



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**DESVIOS PELA MEMÓRIA: AS RELAÇÕES ENTRE TESTEMUNHO, FICÇÃO E
DOCUMENTÁRIO EM *LOS RUBIOS* E *BRANCO SAI, PRETO FICA***

LUCAS HENRIQUE DE SOUZA

**Foz do Iguaçu
2018**



INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)

**DESVIOS PELA MEMÓRIA: AS RELAÇÕES ENTRE TESTEMUNHO, FICÇÃO E
DOCUMENTÁRIO EM *LOS RUBIOS* E *BRANCO SAI, PRETO FICA***

LUCAS HENRIQUE DE SOUZA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Dinaldo
Sepúlveda Almendra Filho

Foz do Iguaçu
2018

LUCAS HENRIQUE DE SOUZA

DESVIOS PELA MEMÓRIA: AS RELAÇÕES ENTRE TESTEMUNHO, FICÇÃO E DOCUMENTÁRIO EM *LOS RUBIOS* E *BRANCO SAI, PRETO FICA*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho
UNILA

Prof. Dr. Antonio Rediver Guizzo
UNILA

Prof. Dr. Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins
UNB

Foz do Iguaçu, 14 de agosto de 2018.

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Biblioteca Latino-Americana
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA

Souza, Lucas Henrique de.

Desvios pela memória: as relações entre testemunho, ficção e documentário em Los rubios e Branco sai, Preta
fica / Lucas Henrique de Souza. - Foz do Iguaçu, 2018.
125 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Instituto Latino-Americano
de Arte, Cultura e História. Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada.

Orientador: Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho.

1. Documentário contemporâneo. 2. Ficção - memória. 3. Cinema - Argentina. 4. Cinema - Brasil. I. Almendra
Filho, Dinaldo Sepúlveda, Orient. II. Título.

CDU 791.229.2(81+82)

AGRADECIMENTOS

Como qualquer trabalho manual ou intelectual realizado em sociedade, uma dissertação nunca é fruto exclusivo do empenho do mestrando, pois, ela deve ser no mínimo discutida com o orientador.

No entanto, só é possível realizá-la sozinho, e incontáveis são as horas de reflexões particulares, onde incidem as relações sociais que se materializam na escrita.

Nesse percurso, alguns necessariamente exercem maior participação que outros, contudo, todas as pessoas, lugares, debates e circunstâncias, foram essenciais para o resultado final dessa pesquisa. Diria que se faltasse um encontro, uma pessoa, uma dica de um texto (mesmo que fora do contexto), o resultado seria outro. Quem sabe nem tão satisfatório.

Dessa forma, agradeço toda a dedicação e o esforço de meu orientador, Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho. Esse texto final é o resultado de um enriquecedor debate, que iniciamos logo no primeiro dia de orientação. Quando tudo isso era só uma ideia confusa na minha cabeça e no papel.

Agradeço aos professores que participaram de minha banca de qualificação, Antônio Guizzo e Ignacio del Valle Dávila, principalmente o professor Ignacio, pela sua leitura crítica que clareou a investigação, apontando caminhos instigadores.

Agradeço a todos os professores do programa de Mestrado em Literatura Comparada da Unila. Em especial aos professores, Mariana Cortez, Antônio Guizzo e Leonardo Name, pelas enriquecedoras aulas e inspiradoras discussões. Vocês foram muito importantes para minha formação.

Agradeço os amigos e amigas da primeira e segunda turma do mestrado em Literatura Comparada, especialmente, ao Silas, a Isabel e a Diana que, em singulares ocasiões nos empenhamos em alucinantes reflexões regadas a vinho, música, conhaque, poesias y *otras cositas más*.

Agradeço também a amiga Rita, que acompanhou toda a investigação em perspectiva privilegiada, juntos travamos as mais diversas reflexões.

Agradeço a Capes e a Fundação Araucária pela bolsa concedida à pesquisa. Sem ela definitivamente o resultado seria menos significativo.

Agradeço ao Ignácio, secretário do programa, pela paciência e o ótimo trabalho com a burocracia.

E, finalmente, agradeço a pessoa que me ajudou em todos os sentidos, aquela que me motivou quando eu já não tinha vontade, que me deu coragem quando o medo e as incertezas me tomavam, minha companheira Polianna. Muito obrigado.

A todos aqueles que de alguma maneira somaram ao resultado final da pesquisa e que graças aos desvios de minha própria memória não foram mencionados. *É nois!*

Para Rosinha.

RESUMO

O objetivo desta dissertação é investigar as relações entre memória, documentário e ficção no cinema argentino e brasileiro, tomando como objeto de estudo documentários que efetuam em suas narrativas a figuração da memória no liame com a ficção. São eles: *Los rubios* (2003), de Albertina Carri, e *Branco sai, Preto fica* (2014), de Adirley Queirós. Ambas obras têm na fabulação da memória a sua concepção estética e política, de maneira que, encarnam e evidenciam a questão em debate. Nesse sentido, o movimento de muitos documentários contemporâneos em direção à ficção promove um horizonte de renovação à forma documental, questionando princípios basilares de sua tradição, como por exemplo, o discurso de sobriedade do documentário frente a outras formas cinematográficas. Diante deste contexto, estudamos a capacidade da memória em possibilitar novas negociações entre o documentário e a ficção, de facilitar contaminações com outras linguagens ou desencadear desvios, sobretudo através da encenação de experiências traumáticas.

Palavras-chave: Documentário Contemporâneo; Memória; Ficção; Encenação; Experimentação da linguagem.

RESUMEN

El objetivo de esta disertación es investigar las relaciones entre memoria documental y ficción en el cine argentino y brasileño, tomando como objeto de estudio documentales que efectúan en sus narrativas la figuración de la memoria en el liame con la ficción. Son ellas: *Los rubios* (2003), de Albertina Carri, y *Branco sai, Preto fica* (2014), de Adirley Queirós. Ambas obras tienen en la fabulación de la memoria su concepción estética y política, de manera que, encarnan y ponen de manifiesto la cuestión en debate. En este sentido, el movimiento de muchos documentales contemporáneos hacia la ficción promueve un horizonte de renovación a la forma documental, cuestionando principios básicos de su tradición, como por ejemplo el discurso de sobriedad del documental frente a otras formas cinematográficas. En este contexto, estudiamos la capacidad de la memoria para posibilitar nuevas negociaciones entre el documental y la ficción, de facilitar contaminaciones con otros lenguajes o desencadenar desvíos, sobre todo a través de la puesta en escena de experiencias traumáticas.

Palabras clave: Documental Contemporáneo; Memoria; Ficción; Puesta en escena; Experimentación del lenguaje.

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to investigate the relations between memory and documentary, and fiction in Argentinean and Brazilian cinema, taking as object of study non-fiction film that effect in their narratives the figuration of memory in the relationship with fiction. Are they: *Los rubios* (2003), of Albertina Carri, and *Branco sai, Preto fica* (2014), of Adirley Queirós. Both works have in the fable of memory their aesthetic and political conception, so that they embody and evidence the question under debate. In this sense, the movement of many contemporary documentaries towards fiction promotes a horizon of renewal the documentary form, questioning the basic principles of his tradition, such as the documentary's sobriety discourse against other cinematographic forms. In this context, we study the capacity of memory to enable new negotiations between documentary and fiction, to facilitate contaminations with other languages or to trigger deviations, especially through the enactment of traumatic experiences.

Keywords: Contemporary Documentary; Memory; Fiction; Staging; Experimentation of language.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Profundidade de campo.....	65
Figura 2 - Frames de uma sequência que expressam: câmera fixa e movimento de câmera vertical em seu próprio eixo, de baixo para cima.....	66
Figura 3 - Barbie e Ken tendo relações sexuais.....	68
Figura 4 - Após o sexo Ken vai se encontrar com a amante.....	68
Figura 5 - Barbie começa a chorar.....	68
Figura 6 - O olho roxo de Barbie, o sorriso de Ken.....	69
Figura 7 - Las ramas audiovisuales de Los rubios.....	72
Figura 8 - Os dois espaços cênicos.....	75
Figura 9 - A câmera que espia.....	76
Figura 10 - As duas famílias.....	77
Figura 11 - A consolidação do estilo.....	78
Figura 12 - A figuração do rapper.....	86
Figura 13 - O testemunho na canção.....	87
Figura 14 - <i>Banner de divulgação das oficinas de interpretação</i>	89
Figura 15 - Composição dos corpos no quadro e profundidade de campo.....	89
Figura 16 - <i>De cima para baixo, da esquerda para direita: Zé Antônio, Dildu e Marquim PP</i>	92
Figura 17 - Destruição e o caos em Brasília - ilustrações de Sartana.....	96
Figura 18 - Dimas Cravalaças observa a destruição causada pela bomba e por sua nave. A única pessoa no espaço de Brasília.....	97
Figura 19 - Mise-en-scène documental - Los rubios.....	105
Figura 20 - Mise-en-scène <i>em externa</i> : Branco sai, Preto fica.....	107
Figura 21 - Seção de abertura de Branco sai, Preto fica.....	110
Figura 22 - A fábula do rigor documental.....	112
Figura 23 - <i>Testemunho e encenação em Los rubios</i>	113
Figura 24 - <i>O testemunho canonizado em Branco sai, Preto fica</i>	114

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 A MEMÓRIA PÓS-TRAUMÁTICA NA CULTURA DAS MÍDIAS	19
3 O ESPAÇO BIOGRÁFICO, A ENCENAÇÃO E A POTÊNCIA DO FALSO NO CINEMA DOCUMENTÁRIO	30
3.1 REGIMES DA IMAGEM, FABULAÇÃO E A CENA DOCUMENTAL	49
4 FILMAR A MEMÓRIA: os modos de representação no documentário contemporâneo	56
4.1 ALBERTINA CARRI: “vida”, obra e experimentação cinematográfica.....	64
4.2 ADIRLEY QUEIRÓS: Ceilândia, hip hop e fabulação	80
5 DESVIOS PELA MEMÓRIA: o trauma e a <i>mise-en-scène</i>	100
5.1 MEMÓRIA, FABULAÇÃO E <i>MISE-EN-SCÈNE</i> - onde a Rubia e o Preto ficam	102
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
REFERÊNCIAS	119
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS	124

1 INTRODUÇÃO

Em abril de 2014, na presença de críticos, intelectuais e cineastas latino-americanos, como: Cecília Priego, Flavia Castro, Flavio Frederico, Herman Szwarcbart, Macarena Aguiló, Maria Clara Escobar, Mariana Pamplona e Viviana García Besné, foi realizada, na Caixa Cultural São Paulo, a mostra “Silêncios Históricos e Pessoais: memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo”.

Na ocasião foram exibidos documentários oriundos de países como: México, Paraguai, Chile, Uruguai, Argentina e Brasil, em que se dimensiona o trauma coletivo deixado pelos regimes autoritários através de perspectivas pessoais muito particulares.

São narrativas singulares, edificadas pela ficção que percorre o testemunho. Por essa característica, essas obras se comunicam e “debatem” suas “pesquisas[s] sobre o funcionamento da memória, a inscrição do pessoal e a tentativa de dotar nosso mundo de uma narração”, assinala o intelectual argentino Gonzalo Aguilar (2014, p. 90), em conferência no evento.

Os idealizadores, Natalia Barrenha e Pablo Piedras, filtraram na curadoria do evento, dezessete manifestações da experimentação documental com a memória pós-traumática latino-americana.

Esses documentários não são exemplos isolados. Em nosso contexto, é cada vez mais comum que os documentaristas ao se depararem com temáticas ligadas à memória (própria ou dos outros), elejam formas narrativas mais flexíveis e menos convencionais, mais singulares e menos totalizantes para seus filmes.

Nesse viés, não se retém a subjetividade, ao contrário, o documentarista a liberta para se transformar na narrativa. Assim, ela pode ser construída por uma estrutura totalmente fictícia ou pode ser o produto de uma investigação, tipo filme *noir*¹. Pode ser representada em metalinguagem (montada na frente do espectador), pode parecer com as antigas atualidades², com um terror, um clipe musical, uma ficção científica.

Não há limites!

¹ *Film noir* é uma expressão francesa designada a um subgênero de filme policial, o qual teve o seu ápice nos Estados Unidos entre os anos 1939 e 1950.

² Os filmes de atualidades são registros cinematográficos realizados por cinegrafistas encarregados de filmar às atualidades do mundo após a invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière.

Há transgressão, infração de tradicionais negociações entre a ficção e o documentário. Há a necessidade de mostrar o íntimo, o particular, o marginal perante a história oficial e a memória coletiva. Nesse cenário, são comuns as tensões nos âmbitos em que a memória chega através do documentário subjetivo, pois, nesse suporte sua força inovadora assusta os domínios sociais e estéticos tradicionalmente estabelecidos.

Segundo Piedras (2010), essa renovação se manifesta nas diversas formas da primeira pessoa, nos falsos documentário e nas hibridações entre documentário e ficção. Essas características decorrem de novas negociações entre instâncias tradicionalmente opostas, já que, mesmo a primeira pessoa documental, como assinala Ana Amado (2008, p. 157), “desarma las categorías de la ficción y el documental al contaminarlas y convocarlas en una zona límite”³, onde, em nossas palavras, as hibridações e os falsos documentários também são convocados.

No entanto, claramente tal renovação não se desenvolve somente pelo “boom da memória no documentário latino-americano” ou mesmo pelo “boom da memória” em seu sentido geral. Essa nova mirada, se consolida depois de um percurso com alguns “desvios”.

Em 1969, Jean Louis Comolli afirma, em uma série de textos publicados na “*Cahier du cinéma*”, que no cinema moderno uma certa tendência se anuncia:

nos filmes ‘de ficção’, o uso, cada vez mais manifesto, de técnicas e modos do cinema direto. [...] Enquanto que, de maneira complementar, outros filmes oriundos do cinema direto constituem-se narrativas e flertam, em parte ou inteiramente, com a ficção – ficções que eles produzem e organizam. (COMOLLI, 2014, p. 294).

“O desvio pelo direto”, assim nomeada a revolução por Comolli, apontou para uma contaminação estética que, dali em diante, passaria a ser cada vez maior. Não um desvio, uma via comum.

Essa via comum é o que quase quarenta anos depois Antonio Weinrichter (2004, p. 10) constata e questiona em “Desvíos de lo real - el cine de no ficción”:

³ “como em toda autobiografia, a primeira pessoa desarma as categorias de ficção e documentário, contaminando-as e convocando-as em uma área de fronteira”. [Todas as citações realizadas em espanhol foram traduzidas pelo autor em nota de rodapé].

¿Qué fronteras son las que traspasa este documental de nuevo cuño? Se suele aludir a la mezcla de elementos reales con estrategias propias del cine dramatizado, teniendo en cuenta que drama y documental han sido por tradición categorías mutuamente excluyentes.

Nesse sentido, Arlindo Machado (2011, p. 5) acrescenta:

Nos festivais e mostras de documentários há uma crescente dúvida sobre o que cabe ou não nessa categoria, entre outras razões pela contaminação cada vez maior do documentário pela ficção, a ponto de muitos trabalhos exibidos nesses eventos serem visivelmente obras de ficção. Na verdade, o que está acontecendo agora é uma expansão do conceito de documentário [...].

E, ademais, Vitor Guimarães (2013, p. 61) afirma que no Brasil, há um “desvio pela ficção”, pois “em uma série de filmes contemporâneos próximos do documentário, emergem múltiplas estratégias ficcionais, que relançam o cinema em direção a um território de invenção”.

Desse modo, é das contaminações e dos desvios provenientes desse território de invenção e criatividade, dessa zona limite onde documentário, memória e ficção se relacionam na contemporaneidade pela experimentação, que se trata essa dissertação.

Nesse sentido, circunscrevemos nossa investigação a partir de duas obras documentais contemporâneas que captam o cerne do debate com suas propostas. Uma, *Los rubios* (2003), de Albertina Carri, trata a ausência dos pais da diretora, sequestrados e assassinados pela ditadura militar argentina. Sua narrativa enlaça uma trama de testemunhos reais e fictícios sobre os vários pontos de vista do passado, através de uma diversidade de gêneros, linguagens e suportes.

Neste caso, a diversidade edifica a falta, isto é, aquilo que as diversas e heterogêneas versões nunca suprirão, seus pais. A ênfase na fragmentação deste modo, questiona a possibilidade de conhecê-los através dos relatos de memórias, ao mesmo tempo que evidencia a capacidade de criação, de fabulação da construção do passado.

A outra, *Branco sai, Preto fica* (2014), de Adirley Queirós, também se afasta da construção narrativa típica do documentário de memória e se edifica por uma estrutura fictícia que assenta a fabulação. O trauma neste caso também é descendente do governo autoritário.

No Brasil, nos anos 1980, os bailes black se tornaram formas de lazer e resistência nas periferias dos grandes centros urbanos do país. Essas aglomerações culturais incomodavam e produziam o medo nas classes altas e médias, tal como hoje os rolezinhos são o pavor dessas mesmas classes. Como os rolezinhos, os bailes foram recriminados, mas de maneira surreal.

No baile black Quarentão, em Ceilândia-DF, periferia de Brasília, no dia cinco de março de 1986, a polícia, e seu batalhão treinado, armado, com cães, cavalos e até helicópteros, foi chamada a encerrar a festa. Para essa simples ação, disseminaram humilhações, mutilações e traumas. São as memórias desta noite de baile que Adirley Queirós conduz à ficção científica em *Branco sai, Preto fica*.

Essas obras, em nossa perspectiva, podem ser elencadas como extremos da incidência da memória no documentário. E, embora sejam bastante distintas, foram analisadas pela perspectiva comparada, através da experimentação com a memória, ou seja, a partir da fabulação de experiências traumáticas que os diretores executam em suas *mise-en-scènes*.

Segundo Huyssen (2014, p. 71), obras distintas, como neste caso, podem ser comparadas quando ambas “encenam a problemática da memória e do esquecimento do trauma político usando meios estéticos sutis, que almejam uma compreensão profundamente matizada do presente no passado e do passado no presente”.

Los rubios e Branco sai, Preto fica, se identificam pelo alto nível de experimentação com a memória pós-traumática de seus países. Se comunicam pela necessidade de fabular essa memória para ser possível o relato e, pela negação da estilística convencional do testemunho para seus filmes.

Vamos analisar em *Los rubios e Branco sai Preto fica*, as negociações entre a ficção e o documentário com foco em: a) o papel da memória e os processos de fabulação; b) o testemunho como componente da encenação, elemento constituinte da estrutura ficcional dos relatos; c) as relações entre a subjetividade da experiência pessoal e a memória histórica dos países; d) o trauma e a *mise-en-scène*.

Assim, articulamos a investigação de maneira a apresentar os aspectos essenciais das discussões em torno da memória pós-traumática na atualidade, para logo delimitar as relações entre documentário, ficção e memória que caracterizam a pesquisa.

No capítulo, “A memória pós-traumática na cultura das mídias”, localizamos as discussões entorno do testemunho no período de globalização, através do “boom da memória”, momento em que o presente se volta para o passado em todas as instâncias da sociedade.

Embora esse seja um fenômeno global, o boom da memória se mantém em razão das discussões travadas a partir de memórias pós-traumáticas locais e regionais (HUYSEN, 2004; APREA, 2010). Assim, discutimos a importância da memória da ditadura para o estabelecimento da democracia nos dois países (SARLO, 2007).

A partir desse contexto de “liberdade democrática”, a narração de experiências de vida aumenta tomando todos os espaços de enunciação, através de incessantes manifestações na arena da “cultura das mídias” (KELLNER, 2001).

No capítulo, “*O espaço biográfico, a encenação e a potência do falso no cinema documentário*”, seguimos a trilha da expansão da esfera privada na esfera pública, suas implicações políticas e estéticas, bem como a proliferação na narrativa documental, por meio do conceito de “espaço biográfico” de Leonor Arfuch (2010).

A delimitação do espaço biográfico foi muito importante, por que balizou nossa discussão sobre o documentário em primeira pessoa e, por conseguinte, sobre a ficcionalização da memória no documentário.

O processo de fabulação em *Los rubios* e *Branco sai, Preto fica*, consiste em ficcionalizar experiências traumáticas através da encenação. Dessa maneira, voltamos a questão da encenação ao campo documental e a apresentamos como uma estratégia narrativa usual de sua tradição (RAMOS, 2008). Nos protótipos do gênero documental, em sua formação e consolidação, desde Flaherty com *Nanook, o esquimó* (1922), à produção da Escola Britânica de Documentário, chegando ao Cinema Direto/Verdade nos anos 1960, a encenação ficcional tinha um propósito definido: apresentar uma imagem verossímil do mundo que afirma a asserção do documentário e corroborar com as qualidades objetivas de seu discurso.

Ao mesmo tempo, o Cinema Direto/Verdade passou a apresentar uma série de “desvios” (COMOLLI, 2010), em razão de mudanças significativas no regime de imagens (DELEUZE, 2005). O contexto ideológico que mantinha o documentário como discurso de sobriedade vai perdendo força e a presença da subjetividade do documentarista vai se firmando progressivamente nas narrativas documentais

(TEIXEIRA, 2004; RAMOS, 2008). Nesse bojo, a encenação vai se afirmando como ficção.

No capítulo, “Filmar a memória: os modos de representação no documentário contemporâneo”, dedicamos a análise da figuração da memória, por meio do arcabouço teórico metodológico de Bill Nichols (2010). Os “modos de representação” sistematizados pelo autor, nos auxiliaram a compreender os matizes de figuração da memória e as negociações de sentido com o passado.

