquelas vidas. O tema do amor, em si, confere uma *hospitalidade* à imagem. As conversas, compreendidas por essas presenças e ausências partilhadas por nós, já dizem do lugar que as jovens ocupam, do lugar que almejam ou que acreditam *ter* que ocupar.

³¹⁷ BRA, Dir. Gustavo Spolidoro, 2009.

³¹⁸ MESQUITA, 2010.

³¹⁹ MESQUITA, 2010, p. 146.

Acrescento que o *lugar nenhum* aludido por Cláudia Mesquita, sendo próprio da relação dos personagens com os espaços que ocupam, é determinante das relações deles entre si e entre personagens e realizadores e acabam por ser constituintes da própria cena do filme. Em minha concepção, o *lugar nenhum* resulta no *lugar em cena*, condição mesma de o filme existir.

Paisagens da ausência: metáfora sobre a visibilidade da imagem e de sua invisibilidade que se insinua à cena, compondo o visto pelo que falta, pelos estados de alma dos corpos presentes e táteis no campo do filme. As permanências se juntam à metáfora. Entre planos de vidas, expectativas, frustrações e brincadeiras sobre o por vir, as jovens colocam em cena, por suas falas e raras ações, suas esperas por concretizações, constituintes de sua vida cotidiana.

Estrada, planos finais, uma moça é levada na garupa de uma moto por um rapaz. Ouvimos a canção “*Je rêve de toi*” embalando o passeio. A falta, delineada pelas falas em todo filme retorna como uma confirmação da importância para sua constituição. A câmera, Tateando os corpos novamente, quer captar o aperto da moça no peito do rapaz. A falta peculiar daquelas vidas constituiu, igualmente, o filme.

Novamente às sempre-vivas: uma beleza pequenina e aparentemente delicada que se apresenta como resistente e duradoura. Seriam também os corpos das jovens, que me parecem delicados — marcados por sol e cicatrizes e feitos de anseios e perspectivas, dotados de certa infantilidade de passagem à outra etapa da vida —, como as sempre-vivas, que convidam o olhar a um apuramento maior? Um olhar atento, aberto ao compartilhamento se fez necessário ao seu entendimento, à constituição do lugar em cena.

As paisagens e as imagens de filmes: movimento dos corpos que as integram. A visualidade que elas apresentam é produto do acolhimento do local para os que chegam e que se propõem a conhecê-lo. E em seu conhecer, uma instância imanentemente feita de relações conforma-se, transforma-se em lugar para todos, personagens, realizadores e espectadores, no processo de construção de um lugar em cena. Se penso nas paisagens, também, segundo as visibilidades que se põem em cena no filme, é possível pensar convergências em relação as ideias de Milton Santos³²⁰ acerca dos fenômenos constituidores do espaço social produzido pelas pessoas que as habitam e as animam,

³²⁰ SANTOS, 1997.

constituindo um ambiente de relações, que assim constroem ranhuras no espaço, paisagens transitórias.

Um olhar analítico endereçado às imagens desse filme poderia implicar em uma visão simplista a vida daquelas jovens no espinhaço, sobre seu trabalho como catadoras de sempre-vivas. Mas ao usar um método da conversa provocadora, e pelo gesto de construir um compartilhamento da *mise-en-scène* com as jovens — algo, diga-se, conquistado pelos ímpetos das personagens em questionarem os realizadores — Marília Rocha evita o registro objetivo e faz um filme revelador, em que o lugar transforma-se em outra instância criada, compartilhada e multiplicada em cena.

Paisagem e lugar, em “A falta que me faz”, tornam-se um uno espacial constitutivo das relações que se colocam em cena. Para além da identificação indicial da paisagem que é *dada a ver*, as relações que ali se desenrolam, agora partilhadas na constituição da cena do filme, fazem com que o lugar já partilhado pelas personagens, pela forma do confronto, hesitação e diálogo, seja compartilhado também por quem chega ao local e por quem as imagens são vistas, pela coexistência de relações e de afetos.