No entanto, o debate entre os modos de representação e os objetos de estudo, não cobriu as sutilezas de nossa investigação. A partir daí, discutimos “el lugar que ocupan distintos actores sociales en estas discusiones sobre la reconstrucción del pasado”⁴ (APREA, 2012, p. 26), através da análise estilística de Albertina Carri e Adirley Queirós, com o intuito de ampliar as possibilidades de compreensão das obras, nos subcapítulos 4.1 e 4.2.

Tal ênfase no estilo tem o intuito de apresentar as particularidades de cada realizador, suas temáticas recorrentes, recursos narrativos e estilísticos particulares. São trajetórias, propostas estéticas e políticas claramente distintas e a análise do estilo nos permite reconhecer a formação do pensamento estético de cada realizador.

Sendo assim, os lugares de fala são diferentes, tanto quanto as estratégias de representação, mas os autores partem de um mesmo território de criação: a fabulação documental da memória.

Na sequência, no último capítulo, “Desvios pela memória: o trauma e a *mise-en-scène*”, realizamos a análise comparada da *mise-en-scène* dos objetos de estudo, balizada por autores como Aumont (2006), Bordwell (2005) e Ramos (2012).

Nesse viés, discorreremos sobre as relações que permeiam a posta em cena do trauma, uma vez que, é em sua *mise-en-scène* que se materializa a experimentação com a memória e os desvios se tornam força renovadora.

⁴ “o lugar que ocupam distintos atores sociais nessas discussões sobre a reconstrução do passado”.

2 A MEMÓRIA PÓS-TRAUMÁTICA NA CULTURA DAS MÍDIAS

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está sempre em evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível a longas latências e de repentinas revitalizações.

Pierre Nora

A memória parece sintetizar o espírito de nosso tempo. Aos poucos ela tomou os espaços de enunciação, se fez presente nas discussões políticas, estéticas e sociais, revelou ser de todas as classes, adepta a todos os discursos e formas, ecoando, de maneira estrondosa nos campos midiático, acadêmico e político.

Deste modo, ao mesmo tempo em que se reclama a conservação da memória, também se reivindica sua criação. É um movimento contínuo, que se alastra em uma heterogeneidade de relatos pessoais, “a narração inveterada das vidas, notáveis ou ‘obscuras’” (ARFUCH, 2010, p. 22) de nosso tempo.

Nessa perspectiva, “a memória se tornou uma obsessão cultural de proporções monumentais em todos os pontos do planeta” (HUYSSSEN, 2004, p. 16), de maneira que, “o passado volta como quadro de costumes em que se valorizam os detalhes, as originalidades, a exceção à regra, as curiosidades que já não se encontram no presente” (SARLO, 2007, p. 17).

Segundo Huysen (2004, p. 14),

Desde a década de 1970, pode-se observar, na Europa e nos Estados Unidos, a restauração historicizante de velhos centros urbanos, cidades-museus e paisagens inteiras, empreendimentos patrimoniais e heranças nacionais, a onda da nova arquitetura de museus (que não mostra sinais de esgotamento), o *boom* das modas retrô e dos utensílios reprô, a comercialização em massa da nostalgia, a obsessiva automusealização através da câmera de vídeo, a literatura memorialística e confessional, o crescimento dos romances autobiográficos e históricos pós-modernos (com suas difíceis negociações entre fato e ficção), a difusão das práticas memorialísticas nas artes visuais, geralmente usando a fotografia como suporte e o aumento do número de documentários na televisão, incluindo, nos Estados Unidos, um canal totalmente voltado para história.

Essa “cultura da memória” (HUYSSSEN, 2004) edifica-se no bojo da sociedade contemporânea e espalha-se graças às especificidades da globalização - “à rapidez na circulação de informações e à internacionalização de capitais e

negócios, a mobilidade de populações originárias de diversos países, que passaram a deslocar-se em um volume nunca antes observado” (HEYMANN, 2006, p. 2).

Nesse sentido, Huysen (2004, p. 15) assinala que o fenômeno avança “em grande parte como uma comercialização crescentemente bem-sucedida da memória pela indústria cultural do ocidente, [...]”, mas “assume uma inflexão política mais explícita em outras partes do mundo” (Ibidem).

Assim, em uma perspectiva conjuntural, o autor assinala que se intensificaram os usos políticos da memória em razão do vasto debate sobre o Holocausto que, neste momento, “perde sua qualidade de índice do evento histórico específico e começa a funcionar como uma metáfora para outras histórias e memórias” (HUYSEN, 2004, p. 13).

Destarte, foi aí que o testemunho sobre o Holocausto se globalizou, transformou-se em paradigma testemunhal, lugar-comum da história traumática global que, baliza contextos não relacionados, como: as discussões sobre o *apartheid* na África do Sul, as políticas genocidas em Ruanda, Bósnia, Kosovo, o debate pós-ditatorial na América Latina, entre outros.

Ao mesmo tempo, é importante reconhecer que embora os discursos de memória possam parecer, de certo modo, um fenômeno global, no seu núcleo eles permanecem ligados às histórias de nações e estados específicos. Na medida em que as nações lutam para criar políticas democráticas no rastro de histórias de extermínios em massa, *apartheids*, ditaduras militares e totalitarismo, elas se defrontam, como foi e ainda é o caso de Alemanha desde a segunda guerra mundial, com a tarefa sem precedentes de assegurar a legitimidade e o futuro das suas políticas emergentes, buscando maneiras de comemorar e avaliar os erros do passado” (HUYSEN, 2004, p. 16).

Conforme destaca Huysen, no Brasil e na Argentina, como em outras latitudes do continente americano, os discursos de memória eclodiram em grande medida graças ao fim das ditaduras militares – na Argentina o período ditatorial vigorou de 1976 a 1983 e no Brasil de 1964 a 1985.

Os discursos de memória foram cruciais nesse sentido para o desenvolvimento da transição democrática na América Latina, “levantando questões fundamentais sobre violação de direitos humanos, justiça e responsabilidade coletiva” (HUYSEN, 2004, p. 16).

De acordo com Huysen (2014, p. 162),

Depois que fracassou a guerra da Argentina com a Grã-Bretanha por causa das ilhas Malvinas, e logo após o restabelecimento do governo civil em 1983, a Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas publicou uma grande coletânea oficial de depoimentos, intitulada *Nunca más*⁵. Com um título que fazia referência explícita e enfática ao discurso do Holocausto, o volume documentou em grande detalhe os horrores da guerra sórdida travada pela campanha militar paranoide contra a “subversão” e em prol da purificação nacional. Teve ampla distribuição e impacto, e forneceu a base simbólica e empírica para o julgamento posterior dos generais da junta militar, em 1985.

Na mesma perspectiva e à sombra do Holocausto, o Reverendo Jaime Wright e Dom Paulo Evaristo Arns, do Conselho Mundial de Igrejas e da Arquidiocese de São Paulo, trabalharam sigilosamente durante cinco anos sobre 850 mil páginas de processos do Superior Tribunal Militar.

Os processos retratavam as torturas e outras graves violações a direitos humanos durante a ditadura militar brasileira. As principais informações foram obtidas a partir dos testemunhos prestados pelos réus no âmbito dos tribunais militares, numa tentativa de usar as provas produzidas pelo Estado ditatorial contra ele mesmo.

O resultado foi a publicação de um relatório e um livro com o título “Brasil nunca mais” (1985)⁶. O livro manteve-se na lista dos mais vendidos por noventa e uma semanas.

A partir deste contexto, tanto na Argentina quanto no Brasil, o testemunho passa a se constituir como verdade sobre os horrores das ditaduras e, por conseguinte, arma na luta política contra a impunidade, uma vez que, ele é “una suerte de relato fidedigno en el que el emisor se compromete con la veracidad de lo narrado y pone como sostén de tal afirmación su experiencia concreta en el acontecimiento enunciado” (APREA, 2012, p. 47).⁷

Por sua vez, o testemunhante, como assinala Aprea (2012, p. 48), a partir dos debates sobre história e memória de Ricoeur⁸,

apela a la afirmación de veracidad y a su condición de copresencia con el acontecimiento [...], “determina una estructura estable y reconocida

⁵ Nunca más: Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, Buenos Aires, Eudeba, 1984. [nota do autor]

⁶ Informações coletadas da página, Brasil: nunca mais. Disponível em: <<http://bnmdigital.mpf.mp.br/pt-br/>> Acesso em 06 de fev. 2018.

⁷ “uma espécie de relato fidedigno em que o emissor está comprometido com a verdade do narrado e coloca sua experiência concreta no evento enunciado como suporte para tal afirmação”.

⁸ RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2007.

por los actores sociales [...]”, que, por conseguinte, “[...] brinda seguridad sobre la verosimilitud de lo dicho en el marco del propio testimonio”.⁹

Assim, o testemunho manifesta-se como verdade do sujeito também no âmbito da “cultura das mídias” (KELLNER, 2001), campo onde ele se propaga em razão da disputa que envolve o que lembrar, como lembrar e esquecer. Nesse contexto, a cineasta Lucia Murat, exerce o uso político da memória e realiza o documentário, *Que bom te ver viva* (1989), amparada na veemência do testemunho.

No filme, a diretora se detém ao lado feminino de oposição à ditadura e coloca em evidência diversos testemunhos de mulheres ex-militantes, compondo assim, um retrato memorialístico do dilema da luta armada, das prisões, torturas e da maternidade no contexto da ditadura.

Esses testemunhos são intercalados com cenas ficcionais em que uma personagem – Irene Ravache –, sempre em monólogo dirigido diretamente ao espectador, reflete, a partir de situações cotidianas, as marcas da repressão em sua vida.

Assim, neste filme o viés documental pouco se contaminar com a perspectiva fictícia. De um lado, afirma-se o testemunho das militantes como prova, como verdade. De outro, a ficção revela os dramas do trauma, impossíveis de serem relatados naquele contexto pela via documental estabelecida, a tipo *Shoah* (1985).¹⁰

No cinema argentino, Luis Puenzo problematiza a versão oficial do período militar, romanceando o testemunho em *La Historia Oficial* (1985). A trama é construída a partir do universo familiar de Alicia, professora de História Argentina, pertencente a classe média que, em meio à ditadura, vive normalmente, crente na passividade disseminada pelas informações do governo ditatorial.

Contudo, esse clima de tranquilidade é tensionado com a chegada de Ana, uma velha amiga, ex-militante, torturada e exilada pela ditadura. Ana problematiza questões e semeia a dúvida em Alicia. Depois do encontro, a protagonista começa a perceber que as coisas vão muito além do que diz a “versão

⁹ “Apela à afirmação da veracidade e a sua condição de co-presença com o evento [...]” “[...] determina uma estrutura estável e reconhecida pelos atores sociais” “[...] fornece segurança sobre a verossimilhança do que foi dito no contexto do próprio testemunho”.

¹⁰ Documentário sobre o Holocausto dirigido por Claude Lanzmann, realizado por meio de depoimentos de sobreviventes de diversos campos concentrações e, entrevistas com ex-oficiais nazistas e maquinistas que conduziam os trens da morte, sem a utilização de uma única imagem de arquivo. *Shoah* compõe uma radiografia do anti-semitismo e estabelece o paradigma da verdade do testemunho.

oficial”, tendo implicações em seu seio familiar: sua filha adotiva pode ser filha de prisioneiros políticos, seu marido pode fazer parte do aparelho repressor do Estado.

Há uma cena muito representativa que sintetiza o poder dos usos políticos da memória em sua dialética com o esquecimento. Nela se manifesta a desconstrução da “versão oficial” por meio da ação das “Abuelas de Plaza de Mayo”.

Um plano geral da Plaza de Mayo em ebulição abre a cena. As Abuelas, com faixas e cartazes das fotos de seus filhos sequestrados, caminham entoando gritos de protestos. Na sequência, elas são delineadas em primeiros planos e médios, enquanto a protagonista caminha atenta em direção a manifestação. Em coro, em meio à sonoridade urbana, ouvimos: “¡Queremos a nuestros hijos!”.

Na próxima cena, Alicia aceita investigar as origens de sua filha e a ficção que compõe sua vida. Assim, por perspectivas distintas, em *La Historia Oficial* e *Que bom te ver*, “a política e a história foram reduzidas à linguagem da família e das emoções” (HUYSEN, 2014, p. 166).

Nesse sentido, Ismail Xavier (1993, p. 120) assinala que,

a estratégia é trabalhar a repressão como um Mal que se abate sobre a nação em termos genéricos e ofende os sentimentos naturais, gerando a indignação, o protesto, a resistência em que se destaca a reivindicação da família, a procura dos desaparecidos.

Bem diferente, é a perspectiva de Eduardo Coutinho em *Cabra marcado para morrer* (1984). No filme, o diretor retoma e reelabora o projeto iniciado em 1962 com o mesmo título, mas por uma perspectiva muito mais “reflexiva”.

O primeiro projeto, consistia em representar os últimos acontecimentos da vida do líder da Liga Campesina de Sapé-PB, João Pedro Teixeira, morto a mando de latifundiários da região, através de uma estética neo-realista. Dessa maneira, todos os atores da trama seriam representados pelos moradores do município de Sapé, e a esposa do líder, Elisabeth Teixeira, se representaria.

De acordo com o governo ditatorial pós-1964, esse projeto revelava a ameaça comunista no país e por esta razão foi suspensa sua continuidade. Membros da equipe e personagens foram presos e/ou perseguidos, equipamentos e rolos de filmes foram destruídos pelos militares. Elisabeth Teixeira passou a viver na clandestinidade, separada dos familiares e amigos de Sapé.

Felizmente, algumas fotografias e rolos de filmes encontravam-se no Rio de Janeiro para a revelação e se salvaram da censura. Esses fragmentos foram

reutilizados por Coutinho na qualidade de material de arquivo, mas também foram empregados como dispositivo de *mise-en-scène*, como por exemplo, na cena em que o diretor convoca os remanescentes do primeiro projeto para uma seção do “primeiro *Cabra*”.

No novo projeto, em meio à transição democrática, Coutinho redireciona a narrativa da vida de João Pedro Teixeira para o enigma que se instala pós censura: O que aconteceu a Elisabeth Teixeira e sua família? Onde estavam? E os demais camponeses, o que faziam depois de tudo?

Roberto Moura (2010, p. 119) destaca as particularidades do filme:

Cabra é um filme iluminado em que se juntam circunstâncias excepcionais à consistência e à capacidade do realizador. Nele associam-se materiais de diversos calibres e procedências – locução, fala do diretor, documentação humana e ambiental, entrevistas, documentação do trabalho de campo e das filmagens, etc. + ficção – a partir de uma construção em abismo que entrelaça dois filmes. [...] A retomada do projeto vinte anos depois, em outros termos, por seu diretor que, em cena com a equipe, procura os remanescentes das filmagens e a família do herói, e nessa busca vai tentando reconstituir e compreender o trajeto de cada um durante esse tempo que foram separados, visados pela repressão.

Mesmo com todo vanguardismo de *Cabra*, o filme se identifica com *La Historia Oficial* e *Que bom te ver viva* pela necessidade política e estética de apresentar provas e verdades. Desse modo, são exemplos de documentários em que se pode considerar o testemunho fora de sua estrutura ficcional, uma vez que existe a verdade do sujeito, onde se executa outro exercício de ficcionalização que é inerente ao relato.

Por conseguinte, nestes casos “a memória não é mais dispositivo a serviço da conservação dos valores de classe, mas pelo contrário, funciona como testemunho e legado de uma geração que precisamente teve um projeto de mudança de vida” (KLINGER, 2006, p. 23).

Desta maneira, o território da cultura das mídias fornece o “instrumental para a construção de identidades e fortalecimento, resistência e luta” (KELLNER, 2001, p. 10) ao mesmo tempo que a própria cultura das mídias permite a criação de “formas de dominação ideológicas que ajudam a reiterar as relações vigentes de poder” (Ibidem).

De acordo com Douglas Kellner (2001, p. 10-11), o conflito se materializa nessas condições, uma vez que a “cultura das mídias é um terreno de

disputa no qual grupos sociais importantes e ideologias políticas rivais lutam pelo domínio, e que os indivíduos vivenciam essas lutas por meio de imagens, discursos, mitos e espetáculos veiculados pela mídia”.

A memória é um objeto de frequente disputa entre os grupos rivais, nesse sentido, diversas versões do passado colidem-se e se sobrepõem no território da cultura das mídias, revelando as tensões entre o que lembrar, como lembrar e esquecer.

Por esse motivo, Aprea (2012, p. 28) assinala que “dentro de esta construcción y reconstrucción permanente del pasado, no todas las memorias (colectivas o individuales) logran tener el mismo reconocimiento y validez.¹¹ Nesta perspectiva, “[...] se han multiplicado y diversificado las manifestaciones de una memoria y unas historias que compiten en la reconstrucción del pasado” (APREA, 2012, p. 36).¹²

Dessa forma, o conflito entre as versões do passado conecta a memória ao esquecimento e juntos fazem parte de um mesmo processo em que “el olvido se constituye en uno de los factores que van conformando y legitimando la memoria, ya sea individual o colectiva” (APREA. 2012, p. 30).¹³

Por esse viés, a volta da democracia na América Latina, na complexidade da cultura midiática, não só manifesta os discursos de memória dos presos políticos ou da militância, mas uma heterogeneidade de relatos, memórias, narrativas do eu.

Nesses relatos, transborda-se a subjetividade de “sujeitos marginais”, – mulheres, negros, índios, cidadãos periféricos, etc., - “que teriam sido relativamente ignorados em outros modos de narração do passado, demandam novas exigências de método e tendem à escuta sistemática dos ‘discursos de memória’” (SARLO, 2007, p.17).

Nesse contexto, Piedras (2014, p. 111), assinala que,

La narración de la propia experiencia, la apertura hacia la intimidad y la exposición de la subjetividad se instalaron en los discursos y en las

¹¹ “dentro desta construção e reconstrução do passado, nem todas as memórias (coletivas ou individuais) conseguem ter o mesmo reconhecimento e validez”.

¹² “se multiplicaram e diversificaram as manifestações de uma memória e umas histórias que competem na reconstrução do passado”.

¹³ “o esquecimento se constitui em um dos fatores que vão conformando e legitimando a memória, quer seja individual ou coletiva”.

prácticas de las esferas artísticas e intelectuales, así como en el horizonte de los medios masivos de comunicación (primordialmente la televisión), el cine documental y los medios electrónicos.¹⁴

É nesse quadro que surge a necessidade de se construir novos modos de representação do passado e, conseqüentemente, novas abordagens para o cinema documental.

Beatriz Sarlo (2007) nesse sentido, amparada no contexto argentino, chamou essa eclosão de narrativas do eu de “guinada subjetiva”. Por esse viés, a autora reflete de que maneira os atores sociais contemporâneos articulam seus discursos e reflexões sobre o passado recente – em especial sobre as décadas de 1960 e 1970.

Segundo a autora:

Proliferam as narrações chamadas “não ficcionais” (tanto no jornalismo como na etnografia social e na literatura): testemunhos, histórias de vida, entrevistas, autobiografias, lembranças e memórias, relatos identitários. A dimensão intensamente subjetiva (um verdadeiro renascimento do sujeito, que nos anos 1960 e 1970 se imaginou estar morto) caracteriza o presente. Isso acontece tanto no discurso cinematográfico e plástico como no literário e no midiático. Todos os gêneros testemunhais parecem capazes de dar sentido à experiência. Um movimento de devolução da palavra, de conquista da palavra e de direito à palavra se expande, reduplicado por uma ideologia da “cura” identitária por meio da memória social ou pessoal (SARLO, 2007, p. 38-39).

Desta forma, são abundantes os exemplos de obras, no cenário cultural latino-americano, que edificam engenhosas tramas pela via do testemunho, mesclando a memória pessoal a coletiva, o biográfico ao social.

Em muitas destas obras, acontecimentos fictícios tencionam relatos de memórias promovendo uma intensa contaminação de linguagens e gêneros, por conseguinte, criativas inovações estéticas, de modo que, como assinala Alves e Sousa (2008)¹⁵, “o testemunho nos joga diante do limite da linguagem, limite este que precisamos sempre continuar experimentando”.

Nesse sentido, Arfuch (2015, p. 215) comenta:

¹⁴ A narração da própria experiência, a abertura para a intimidade e a exposição da subjetividade se instalaram nos discursos e nas práticas das esferas artísticas e intelectuais, assim como no horizonte dos meios massivos de comunicação (primordialmente a televisão), o cinema documentário e os meios eletrônicos.

¹⁵ Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-11382008000200014&lng=pt&nrm=is> Acesso em 10 de ago. 2016.

Momentos vividos, recordados, otros fantaseados – ¿o acaso la (propia) vida no es terreno fértil de la fantasía?- que se expresan sin pausa en voces, escrituras e imágenes disímiles, donde el yo – o el “otro yo”- campea, *infringiendo los límites de los géneros canónicos* o forzando sus mixturas, haciendo explícito el carácter ficcional de toda tentativa auto/biográfica o afirmando la presencia “real” del sujeto como testigo de sí mismo.¹⁶ [grifo nosso].

Sendo assim, a memória revela-se como objeto de disputa no campo de batalha da cultura das mídias, ao mesmo tempo em que evidencia esta “zona limite” (AMADO, 2008, p. 157), esse território entre o testemunho, a ficção e o documentário, onde travam-se as conflituosas negociações com o passado por meio da experimentação estética.

Assim, torna-se evidente a necessidade de discutir memória pessoal, geracional ou pública levando em consideração “a enorme influência das novas tecnologias de mídia como veículo para todas as formas de memória” (HUYSEN, 2004, p. 20-21), pois é nesta trincheira que se faz explícito os usos políticos do passado.

Desde o início dos anos 2000, o cinema documentário latino-americano vem apresentando obras de forte cunho experimental, das quais o tema da memória se revela como lugar-comum de figuração. Se delimitarmos nosso olhar somente ao horizonte de produções argentinas e brasileiras, de modo a tornar menor o panteão estilístico e facilitar a reflexão, o panorama narrativo ainda se mostra heterogêneo, criativo e progressista.

Cito apenas alguns exemplos: *Um passaporte húngaro* (2002) de Sandra Kogut; *Los rubios* (2003), de Albertina Carri; *Papá Iván* (2004), de María Inés Roqué; *M*, de Nicolás Prividera; *La Televisión y Yo* (2002) e *Fotografías* (2007), de Andrés Di Tella; *Os dias com ele* (2013), de Maria Clara Escobar; *Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho; *Juízo* (2007) e *Morro dos Prazeres* (2013), de Maria Augusta Ramos; *Terra deu terra come* (2010), de Rodrigo Siqueira; *A cidade é uma só?* (2011), *Branco sai, Preto fica* (2014), de Adirley Queirós, entre muitas outras obras.

¹⁶ “Momentos vividos, recordados outros fantasiados - ou acaso a (própria) vida não é terreno fértil da fantasia? - que se expressam sem pausa em vozes, escrituras e imagens desiguais, onde o eu - ou o “outro eu” - campeia, infringindo os limites dos gêneros canônicos ou forçando suas misturas, fazendo explícito o caráter ficcional de toda tentativa auto/biográfica ou afirmando a presença “real” do sujeito como testemunho de si mesmo.

Márcio Seligmann-Silva (2010, p. 6), em relação a confecção do testemunho de experiências traumáticas de forma não convencional, quer dizer, fabulado de modo lírico ou aberto a experimentação com a linguagem, assinala:

Se o “real” pode ser pensado como um “desencontro” (algo que nos escapa como o sobrevivente o demonstra a partir de sua situação radical), não deixa de ser verdade que a linguagem e, sobretudo, a linguagem da poesia e da literatura, busca este encontro impossível. Vendo o testemunho como o vértice entre a história e a memória, entre os “fatos” e as narrativas, entre, em suma, o simbólico e o indivíduo, esta necessidade de um pensamento aberto para a linguagem da poesia no contexto testemunhal fica mais clara..

Assim, pautado na inferência do autor, podemos pensar que os processos de memória, pela sua própria natureza, instalam e tencionam a ficção na narrativa documental, hibridizando as linguagens e sedimentando a experimentação?

Se centrarmos nas negociações entre o testemunho e a ficção, reconhecendo que a memória em sua mescla de lembranças e esquecimentos, apresenta um discurso “editado”, repleto de invenção e fabulação construído no ato de lembrar, teríamos a consolidação da ficção no gênero documental, e por sua vez, uma renovação estilística?

Como forma de ponderar sobre estas questões, utilizamos como objeto de análise duas obras que revelam em suas narrativas usos distintos da memória pós-traumática, mas que se aproximam graças ao uso da encenação ficcional e ao alto grau de experimentação de suas linguagens. São elas: *Los rubios* de Albertina Carri e *Branco sai, Preto fica* de Adirley Queirós.

Los rubios faz uma incursão pelos vários estados da memória, com o intuito de evidenciar as consequências da desestruturação familiar, graças a separação forçada executada pelo terrorismo de estado.

Albertina Carri é filha de Ana Maria Caruso e Roberto Carri, intelectuais militantes de esquerda, sequestrados e mortos no início do golpe pela ditadura argentina. Nesse sentido, a diretora traz a sua versão da memória pós-traumática do último período militar Argentina.

É uma obra construída em metalinguagem, mote que estrutura o cenário para a reflexão em primeira pessoa. Carri na narrativa, se materializa promovendo asserções sobre sua própria vida.

Todavia, a diretora mescla o documentário a ficção e suas memórias são interpretadas pela atriz Analía Couceyro. Esta revive, através da ficcionalização do testemunho, momentos-chaves da vida de Albertina, enquanto a Albertina real, dirige, observa e questiona seu passado, sua identidade.

Já em *Branco sai, Preto fica*, Adirley Queirós se liberta de maneira mais nítida da tradição documental e constrói sua narrativa basicamente na ficção científica, mas ancorada numa visão documental.

Por este viés, temos acesso a um ambiente sombrio, escuro e tenebroso, construído a fim de contextualizar o evento/tema do filme ocorrido no clube Quarentão, em 05 de março 1986, em Ceilândia-DF. Neste dia, no fim da ditadura militar, o Estado reforça o *apartheid* social brasileiro através das ações de seu braço armado, a polícia, e mutila Marquim e Sartana, os protagonistas do filme.

A partir deste contexto, entramos na nave de Dimas Cravalanças, numa viagem do futuro, 2070, para o passado, os dias atuais. Cravalanças é um detetive terceirizado, vem colher evidências que comprovam os crimes cometidos pelo Estado naquela noite no Quarentão. Essas evidências, são fragmentos da memória pós-traumática de Marquim e Sartana, revelados por meio de fotos e depoimentos.

Sendo assim, estas são obras com narrativas profundamente distintas, mas que juntas expressam o campo de experimentação do documentário contemporâneo, cuja investigação é ancorada na encenação do testemunho.

Desse modo, um se serve totalmente da ficção para desencadear uma memória crítica ao conflito territorial, social e racial no Distrito Federal brasileiro, o outro utiliza a ficção como parte de uma reflexão em torno da memória pessoal, antagônica a memória coletiva da ditadura argentina.

Os dois utilizam memória e encenação como argumento para a experimentação documental. Nesse sentido, o que existe na natureza da própria memória que permite essa experimentação em linguagem ou mesmo a fabulação?

As relações entre memória, documentário e ficção nesse sentido, conduzem nossa abordagem comparada as “brumas” da memória no documentário contemporâneo.

3 O ESPAÇO BIOGRÁFICO, A ENCENAÇÃO E A POTÊNCIA DO FALSO NO CINEMA DOCUMENTÁRIO

[...] A personagem deixou de ser real ou fictícia, tanto quanto deixou de ser vista objetivamente ou de ver subjetivamente: é uma personagem que vence passagens e fronteiras porque inventa enquanto personagem real, e torna-se tão mais real quanto melhor inventou [...]. 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.

Gilles Deleuze

A epígrafe de Deleuze sintetiza o processo de fabulação em uma obra artística. Por esse viés, um volumoso e diversificado grupo de autores do cinema, da literatura, do teatro, da performance, etc, experimentam a fabulação a partir de memórias traumáticas próprias ou dos outros.

Segundo o filósofo francês, na fabulação “as imagens devem ser produzidas de tal maneira que o passado não seja necessariamente verdade ou que do possível proceda o impossível” (DELEUZE, 2005, p. 161).

Isto, é o que faz Ricardo Piglia em “A cidade ausente” (1993). O enredo de sua narrativa pós-ditatorial é construído pelo viés do relato policial e da ficção científica, este é o mote para edificar na trama a fabulação de acontecimentos enigmáticos, envolvendo crimes com personagens em delírio, o que nos leva a enxergar as sutilezas do fato e da narração que o constrói.

Segundo Ricardo Piglia (*apud* AVELAR, 2003, p. 127), “não se trata de ver a presença da realidade na ficção (realismo), mas de ver a presença da ficção na realidade (utopia). O homem realista contra o homem utópico. No fundo, são dois modos de conceber a eficácia e a verdade”.¹⁷

Por esse viés, Diamela Eltit em “Lumpérica” (1998) conta a história de L. Iluminada, uma mendicante das favelas e cortiços de Santiago do Chile que, por ventura, chega a uma praça pública sobre o olhar analítico de outros mendigos e de uma câmera que filma as ações iluminada pelo letreiro, El Luminoso.

¹⁷ Segundo Avelar (2003, p.127), o posicionamento de Piglia, segue o projeto anárquico do escritor argentino Macedonio Fernández que “se transformaria depois no eixo central do romance pós-ditatorial de Ricardo Piglia, ‘A cidade ausente’”.

A partir da narração de acontecimentos mínimos, a obra *Eltit* recusa a linearidade do tempo e se desenvolve em ações aparentemente desconexas. Segundo a autora, “aunque fantasioso en mi caso por el tipo de proyecto narrativo, operó en algún nivel agravando la crisis represiva que el lenguaje y el decir con el lenguaje sufre, bajo una dictadura como la chilena”.¹⁸

Urariano Mota em “Soledad no Recife” (2009), representa sobre o pano de fundo da ditadura militar brasileira, passagens da vida da militante paraguaia, Soledad Barret Viedma.¹⁹

Soledad, foi assassinada na capital pernambucana junto a seus companheiros de luta, após ser delatada aos militares por seu namorado e pai do filho que esperava, Daniel, cuja verdadeira identidade era Anselmo, cabo do exército.

Para contar esta história, Mota utiliza um narrador-personagem fictício apaixonado por Soledad, que coloca em evidência um contexto histórico real entrelaçado a toda liberdade que a fabulação possibilita.

No campo cinematográfico latino-americano, memória, subjetividade e fabulação são tônicas em filmes realizados por filhos de militantes perseguidos e/ou desaparecidos graças à ditadura.

De acordo com Arfuch (2014, p. 75), “la ausencia, la búsqueda identitaria y los intentos vanos de ocupar los espacios vacíos caracterizan una serie de filmes de hijos de desaparecidos que pueden agruparse en una línea común, sin perjuicio de sus diferencias estéticas y hasta políticas”²⁰, uma vez que, são “documentários singulares que ninguém mais poderia fazer, a não ser seus próprios realizadores – narrados na primeira pessoa, tratam de experiências particulares, protegidas da observação pública” (ESCOREL, 2011).²¹

¹⁸ “Ainda que fantasioso em meu caso pelo tipo de projeto narrativo, operou em algum nível agravando a crise repressiva que a linguagem e o dizer com a linguagem sofre, baixo uma ditadura como a chilena”. Sobre Lumpérica. Página Memoria chilena – biblioteca nacional do Chile. Ortega, Julio. “Resistencia y sujeto femenino: entrevista con Diamela Eltit”, *La Torre*, Año IV, (14): 230, abril-junio, 1990. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-93634.html>> Acesso: 05 de jan. de 2018.

¹⁹ Este período da vida de Soledad Barret Viedma foi retratado no documentário *Utopia e Barbárie* (2009), de Silvio Tandler.

²⁰ “A ausência, a busca identitária e os intentos vãos de ocupar os vazios caracterizam uma série de filmes de desaparecidos que podem ser agrupadas em uma linha comum, sem prejuízo de suas diferenças estéticas e até políticas”.

²¹ Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/diario-de-uma-busca/>> Acesso em: 10 de jan. de 2018.

Nestas obras, o documentarista se materializa em personagem, documenta a si buscando compreender o destino de seus pais, ao mesmo tempo em que, questiona sua identidade e seu passado traumático, através da ficcionalização da experiência. Dessa forma, manifesta-se às tensões que envolvem a memória pessoal e a coletiva pela via documental autobiográfica.

Como o documentário subjetivo não é um fenômeno regional, Piedras (2010)²² destaca três formas narrativas em que a subjetividade do documentarista se manifesta em imagem e som, elencando obras de várias partes do mundo:

En primer lugar, se encuentran los documentales propiamente autobiográficos en los que se establece una relación de cercanía extrema entre el objeto y el sujeto de la enunciación. En segundo lugar, se hallan los relatos que denomino de experiencia y alteridad. En éstos se produce una retroalimentación entre la experiencia personal del realizador y el objeto de la enunciación, observándose una contaminación entre ambas instancias, resultando la experiencia y percepción del sujeto enunciador profundamente conmovida y el objeto del relato resignificado al ser atravesado por una mirada fuertemente subjetivizada. En tercer lugar, se encuentran los relatos epidérmicos. En éstos la primera persona es sólo una presencia desencarnada o débilmente vinculada a la historia que se narra. Es difuso distinguir en ellos si el objeto de la enunciación es una mera excusa para la mostración del ego del realizador, un excedente del relato, o si la primera persona es realmente esencial para contar una historia determinada y no otra.²³

Desta forma, essa “[...] nueva nominación que tornaba en canon lo que podría pensarse como oxímoron: ‘documental subjetivo’”²⁴ (ARFUCH, 2014, p.76), é a forma que María Inés Roqué propõe em *Papá Iván*.²⁵ No documentário, a diretora

²² Disponível em: <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_04.html> Acesso em: 14 de jun. de 2016.

²³ Em primeiro lugar, se encontram os documentários propriamente autobiográficos nos que se estabelece uma relação de extrema aproximação entre o objeto e o sujeito da enunciação. Em segundo lugar, se encontram os relatos que denomino de experiência e alteridade. Nesses casos se produz uma retroalimentação entre a experiência pessoal do realizador e o objeto da enunciação, observando-se uma contaminação entre ambas instâncias, resultando a experiência e percepção do sujeito enunciador profundamente comovida e o objeto do relato resignificado ao ser atravessado por um olhar fortemente subjetividade. Em terceiro lugar, se encontram os relatos epidérmicos. Nestes casos a primeira pessoa é somente uma presença desencarnada ou debilmente vinculada a história que se narra. É difícil distinguir neles se o objeto da enunciação é uma mera desculpa para a demonstração do ego do realizador, um excedente do relato, ou se a primeira pessoa é realmente essencial para contar uma história determinada e não outra.

²⁴ “[...] nova nomeação que se tornava um cânon o que poderia se pensar como um oxímoro”.

²⁵ No cenário documental Argentino, Piedras (2014, p. 29) considera o filme de Roqué como um divisor de águas, uma vez que, “[...] en términos formales tiene puntos de contacto con obras precedentes, encuentra mayores afinidades discursivas, generacionales e identitarias con documentales posteriores, como *Un tal Ragone*, *Los rubios y M*”, – (se bem em termos formais têm pontos de contato com obras

investiga a vida de seu pai, Juan Julio Iván Roqué, membro da organização Montoneros e fundador das Forças Armadas Revolucionárias (FAR), e também seu assassinato em batalha, através de uma série de testemunhos e objetos de memória.

Nesse sentido, a autora aborda a formação revolucionária de Iván Roqué e sua passagem para clandestinidade, momento decisivo que separou definitivamente a família. A edificação da imagem do revolucionário Iván, plasma-se na tela por meio de uma diversidade de objetos e relatos de memórias: cartas trocadas entre pai e filha, fotos, jornais impressos e televisivos, somam-se a depoimentos de familiares e amigos na construção da saga do herói.

Mas a que preço? É o que se pergunta Roqué em depoimentos e reflexões sempre em *off*: “Digo mi nombre y me ven como la hija del héroe. A mí, que siempre dije que prefería tener un padre vivo a un héroe muerto”.²⁶

Assim, misturam-se imagens de lugares indicativos do passado, imagens da busca no presente em solo argentino, muitas vezes distorcidas, visualizadas através da janela do carro ou do trem, para revelar a narradora-autora nesse eterno retorno, do presente ao passado, da memória a ficção e da ficção e o documentário.

Amado (2008, p. 157) assinala que, neste caso,

La evocación en primera persona – la de la narradora y la de cada testigo –, en principio, instala al género en la conocida paradoja autobiográfica: la matriz ficcional de un yo en proceso de memoria, somete la “vedad” que pretende documentar a la tensión que instala el deseo entre los recuerdos vividos y los recuerdos narrados. Tensión que en este caso vincula la forma de los hechos – o el modo de recordarles – con la forma del relato.

Nesse viés, Flávia Castro filma o *Diário de uma busca* (2010) e, indaga as possíveis causas da morte do pai, Celso Castro, jornalista e militante de esquerda. Celso e Nestor Herédia foram encontrados mortos, armados e vestindo uniformes da companhia telefônica, no apartamento de um imigrante alemão, onde entraram à força. Na versão policial, os dois se suicidaram ao serem encurralados.

Esse episódio é o enigma da narrativa: quais são as causas que levaram a ação? Se suicidaram ou foram assassinados? A partir daí, a diretora

precedentes, encontra maiores afinidades discursivas, geracionais e identitárias com documentários posteriores, como *Un tal Ragone*, *Los rubios e M*).

²⁶ “Digo meu nome e me vêem como a filha do herói. Pra mim, que sempre disse que preferia ter um pai vivo a um herói morto”.

embrenha-se nas veredas do passado e reconstrói a história da vida e da morte de Celso, um percurso por lembranças, testemunhos e objetos de memória.

Entretanto, como assinala Escorel (2011)²⁷,

Flavia indica ter se libertado do compromisso de obter provas, consciente de que essa responsabilidade não é sua. Como documentarista, o que lhe cabe é registrar o processo orquestrado por ela mesma, no qual interessa o que ocorre diante da câmera.

Já Nicolás Prividera coloca em cena a investigação do desaparecimento de sua mãe, a militante Marta Sierra, no documentário *M* (2007). O diretor decide investigar o ocorrido perto de completar 36 anos, mesma idade de Marta quando foi vista pela última vez. Trajado quase sempre com um figurino semelhante ao de um investigador de filme *noir*, falando ao telefone, entrevistando testemunhas, percorrendo arquivos e instituições de guarda memória, como por exemplo, a Conadep (Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas – Prividera vasculha as possíveis causas).

Em meio à dificuldade de conseguir informações, provas concretas ou testemunhos reveladores que expressam, se possível, com clareza o destino de Marta, o diretor pondera sobre seu passado militante e questiona as causas que levaram seu desaparecimento.

O curso da investigação e a alta carga de subjetividade da narrativa, revelam nesse sentido as contaminações entre o documental e o ficcional, uma vez que, “la primera persona desarma las categorías de la ficción y el documental al contaminarlas y convocarlas en una zona límite” (AMADO, 2008, p. 157).²⁸

Os exemplos no campo literário e cinematográfico ressaltados até aqui, expressam uma crescente contaminação entre o documentário e a ficção nos discursos de memória no período contemporâneo. A contaminação se manifesta em uma pluralidade de relatos de vida, nos mais variados suportes, em todo conjunto da sociedade.

As ciências humanas, por sua vez, revelam a emergência da verdade do sujeito comum e das vidas comuns através da história oral, onde “narravam não só

²⁷ Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/diario-de-uma-busca/>> Acesso em: 10 de jan. de 2018.

²⁸ “a primeira pessoa desarma as categorias de ficção e documentário, contaminando-as e convocando-as em uma área de fronteira”.

identidades e histórias locais, regionalismos, línguas vernaculares, mas também o mundo da vida, da privacidade e da afeição” (ARFUCH, 2010, p. 18).

A pessoa, a experiência, o relato íntimo, marcam desta maneira um clima de época. O biográfico com suas novas linguagens amplia-se para além dos gêneros já consagrados – diários íntimos, memórias, correspondências, biografias e autobiografias – e invade a música, o teatro, o cinema, a poesia, a performance, penetra nos programas de TV, *talk shows* e *reality shows*, e estende-se a todos os devaneios autobiográficos da internet.

Uma paulatina expansão de subjetividades ia se tornando perceptível em diversas narrativas, das revistas de autoconhecimento às inúmeras formas de autoajuda, da ressurreição de velhos gêneros autobiográficos a uma audaz experimentação visual (ARFUCH, 2010, p. 19).

Em meio à derrocada do Estado de bem-estar social, o avanço das políticas socioeconômicas neoliberais e a progressiva inserção da comunicação de massa na esfera privada em uma era de globalização, a valorização da voz, do corpo, da pessoa, por conseguinte, da verdade contida em sua experiência se manifesta em uma infinidade de identidades e “pequenos relatos” que dominam os espaços de enunciação e legitimação ocupado décadas atrás pelas identidades tradicionais e os grandes relatos.

Em contrapartida, segundo Beatriz Sarlo (1997, p. 172), essa valorização do sujeito revela:

o individualismo, a retirada da esfera pública, a baixa credibilidade dos políticos e das instituições políticas, a corrupção de políticos, juízes, funcionários públicos e capitalistas, o conteúdo majoritariamente reacionário da pregação das Igrejas, os piores meios audiovisuais imagináveis, o retrocesso da cultura letrada e a crise da Escola como processo de redistribuição simbólica, produzem um efeito de dispersão que não deve ser confundido com pluralidade de centros dinâmicos, e uma pobreza de sentidos globais que não deve ser confundida com autonomia dos indivíduos.

Beatriz Sarlo (2007) e Leonor Arfuch (2010), assinalam por perspectivas diferentes que neste contexto os discursos do eu que se manifestam em todas as esferas sociais, marcam um “retorno do sujeito”, o que promove uma verdadeira reconfiguração da subjetividade contemporânea. Nas palavras das autoras:

Esse reordenamento ideológico e conceitual da sociedade do passado e de seus personagens, que se concentra nos direitos e na verdade da subjetividade, [...] coincide com uma renovação análoga na sociologia da cultura e nos estudos culturais, em que a identidade dos sujeitos voltou a tomar o lugar ocupado, nos anos 1960, pelas estruturas. [...] A história oral e o testemunho restituíram a confiança nessa primeira pessoa que narra sua vida (privada, pública, afetiva, política) para conservar a lembrança ou para reparar uma identidade machucada (SARLO, 2007, p. 18-19).