NOTAS FINAIS

Ao final do percurso da pesquisa, um começo. As questões que me instigaram e trazidas para esta pesquisa recusam uma possível finalidade conclusiva. Elas questionam e querem apontar para um horizonte a se expandir no âmbito da pesquisa acadêmica em geografia, em busca de uma abertura em relação aos seus modos de fazer.

Alguns filmes documentários contemporâneos brasileiros foram tomados como pontos de partida. As linhas de forças por mim apresentadas: tempo e espaço, processos de vida e processos de filme. Relações criadas por personagens de filmes em locais do mundo, formando espaços de cenas: lugares construídos? Processo de filme que procura uma localidade, ou o local dando corpo ao percorrer? Forma e processualidade, estrutura e ritmo: tempo de filme, escalas criadas. Rearranjos de mundos, de filme a filme.

A compreensão acerca da relação entre o filme documentário, concebido no senso comum como uma forma de expressão estética com grande intimidade com o que seria da ordem do mundo real, envolveria alguns direcionamentos metodológicos no processo de filmar e perpassaria por crivos de compreensões teóricas acerca de como a essência do real seria verdadeiramente alcançada. Todavia, essa característica não limitaria a clivagem produtora de relevante diversidade estética de filmes que reivindicam seu caráter documentário. Tal clivagem aponta, de forma estimulante, para uma abertura merecedora de especial atenção: o documentário contemporâneo, que tem no Brasil uma força significativa.

Há, ainda, no exercício da pesquisa, outra força formadora dos ambientes de contato entre os personagens: o lugar. O conceito, além de sua significação física imanente, de sua porção locacional essencial, é pensado segundo as relações que nele se constituem. A começar pelas localizações escolhidas e a partir do espaço de relações criado pelo filme, uma nova instância se institui como um ambiente de relações. Ela é feita pela mediação da câmera, pelas encenações, pelos cotidianos e diálogos colocados em cena. Quais seriam as especificidades desses lugares criados nos espaços das cenas.

Lugares em cena?

Chão de mundo compartilhado: característica comum das elaborações fílmicas trazidas para esta pesquisa. Se os realizadores dos filmes tomados não se propunham meramente a conhecer os locais por meio do registro, eles constituíram, antes, uma relação em cada elaboração, esta deflagradora de novas instâncias. Em cada filme, um local. Em cada metodologia, uma possibilidade de relação; em cada filme, um lugar constituído de forma diferente. Há de pensar que os realizadores pesquisam? Além disso, que suas metodologias inserem-se em movimentos cartográficos mais abrangentes, mais artísticos no interior de um pensamento socioespacial?

A pesquisa se alimenta de interstícios potentes. Fissuras a serem preenchidas pela carne dos filmes, através de mediações possíveis. O lugar em cena articula-se às formas como as relações partilhadas entre os sujeitos dos filmes podem acontecer. Os locais do mundo como dispositivos espaciais a serem pontos de partidas. Escalas dos locais-lugar, escalas dos filmes, escalas imaginativas. A cena, mais do que o campo visível dos filmes é, antes de tudo, produto de uma relação possibilitada pela procura de uma partilha do espaço do filme. A cena precisa do antecampo para se formar. O que dado a ver é produto de escolhas sobre as formas de aparição dos sujeitos e locais do mundo.

Em sua recusa em *retratar* as identidades dos personagens, os filmes por mim estudados buscam como sua potência o processo de contato entre as alteridades envolvidas em sua feitura. Lembrando Jean Louis Comolli (2008), filmar o outro é filmar a relação com o outro. Nessa concepção, a relação entre o sujeito-câmera e personagens não acontece, simplesmente, pela *aproximação* ao outro, aos moldes de uma concepção de relação entre sujeito e objeto na qual ao primeiro fica reservada a função de deslocamento em direção ao seu objeto de pesquisa.³²¹ Ela acontece mediante o ato mesmo do filme, pelo *embate* entre as *mise-èn-scènes* que se colocam em cena. Através desse embate, a imagem faz-se como um produto e, ao mesmo tempo, como uma forma de mediação. As elaborações fílmicas são pensadas, dessa forma, como uma experiência espacial em locais do mundo, para além do relato de percursos, de trajetos filmados, mas como caminhos que buscam compartilhar a cena dos filmes, conjuntamente construídos pelos sujeitos envolvidos na constituição dos filmes.