O retorno do “sujeito” – e não precisamente da razão – aparecia exaltado, positiva e negativamente, como correlato da morte anunciada dos grandes sujeitos coletivos – o povo, a classe, o partido, a revolução. Enquanto isso, no espaço midiático, um salto na flexibilização dos costumes, que comprometia os usos do corpo, o amor, a sexualidade, as relações entre as pessoas, parecia se insinuar, empurrando os limites de visibilidade do dizível e do mostrável (ARFUCH, 2010, p. 18).

Dessa maneira, escolhemos para nossa discussão documentários que revelam esse retorno do sujeito diversificado e plural, como também pela heterogeneidade dos usos estéticos e políticos da memória. Por exemplo, em *Los rubios*, a primeira pessoa testemunha a ausência dos pais, enquanto que, em *Branco sai, Preto fica*, trata-se da periferia falando por ela mesma, sem a necessidade de intelectuais ou outro intermediário concedendo a voz a eles.

Este alargamento das fronteiras do eu, pode ser interpretado de acordo com o conceito de “espaço biográfico”, proposto por Leonor Arfuch (2010). Ele consiste em um espaço discursivo e multiforme que consegue abarcar a diversidade de narrativas de vida no período contemporâneo.

Segundo a autora, o espaço biográfico se revela na

confluência de múltiplas formas, gêneros e horizonte de expectativas²⁹ – supõe um interessante campo de indagação. Permite a consideração

²⁹ A noção hermenêutica de horizonte de expectativa, atualizada por Hans Jauss e outros membros da chamada Escola de Constança, alude, de maneira prioritária, mas não exclusiva, à experiência dos primeiros leitores de uma obra, tal como podem percebê-la ‘objetivamente’ na base da tradição estética, moral, social na qual aparece, comum ao autor e ao receptor. Jauss sustenta a fortiori esse princípio para as obras que transgridem ou decepcionam abertamente a expectativa que corresponde a certo gênero literário ou até certo momento da história sociocultural. Essa visão dinâmica permite a consideração tanto do rastro de reconhecimento e identificação produzido pela aparição de uma obra numa tradição quanto sua infração, sua crítica, às mutações e novos efeitos poéticos dos gêneros. A apropriação da obra é então *ativa*, seu sentido e valor se modificam no curso das gerações até o momento em que confrontamos com elas a partir de nosso próprio horizonte, como leitores, críticos ou historiadores. Horizonte brumoso, impreciso, que se desloca segundo a posição do espectador e a direção do olhar, onde confluem, sem necessidade de encontros simbióticos, o “mundo do texto” e o “mundo do leitor”. Ver Hans Jauss, ‘História de la literatura como provocación a la ciência literária’ e

das especificidades respectivas sem perder de vista sua dimensão relacional, sua interatividade temática e pragmática, seus usos nas diferentes esferas da comunicação e da ação (ARFUCH, 2010, p. 59).

Nesse sentido, o espaço biográfico se caracteriza como uma estrutura mais complexa que o gênero, que permite uma leitura minuciosa e transversal das obras, com foco nas nuances e nas relações interdiscursivas cada vez mais determinante na construção da subjetividade contemporânea. “Essa visão articuladora torna possível apreciar não somente a eficácia simbólica da produção/reprodução dos cânones, mas também os seus desvios e infrações, a novidade, o ‘fora do gênero’” (ARFUCH, 2010, p. 132). Dessa maneira,

En la vecindad del testimonio y en la larga temporalidad de la memoria han surgido, además de los identificados como “ficción”, infinidad de relatos –artísticos, cinematográficos, literarios, críticos– que se ubican en alguna región del espacio biográfico, aunque no siempre en ajuste a sus géneros canónicos. Son trabajos del arte de la memoria, podríamos decir, alejados de la función probatoria, de la figura del testigo, ligados a las modulaciones de una historia personal pero sin intervención de lo privado o bien bajo formas auto ficcionales, donde el yo fluctúa en diversas identificaciones y se deslinda de la verdad referencial (ARFUCH, 2014. p. 75).

Por esse viés, “la existencia de un espacio biográfico heterogéneo y abarcativo permite trazar relaciones entre las narrativas del yo en diversas disciplinas artísticas y culturales, entre ellas, el cine documental”³⁰, destaca Piedras (2014, p. 112-113).

Nesse sentido, tanto no Brasil como na Argentina, em diversos documentários realizados o tema da memória foi lugar-comum de figuração, de modo que, a subjetividade se instala alargando as fronteiras do campo latino-americano.

As imagens objetivas e subjetivas por esta perspectiva se contaminam, documentário e ficção se entrelaçam e a encenação do testemunho se estabelece em locais onde a objetividade clássica do discurso documental não direcionava sua asserção. Desse modo, o documentário contemporâneo argentino e brasileiro desvia o foco da crítica estrutural da sociedade, herdeira do projeto cinemanovista, para a crítica privada carregada de subjetividade e encontra os “novos territórios do documentário” (MACHADO, 2011).

‘Experiência estética y hermenêutica literária’, em D. Rall (org.), 1987, pp.55-8 e 73-88” – [Nota e grifos da autora].

³⁰ “A existência de um espaço biográfico heterogéneo e abarcativo permite traçar relações entre as narrativas do eu em diversas disciplinas artísticas e culturais, entre elas, o cinema documental”.

Assim, as relações entre memória, biografia e subjetividade, promovem tensões no campo documental gerando debates teóricos e criativas experimentações estéticas, uma vez que, de acordo com Piedras (2010)³¹, “la irrupción de la subjetividad es uno de los fenómenos de mayor productividad estética y política en el marco del proceso de transformación aún inconcluso del cine documental”.³²

O autor argentino nesse sentido, destaca três características substanciais do momento de renovação: o documentário em primeira pessoa, as hibridações entre documentário e ficção e os falsos documentários (PIEDRAS, 2010).

As eleições dessas características pelos documentaristas contemporâneos promovem o “desvio de lo real” (WEINRICHTER, 2004), eles contestam princípios basilares da tradição como o discurso de sobriedade do documentário frente a outras formas cinematográficas.

Segundo Nichols (1997, p. 26):

El cine documental tiene cierto parentesco con esos otros sistemas de no ficción que en conjunto constituyen lo que podemos llamar los discursos de sobriedad. Ciencia, economía, política, asuntos exteriores, educación, religión, bienestar social, todos estos sistemas dan por sentado que tienen poder instrumental; pueden y deben alterar el propio mundo, pueden ejercer acciones y acarrear consecuencias. Su discurso tiene aire de sobriedad porque rara vez es receptiva a personajes, acontecimientos o mundos enteros “ficticios” (a menos que sirvan como simulaciones pragmáticamente útiles del “auténtico”). Los discursos de sobriedad tienen un efecto moderador porque consideran su relación con lo real directa, inmediata, transparente.³³

A “aura” de sobriedade contextualizada por Nichols, implacavelmente contestada pelos documentaristas contemporâneos, é produto de um intenso processo de edificação de uma estilística do real. Ela se afirma na captura, na reflexão, na denúncia de questões que envolvem o homem em sociedade através de

³¹ Disponível em: <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_04.html> Acesso em: 14 jun. de 2016.

³² “a irrupção da subjetividade é um dos fenômenos de maior produtividade estética e política no marco do processo de transformação ainda inconcluso do cinema documental”.

³³ O cinema documentário tem certo parentesco com os outros sistemas de não ficção que juntos constituem o que podemos chamar de discursos de sobriedade. Ciência, economia, política, assuntos externos, educação, religião, bem-estar social, todos esses sistemas assumem que possuem poder instrumental; eles podem e devem alterar o próprio mundo, eles podem exercer ações e carregar consequências. Seu discurso tem um ar de sobriedade porque raramente é receptivo a personagens, eventos ou mundos inteiros “ficticios” (a menos que sirvam como simulações pragmaticamente úteis do “auténtico”). Os discursos de sobriedade têm um efeito moderador porque consideram seu relacionamento com o real direto, imediato e transparente.

seus infinitos aspectos. Assim, o documentário buscou por muito tempo constituir-se em sua totalidade como discurso austero, oposto a ficção, a imaginação, a fábula.

De acordo com Weinrichter (2004, p. 25),

el cine empezó registrando la realidad, pero el documental no nació con el cine, como se suele inferir cuando se hace comenzar la historia de esta práctica con la salida de los obreros de la fábrica de los Lumière. El cinematógrafo comenzó filmando la realidad de forma inconsciente, en función del carácter fotográfico del invento: no sabía que éste servía para otra cosa, a saber, para contar historias.³⁴

Nesse viés, em meio ao desenvolvimento do cinema de ficção, os protótipos do documentário já preconizavam o antagonismo entre as formas, as contradições entre a maneira de se apoderar da câmera, por meio das distintas capacidades estéticas que ficção e não ficção ofereciam. Por exemplo, Dziga Vertov vislumbrava um cinema estruturado na ideia de filmar o transcorrer dos acontecimentos do cotidiano e, através dos mais variados recursos cinematográficos, tornar visível o invisível, por meio da captura “da vida como ela é”.

A partir anos 1920, as narrativas do real tornaram-se cada vez mais presentes no campo cinematográfico e, o estabelecimento da forma é edificado na década seguinte, sobre a ideia de um “tratamento criativo da realidade”. Esse princípio foi instituído pela Escola Britânica de Documentário, que funda um projeto de cinema alternativo ao cinema de ficção, isto é, aberto a experimentação cinematográfica com a realidade.

Como aponta Martins (2008, p. 74),

O documentário na década de 30, principalmente o realizado pela Escola Britânica, será marcado pelas tentativas de definição deste cinema enquanto um gênero autônomo. Este processo coincide com a introdução de uma tecnologia que representou a primeira revolução após a invenção do cinematógrafo: o som. Os esforços de Grierson para definir e popularizar o documentário, como alternativa a Hollywood, o levaram a estimular todo tipo de experimentação com o som [...].

³⁴ o cinema começou registrando a realidade, mas o documentário não nasceu com o cinema, como é geralmente inferido quando o histórico desta prática é iniciado com a partida dos trabalhadores das fábricas dos Lumière. O cinematógrafo começou filmando a realidade de forma inconsciente, em função do caráter fotográfico do invento: não sabia que este servia para outra coisa, a saber, para contar histórias. Para existir, e pensar-se como categoria, a não ficção devia antes ter em frente seu “contrário”, o cinema de ficção.

Nesse sentido, através da investigação audiovisual, com formas miméticas, reconstruções e encenações, os documentários promoviam uma potente e criativa torrente de imagens do real cinematográfico.

Todavia, para se firmar como instituição produtora de imagens do real, o documentário precisou construir um referencial estilístico de acordo com o paradigma de verdade instituído pela ficção, mas de modo que fizesse pulsar a realidade. Nas palavras de Deleuze (2005, p. 182):

recusando a ficção, se o cinema descobria novos caminhos, ele conservava e sublimava, no entanto, um ideal de verdades que *dependia da própria ficção cinematográfica*: havia o que a câmera vê, o que a personagem vê, o possível antagonismo e a necessária resolução de ambos. E a própria personagem mantinha ou adquiria uma espécie de identidade na medida em que era vista e via. E o cineasta-câmera também tinha sua identidade [...] [grifos do autor].

Assim, a emergência de dois pólos, em tese dialeticamente opostos no campo cinematográfico, cinema de ficção e cinema documentário, evidencia duas instituições produtoras de imagens que se negam e se completam, interagindo como forças em movimento contínuos opostos sobre o mesmo paradigma de verdade.

Como pretendiam alguns “ideólogos” do documentário, a fim de delimitar suas fronteiras, a encenação era um recurso que deveria ser evitado. Dziga Vertov chega a ponto de postular a morte do cinema de ficção e o fim da encenação da vida em estúdio ou em locação, para o nascimento do verdadeiro cinema, o “cinema da realidade”. Diz o cineasta russo: “A morte da ‘cinematografia’ é indispensável para que a arte cinematográfica possa viver” (VERTOV, 1983, p. 248).

No entanto, como assinala Ramos (2008), acreditar que não existe encenação no cinema documentário é conhecer muito pouco a respeito de sua estilística. A encenação é um fortuito caminho para a figuração da realidade, de modo que, sempre foi uma estratégia narrativa amplamente utilizada pela tradição documental, mas sobre paradigmas e perspectivas diferentes.

Nesse sentido, pensamos a encenação no documentário em acordo com a proposta de Ramos (2012, p. 21):

A ação do corpo na tomada e a expressão de seu afeto pela fisionomia e pelo gestual constituem o umbigo da especificidade da encenação documentária que se constela concretamente (se afigura) no tempo presente, no transcorrer do presente enquanto franja de um acontecer. É nas especificidades do movimento e da expressão do corpo em

cena, nas diversas modalidades de interação com o sujeito que sustenta a câmera, que recortaremos o conceito de *mise-en-scène* para articulá-lo ao campo documentário.

Assim, voltando as matrizes históricos da encenação no cinema documentário, já em seu período gestacional, ela era empregada com o objetivo de aparentar uma imagem verossímil do mundo, no âmbito do paradigma de verdade estabelecido pela ficção.

Neste contexto, podemos delimitar dois tipos de encenação amplamente empregadas pelos documentaristas:

encenação-construída: é inteiramente construída, com utilização de estúdio e, geralmente, atores não profissionais. A circunstância da tomada está completamente separada (espacialmente e temporalmente) da circunstância do mundo cotidiano que circunda a tomada. A relação entre espaço-dentro-de-campo e espaço-fora-de-campo é de heterogeneidade radical. (RAMOS, 2008, p. 40)

encenação-locação: feita em locação, no local onde o sujeito-da-câmera sustenta a tomada. O diretor, ou sujeito-da-câmera, pede explicitamente ao sujeito filmado que encene. Em outras palavras, que desenvolva ações com a finalidade prática de figurar para a câmera um ato previamente explicitado. (Ibibi., p. 42)

A encenação-construída foi muito utilizada pelos realizadores ligados a Escola Britânica. Ela permite administrar possíveis adversidades da circunstância da tomada, já que o sujeito da figuração não está no mundo histórico, mas em um estúdio que representa este mundo, constituindo assim, a heterogeneidade radical entre o espaço-dentro-de-campo e o espaço-fora-de-campo, do qual salienta Ramos (2008).

No filme *Coal Face* (1934), de Alberto Cavalcanti, por exemplo, existem cenas que se passam no interior de uma mina de carvão. Naquele período, as tecnologias cinematográficas não permitiam filmar os acontecimentos dentro de uma mina. Assim os personagens realizam suas ações em estúdio, onde Cavalcanti coloca em evidência a realidade preexistente da mina.

Já a encenação-locação se manifesta por meio de um corpo-a-corpo entre o documentarista e a realidade social. Neste modo de encenação cabe ao documentarista imergir na realidade e assim propor esquemas narrativos que figuratizam o transcorrer dos acontecimentos visualizados por ele para o filme.

Robert Flaherty foi um dos realizadores que construiu toda sua estilística e uma vasta produção sob a égide da encenação-locação. Em *Os*

pescadores de Aran (1934), por exemplo, Flaherty passou dois anos conhecendo os modos de vida dos habitantes das Ilhas para assim compor de maneira narrativa os hábitos e costumes dos habitantes de Aran.

De acordo com Piedras (2010)³⁵, seguindo a proposta da teórica e historiadora María Luisa Ortega, é necessário reconhecer “la influencia de dos movimientos: el Direct cine y el Cinéma vérité”³⁶, no campo documental, pois juntos corroboraram para o cenário de renovação contemporâneo.

Os movimentos são produtores de fortes reverberações estilísticas que nos ajudam a entender a produção documental no cenário atual, principalmente no que diz respeito às relações entre ficção e documentário.

Ambos os movimentos são disparadores da primeira renovação estilística no campo documental, no final dos anos 1950, e foram possíveis graças a inovações de base tecnológica, tanto no âmbito da imagem como do som. Os novos aparatos tecnológicos permitiram um vínculo mais carnal entre o documentarista e a realidade que o circunda, alterando sensivelmente a relação entre a produção de imagens e o real cinematográfico.

Ramos (2008) assinala que são inovações tecnológicas deste contexto:

uma nova máquina-câmera, móvel, pequena, ágil, leve, concebida para ser sustentada longe do tripé, a maioria das vezes em 16 mm, dotada de negativos com sensibilidade aguçada à luz, com um novo e potente zoom (12/120') para tomadas em primeiro plano a distância, além de lente grande-angular e visores reflex que liberam o olho do fotógrafo. Uma câmera feita para ser companheira do gravador magnético, em condições de luz adversas na tomada, adquirindo o direito de permanecer nos ombros ou nas mãos do fotógrafo (um avanço tecnológico considerável). (RAMOS, 2008, p. 280)

As principais novidades tecnológicas ocorreram no campo sonoro, aproveitando as potencialidades da gravação sonora magnética introduzida no mercado cinematográfico a partir de 1949. O som magnético progressivamente domina a pista sonora, principalmente no suporte 16mm, permitindo o desenvolvimento de aparelhos portáteis de gravação, descritos inicialmente como “um caminhão de som dentro de uma mala”. [...] é conquistada assim não só a sincronia com o correr do suporte fílmico na câmera, mas também a liberdade de movimento, através de engenhosos sistemas de sincronidade câmera/magnetofone (ou gravador) que liberam ambos dos fios, promovendo maior liberdade de ação para o fotógrafo e para o operador de som direto. (RAMOS, 2008, p. 281)

³⁵ Disponível em: <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_04.html> Acesso em: 12 de jul. de 2016.

³⁶ “a influência de dois movimentos: o Cinema Direto e o Cinema Verdade”.

Os dois movimentos estilísticos propõem usos distintos aos novos aparatos tecnológicos, que por sua vez, se traduzem em diferentes formas de se relacionar com a realidade, manifestando dissemelhantes estilísticas. De acordo com Nichols (2010, p. 61),

as opções de observar a distância comportamentos íntimos ou críticos ou de interagir de maneira mais diretamente participativa com as pessoas que representavam seus temas se tornaram, ambas, bem possíveis. Portanto, a década de 1960 foi um período em que predominaram as idéias de um cinema rigorosamente observativo e muito mais participativo.

O Cinema Direto reivindica o ideal vertoviano de filmar “a vida como ela é” e, em um primeiro momento, os realizadores defendem a mínima intervenção na circunstância da tomada, uma “[...] posição ética centrada no recuo do cineasta em seu corpo-a-corpo com o mundo” (RAMOS, 2008, p. 270).

Contudo, como assinala Jean-Louis Comolli (2010, p. 296),

a partir do momento em que a câmera intervém começa uma manipulação; e cada operação – mesmo limitada a seu motivo mais técnico (ligar a câmera, desligá-la, mudar de ângulo ou de lente, escolher os rushes, montá-los) – constitui, queira-se ou não, uma manipulação do documento.

De acordo com o teórico francês, captar a vida como ela é constitui a “mentira fundamental do direto” (COMOLLI, 2010, p. 296), uma vez que, “mesmo que se queira respeitar o documento, não se pode evitar de fabricá-lo. Ele não existe antes da reportagem, mas é produto dela”.

Nesse sentido, Comolli (2010, p. 297) infere que todo acontecimento filmado, colocado em perspectiva cinematográfica, constitui “uma realidade fílmica que se acrescenta ou se subtrai à realidade inicial própria deles (de seu valor “vivido”), des-realizando-a ou super-realizando-a, mas, nos dois casos, “falseando-a” levemente, colocando-a do lado da ficção”.

Com o Cinema Direto se manifesta outros dois tipos de encenação, a “encena-ção”³⁷ e a “encenação-afecção” (RAMOS, 2012, p. 26). Na encena-ção, há o corpo-a-corpo com a realidade, sobretudo graças aos aparatos tecnológicos, porém,

³⁷ Esse conceito aparece nos textos de Ramos com duas grafias. Em 2008, “encen-ção” e em 2012, “encena-ção”. Não há variação de sentido, então optamos pela mais recente.

a encenação não é previamente sugerida pelo realizador, como a encenação-construída ou a encenação-locação, mas acontece graças à interação entre o sujeito da representação e a equipe que a constrói.

Na encenação não se faz necessário um roteiro previamente construído pelo documentarista que guia as ações da personagem, ao contrário, são as ações da personagem que guiam as ações do documentarista.

Nas Palavras de Ramos (2008, p. 45), a encenação

engloba uma série de comportamentos provocados pela presença da câmera e do sujeito que a sustente. Na encenação-atitude, encenação, existe uma relação de completa homogeneidade entre o espaço fora-de-campo e o espaço fílmico. Os comportamentos denotados pela presença da câmera são os próprios comportamentos habituais e cotidianos, com alguma flexibilidade provocada, justamente, pela presença da câmera e sua equipe.

Assim, a encenação é manifestada pelo espírito de não interferência e observação que liberta o sujeito de uma estrutura narrativa pré-concebida. Desse modo, o Cinema Direto pode se aproximar do sujeito, de sua privacidade e evidenciar o transcorrer dos acontecimentos.

Já na encenação-afecção se reduz a importância da ação e investe-se na expressão das personagens, potencializando as dimensões do afeto, a personalidade que o corpo produz na frente da câmera. Nas palavras de Ramos (2012, p. 29),

A encenação-afecção aparece nos rostos em primeiro plano, é o estilo voltado para a fisionomia e o afeto que expressa, para os gestos imperceptíveis (a mão de Jacqueline Onassis atrás das costas, em *Primary*), para a suspensão da ação e do argumento, no intervalo da expressão que se dilata (*Maysles*). A encenação documentária também mostra o corpo na tomada asserindo, falando sobre si ou sobre o mundo. A fala é parte integrante do ser no mundo e a encenação direta toma outra dimensão quando, tecnologicamente, a captação da fala no mundo torna-se possível.

A observação da ação e da expressão realizada pelo Cinema Direto nesse sentido, coloca o espectador numa posição privilegiada que permite enxergar a intimidade de novos universos; caminhar pelo corredor de uma universidade norte-americana e visualizar o disciplinado dia-a-dia dos estudantes da *High School* (Frederick Wiseman, 1969); conhecer a rotina dos internos de uma prisão para indivíduos com distúrbios psiquiátricos em Bridgewater, Massachusetts com o filme

Titicut Follies (Frederick Wiseman, 1967); participar das loucuras de um astro em turnê – *Don't look back* (Don Alan Pennebaker, 1969) – de uma banda de rock – *Gimme Shelter* (Albert Maysles; David Maysles; Charlotte Mitchell Zwerin, 1970); ou até acompanhar um gênio do cinema na Espanha – *Orson Welles in Spain* (Albert Maysles; David Maysles, 1966). Um mundo novo se abre, o privado ganha dimensão política e o espectador, se assenta confortável na poltrona ideal.

Para Ortega (2008, p. 19), o percurso do Cinema Direto,

venía marcado por la apertura a la experiencia de lo vivido y a la negociación con lo azar: filmaba personajes reales o actores, en sus contextos naturales o “puesto en situaciones”, apostaba por la filmación directa implementada por sonido sincrónico, la movilidad de cámara en función de los cuerpos en libertad frente a la planificación omnisciente del cine hegemónico (el corse de los personajes de ficción, pero también de los “actores naturales” del documental clásico), al registro inmediato de las voces y los sonidos contaminados frente a la asepsia del doblaje y a enfrentarse la temporalidad de lo concreto, de lo vivido, frente al tiempo abstracto de los relatos cinematográficos clásicos.³⁸

Sendo assim, a Cinema Direto em busca do real, recusa de sua narrativa a recomposição dos fatos vividos pela encenação-construída e pela encenação-locação, mas revela outros dois modos de encenação. Nesse sentido, Comolli (2010, p. 309) assinala que,

não é o simples fato de filmar acontecimentos reais que é, automaticamente, produtor da impressão de “realismo”, mas ao contrário, todas as operações estéticas (mais ou menos “desrealizantes” já que portam sobre a matéria fílmica), todo o jogo da manipulação, que produzem a impressão do “puro documento” – como efeito, a partir de então, e força do artifício [grifos do autor].

Ademais, a opção ética que privilegia a não interferência em toda sua capacidade, que diminui o máximo possível da manipulação e pretende o puro realismo, manifesta na verdade seu contrário, pois

³⁸ Foi marcado pela abertura à experiência do que foi vivido e à negociação com o azar: filmava personagens ou atores reais, em seus contextos naturais ou “postos em situações”, apostava na filmagem direta implementada por som síncrono, a mobilidade da câmera em função dos corpos em liberdade devido ao planejamento omnisciente do cinema hegemônico (o espalhamento dos personagens de ficção, mas também dos “atores naturais” do documentário clássico), a gravação imediata de vozes e sons contaminados devido ao pavor do dublagem e a enfrentar a temporalidade do concreto, do vivido, versus o tempo abstrato de histórias cinematográficas clássicas.

a passagem para a ficção pode ser total e sem volta. [...]Tudo é tão exemplar, 'mais verdadeiro que a verdade', que só podemos evocar o mais brechtiano dos roteiros, o documento valendo como produto da mais controlada das ficções (Comolli, 2010, p. 298) [grifos do autor].

Nesse sentido, as inferências de Comolli publicados em uma série de artigos nos *Cahiers du Cinéma*, com o título de “O desvio pelo direto” (1969), apontam prontamente a aurora do cinema moderno - a vertiginosa contaminação entre documentário e ficção. Nas palavras do autor:

nos filmes “de ficção”, o uso cada vez mais manifesto de técnicas e modos do cinema direto. [...] Enquanto que, de maneira complementar, outros filmes oriundos do cinema direto constituem-se narrativas e flertam, em parte ou inteiramente, com a ficção – ficções que eles produzem e organizam.” (COMOLLI, 2010, p. 294).

Nesse sentido, a revolução do direto, pela ótica de Comolli, abria uma “uma zona franca de experimentação e de invenção, de manipulação das relações som/imagem, vivido-documento/ficcional, acaso/estrutura [...]” (COMOLLI, 2010, p. 307), onde documentário e ficção se relacionariam pela experimentação. Assim,

ao mesmo tempo que ele [documentário] se cerca de ficção – e, portanto, desnatura-se –, o documento se revaloriza, reage a essa fuga de realidade através de um reganhar de sentido, de coerência que, ao final dessa dialética, confere-lhe finalmente um poder talvez maior de convencimento, reforça sua “verdade” depois do – e por causa do – passeio pelo “fictício” (COMOLLI, 2010, p. 297).

Segundo, Ramos (2008, p. 276), “Jean-Louis Comolli, adota o conceito de *cinéma direct* para situar sua crítica, de corte pós-estruturalista ao novo estilo”, de modo que, o autor não divide o fenômeno em duas estilísticas, mas considera os filmes em suas respectivas formas de acordo com sua hipótese, “o desvio”.

Assim, Comolli afirma que nesta discussão, “todos os filmes de Rouch” (2010, p. 294) estão contemplados. Jean Rouch e Edgar Morin, inauguram o denominado Cinema Verdade, com o documentário *Crônicas de um verão* (1961). Os autores no filme transformam a câmera menor e mais leve, o gravador portátil em instrumentos de intervenção na circunstância da tomada, atuando como “agentes catalisadores” (BARNOUW, 1996) da construção narrativa.

Dessa forma, vemos no documentário, Rouch e Morin colocando em evidência situações preparadas *a priori*, como jantares, encontros entre as personagens, discussões sobre a vida e o processo de feitura do filme.

Nas palavras de Teixeira (2004, p.16), o Cinema Verdade, propôs,

um dispositivo intervencionista que cria, recorta e se inclui no acontecimento em curso, picotando espaços e tempos, falas e ruídos que se amalgamam numa montagem reflexa, vem expor o labiríntico trabalho de construção que jaz por sob qualquer verdade que venha à tona, mais ainda quando ela se faz no campo audiovisual.

Distinta das produções do Cinema Direto, em que as narrativas partiam da mínima interferência na realidade ambicionando a livre observação da encena-ação e da encena-afecção, o Cinema Verdade de Rouch, emprega o impacto da câmera na circunstância da tomada como possibilidade construtiva, utilizando várias formas de encenação da personagem e também do realizador.

As entrevistas, conversas e depoimentos performáticos que promovem encena-afecção, fundam uma estilística cuja tônica é a interatividade com os personagens e a reflexividade da forma, manifestando não a verdade em si, mas a verdade do cinema. Essa noção, eleva o processo de questionamento do paradigma de verdade cinematográfica, bem como do discurso de sobriedade da estilística documental.

Assim, a relação estabelecida entre documentarista e personagem no Cinema Verdade de Rouch dinamiza o encontro entre o sujeito da representação e a equipe que a constrói, enquanto o Cinema Direto, a suprime, a invisibiliza. Nas palavras de BARNOUW (1996, p. 223):

El documentalista del cine directo llevaba su cámara ante una situación de tensión y aguardaba a que se produjera una crisis; el cinéma vérité de Rouch trataba de precipitar una crisis. El artista del cine directo aspiraba a ser invisible; el artista del cinéma vérité de Rouch era a menudo un participante declarado de la acción. El artista del cine directo era un circunstante que no intervenía en la acción; el artista del cinéma vérité hacia la parte de un provocador de la acción.³⁹

³⁹ O documentarista do cinema direto levava sua câmera a uma situação de tensão e aguardava que se produzisse uma crise; o cinema verdade de Rouch tratava de precipitar uma crise. O artista de cinema direto aspirava ser invisível; O artista cinema verdade de Rouch era muitas vezes um participante declarado da ação. O artista de cinema direto era um circunstante que não intervinha na ação; o artista do cinema verdade é um provocador da ação.

Essa nova forma documental que se dilui em duas estilísticas, estimula nos sujeitos e nos cineastas a livre atuação, a transfiguração na circunstância da tomada que desarticula ações planejadas ou armadas, rompe os limites entre o documentário e a ficção, possibilitando assim, a experimentação pela intensa contaminação entre os campos.

Segundo Comolli (2010, p. 294),

No plano estético, parece acontecer como se, para uma certa categoria do cinema contemporâneo (o da experimentação), os campos tradicionalmente separados, e até mesmo opostos, do “documentário” e do “ficcional” se interpenetrassem cada vez mais, misturando-se de mil maneiras, engajadas em e engajando um vasto processo de troca, um sistema de reciprocidade onde reportagem e ficção, alternados ou conjugados no mesmo filme, reagem-se um sobre o outro, alteram-se, transformam-se e terminam por se valerem um pelo outro.

Deste modo, as novas possibilidades estilísticas que diversificam as formas de ação do documentarista na realidade que o circunda, e abrem espaço a ficção (e vice e versa), despontam justamente quando, “o que estava em jogo não era mais a oposição entre ficção e realidade, com ambas as modalidades cinematográficas correspondentes, mas sim mudanças substanciais no regime narrativo que alteraram por completo os termos dessa relação” (TEIXEIRA, 2004, p. 15).

Tais mudanças tencionam as convenções que mantinham o paradigma de verdade no âmbito das imagens cinematográficas. Nesse sentido, o regime narrativo é alterado e

o real/direto do documental e recomposto/indireto da ficção já não puderam mais demarcar, conforme o requisitório anterior, modalidades tão divergentes de exercício da imagem audiovisual, quando então ela começou a tomar a feição de um “discurso indireto livre” que não mais cessou de variar e aprofundar seus procedimentos. (TEIXEIRA, 2004, p. 41)

O paradigma de verdade que baliza o campo cinematográfico e compreende as imagens objetivas como o que a câmera vê, e portanto, as imagens subjetivas como o que a personagem vê; ambas conservando suas identidades já não se sustenta, pois “o cinema direto (conta)minou o cinema de representação, modificou-o por influência e contato e foi graças a essa proximidade que se deu a revolução do direto”, sintetiza Comolli (2010, p. 306).

A seguir, veremos como a revolução do direto e a fabulação caminham juntas na transformação do cinema documental.

3.1 REGIMES DA IMAGEM, FABULAÇÃO E A CENA DOCUMENTAL

Comolli, em suas análises sobre a revolução do direto, se detém nas possibilidades estéticas que despontam naquele período. Por outra via, o filósofo Gilles Deleuze, apoiado no conceito nietzscheano de “Potências do Falso”, estende a crítica ao ideal de verdade do campo filosófico para o campo cinematográfico e discorre sobre essa reviravolta na produção de imagens cinematográficas.

Para discutir a questão, Deleuze estabelece dois regimes da imagem, “um orgânico e um cristalino, ou, de modo mais geral, um regime cinético e um regime crônico” (DELEUZE, 2005, p. 155). Através dos regimes, o autor não coloca em questão a alternativa cinema de ficção ou cinema documentário, mas as modificações no domínio narrativo que afetam ambos os tipos de cinema, elencando diversos exemplos nos dois campos.

O regime orgânico/cinético se refere às descrições que são independentes do seu objeto. Não é necessário saber se o objeto é realmente independente; nem se são cenas filmadas em cenários no estúdio ou locação. O importante é que o objeto descrito seja posto em evidência como se fosse independente da descrição que a câmera faz dele, e esta imagem tenha o valor de uma realidade preexistente (Deleuze, 2005, p. 155).

Esse regime se orienta pela correspondência entre verdade e identidade das imagens, em que pode ser resumido no paradigma “eu=eu”. Dessa forma, é conservada a identidade do personagem que é visto e que vê, como também a identidade da câmera, que simultaneamente, vê o personagem e o que o personagem vê.

Nas obras de Robert Flaherty e dos realizadores da Escola Britânica, manifesta-se o paradigma deste regime. Obras como *Os homens de Aran* ou *Coal face*, por exemplo, revelam que “o cinema de realidade queria ora fazer ver objetivamente meios, situações e personagens reais, ora mostrar objetivamente as maneiras de ver da própria personagem, a maneira pela qual elas viam sua situação, seu meio, seus problemas” (DELEUZE, 2005, p. 181).

Já no regime crônico/cristalino, a “descrição vale por seu objeto, que o substitui, cria-o e apaga-o a um só tempo, como diz Robbe-Grillet, e sempre está dando a outras descrições que contradizem, deslocam ou modificam as precedentes” (DELEUZE, 2005, p. 155).

O regime crônico/cristalino, revela-se pelo falseamento em que a transformação da personagem coloca em evidência uma constante multiplicidade e o paradigma “eu=eu” é substituído pelas transfigurações do falso, revelando o “eu=outro”.

Dessa forma, as imagens objetivas e subjetivas se contaminam e imbricam-se umas às outras, criando assim, uma narrativa original, que não mais recusa a ficção, mas se contrapõe ao paradigma de verdade que ela norteia.

De acordo com Deleuze (2005, p. 182), “no cinema direto de Cassavetes e de Shirley Clarke, no ‘cinema do vivido’ de Pierre Perrault, no ‘cinema verdade’ de Jean Rouch”, encontram-se manifestações deste novo modelo. Essa concepção de cinema motivado por suas potências falsificantes articula sua narrativa por meio de uma “função de fabulação”. Isto é, “o devir da personagem real quando ela própria se põe a ‘ficcionar’, quando ela entra ‘em flagrante delito de criar lendas’, e assim contribuir para a invenção de seu povo” (DELEUZE, 2005, p. 183), e não mais “a identidade de uma personagem real ou fictícia, através de seus aspectos subjetivos e objetivos [...]”.

Deleuze (2005) em suas análises destaca que a produção cinematográfica Jean Rouch revela esse debate, assim como Comolli afirmou o mesmo em sua discussão. Nos filmes do cineasta francês, o real age como matéria para a fabulação das personagens e desencadeia o processo de transformação dos mesmos, manifestado as potencialidades da “função de fabulação”.

Em *Os mestres loucos* (1955), o cineasta primeiro apresenta um grupo de pessoas em um ritual religioso em Gana, para depois revelá-las em um dia comum. Dessa maneira, visualizamos os mestres possuídos, espumando, bêbados, “loucos” em transe até se transformarem de personas transcendentais a operários, os melhores nas suas funções, diz Rouch em *off* no final da narrativa.

Por outro viés, em *Eu, um negro* (1958), Rouch filma a busca por melhores condições de jovens africanos migrantes de várias regiões da África para à Costa do Marfim.

De modo contrário, ao percurso de fabulação de *Os mestres loucos*, em *Eu, um negro*, os personagens propõem em seus depoimentos o que são, mas também o que poderiam ser, falsificam a realidade pela fabulação. Segundo Deleuze (2005, p. 186), desta forma, “a personagem está sempre passando a fronteira entre o real e o fictício (a potência do falso, a função fabuladora)”.

Já em *Tambores do Passado* (1971), com apenas um plano sequência de aproximadamente 10 minutos, Rouch propõe “um documento filmado em tempo real dos tambores que dentro de pouco tempo irão se calar para sempre”.⁴⁰

Após três anos de penúria, os habitantes do vilarejo Simiri, em Zermaganda no Níger, organizaram uma dança de possessão para pedir aos espíritos proteção contra pragas nas futuras colheitas. Depois de quatro dias de ritual, nas palavras de Rouch, “foi feita a primeira experiência de cinema etnográfico em primeira pessoa”.

Considerando as matrizes históricas e estilísticas do Cinema Direito e do Cinema Verdade, a função fabuladora nos parece de suma importância ao pensar *Los rubios* e *Branco sai, Preto fica*. Nos dois filmes, a potência do falso recorre sobre uma intensa fabulação da memória pautada na ficcionalização e na encenação do relato, que se apresenta logo nas primeiras sequências.

Nesse sentido, a encenação pela via da função fabuladora não constitui um problema ético ou estético para o documentário contemporâneo, mas sim, potência. Como destaca Arfuch (2014 p. 75),

es el arte quizá, en relación con la memoria, el que aporta un impacto simbólico irremplazable, en tanto modo de significar que va más allá del “relato de los hechos” para desplegar sin límites la dimensión de la metáfora, cuyo don es, volviendo a Aristóteles, el innegable privilegio icónico de “hacer ver el mundo de otra manera”.⁴¹

Dessa forma, Albertina Carri em *Los rubios* se transfigura em diretora, não a diretora que é, mas a que pode ser. Assim, ela se materializada na narrativa, ao mesmo tempo que suas memórias se transfiguram em personagem ficcional e, em

⁴⁰ Trecho da narração em over de Rouch para o filme.

⁴¹ é a arte talvez, em relação com a memória, o que aporta um impacto simbólico insubstituível, tanto no modo de significar que vai mais além do “relato dos fatos” para despregar sem limites a dimensão da metáfora, cujo dom é, voltando a Aristóteles, o inegável privilégio icónico de “fazer ver o mundo de outra maneira”.

conjunto, fabulam um passado nebuloso, infestado de memórias e esquecimentos dos outros.

Segundo Gonzalo Aguilar (2015, p. 248), *Los rubios* sustentava que

não era possível compreender o passado sem a ficção, quer dizer, sem seus procedimentos de invenção, omissão e transformação. Mas também no filme de Carri desempenhava um papel central o fingimento, o fato de fazer-se passar pelo outro ou de recorrer a uma atriz para representar uma história real, o que conduzia a uma reflexão sobre as identidades e sua relação com a militância e a história.

O filme inicia com os créditos em constante movimento para dentro do quadro, são letreiros com letras negras sobre o fundo branco, onde visualizamos: “barry ellsworth presenta; una película de Albertina Carri; com Analía Couceyro”.

A banda sonora que acompanha estas imagens expressa algumas coordenadas da diretora a equipe de filmagem, o que sugere a direção de uma cena.

Logo temos um corte seco que, nos transporta para uma fazenda de plástico, cavalos, vacas, plantas e uma família de bonecos Playmobil se relacionam na tela, enquanto a voz de Carri continua dirigindo a cena, agora sobre com o som ambiente do campo.

Em seguida, vemos uma sequência de imagens de uma fazenda real. Outro corte, e visualizamos, por um plano geral em contrapicado, uma via urbana, com todos seus ruídos característicos, e depois um primeiro plano da mesma imagem.

Posteriormente, a atriz Analía Couceyro, em uma rua de Buenos Aires em um primeiro plano, lê um trecho do livro⁴² de Roberto Carri, “Isidro Velázquez – Formas prerrevolucionarias de la violencia”.

O quadro recorta o rosto da personagem de modo a evidenciar sua boca e o livro. Outro corte seco, surge o título em constante movimento enquanto a leitura continua. Voltamos a Couceyro, agora em plano médio, mas ainda com rosto recortado pelo quadro.

Ao fundo na parte superior, vemos um emaranhado de edifícios, logo abaixo, há uma parede negra com a palavra “TEATRO”. Por esse viés, a cena se edifica a partir da fabulação, uma vez que,

⁴² Este livro sobre Isidoro Velázquez de Roberto Carri aparece na narrativa algumas vezes e em duas edições.

[...] la hija es representada por una actriz; [...] se posterga la edición original del libro para destacar su reedición actual. Hay algo más, [...] un desvío: el texto que lee Analía Couceyro no es de Roberto Carri. El fragmento escogido corresponde a un párrafo de la Historia de las agitaciones campesinas andaluzas de Juan Díaz del Moral, que Roberto Carri incluyó como epígrafe en su libro, y no a un fragmento de su propia escritura, de su propio texto. A fuerza de distancia y de apartamiento del pasado, en la escena de lectura de la hija sobre el padre, falta nada menos que la escritura del padre.⁴³ (KOHAN, 2004, p. 29)

A próxima sequência, apresenta a equipe de filmagem em campo, em busca das memórias dos outros, das peças do quebra-cabeças da trama, no último bairro onde a família Carri viveu.

São vários planos que sugerem uma procura a esmo, até encontrar uma senhora que possui algumas informações. Entrevistam-na, mas não há revelações ou informações precisas.

A entrevista acaba e, uma série de imagens de pessoas do bairro, em diversos ângulos, denota a continuação da investigação, enquanto ouvimos a equipe discutindo a abordagem da entrevista em *off*.