³²¹ Isso vale, seguramente, para os convencionais *modos de fazer pesquisa*, em que referências orientam passos e práticas: objetividade, distância entre sujeito e objeto, realidade exterior ao sujeito de pesquisa — assim como a própria referência de realidade —, distância inequívoca entre ficção e realidade, imparcialidade, neutralidade, sujeição absoluta e incondicional à matemática e às estatísticas, distância entre pesquisador e seu próprio texto, dentre tantas outras referências. (HISSA, 2006, 2008, 2011, 2013).

Nos processos colocados em cena, por meio de entrevistas diretas e depoimentos e das encenações propostas, formaram-se as mediações constituidoras das relações estabelecidas entre os realizadores e os personagens filmados; os regimes de *auto-mise-en-scène* puderam se colocar em cena. As mediações, encontrando suas figurações possíveis em elementos distintos em cada filme: o recorte espacial, a personagem Rosa, a fabulação e a falta. O inesperado é o esperado. Os filmes se nutrem de protocolos quebrados, de encenações e diálogos provocadores.

Em “O fim e o princípio”, o espaço criado parte de um princípio: a busca pelo local fílmico e personagens desconhecidos. Pelos depoimentos colhidos, Coutinho faz um filme de fala, que trazem à cena as memórias da vida no sertão pelos personagens que vivem em seu cotidiano. O local fílmico vai se transformando em lugar em cena — que já é lugar para os outros — à medida que a relação entre os personagens se torna mais aproximada. As alteridades em contato trazem as tensões do gesto de filmagem entre diferentes, e é desta mesma diferença que a potência surge: estranhamento, desconfiança e um importante partilhamento de afetos. Se a dimensão processual do filme de Coutinho envolve-se com o estar à vontade do cineasta e dos personagens, a cena do filme acaba por se estabelecer e coincidir com um lugar criado, na medida em que seu processo é inscrito em cena.

Em “Terra deu, terra come”, as “potências do falso” se expressam no ato de fala que se transforma em ato de fabulação, mediadora e constituidora da cena. O filme carrega, em suas camadas, a complexidade das relações territoriais ali constituídas e das relações, também de natureza territorial, entre as presenças constitutivas da cena. Camadas constituídas de fissuras e de continuidades entre a memória e sua encenação. A morte, o garimpo e os antigos costumes são objetos tomados na fala e ação dos personagens, que se põem a criar junto com o diretor.

Em “A falta que me faz”, os devires mediadores da imagem encontram suas figurações essenciais na realizadora e no recorte espacial. Se o processo mediador e tradutório envolve tanto o caminhar como o resultado, o filme reúne os aspectos anteriores, por meio da relação já construída antes e dos depoimentos, pois são eles próprios que trazem à cena seu fator constituidor. A relação das meninas com suas ausências e expectativas delineiam suas vidas cotidianas, na conformação de seus lugares no mundo. A paisagem, sendo seu chão de mundo, é também feita por elas. Paisagens e imagens são como corpos em relação e co-transformação.

Os filmes por mim estudados recusam o julgamento de um maniqueísmo simplista, que coloca o bom contra o ruim, o ideal contra o manipulado. Eles ampliam horizontes de percepção que, por serem atingidas, mesmo que parcialmente, abrem novos caminhos para outro olhar, que transmutam mundos por transformar o espectador. Os filmes procuram por singularidades que não se subsumam a identidade, a tipos sociais ideais para um *registro* documentário.