A discussão continua na banda sonora e, novamente surgem letreiros, na mesma forma e movimento dos letreiros iniciais: “el 24 de febrero de 1977; Ana Maria Caruso y Roberto Carri; fueran secuestrados; ese mismo año asesinados; tuvieron tres hijas; Andrea, Paula y Albertina”.⁴⁴

Em seguida, Couceyro surge em um ambiente campestre, em plano americano no centro do quadro, e profere para a câmera: “mi nombre es Analya Couceyro, soy actriz y en esta película representó Albertina Carri”.⁴⁵

Ao final desta sequência, visualizamos o processo de fabulação que edificará toda a narrativa. Da fazenda de plástico à fazenda real. Dessa maneira, a busca por informações a esmo, a citação do pai, sem o pai, a transformação de Couceyro atriz, em personagem Albertina Carri, revela que, Carri diretora, “[...] se

⁴³ [...] A filha é representada por uma atriz; [...] se posterga a edição original do livro para destacar sua reedição atual. Há algo mais, [...] um desvío: o texto que lê Analía Couceyro não é de Roberto Carri. O fragmento escolhido corresponde a um parágrafo da História das agitações camponesas andaluzas de Juan Díaz del Moral, que Roberto Carri incluiu como epígrafe em seu livro, e não há um fragmento de sua própria escritura, de seu próprio texto. A força da distância e do afastamento do passado, na cena de leitura da filha sobre o pai, falta nada menos que a escritura do pai.

⁴⁴ “Em 24 de fevereiro 1977, Ana Maria Caruso e Roberto Carri; foram sequestrados, nesse mesmo ano assassinados; tiveram três filhas; Andrea, Paula e Albertina.

⁴⁵ “meu nome é Analya Couceiro, sou atriz e nesta película represento Albertina Carri”.

torna um outro, quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia” (DELEUZE, 2005, p. 183).

Nesse sentido, para Arfuch (2014, p. 76) Carri coloca em cena

el deseo de incomodar, de molestar las conciencias más que de producir catarsis, el rechazo a recorrer caminos trillados, a tratar de suplir la ausencia –del padre y de la madre [...]– con palabras de otros –testimonios, cartas, recuerdos–, la fluctuación entre “poner el cuerpo” y ser representada por una actriz –es decir, el dilema de la primera persona–, la certeza desoladora de que no hay ninguna verdad a descubrir sino quizá solamente la imaginación para suplir los retazos faltantes de la infancia.⁴⁶

Já Adirley Queirós em *Branco sai, Preto fica* (2014), também manifesta nas primeiras sequências a transfiguração de uma das personagens de seu filme, Marquim. À sombra da persona de um radialista clandestino, a personagem inicia um relato performático perante um microfone, acompanhado por uma banda sonora gangsta rap.⁴⁷

Esse depoimento não é uma reconstituição dos fatos que tenta transmitir o que aconteceu naquela noite no Quarentão, mas um depoimento que reelabora o percurso de sua casa ao baile e recria a memória traumática pelo viés da potência do falso.

Para tanto, Marquim improvisa em seu relato, uma música de sua autoria que figuratiza uma noite no Quarentão, revelando diversão, dança, e “azaração”, o que transmite um ritmo descontraído ao depoimento. Enquanto visualizamos a performance de Marquim, fotos da época dialogam com o relato através da montagem, elas ilustram alguns trechos e intensificam outros ao som da pesada batida gangsta.

Assim, através da performance de Marquim manifesta-se “a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz desta memória, uma lenda, um monstro” (DELEUZE, 2005, p. 183).

Tanto em *Branco sai, Preto fica*, como em *Los rubios*, o acesso às memórias pós-traumáticas se faz pela fabulação. Nesse viés, os documentários

⁴⁶ o desejo de incomodar de molestar as coincidências mais que produzir catarsis, a recusa a recorrer caminhos trilhados, a tratar de suplir a ausência -do pai e da mãe [...] -com palavras dos outros - testemunhos, cartas, recordações-, a flutuação entre “colocar o corpo” e ser representada por uma atriz - ou seja, o dilema da primeira pessoa-, a certeza desoladora de que não há nenhuma verdade a descobrir senão talvez somente a imaginação para suplir os pedaços faltantes da infância.

⁴⁷ O estilo gangsta rap foi hegemônico no rap brasileiro nos anos 1990 até meados de 2000.

também se unem graças a histórias relacionadas a violência propagada pela máquina de Estado burguês – sequestros, assassinatos e desaparecimentos forçados na ditadura argentina; violência policial contra os pobres e os negros na saída da ditadura brasileira.

Os diretores se conectam pelo olhar crítico ao passado e pela necessidade de manifestar os relatos de memórias através da fabulação. Assim, por diferentes perspectivas eles (re)inventam o real com novas estéticas, políticas e visões de mundo.

Dessa forma, a função fabuladora em diálogo com os objetos e os exemplos citados ao longo do capítulo, manifesta as transformações de estilo experimentadas no campo documental e intensificadas, nos países da América Latina a partir dos anos 1980, já no fim das ditaduras militares.

Nesse momento, a abertura ao relato de vida reivindicada pelo “retorno do sujeito”, exige ao campo documental transformações, de modo que, a resignificação da encenação, da abordagem e dos sujeitos, se constitui como um caminho com mais rupturas do que permanências e continuidades.

4 FILMAR A MEMÓRIA: os modos de representação no documentário contemporâneo

A teoria e a história do cinema documentário constituem hoje um campo rico de reflexão e crítica cinematográfica que sistematizou todo um conjunto de ideias e conceitos sobre a realização e o estilo documental. Nos debates contemporâneos ganha destaque o que Nichols (2010) definiu e sistematizou como “modos de representação”.

A maneira como um documentário se apresenta ao espectador constitui a essência do modo de representação. Nesse sentido, o conceito sintetiza os diversos recursos estilísticos que determinam a concepção do filme documentário no cerne de sua forma, uma vez que, o modo de representação se manifesta por meio de todos os aspectos da estrutura documental.

Isso não significa que todo documentário possui um único modo de representação, ao contrário, muitas vezes eles são sobrepostos, hibridizando suas linguagens dentro de uma mesma narrativa. Dessa forma, “el[e]s dão estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização. Resta uma considerável margem de liberdade” (NICHOLS, 2010, p. 136).

De acordo com o autor, “até certo ponto, cada modo de representação documental surge, em parte, da crescente insatisfação dos cineastas com um modo prévio. Assim, os modos realmente transmitem uma certa sensação de história do documentário” (Ibidem), uma vez que, o contexto histórico também leva a um balanço estético de modos prévios de representação.

Em nossa discussão, o boom da memória e o momento pós-ditatorial, levam os diretores a optarem por certos procedimentos de estilo e a inovarem com a primeira pessoa ou a ficção científica por exemplo, utilizando com maior intensidade recursos do modo performático ao invés de outros modos.

Na totalidade, Nichols (2010) estabelece seis modos de representação capazes de conceituar as diversas estilísticas da forma documental ao longo da história do cinema: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático.

Eles não obedecem a uma temporalidade linear, ou se manifestam a partir de sobreposições anulativas, ao contrário, “uma vez estabelecido por um

conjunto de convenções e de filmes paradigmáticos, um determinado modo fica acessível a todos outros (NICHOLS, 2010, p. 136).

Assim, o “modo poético” localiza-se com maior expressividade no contexto das vanguardas europeias dos 1920. Ele se baseia na valorização de ritmos temporais e justaposições espaciais em detrimento das convenções de montagem.

“Esse modo enfatiza mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas (NICHOLS, 2010, p. 138). Dessa forma, os cineastas que constroem suas obras sob a tônica do modo poético retiram sua matéria-prima do mundo histórico, mas a organizam na narrativa de maneira lírica e poética.

O “modo expositivo” sintetiza a fase fundacional do documentário. Tem seu apogeu e criativas experimentações estéticas na produção dos realizadores da Escola Britânica de Documentário. No entanto, ainda hoje é muito utilizado em documentários televisivos e educativos. Sua característica principal é o emprego da locução em *over* afirmativa, com alta carga de autoridade, em uma estrutura narrativa argumentativa.

Os documentários expositivos “dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente. Numa inversão da ênfase tradicional do cinema, as imagens desempenham papel secundário. Elas ilustram, esclarecem, evocam ou contrapõem o que é dito” (NICHOLS, 2010, p. 143).

Nesse sentido, o comentário em *over* organiza a percepção do espectador e enfatiza alguns dos muitos significados que as imagens possuem. Por exemplo, a voz *over* utilizada no já citado documentário de Alberto Cavalcanti, *Coal Face*, procura a todo instante esclarecer e enobrecer a imagens do operário das minas de carvão.

O “modo observativo” se manifesta precocemente em *O triunfo da vontade* (1935) de Leni Riefenstahl. Como assinala Nichols (2010, p. 228), “é um dos primeiros exemplos de documentário observativo, aquele que expõe questões significativas sobre a linha divisória entre a observação e a encenação”. Contudo, o modo só se afirma com as renovações do Cinema Direto.

Como já tratamos no capítulo anterior, este modo, como o movimento estilístico, emprega na circunstância da tomada a mínima interferência no mundo que filma, para que as ações captadas pareçam transcorrer sem a presença da equipe de filmagem, gerando a noção de que a vida está diante dos olhos do espectador.

Nichols assinala que nos anos 1960, “o documentário poético parecia abstrato demais, e o documentário expositivo, didático demais, pois se provou ser possível filmar acontecimentos cotidianos com um mínimo de encenação e intervenção (NICHOLS, 2010, p. 136).

Por esse modo, documentaristas como: Frederick Wiseman, Don Alan Pennebaker, Albert Maysles e David Maysles, etc, desenvolveram suas estilísticas e realizaram diversas obras a partir das possibilidades e dificuldades que o modo observativo proporciona: ele “reduz a importância da persuasão, para nos dar a sensação de como é estar em uma determinada situação, mas sem a noção do que é, para o cineasta, estar lá também” (NICHOLS, 2010, p. 153).

Assim, contrário ao modo observativo, o “modo participativo” é exatamente marcado pela participação direta do documentarista nas ações e situações realizadas pelos atores sociais frente a câmera.

O diretor torna-se um “agente catalisador” (BARNOUW, 1996) e suas intervenções conduzem o desenvolvimento da trama, isto é, ele “torna-se um ator social (quase) como qualquer outro. (Quase como qualquer outro porque o cineasta guarda para si a câmera e, com ela, um certo nível de poder e controle potenciais sobre os acontecimentos.) (NICHOLS, 2010 p. 154).

Nesse sentido, Nichols (2010, p. 82) destaca:

Desde a década de 1970, uma tendência importante no documentário tem sido a mudança de foco dessas estratégias, que passam do apoio a representações do mundo histórico, feitas por especialistas e autoridades, para o apoio a representações que transmitam perspectivas mais pessoais, mais individuais. Isso reduz ao mínimo a exigência de que o cineasta produza provas artísticas efetivas.

Como já assinalado por Comolli (2010) e Deleuze (2005), os filmes de Rouch apresentam essa “mudança de foco”, bem como a tônica do modo participativo é visível em *Papá Iván, M, Los rubios* e *Diário de uma busca*, pois neles “podemos ver e ouvir o cineasta agir e reagir imediatamente, na mesma arena histórica em que estão aqueles que representam o tema do filme” (NICHOLS, 2010, p. 155).

Como é que o cineasta e o ator social reagem um ao outro? Como negociam o controle e dividem a responsabilidade? Quanto um cineasta pode insistir no testemunho, quando é doloroso para o outro prestá-lo? Que responsabilidade tem o cineasta pelas consequências emocionais de ser filmado? Que laços unem cineasta e tema e que necessidades os separam? (NICHOLS, 2010, p. 151).

Os questionamentos levantados pelo autor norte-americano, podem ser visualizados em muitos filmes contemporâneos. Em todos citados anteriormente e, sobretudo, nos realizados em primeira pessoa graças aos laços que unem documentarista ao tema.

Em *M*, por exemplo, muitos destes questionamentos aparecem em forma de problemáticas sobre as quais algumas sequências são construídas. Em dada parte do documentário, Privera fala ao telefone com Marquita, uma amiga de sua mãe dos tempos de militância.

Após os cumprimentos, Marquita diz a Privera que está se tratando de um câncer e o psiquiatra lhe aconselhou a não acessar nenhuma memória pós-traumática. Mesmo assim, o diretor tenta conseguir algumas informações, mas Marquita decide não falar nada.

Logo depois, Privera aparece em plano americano de costas frente a um espelho, enquanto conversa com seu irmão sobre a recusa de Marquita. O posicionamento frente ao espelho permite ao espectador enxergar a fisionomia enraivecida do diretor proferindo:

no es una cuestión de no es mi vida privada o no y no tengo ganas de hablar [...], parece que han sido adultos en esta época, no estamos hablando de un tico apropiado, estamos hablando de adultos que tenían pulso de razón y lo tienen mucho más ahora y en todo caso tiene que hacer su caso de su historia.⁴⁸

Deste modo, Privera questiona a reação do outro a não conceder o relato e por isso insi no testemunho. Marquita, faz parte de sua história e pode iluminar o passado de sua mãe, mesmo sendo doloroso. Nesse sentido, a tensão se estabelece graças aos laços afetivos que unem o diretor ao seu tema e todas as questões que envolvem a participação do outro nesse modo de representação.

Já em *Los rubios* e *Papá Iván*, onde permeiam histórias familiares similares, encontramos questionamentos parecidos por parte das diretoras, uma vez

⁴⁸ não é uma questão de não é minha vida privada ou não e não tenho vontade de falar [...], parece que eram adultos nesta época, não estamos falando de uma criança apropriada, estamos falando de adultos que tinham um pulso de razão e o tem muito mais agora e em todo caso tem que ser seu caso sua história.

que nos matizes do modo participativo, “surgem as possibilidades de servir de mentor, crítico, interrogador, colaborador ou provocador” (NICHOLS, 2010, p. 155).

O “modo reflexivo”, traz à tona o que está por trás da câmera, os procedimentos de filmagem, os por quês que envolvem a realização do documentário. Diferente do modo participativo, onde seguimos “o cineasta em seu relacionamento com outros atores sociais, nós agora acompanhamos o relacionamento do cineasta conosco, falando não só do mundo histórico como também dos problemas e questões da representação” (NICHOLS, 2010, p. 162).

Por essa perspectiva, *Cabra marcado para morrer* e *Los rubios*, apresentam de forma dominante a tônica do modo reflexivo. Em *Cabra* as condições de realização, o reencontro com o tema e os personagens, são propícios para reflexões sobre o contexto social e político, bem como sobre a abordagem, a forma e a estilística do filme. Assim, a narrativa em metalinguagem conta não só a história de Elisabeth Teixeira e demais personagens, mas também a do próprio filme.

As primeiras sequências apresentam imagens de arquivo, jornais, fotografias, trechos do primeiro projeto, conectadas a locução em *over* do contexto social e político feita por Ferreira Gullar. Eduardo Coutinho, em *off*, apresenta seu ponto de vista a respeito do primeiro projeto, as condições estéticas e políticas, assumindo de antemão, o processo de pesquisa da narrativa.

Na primeira parte do documentário, assim como Rouch e Morin fizeram em *Crônicas*, Coutinho convida os personagens do primeiro *Cabra* para assistir os negativos que restaram após a intervenção militar. Durante a sessão, o diretor narra em *off* a trajetória de cada um que veio assistir. Em meio à euforia do reencontro com as imagens, diz Coutinho, “o que mais despertava o interesse dos galileus era a identificação dos participantes das filmagens dezessete anos mais moços”.

Em *Los rubios*, a metalinguagem também é o caminho para o emprego do modo reflexivo. O documentário permeia não só as questões que levaram os pais da diretora à luta armada, mas questiona o testemunho, os formatos, as linguagens e transmite ao espectador a sensação de ausência pela reflexão.

Em uma sequência, já quase pela metade do documentário, a Albertina personagem está em um quarto com uma parede repleta de fotografias coladas. A câmera acompanha suavemente a personagem olhando as fotografias.

Logo depois um movimento panorâmico em primeiro plano coloca em evidência que as fotografias são diversos retratos da família Carri.

Em *off* ouvimos um relato feminino, cuja voz apresenta um tom parcialmente emocionado e sereno, a personagem sai da sala e um corte seco coloca a testemunhante que ouvimos em primeiro plano, filmado de um monitor de TV. Logo a seguir, Albertina personagem está em um escritório, ela pega uma agenda e escreve:

Mi hermana Paula no quiere hablar frente a cámara. Andrea dicho que sí, que da la entrevista, pero todo lo de interesante dice cuando apago la cámara. La familia cuando puede sorteé el dolor de la ausencia recuerdan de una manera en que mamá y papá si convierten dos personas excepcionales, lindos, inteligentes. Los amigos de mis padres estructuran el recuerdo de forma tal que todo se convierte en análisis político. Me gustaría filmar a mi sobrino de seis años diciendo cuando sepa quién mataran los papás de su mamá iba a matarlos, pero mi hermana no me deja. Tengo que pensar en algo, algo que sea película. Lo único que tengo es mis recuerdos difusos y contaminados por todas esas versiones, creo que cualquier intento carga de cercar de la verdad voy estar alejando-me.⁴⁹

A sequência coloca em questão as dificuldades de estabelecer verdades sobretudo a partir de testemunhos. Como Albertina perdeu os pais muito cedo, o que restou a ela foram diversas versões de seus pais, passíveis de serem contrapostas e, de certa forma, impossíveis de construir dois seres humanos.

Tangencialmente, Carri nesta cena encenada, questiona a “fé excessiva em testemunhas” (NICHOLS, 2010, p. 177) própria dos documentários edificadas a partir do modo participativo.

O último modo é denominado de “performático”. Os documentários construídos a partir dele, “ênfatisa[m] o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento. Rejeita[m] ideias de objetividade em favor de evocações e afetos” (NICHOLS, 2010, p. 63).

⁴⁹ Minha irmã Paula não que falar frente a câmara. Andrea diz que sim, que dá a entrevista, mas tudo o de interessante diz quando desligo a câmera. A família quando pode abandonar a dor da ausência recordam de uma maneira em que mamãe e papai se convertem em pessoas excepcionais, lindo, inteligentes. Os amigos dos meus pais estruturam a recordação de tal forma que tudo se converte em análises política. Gostaria de filmar meu sobrinho de seis anos dizendo que quando descobrisse que matou os pais de sua mamãe vai matá-lo, mas minha irmã não me deixa. Tenho que pensar em algo, algo que seja película. O que tenho são minhas recordações difusas e contaminadas por todas essas versões, creio que qualquer intenção de me aproximar da verdade vou estar afastando-me.

Nesse sentido, tanto *Cabra marcado para morrer, M, Papá Iván, Diário de uma busca*, como *Branco sai, Preto fica e Los rubios*, possuem características do modo performático, uma vez que, há “um desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas” (NICHOLS, 2010, p. 170).

Sobretudo, nos dois últimos documentários, o desvio da representação realista se manifesta através da encenação dramática, que assenta a fabulação dos documentaristas e dos personagens na narrativa. Assim, são propostas menos convencionais que “dão ainda mais ênfase às características subjetivas da experiência e da memória, que se afastam do relato objetivo”. (NICHOLS, 2010, p. 170).

Branco sai, Preto fica e Los rubios

[...] tentam representar uma subjetividade social que une o geral ao particular, o individual ao coletivo e o político ao pessoal. A dimensão expressiva pode estar ancorada em indivíduos específicos, mas estende-se para abarcar uma forma de reação subjetiva social ou compartilhada. (NICHOLS, 2010, p. 171-172)

Destarte, *Los rubios* apresenta uma alta carga de subjetividade, através da primeira pessoa de Carri que une o individual ao coletivo, junto a encenação dramática de suas memórias e, Adirley Queirós *Branco sai, Preto fica* eleva o trauma de Marquim e Sartana a ficção científica, de maneira que, “acontecimentos reais são amplificados pelos imaginários” (NICHOLS, 2010, p. 170).

Como assinala Nichols (2010, p. 170), nesse sentido, “a combinação livre do real e do imaginado é uma característica comum do documentário performático (NICHOLS, 2010, p. 170), característica esta fundamental para a construção narrativa de *Branco sai, Preto fica*.”

Queirós, para relatar o trauma de Marquim e Sartana, criou uma realidade fictícia, futurista, que permitiu não apenas acessar o trauma, mas também questionar a conjuntura social do Distrito Federal.

O documentário transforma os personagens em agentes da história, forjando uma espécie de vingança na representação da destruição de Brasília. Assim, em sua narrativa “espalham-se tons evocativos e nuances expressivas, que

constantemente nos lembram de que o mundo é mais do que a soma das evidências visíveis que deduzimos dele. (NICHOLS, 2005, p. 173).

Portanto, como vimos os modos de representação sistematizados por Nichols, nos auxiliam no entendimento da estrutura narrativa documental em suas diversas estilísticas. Eles fornecem caminhos para as análises e sedimentam reflexões sociais, políticas e estéticas.

Apesar disso, tanto em *Branco sai, Preto fica*, como em *Los rubios*, a encenação dramática manifestada pelo viés da fabulação aponta para além dos modos. Nestas obras, a encenação do testemunho conecta de forma cabal o documentário a ficção, abrindo caminho para uma intensa experimentação na *mise-en-scène* do real. É por esse viés que se desencadeia a encenação em primeira pessoa de Carri, bem como a ficção documental de Queirós.

Dessa forma, ampliando nossa perspectiva, de acordo com Gustavo Aprea (2012), apoiado na proposta de Jelin⁵⁰, o estudo da memória permite abordá-la “no solo con un conjunto de datos ‘dados’, sino se hace posible interpretar los procesos que la originan” (2012, p. 26). Assim, podemos pensar “tanto las disputas y negociaciones de sentidos” (Ibid. p. 26), como a discutimos até então, quanto “el lugar que ocupan distintos actores sociales en estas discusiones sobre la reconstrucción del pasado”⁵¹ (APREA, 2012, p. 26).

Nesse sentido, cabe neste trabalho fazer referência ao lugar de fala dos realizadores, através das memórias que compõem suas vidas, relatadas por eles em entrevistas filmadas e/ou transcritas em *sites*, jornais e revistas.

Como os dois filmes tratam de memórias pós-traumáticas pessoais e coletivas, investigar os autores por meio de suas reminiscências e fabulações potencializa nossa leitura em relação às obras e os contextos de produção, permitindo conhecer as condições pessoais e sociais que sedimentam suas propostas.

Assim, o recorrido pela “vida” dos autores somado a análise de suas produções, torna possível identificar e discutir matizes estilísticos tão distintos, quanto suas próprias memórias.

⁵⁰ JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madri e Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

⁵¹ “não somente como um conjunto de ‘dados’, senão se faz possível interpretar os processos que a originam”. Dessa forma, podemos pensar, “tanto as disputas e negociações de sentido”, como a discutimos até então, quanto “o lugar que ocupam distintos atores sociais nessas discussões sobre a reconstrução do passado”.

4.1 ALBERTINA CARRI: “vida”, obra e experimentação cinematográfica

La memoria es un multigénero. El recuerdo a veces es un objeto, otras un policial, a veces viene en formato documental y otras es pura ficción.

Albertina Carri

Albertina Carri não conservava o sonho de infância de ser cineasta, não tinha a intenção de dedicar sua vida a realização de obras audiovisuais. Em suas palavras: “Durante mi infancia viví en el campo junto con mis tíos y allí veía muy poco cine. Era todo un evento ir ver una película. Me gustaba mucho ver pero [...] nunca se me hubiera ocurrido pensar que podía terminar haciendo cine”.⁵²

Em um primeiro momento, Albertina cultivava a ideia de se inserir no mundo das letras e se tornar escritora: “De hecho, gran parte de mi formación está más cerca de la literatura, ya que en mi casa se hacía mucho hincapié en la lectura y estaba casi prohibida la televisión, había cierta negación”.⁵³

Nesse intuito, Albertina se matriculou na carreira de Letras na Universidade de Buenos Aires. Como obra do destino, neste mesmo período é criada a Fundación Universidad del Cine⁵⁴, e como segunda opção, se matriculou na carreira de Roteiro.

Assim, destino e determinação se encontram, e a aspirante a escritora/roteirista consegue um trabalho na equipe de Chango Monti⁵⁵. Graças a interação com a equipe e a intensa rotina de trabalho e estudo, Albertina descobre

⁵² Todas as citações de depoimentos deste subcapítulo, foram retiradas da entrevista realizada por Paula Carri com Albertina Carri, publicada no blog www.aryentina.blogspot.com.ar, no marco de lançamento do livro: “Los rubios – cartografía de una película” (2007). Esta entrevista foi republicada por Diego Cirulo com o título, “Reflejos en la oscuridad”, no site grupo kane em março de 2013. Disponível em:

www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=642:artentreviacarri&catid=36:catficcio&Itemid=29 Acesso em: 12 ago. de 2016.

“Durante minha infância vivi no campo junto com meus tios e ali assistia muito pouco cinema. Era todo um evento ir ver um filme. Eu gostava muito de ver, mas [...] nunca me ocorreu pensar que podia terminar fazendo cinema”.

⁵³ “De fato, grande parte de minha formação está mais próxima da literatura, já que em minha casa se fincava o pé na literatura e estava quase proibida a televisão, havia certa negação”.

⁵⁴ Fundación Universidad del Cine (FUC), é uma universidade privada argentina localizada na Cidade Autônoma de Buenos Aires. Foi fundada em 1991 por Manuel Antín e sua atividade acadêmica se encontra enfocada em disciplinas audiovisuais. Em 2003 foi autorizada definitivamente mediante o Decreto Nº 856/2003.

⁵⁵ Felix Monti é cineasta, nasceu em 06/01/1938. Começou sua formação com Pablo Tabernero e logo com Ricardo Younis. Realizou fotografia de *La Historia Oficial* e *El Secreto de sus ojos* (2009), ganhadores do Prêmio Oscar, além da fotografia de *O Quatrilho* (1995) e *Cuatro días en Septiembre* (1997) ambas nomeadas ao Oscar.

que com a câmera também era possível escrever: “En ese momento quería escribir por un lado y manipular la cámara por otro, una especie de dirección encubierta”.⁵⁶

Então, era necessário unir as duas formas de escrita; surge seu primeiro projeto audiovisual, o curta-metragem *Niños*. Esse filme não foi finalizado, a proposta não se adequava a um curta-metragem, fazia parte de algo maior. Estava fundado o marco de sua futura obra-prima, o longa-metragem *No quiero volver a casa* (2001).

O filme narra a conexão por um assassinato de duas famílias de Buenos Aires. Uma da classe alta e a outra da classe trabalhadora. É uma história densa, pesada, de ritmo lento, cuja fotografia apresenta traços da corrente cinematográfica expressionista, ao dosar com perfeição o contraste entre luz e sombra que assenta a trama.

Ele é construído predominantemente com câmera fixa, explorando com bastante destreza a profundidade de campo e movimentos de câmera em seu próprio eixo:

Figura 1 - Profundidade de campo.



Fonte: *No quiero volver a casa*.

⁵⁶ “Nesse momento queria escrever por um lado e manipular a câmera por outro, uma espécie de direção encoberta”.

Figura 2 - Frames de uma sequência que expressam: câmera fixa e movimento de câmera vertical em seu próprio eixo, de baixo para cima.



Fonte: *No quiero volver a casa*.

A **figura 1**, se constitui em um dos exemplos do uso da profundidade de campo. Nela vemos as personagens da família de classe alta e amigos, conversando em uma boate. Ao fundo do quadro, na profundidade, vemos outra personagem da mesma classe social, dançando, iluminada por um único fecho de luz.

A sequência no qual retiramos as imagens da **figura 2** mostram a utilização de movimentos de câmera em seu próprio eixo, em locação externa. Essas sequências demonstram a capacidade de Albertina em manipular aspectos essenciais da linguagem cinematográfica em sua primeira película.

Enquanto a diretora tratava de terminar *No quiero volver a casa*, escreveu mais dois projetos totalmente distintos ao primeiro. Segundo Albertina, seu

primeiro filme era uma película “aburrída”, já seu segundo projeto, *Barbie también puede eStar triste* (2002), se tratava de um “chiste”; enquanto o projeto *Los rubios*, era seu primeiro flerte com o gênero documental.

Expôs os projetos a instituições de financiamento e conseguiu verba para iniciá-los, o engraçado, como salienta Albertina, é que, “obtuve financiación para hacer dos películas a la par que no podía terminar la que yo quería”.⁵⁷

*Barbie también puede eStar triste*⁵⁸ consiste em uma animação em *stop motion* sobre um possível cotidiano da boneca Barbie, bem distinto dos contos de fadas ao qual ela está associada. A luz do grotesco e sob a égide do gênero porno, Albertina borra o molde ao qual a boneca foi construída. Segundo a diretora, “la idea era ponerme a jugar con el significado de Barbie para la feminidad. Me parecía interesante exponer a la muñeca más bella del mundo y llevarla a la pornografía, un género muy crudo”.⁵⁹

Portanto, em tom crítico Albertina torna distópica a imagem feminina ideal, no qual podemos aludir a todo rol do *star system*, ao nos mostrar que por traz da beleza existem corpos que contém uma gama infinita de sentimentos e aspectos físicos. Até a Barbie pode estar triste:

⁵⁷ “obtive financiamento para fazer dois filmes ao passo que não podia terminar o que eu queria”.

⁵⁸ *Barbie también puede eStar triste* ganhou uma bolsa de financiamento da Fundación Antorchas – instituição sem fins lucrativos dedicada a outorgar subsídios financeiros na área da cultura, educação e bem-estar social. Foi fundada em 1975 e apoiou mais de dois mil projetos, fechou suas portas no ano de 2006. Já *Los Rubios*, conseguiu financiamento pelo Fundo Nacional das Artes (F.N.A). Criado em 1958, é um organismo estatal dependente da Secretaria de Cultura da Nação Argentina tem como objetivo fomentar as atividades culturais a nível nacional.

⁵⁹ “a ideia era colocar-me a brincar com o significado da Barbie para a feminidade. Me parecia interessante expor a boneca mais bela do mundo e levá-la à pornografia, um gênero muito cru.

Figura 3 - Barbie e Ken tendo relações sexuais.



Fonte: *Barbie también puede eStar triste.*

Figura 4 - Após o sexo Ken vai se encontrar com a amante.



Fonte: *Barbie también puede eStar triste.*

Figura 5 - Barbie começa a chorar.



Fonte: *Barbie también puede eStar triste.*

Figura 6 - O olho roxo de Barbie, o sorriso de Ken.



Fonte: *Barbie también puede eStar triste.*

As imagens aqui selecionadas expressam um panorama da trama do filme. Barbie e Ken vivem uma relação conturbada repleta de agressões físicas e verbais, adultérios e mentiras.

Barbie é desprovida dos encantamentos, mordomias e futilidades da princesa, por conseguinte, Ken não carrega nenhuma característica de príncipe. As personagens nesse sentido levam vidas em que a felicidade não se apresenta em primeiro plano, ao contrário, são as desventuras da princesa, distante do *happy end* que visualizamos na película.

Os roteiros de Albertina Carri até aqui, trabalham ambientes familiares em crise. No que concerne à linguagem audiovisual, a diretora demonstra que sua entrada no meio não é de aceitação aos parâmetros canonizados da representação. Existe a formação de uma mirada crítica e inovadora nos dois gêneros ao qual se debruçou. Tanto no seio da ficção quanto na animação, suas obras mostraram que acima de tudo existe uma autora confeccionando seu estilo.

Contudo, seu próximo projeto é um documentário que, como seus dois filmes anteriores, aborda problemas do seio familiar. Entretanto, não uma família puramente imaginada, mas sua própria família, materializada pelo viés da função fabuladora: “Al principio no tenía en claro cuál sería el formato, pero lo que sí sabía era que quería trabajar con la idea conceptual la ficción de la memoria”.⁶⁰

Segundo Albertina, no calor do momento *Los rubios* seria uma investigação audiovisual sobre o caso de seus pais: “La idea era recopilar material y hacer entrevistas a familiares y amigos. Necesitaba tener filmados los testimonios sobre todas las cosas que venía escuchando sobre mis padres a lo largo de mi vida”.⁶¹

Porém, com tudo gravado e catalogado, os testemunhos não incitavam na diretora uma proposta narrativa, assim:

La idea era armar una edición de 40 ó 50 minutos e ir viendo qué surgía a partir de eso. Además, tenía la necesidad de hacer un ejercicio opuesto al proceso de mis dos películas anteriores que, de algún modo, siguieron el camino más habitual: guión, rodaje y postproducción.⁶²

Nesse contexto, surge o conceito de levar o espectador a sua própria experiência, ou seja, colocar em cena as dificuldades de conhecer o outro pelo relato

⁶⁰ “A princípio não tinha claro qual seria o formato, mas o que sim sabia era que queria trabalhar com a ideia conceitual a ficção da memória”.

⁶¹ “A ideia era somar material e fazer entrevistas com familiares e amigos. Necessitava ter tudo filmado os testemunhos sobre todas as coisas que vinha escutando sobre meus pais ao longo de minha vida”.

⁶² A ideia era armar uma edição de 40 ou 50 minutos e ir vendo o que surgia a partir disso. Ademais, tinha a necessidade de fazer um exercício oposto ao processo de minhas duas películas anteriores que, de algum modo, seguiram o caminho habitual: roteiro, rodagem e pós-produção.

alheio, enfim, tornar evidente a própria ficcionalização de sua memória. Nas palavras da diretora:

Quería exponer al espectador a mi propia experiencia, no sólo durante el proceso de la película sino también durante toda mi vida: hablás com alguien sobre un tema y te dice una cosa, pasa el tiempo y te dice algo completamente distinto o te lo cuenta de otra manera.

Para tanto, Albertina utiliza em seu filme uma grande variedade de recursos cinematográficos em função de,

evitar profundamente la catarsis. Quería correrme de la posibilidad de que un espectador vaya al cine, se siente, llore un rato y diga “bueno, ya está, conocí a Roberto y Ana María”. Yo quería todo lo contrario, que el espectador entienda la verdadera imposibilidad de conocerlos.⁶³

Por esse viés, a opção de entrelaçar vários gêneros e suportes – documentário, ficção, animação, vídeo, digital, 35 mm – sedimenta o conceito de memória idealizado pela diretora. Para Albertina, “la memoria es un multigénero”, não é território do documentário ou da ficção, “el recuerdo a veces es un objeto, otras un policial, a veces viene en formato documental y otras es pura ficción”.⁶⁴

Nesse sentido, Nicolás Rossotti (2009, p. 3), em sua crítica sobre *Los rubios*, sustenta como hipótese de leitura que o filme,

es un híbrido en donde pueden encontrarse todas las ramas audiovisuales (animación, imágenes, ficción y documental), lo cual se hace de esa manera para reflejar lo fragmentado que se encuentran los recuerdos y la información que Albertina Carri tiene acerca de su familia.⁶⁵

⁶³ evitar profundamente a catarse. Quería distanciar-me da possibilidade de que um espectador vá ao cinema, se sente, chore um pouco e diga “está bem, conheci Roberto Carri e Ana María”. Eu queria todo o contrário, que o espectador entenda a verdadeira impossibilidade de conhecer-los.

⁶⁴ “A memória é multigênero”, não é território do documentário ou da ficção, “a recordação às vezes é um objeto, outras um policial, as vezes vem em formato documental e outras é pura ficção”.

⁶⁵ “é um híbrido onde podem se encontrar todos os ramos audiovisuais (animação, imagens, ficção e documentário), o qual se faz dessa maneira para refletir o fragmentado que se encontram as recordações e a informação que Albertina Carri tem acerca de sua família”.

Figura 7 - Las ramas audiovisuales de Los rubios.



Fonte: *Los rubios*.

As figuras aqui ressaltadas representam as diversas formas em que o testemunho é empregado em *Los rubios*. A primeira imagem, da esquerda para direita é o testemunho *in loco*, realizado no corpo-a-corpo com o real, sobre à sombra da aparente imparcialidade. Na sequência, a re-utilização do testemunho, reproduzido por um monitor de tv, com filtro azul. Na terceira, Analya Couceiro encena o testemunho de Albertina. Na última, a fabulação do testemunho de uma “niña”, segundo a animação com Playmobils.

Assim, eleger um único gênero para as figurações da memória, de acordo com essa perspectiva, limita a diversidade e a dimensão dos relatos, uma vez que, a própria peculiaridade da memória de Albertina baliza sua proposta e, desta maneira, permite-a manifestá-la em diversos gêneros, de acordo com suas necessidades pessoais e estéticas.

Por exemplo, segundo a diretora, a utilização da animação com bonecos Playmobil, “era una herramienta necesaria para instalar la mirada de una niña de 4 años”, de modo que, figuratizam momentos felizes, tristes e de extrema tensão e violência, sobretudo, o sequestro de seus pais.

Martín Kohan, no ensaio “La apariencia celebrada” (2004, p. 29) assinala nesse sentido que,

La idea de representar el secuestro de sus propios padres empleando para eso escenas de animación con muñecos de Playmobil fue sin dudas, de parte de Albertina Carri, una apuesta arriesgada; pero que no tendría por qué parecer fallida o cuestionable de por sí. Carri sabe el potencial que tienen las representaciones con muñecos de juguete, pues ha filmado una variación de película pornográfica empleando para ello muñecas Barbie. Es cierto que la neutralidad insulsa de las Barbies resulta notoriamente afín a la estética convencional del género pornográfico, en tanto que el recurso de los Playmobil ha hecho, por empezar, que en el relato del secuestro las víctimas y los victimarios resulten imposibles de distinguir; pero de cualquier forma nada impide, a priori, que el rígido ir y venir de esas figuritas algo siniestras pueda servir para representar un hecho que, en definitiva, es igualmente atroz. La frivolidad es en esto un riesgo, pero no una fatalidad.⁶⁶

O autor aponta duros questionamentos a proposta de Carri, discutindo aspectos estéticos e políticos. Sobre as sequências em animação e a mirada infantil, Kohan (2004, p. 29) ainda assinala:

Los ojos de este “niño” despolitizan el secuestro, y no por inocencia (porque con plena inocencia no habría habido nunca un arma en el relato) ni por el hecho en sí de haberse valido de los Playmobil; sino por lo que ha hecho y dejado de hacer con los Playmobil. Suprimió una realidad, la de la violencia política, no sólo en su juego, sino también en Los rubios, tal como antes en la película se había suprimido el pasado, o el ejercicio de la memoria, o los posibles lazos de una posible identidad. Los rastros de lo suprimido quedaron, sin embargo, una vez más, como detalle, en algún lugar de las imágenes del film.⁶⁷

Já Martín Wain, em sua crítica para o jornal La Nación, “La historia es de quien la cuenta” (2003), apresenta o filme evidenciando a utilização de diversos formatos na narrativa, bem como a proposta da diretora de propor um olhar íntimo a ditadura e suas consequências. Assim, Wain explícita através de várias citações de falas da diretora, as necessidades estéticas e pessoais do filme.

⁶⁶ A ideia de representar o sequestro de seus próprios pais empregando para isso cenas de animação com bonecos Playmobil foi sem dúvida, da parte de Albertina Carri, uma aposta arriscada; mas que não teria porquê parecer falida ou questionável por si. Carri sabe o potencial que tem as representações com bonecos, pois filmou uma variação de película pornográfica empregando para isso bonecas Barbie. É certo que a neutralidade insossa das Barbies resulta notoriamente afim à estética convencional do gênero pornográfico, no entanto, o recurso dos Playmobil fez, para começar, que no relato do sequestro as vítimas e os perpetradores resultam impossível de distinguir, mas de qualquer forma nada impede, a priori, que o rígido ir e vir das figurinhas um tanto sinistras pode servir para representar um feito que, em definitivo é igualmente atroz. A frivolidade é nisso um risco, mas não uma fatalidade.

⁶⁷ Os olhos deste “menino” despolitizam o sequestro, e não por inocência (porque com plena inocência nunca haveria de ter uma arma no relato) nem pelo fato de ter usado o Playmobil; mas pelo que ela fez e deixou de fazer com o Playmobil. Suprimiu uma realidade, a da vida política, não somente em seu jogo, mas também em Los rubios, tal como antes na película se havia suprimido o passado, ou o exercício da memória, ou os possíveis laços de uma possível identidade. Os rastros do suprimido ficaram, no entanto, uma vez mais, como detalhe, em algum lugar das imagens do filme.

O título da crítica de Wain revela o debate com as narrativas que edificam esse passado traumático, o que confere com a proposta da diretora. De acordo com Albertina:

uno de los grandes disparadores para hacer la película fue todo el cine que se había hecho antes sobre lo sucedido en aquella época, con el cual no me sentía identificada. Yo sentía que, de algún modo, se obliteraba mi presencia en esa historia. No sentía que representasen mi emocionalidad, mi dolor y veía que se contaba una parte de la historia nada más. En general, aunque suene muy genérico lo que voy a decir, la operación de aquellas películas sobre el tema parte de la premisa “aquí hubo una masacre” para luego pasar al relato privado, que es el momento en que se te estruja el corazón. Recuerdo que me enojaba con esas películas pero, inevitablemente, en el medio lloraba. Había algo que me llamaba, porque más allá del pensamiento uno tiene un aparato sentimental y eso reverbera.⁶⁸

Como se vê, a proposta de *Los rubios* gerou debates na crítica e, por conseguinte, acumulou prêmios. No Festival de Cinema Independente de Buenos Aires, conquistou prêmio de melhor película para o público; melhor película argentina pelo júri; menção especial do júri oficial; e menção especial Signis. Foi considerado um dos dez melhores filmes da década de 2000 pela The International Federation of Film Critics (FIPRESCI).

Segundo Albertina, seu próximo filme,

Fue un proceso parecido a *No quiero volver a casa*. Cuando estaba en el tramo final de montaje de *Los rubios* nos sentamos con Santiago Giralt a escribir *Géminis*. De alguna manera, siempre que termino un proyecto siento que es necesario virar hacia otro lado. Cuando realicé *No quiero volver a casa*, pensé en hacer algo con un poco de color y de gracia, y nació *Barbie*... Luego, después de cuatro semanas en un departamento moviendo muñequitos pensé “necesito salir a la calle porque esto es terrible” (risas). Allí nació *Los rubios* y, después de tan intenso momento, tuve ganas de hacer una película en términos industriales. Creo que es *Géminis* mi película más “seria” en esos términos.⁶⁹

⁶⁸ um dos grandes disparadores para fazer o filme foi todo o cinema que se havia feito antes sobre o sucedido naquela época, com o qual não me sentia identificada. Eu sentia que, de algum modo, se obliterava minha presença na história. Não sentia que representassem minha emocionalidade, minha dor e eu via que parte da história foi contada nada mais. Em geral, ainda que soe muito genérico o que vou dizer, a operação daqueles filmes sobre o tema parte da premissa “aqui houve um massacre” para logo passar o relato privado, que é o momento em que seu coração aperta. Recordo que ficava com raiva com esses filmes, mas inevitavelmente, no meio chorava. Havia algo que me chamava, porque mais além do pensamento alguém tem um aparato emocional e isso reverbera.