Espaço do filme em transformação, espaço coabitado: produto de mediações. O partilhar relações em dadas porções locacionais filmadas: construção de ambientes, lugares em cena? A frase derradeira da pesquisa talvez pudesse ser acompanhada de um ponto final afirmativo. Mas o que deveria ser uma sentença se coloca como questionamento a ser sempre levado em frente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond. *A paixão medida*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.

ARAÚJO, Mateus. Eduardo Coutinho, Pierre Perrault e as prosódias do mundo. In: OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 432-449.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.

AUMONT, Jacques *et al.* (Introdução). In: AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel VERNET, Marc. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.

AVELAR, José Carlos. O vazio do quintal. *Revista Cinemais*, n.22, 2000.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAVCAR, Evgen. A luz e o cego. In: Very Special Arts do Brasil. *O ponto zero da fotografia – Evgen Bavcar*. Rio de Janeiro, 2000.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BESSE, Jean-Marc. Geografia e existência: a partir da obra de Eric Dardel. In: DARDEL, Eric. *O homem e terra: natureza da realidade geográfica*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 111-139.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita — 2. A experiência limite*. Perdizes: Escuta, 2007.

BRASIL, André. Entre ver e não ver. O gesto do prestidigitador. In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos (Org.). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 88-102.

BRANDÃO, Luis Alberto; MARQUEZ, Renata. Certa geografia. In: HISSA, Cassio E. Viana. *Conversações: de artes e de ciências*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011. p. 151-167.

BUTTNER, Anne. Apreendendo o dinamismo do mundo vivido. In: CHRISTOFOLETTI, Antonio. *Perspectivas da geografia*. São Paulo: Difel, 1982.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *O lugar no/do mundo*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

CESAR, Amaranta. Tradição (re)encenada: o documentário e o chamado da diferença. *Revista Devires — cinema e humanidades*. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH). V. 9, n. 1, p. 86-97, JAN/JUN 2012.

CHAVEIRO, Eguimar Felício. Corporeidade e lugar: elos da produção da existência. In: MARANDOLA JR, Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. (Org.). *Qual o espaço do lugar? Geografia, epistemologia e fenomenologia*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. O desvio pelo direto. In: Associação filmes de quintal. *Catálogo do 14o. Festival do Filme Documentário e Etnográfico — Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo (Forumdoc.BH)*. p. 294-317.

CORREA, Roberto Lobato. Território e corporação: um exemplo. In: SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia A. de; SILVEIRA, Maria Laura (Org.). *Território: globalização e fragmentação*. São Paulo: Editora Hucitec, 2006. p. 251-256.

COSGROVE, Denis. A Geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, Roberto L.; ROSENDAHL, Zeny. (Org.). *Paisagem, Tempo e Cultura*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1988. p. 84-122.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Cidades e lugares culturais, espaços e geografias fílmicas. *Revista Espaço e cultura*, UERJ, RJ, n. 63, p. 139-153, Jul./dez. de 2014.

COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. In: OHATA, M. (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 21-47.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2006.

DARDEL, Eric. *O homem e terra: natureza da realidade geográfica*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1, a imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

- DI TELLA, Andrés. O documentário e eu. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 68-81.
- DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- FERRAZ, Cláudio Benito Oliveira. Imagem e Geografia: considerações a partir da linguagem cinematográfica. *Espaço & Geografia*, Vol.15, Nº 2 (2012), P. 1-28.
- FERREIRA, Luiz Felipe. Acepções recentes do conceito de lugar e sua importância para o mundo contemporâneo. *Revista Território*. Rio de Janeiro, ano V, nº 9, p. 65-83, jul./dez., 2000.
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1994.
- FRANÇA, Andréa. A reencenação no cinema documentário. *MATRIZES*. São Paulo, Ano 4 – n. 1, Jul/dez.. 2010. p. 149-161.
- GARNEAU, Michèle. Ser ou não ser o autor de seus documentários. In: ARAÚJO, J.; MARIE, M. *Pierre Perrault: o real e a palavra*. Belo Horizonte: Balafon, 2012.
- GOMES, Paulo Cesar da Costa. *O lugar do olhar: elementos para uma geografia da visibilidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.
- GOMES, Paulo César da Costa; RIBEIRO, Letícia Parente. A produção de imagens para a pesquisa em geografia. *Revista Espaço e Cultura*, Rio de Janeiro: UERJ, N. 33, p.27-42, Jan./Jun, 2013.
- GUIMARÃES, César. Comum, ordinário, popular: figuras de alteridade no documentário brasileiro contemporâneo. In: MIGLIORIN, Cezar (Org.). *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p. 181-198.
- GUIMARÃES, César Geraldo; LEAL, Bruno Souza. Experiência estética e experiência mediada. *Intexto*, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 19, p. 1-14, julho/dezembro, 2008.
- HARVEY, David. *Espaços de esperança*. São Paulo: Loyola, 2004.
- HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- HISSA, Cássio Eduardo Viana (Org.). *Conversações: de artes e de ciências*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- HISSA, Cássio Eduardo Viana. *Entrenotas: compreensões de pesquisa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- HISSA, Cássio Eduardo Viana (Org.). *Saberes ambientais: desafios para o conhecimento disciplinar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

HISSA, Cássio E. Viana; MELO, Adriana Ferreira de. O lugar e a cidade: conceitos do mundo contemporâneo. In: HISSA, Cássio Eduardo Viana (Org.). *Saberes ambientais: desafios para o conhecimento disciplinar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 293-308.

HISSA, Cássio Eduardo Viana; MAIA, Bruno Henrique Carvalho; ALMEIDA, Fabiana A. Bernardes; PIDNER, Flora Sousa; SANDER, Jardel; PALLADINO, Lucas; NOGUEIRA, Maria Luísa Magalhães. Lugar de diálogos possíveis. In: HISSA, Cássio Eduardo Viana (Org.). *Conversações: de artes e de ciências*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, v. 1, p. 35-58.

HISSA, Cássio Eduardo Viana Hissa. Território de diálogos possíveis. In: RIBEIRO, Maria Teresa Franco; MILANI, Carlos Roberto Sanchez (Org.). *Compreendendo a complexidade socioespacial contemporânea*. O território como categoria de diálogo interdisciplinar. Salvador: EDUFBA, 2009. p. 34-82.

HOLANDA, Karla. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. Revista *Devires – Cinema e Humanidade*, v. 1, n. 2. FAFICH / UFMG. p. 86-101, Jan-dez/04.

HOLZER, Werther. O conceito de lugar na geografia cultural-humanista: uma contribuição para a geografia contemporânea. *GEOgraphia – Ano V – Nº 10 – 2003*. p. 113-123.

HOLZER, Werther. Mundo e lugar: ensaio de geografia fenomenológica. In: MARANDOLA JR, Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. (Org.). *Qual o espaço do lugar?* Geografia, epistemologia e fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 281-304.

LABAKI, Amir. Caderno EU & Fim de Semana. 23, 24 e 25 de dezembro de 2005. *Jornal Valor Econômico*.

LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.

LACOSTE, Yves. *Geografia: isso serve, em primeiro lugar, para fazer a guerra*. Campinas: Papirus, 1988.

LIMA, Cristiane; MAIA, Carla. A falta que me faz: aproximações possíveis. In: VEIGA, Roberta, MAIA, Carla; GUIMARÃES, Victor (Org.). *Limiar e partilha: uma experiência com filmes brasileiros (recurso eletrônico)*. Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2015. p. 14-37.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real*. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *O fim e o princípio: entre o mundo e a cena*. Novos Estudos CEBRAP (impresso), v. 1, p. 49-63. 2014.

LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: entre o personagem fabulador e o espectador-montador. In: OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 375-388.

- MARQUEZ, Renata. Arte e geografia. In: FREIRE-MEDEIROS, Bianca; COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da (Org.). *Imagens marginais*. Natal: EdUFRN, 2006. p.11-22.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- MASSEY, Doreen. Um sentido global de lugar. In: ARANTES, Antônio A. (Org.). *O espaço da diferença*. Campinas: Papirus, 2000. p. 176-185.
- MENEZES, Paulo. O cinema documental como representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. In: NOVAES, Sylvia Cauiby *et. al.* (Org.). *Escrituras da Imagem*. São Paulo: Fapesp: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. p. 21-48.
- MESQUITA, Cláudia. A presença de uma ausência: a falta que me faz e Morro do Céu. *Devires*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 150-161, jul/dez, 2010.
- MESQUITA, Cláudia; SARAIVA, Leandro. O cinema de Eduardo Coutinho – notas sobre métodos e variações. In: OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 375-388.
- MIGLIORIN, Cezar. Documento brasileiro recente e a política das imagens. In: MIGLIORIN, Cezar (Org.). *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p. 9-25.
- MIGLIORIN, Cezar. Igualdade dissensual: democracia e biopolítica no documentário contemporâneo. *Revista Cinética*, 2015. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/cezar_migliorin.htm.
- MONDZAIN, Marie-José. *A imagem pode matar?* Lisboa: Nova Veja, 2009.
- MONDZAIN, Marie-José. Nada tudo Qualquer coisa Ou a arte das imagens como poder de transformação. In: SILVA, Rodrigo; NAZARÉ, Leonor (Org.). *A república por vir*. Arte, Política e Pensamento para o século XXI. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir. (Introdução). In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 8-12.
- NASCIMENTO, Lúcia Valéria do. *A África no Serro-Frio*. Vissungos: uma prática social em extinção. Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras/UFMG. Belo Horizonte, 2003.
- NEVES, Alexandre Aldo. FERRAZ, Cláudio Benito Oliveira. Cinema e geografia: em busca de aproximações. *Espaço Plural*, ano VIII, nº 16, 2007. p. 75-78.

- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.
- NICHOLS, Bill. *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado. Lugares geográficos e(m) locais narrativos: um modo de se aproximar das geografias de cinema. In: MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. (Org.). *Qual o espaço do lugar?* Geografia, epistemologia e fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 119-154.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- PIMENTEL, Mariana Rodrigues. *Fabulação: A memória do futuro*. (Tese de Doutorado em Letras). Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2010.
- RAMOS, Fernão Pessoa. A encenação documentária. In: PENAFRIA, Manuela (Org.). *Tradição e reflexões: contributos para a teoria e estética do documentário*. Lisboa: LabCom Books, 2011.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *A mise-en-scène do documentário*. Disponível em: <http://web.iar.unicamp.br/docentes/fernaoramos/20Mise-en-SceneSiteCineDocumental.pdf>.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.
- RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.
- RELPH, Edward. *Place and Placelessness*. London: Pion Limited, 2008 [1976].
- RELPH, Edward. Reflexões sobre a Emergência, Aspectos e Essência de Lugar. In: MARANDOLA JR, Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. (Org.). *Qual o espaço do lugar?* Geografia, epistemologia e fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 17-32.
- RODRIGUES, Flávia Lima. Uma breve história sobre o cinema documentário brasileiro. *CES Revista*, v. 24. Juiz de Fora: CES/JF, 2010. p. 60-73.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *As vozes do mundo*. Porto: Afrontamento, 2008. Coleção Reinventar a emancipação social: para novos manifestos, v.6.
- SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Introdução). In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). *Epistemologias do sul*. São Paulo: Cortez, 2010.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço. Técnica e Tempo. Razão e Emoção*. 2. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

SANTOS, Milton. *Da totalidade ao lugar*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SANTOS, Milton. O mundo não existe. In: HISSA, Cássio Eduardo Viana (Org.). *Conversações: de artes e de ciências*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 169-176.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia*. São Paulo: Hucitec, 1988.

SAUER, Carl. Geografia Cultural. In: CORREA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeni (Org.). *Introdução à geografia cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

SZTUTMAN, Renato. Jean Rouch: Um antropólogo-cineasta. In: NOVAES, Sylvia Cauiby *et. al.* (Org.). *Escrituras da Imagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. p. 49-62.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, 1983.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

WINSTON, Brian. A maldição do “jornalístico” na era digital. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. 14-25.

ZOURABICHVILI, François. *Deleuze: une philosophie de l'événement*. Paris: PUF, 1994.

REFERÊNCIAS DE FILMES MENCIONADOS

33. Direção: Kiko Goiffman. Brasil: 2003 (75 min.), son., colorido.

A FALTA que me faz. A. Direção: Marília Rocha. Belo Horizonte: 2009 (85 min.), son., colorido.

AS CANÇÕES. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 2011 (90 min.), son., colorido.

BOCA de lixo. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 1993 (50 min.), son., colorido.

CABRA marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 1984 (119 min.), son., preto e branco e colorido.

CRÔNICA de um verão. Direção: Jean Rouch, Edgard Morin. França: 1961 (85 min.), son., preto e branco. Título original: *Chronique d'un été*.

EDIFÍCIO Master. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 2002 (110 min.), son., colorido.

ENTREATOS. Direção: João Moreira Salles. Brasil: 2002 (117 min.), son., colorido.

HIGHSCHOOL. Direção: Frederick Wiseman. Estados Unidos: 1968 (75 min.), son., preto e branco.

JOGO de cena. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 2007 (100 min.), son., colorido.

MATOU a família e foi ao cinema. Direção: Júlio Bressane. Brasil: 1969 (78 min.), son., preto e branco.

MORRO do céu. Direção: Gustavo Spolidoro. Brasil: 2009 (71 min.), son., colorido.

NANOOK, O esquimó. Direção: Robert Flaherty. Estados Unidos, França: Robert Flaherty, 1922 (79 min.), não sonoro, preto e branco, legendado. Título original: *Nanook of the north*.

O BANDIDO da luz vermelha: Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: 1968 (92 min.), son., preto e branco.

O FIM e o princípio. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 2005 (101 min.), son., colorido.

O HOMEM com uma câmera. Direção: Dziga Vertov. União Soviética: 1929 (68 min.), não sonoro, preto e branco. Título original: *Chelovek s kino-apparatom*.

OPINIÃO pública. Direção: Arnaldo Jabor. Brasil: 1967 (65 min.), son., preto e branco.

O PRISIONEIRO da grade de ferro (Autorretratos): Direção: Paulo Sacramento. Brasil: 2003 (123 min.), son., colorido.

OS PESCADORES de Aran. Direção: Robert Flaherty. Irlanda: 1934 (76 min.), não sonoro, preto e branco. Título original: Man of Aran.

PARA que o mundo prossiga. Direção: Pierre Perrault. Canadá: 1963 (105 min.), son., preto e branco. Título original: *Pour la suit du monde*.

PRIMÁRIAS. Direção: Robert Drew. Estados Unidos: 1960 (60 min.), son., preto e branco. Título original: *Primary*.

RECIFE frio. Direção: Kleber Mendonça Júnior. Brasil: 2009 (24 min.), son., colorido.

SANTA MARTA, duas semanas no morro. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 1987 (50 min.), son., colorido.

TERRA deu, terra come. Direção: Rodrigo Siqueira. Colaboração na direção: Pedro de Alexina. São Paulo: 7 Estrelo Filmes, 2010 (88 min.), son., colorido.

UM PASSAPORTE húngaro. Direção: Sandra Kogut. Brasil / Bélgica / França / Hungria, 2002 (71 min.), son., colorido.