⁶⁹ Foi um processo parecido com *No quiero volver a casa*. Quando estava na parte final da montagem de *Los rubios* nos sentamos com Santiago Giralt a escrever *Géminis*. De alguma maneira, sempre que termino um projeto sinto que é necessário virar para outro lado. Quando realizei *No quiero volver a casa*, pensei em fazer algo com mais cor e graça e nasceu *Barbie*... Logo, depois de quatro semanas em um apartamento movendo bonequinhos pensei “necessito sair a rua porque isso é terrível”

Nesse sentido, em *Géminis* (2005) Albertina continua a tratar de problemas do seio familiar e das relações entre os indivíduos que a compõem, levando a narrativa em direção a um tabu: o incesto.

O enredo do filme se assenta em uma família burguesa portenha que, aparenta na esfera social harmonia, nobreza e cultura, mas na esfera privada indica o contrário: o pai totalmente ausente, a mãe alcoólatra, o irmão mais velho vive na Espanha e não participa do cotidiano familiar, de modo que, não tem ideia do tremendo tédio que estão imersos seus irmãos, cuja única forma de *ecstasy* é experienciar um amor proibido.

Assim, “además de la relación incestuosa y lo que le sucede a la madre en relación a ese hecho, es el retrato de un tipo de classe social que vive a puertas cerradas, que siempre se está mirando el ombligo y está muy preocupada por su seguridad”⁷⁰, diz Albertina.

A narrativa de *Géminis* revela o público e privado em espaços e condutas antagônicas. A parte superior da casa, é o lugar da intimidade, onde as convenções sociais não se materializam, o casamento não se consuma e o incesto não é um tabu, ou seja, é o lugar da verdade dos personagens.

Já a parte inferior da casa, os locais de acesso público, onde as personagens se socializam com seus pares, é o local da fábula, da farsa, da ostentação das máscaras sociais.

Figura 8 - Os dois espaços cênicos.



Fonte: *Géminis*.

(risadas). Alí nasceu *Los rubios* e, depois de tão intenso momento, tive vontade de fazer um filme em termos industriais. Creio que é *Géminis* minha película mais “séria”.

⁷⁰ Além da relação incestuosa e o que acontece a mãe em relação a isso, é o retrato de um tipo de classe social que vive de portas fechadas, que está sempre olhando o próprio umbigo e está muito preocupada por sua segurança.

A fotografia de *Géminis* é construída majoritariamente em quadros fixos, bem compostos, ordenados por uma montagem clássica, “estilo industrial”. Em face à condição de causa e consequência que a montagem clássica pressupõe, a estilística de Carri utiliza uma câmera subjetiva que desliza entre os lugares de figuração, se aproximando sempre devagar, parecendo espiar os personagens em suas privacidades.

Podemos referenciar esta câmera ao pai que, vê tudo o que acontece na casa, mas não se manifesta, continua alheio, ausente, como em todas as cenas que aparece.

Figura 9 - A câmera que espia.



Fonte: *Géminis*.

Já o quarto longa-metragem de Albertina, *La rabia* (2008), figuratiza um espaço e uma família totalmente distinta a de *Géminis*. A narrativa é construída no campo e as famílias que a compõem pertencem ao campesinato. Segundo a diretora, *La rabia* é “una mirada original sobre la violencia que encubre el bucólico paisaje de la pampa argentina, que se presenta de alguna manera como la contracara de *Géminis*”.

Destarte, Albertina volta a um dos espaços figuratizados em *Los rubios*, o campo, mas sob outra perspectiva. O lugar de refúgio, da felicidade, que

norteia alguns dos relatos de sua infância, dá lugar a um espaço hostil e selvagem, um território onde a violência inerente a necessidade de sobreviver tornou-se cotidiana, invadiu a privacidade das famílias e se instalou como modo operante da vida na fazenda La rabia.

Nesse sentido, sua trama gira em torno das relações entre as famílias que trabalham e vivem em “La rabia” (em ruínas e esquecida por seu dono). Uma das famílias é nuclear: Ale, Poldo e a filha pequena muda, Nati. A outra, Pichón, o pai, e o filho adolescente, Ladeado.

Ale e Poldo vivem uma relação sem amor, o diálogo entre eles se limita ao necessário, brigas são constantes, enquanto, Nati expressa tudo o que vê e sente em desenhos.

Pichón, por sua vez, impõe uma rigorosa rotina de trabalho a Ladeado, enquanto vive tranquilo. Assim, durante o tempo em que Poldo e Ladeado trabalham, Pichón e Ale mantêm um caso amoroso. Nati e Ladeado, sabem de tudo.

Figura 10 - As duas famílias.



Fonte: *La rabia*.

Mullaly (2012)⁷¹, assinala nesse sentido que é a história de um

vecindario que termina mal, de niños vulnerables, víctimas contaminadas por la violencia ambiental, de adultos contaminados por una forma de rabia, naturalizada al punto de parecer transmitirse del reino animal al reino humano sin ser cuestionada jamás.⁷²

⁷¹ Disponível em: <<https://journals.openedition.org/cinelatino/646>> Acesso em: 23 de jul. de 2017.

⁷² “uma vizinhança que termina mal, de crianças vulneráveis, vítimas contaminadas pela violência ambiental, de adultos contaminados por uma forma de raiva, naturalizada ao ponto de parecer se transmitir do reino animal ao reino humano sem jamais ser questionada”.

De acordo com Albertina, a “idea era naturalizar esa violencia y llevarla al cotidiano”.⁷³ Dessa forma, para compor uma atmosfera em que a violência inerente a sobrevivência em um ambiente hostil, manifeste-se nas relações entre os personagens, nos ambientes familiar e comunitário, a diretora edifica uma linguagem contaminada pelo documentário.

Temos acesso a rotina do campo através de longos planos ao modo do documentário observativo, assim como, as cenas de sexo entre Ale e Pichón, o abate da leitoa, entre outras, referenciam a “vida como ela é”.

Segundo Albertina:

Yo quería contar una historia cruda, con lo cual debía lanzarme visualmente a ese estado, y sobre todo porque quería generar la operación opuesta a *Géminis*, que es una película más prolija y con una puesta de cámara más elegante. Para contares a “rabia”, había que trabajar algo mucho más documental.⁷⁴

Ademais, a diretora retoma o uso da animação para revelar a subjetividade de uma criança, como fez em *Los rubios*. Os desenhos da personagem Nati ganham vida e manifestam-se na tela como os “monstros” de *La rabia*.

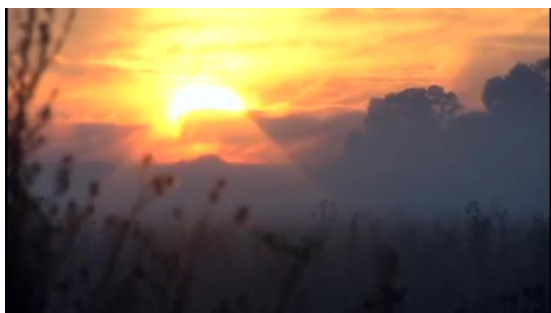
Parece ser de Nati, uma câmera subjetiva que *mira* Ale e Pichón tendo relações sexuais, similar a câmera que espia as relações incestuosas em *Géminis*.

Desta maneira, Albertina em *La rabia* condensa e articula alguns recursos estilísticos desenvolvidos ao longo de sua carreira.

Figura 11 - A consolidação do estilo.

⁷³ “a ideia era naturalizar essa violência e levá-la ao cotidiano”.

⁷⁴ Eu queria contar uma história crua, com o qual devia me lanzar visualmente nesse estado, e sobretudo porque queria gerar a operação oposta de *Géminis*, que é uma película mais prolixa e com uma posta de câmera mais elegante. Para contar a “rabia”, tinha que trabalhar algo muito mais documental.



Fonte: *La rabia*.

La Rabia consolida o estilo de Albertina. Um estilo que se insere nos dramas familiares e seus desdobramentos, de modo a propor sempre um olhar crítico a aparente solidez da instituição familiar. E, com a mesma intensidade, Albertina Carri critica as convenções cinematográficas, sempre em busca de ultrapassar seus limites e os do próprio cinema.

4.2 ADIRLEY QUEIRÓS: Ceilândia, hip hop e fabulação

Ceilândia, Setembro De 2009. Ano II Da Especulação Imobiliária. O Trator Asséptico Esmaga A Memória Do Chão.
Epígrafe final de *Dias de greve*.

Da nossa memória fabulamos “nóis” mesmos.

Epígrafe final de *Branco sai, Preto fica*.

Adirley Queirós, como Albertina Carri, não tinha intenção de se tornar cineasta, não era cinéfilo, nem mantinha nenhuma relação com qualquer modalidade artística, diferente da cineasta argentina. Como afirma o diretor: “Minha profissão também é cinema, eu faço cinema, mas também sou servidor público. Eu trabalho na secretaria de saúde de Brasília [...] e nesse momento, eu estou a três anos afastado fazendo filmes, mas minha profissão também é cinema”.⁷⁵

Nascido em uma pequeníssima cidade do estado goiano, Morro Agudo de Goiás, filho de mineiros que, devido ao fim do garimpo, migraram para Ceilândia em 1977. Adirley tinha sete anos quando chegou a Ceilândia, um a mais que a cidade, ambos em formação.

Por mais ou menos um período de dez anos, Adirley se dedicou ao futebol, chegando ao nível profissional, atuando em times pequenos de segunda e terceira divisão:

⁷⁵ Depoimentos da série Encontros de Cinema. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Hdr8C2MR8vo>> Acesso em: 05 de abr. de 2018.

Eu vivia disso, [...] fazia parte da minha vida o hábito de jogar bola. Eu nem estudava mais. Eu voltei a estudar depois, no supletivo. Terminei com vinte e dois ou vinte três anos, como supletivo e, nesse período, eu parei de jogar futebol, com vinte e cinco anos, e fiquei desempregado [...]. Como é a trajetória de todo jogador de futebol, [...] ele chega aos trinta anos desempregado e sem uma “profissão”.

Após essa fase, Adirley teve seu primeiro contato com o mundo do cinema. Não a partir de filmes, diretores, festivais, o de Brasília por exemplo, mas “pelas beiradas”, sem ter noção do universo que se abria. Como conta o diretor:

Em 1998, eu fui para fazer a inscrição do concurso que eu sou servidor público [na Universidade de Brasília] [...]. E aí, eu lembro que passei na Universidade de Brasília e achei aquilo incrível, todo mundo fumando, as minas fumando, os caras fumando, segunda-feira, o sol batendo e todo mundo fumando. Eu quero ficar aqui! E era um curso de comunicação. Então, eu tinha toda essa história meio..., um fetiche [...], era um fetiche com jornalista, futebol tem muito isso, o jogador de futebol tem um fetiche incrível com jornalista.... Então, eu tinha esse fetiche todo na minha cabeça e tinha vontade de entrar na Universidade de Brasília, e a primeira coisa que eu vejo é um curso de comunicação. Todo mundo moderno, os cabelos massa, o corpo massa, eu falei: “pô, eu também vou fazer isso aí”. E me inscrevi em um curso de Comunicação, que eu não tinha noção nenhuma do que era aquilo. O curso de Comunicação tinha três cortes. O maior era, Jornalismo, o do meio publicidade e baixo era Cinema. Eu falei: “vou entrar em Cinema que deve ser o mais fácil de entrar”. Então, eu entrei no curso de Cinema sem ter noção nenhuma do que era o curso, eu queria aprontar, beber. Eu queria era aprontar [...].

Daqui em diante Adirley passou oito anos no curso de Cinema da UnB. Como conta, nunca pensou que poderia sair de lá cineasta: “Porque, eu era bastante medíocre enquanto aluno, então como um cara medíocre enquanto aluno poderia ser cineasta?”.⁷⁶

Segundo o diretor, nesse período suas ideias pareciam delírios imaterializáveis, pois, “ninguém faz filme assim, eu pensava na minha cabeça” conta Adirley, “Aliás, milhões de pessoas fazem assim, mas na minha cabeça lá atrás, eu não conhecia quase ninguém que fazia assim. [...] Eu que não tinha referências”.

⁷⁶ Entrevista da série Curtas & Festivais. Realizada pelo site Cine Festivais em parceria com a produtora Babuíno Filmes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=68DIY_kQGkU> Acesso em: 05 de abr. de 2018.

Em meio a tantas incertezas, em 2005, Adirley realizou sua primeira obra, o trabalho de conclusão para o curso de Cinema, o curta-metragem *Rap, o canto de Ceilândia*.

Primeiro, ele produziu um documentário de trinta minutos em digital, como requisito para o curso. Neste mesmo ano, foi publicado um edital de financiamento da Forcine⁷⁷ que, concedia recursos para a transformação de um filme digital para película. Até aquele momento, os festivais só aceitavam filmes em película, o que era oportuno para a divulgação de seu trabalho, caso conseguisse o Edital.

Nas palavras de Adirley,

eu tinha um filme de 30 minutos na minha mão, aí eu escrevi esse projeto e ganhei no Brasil com esse projeto. A meta era, pegar esse filme e fazer ele virar quinze minutos. Por que o preço de transferência para película era de exatamente quinze minutos”.⁷⁸

Ao final deste processo, podemos dizer que a primeira obra de Adirley é “convencional”, corresponde aos padrões estabelecidos pelo gênero. Nesse sentido, o diretor aposta mais nas possibilidades políticas do tema que na experimentação estética. Um filme construído sobretudo pela tônica do modo participativo, com algumas cenas edificadas no observativo.

Em sua narrativa, ouvimos o histórico de resistência do local onde o diretor se criou, na perspectiva de consagrados rappers da cidade-satélite: X, do extinto grupo Câmbio Negro; Marquim, do grupo Tropa de Elite; Japão, do grupo Viela 17; e Jamaica do grupo Antídoto, enquanto as imagens exibem a configuração territorial da maior cidade do Distrito Federal.

Sob esta perspectiva, Adirley, em *Rap, o canto de Ceilândia*, constrói uma narrativa a partir de blocos temáticos. O primeiro trata da fundação de Ceilândia e sua relação com Brasília, isto é, o processo de higienização social da capital federal

⁷⁷ O Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual (Forcine) é uma sociedade civil sem fins lucrativos que congrega e representa de forma permanente as instituições e os profissionais brasileiros dedicados ao ensino de cinema e audiovisual. Visando, desde sempre, o desenvolvimento e o fortalecimento dessa atividade. Disponível em: < <http://forcine.org.br/site/quem-somos/>> Acesso em: 09 de abr. de 2018.

⁷⁸ Entrevista da série Curtas & Festivais. Realizada pelo site Cine Festivais em parceria com a produtora Babuíno Filmes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=68DIY_kQGkU> Acesso em: 05 de abr. de 2018.

implementado pelo governo militar da época, cuja concretização mais explícita se manifesta na criação de Ceilândia.

O segundo evidencia o rap como manifestação cultural da cidade, bem como alguns de seus artistas consagrados. O terceiro aborda a discriminação territorial, social e racial, vivenciada pelos moradores das cidades-satélites e o posicionamento destes rappers frente a estas questões.

O quarto e último bloco, apresenta o que seria a vida real de um rapper nas periferias. Afastado da ideia de gangster e bem longe da ostentação, Adirley, em seu primeiro documentário, apresenta cidadãos comuns que vivem da música, longe das grandes gravadoras e em meio às dificuldades da periferia, “na vida loka”.⁷⁹

DJ Jamaika em depoimento ao curta afirma: “a gente que levantou a bandeira de nossa área mesmo. De levantar a bandeira Ceilândia e sacudir ela e falar que a gente morra aqui e aqui é bom. Mesmo sendo ruim, aqui é bom”.

Nos anos 1990, diversos grupos de rap do Distrito Federal, passaram a representar seu modo de vida, o cotidiano violento, o racismo e a desigualdade social em suas canções, não em tom pejorativo como a grande mídia⁸⁰, mas reflexivo, crítico propondo a discussão dos problemas que os assola, ao mesmo tempo que disseminavam a noção de pertencimento a cidade.

O trecho da música “Revanche do gueto” (1995), do grupo Câmbio Negro expressa este posicionamento: “Mais de 500 mil e pra eles somos lixo, lutando

⁷⁹ O termo “vida loka”, é muito utilizado no meio do hip hop e significa tanto a vida bandida, na criminalidade, o caos da vida urbana na metrópole, como a vida regrada em meio a dificuldades do cotidiano periférico. O termo foi nacionalmente popularizado por meio das canções “Vida loka. Parte I” e “Vida loka Parte II” (2002), lançada no álbum Nada como um Dia após o Outro Dia, do grupo Racionais Mc’s.

⁸⁰ Segundo Tavares (2010, p. 316) “até os anos 1980, as atividades de lazer, bem como a produção cultural do Distrito Federal se restringiam ao Plano Piloto. O jornal possuía um caderno chamado “Brasília”, no qual eram reportados fatos da cidade, incluindo-se as atividades de lazer. Havia também o caderno “Dois”, relacionado a uma escassa programação cultural também concentrada no Plano Piloto. O caderno “Cidades” só seria criado no início dos anos 1990. Nesse período, os acontecimentos relacionados às demais cidades-satélites e à sua juventude se restringiam aos cadernos policiais e esportivos. Os artigos tratavam basicamente de fatos envolvendo tráfico de drogas, acertos de contas, homicídios, que, em sua maioria eram cometidos ou sofridos por jovens. Além disso, havia a associação de diversos grupos de jovens ligados a manifestações culturais nas cidades-satélites com a violência e a formação de gangues. A juventude envolvida no hip-hop, especialmente em grupos de break, era criminalizada a partir da perspectiva das gangues e tribos urbanas. As matérias utilizavam-se de um jargão técnico para descrever as terminologias dos grupos, bem como aspectos relacionados aos estereótipos da indumentária, como cabelos e roupas. Contudo, as trajetórias sociais e orientações coletivas dos jovens eram suprimidas, em seu lugar, generalizações de cunho policialesco associavam todos os jovens à delinquência e referenciais de um imaginário de “gangues nova-iorquinas”.

pra sobreviver tratados como bichos [...] Terra sem lei, nova babel, casa do caralho, cu do mundo, baixa da água. Foda-se o que dizem *véi Ceilândia é minha quebra*”.

Desta maneira, o hip hop ceilandense e posteriormente a produção cinematográfica de Adirley, se constituem como produção estética engajada na emancipação do imaginário estabelecido, procurando romper com a conotação negativa oriunda de todo processo de exclusão herdeiro da configuração territorial do Distrito Federal.⁸¹ Nesse viés, Adirley inicia um diálogo estético e político com o hip hop ceilandense que reverbera em toda sua produção.

Com o filme em película, Adirley conseguiu entrar no trigésimo oitavo festival de Cinema de Brasília do Cinema Brasileiro e levou os prêmios, melhor filme de curta-metragem 35mm, melhor filme para o júri popular. Nas palavras do diretor, “era muita sorte, *né?* Uma película sem pretensão nenhuma ganhar Brasília. [...] Pronto, mesmo quando eu fiz *Rap, o canto da Ceilândia*, eu ainda não tinha a mínima ideia que poderia ser cineasta. Tanto é que eu fiquei dois anos sem filmar.”⁸²

Neste período, em que passou “dois anos sem filmar”, Adirley realizou um clipe para a canção, “Num vai dá nada... se der é pouca coisa” (2006) do grupo Cirurgia Moral, de Ceilândia, junto com Dj Jamaica, personagem e autor da trilha sonora original de *Rap, o canto de Ceilândia*. Em entrevista Adirley comenta este momento:

O Jamaica pediu pra gente fazer um clipe de um cara chamado Rei, do Cirurgia Moral. Eu falei: “Vamos fazer, eu tenho o equipamento, a gente faz, vai ser legal e tal”. Quando a gente fez esse clipe, tinha eu e um cara chamado João Break, dois caras que vinham do rap da Ceilândia, na montagem – foi o Jamaica que montou, eu e ele –, o Jamaica falou: “Ah, vamos colocar um nome aí”. A gente colocou CeiCine, assim como se fosse uma marca. Então, a CeiCine nasceu oficialmente naquele ano, 2006. Eu e o Jamaica numa ilha de edição, sem muita pretensão, vamos dizer assim, mas a gente pensava muito nessa coisa de um cinema em Ceilândia, na atuação, como seria uma representação periférica, nessas coisas, sabe? (DUARTE; XAVIER, 2014, p. 214).⁸³

⁸¹ Sobre o conflito territorial travado no Distrito Federal brasileiro, ver “El lado oscuro de Brasília: análisis del conflicto territorial en el Distrito Federal brasileño a través de la producción documental sobre la región” (SOUZA; OLEGÁRIO, 2017).

⁸² Entrevista da série Curtas & Festivais. Realizada pelo site Cine Festivais em parceria com a produtora Babuíno Filmes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=68DIY_kQGkU> Acesso em: 05 de abr. de 2018.

⁸³ Entrevista realizada com Adirley Queirós por Lorena Duarte e Nayara Xavier. In: VICENTE, Wilq (org.) **Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, p. 213-242, 2014.

Este clipe foi o marco inaugural do Coletivo de Cinema de Ceilândia. O CEICINE, se tornou uma sede das discussões em torno do cinema no Distrito Federal. Um grupo conflituoso que debate as implicações estéticas e políticas das imagens, e “discute a possibilidade real de se produzir uma obra cinematográfica e os caminhos para a produção dessa obra, [a possibilidade d]a periferia pensar e produzir cinema, inclusive construindo perspectivas de produção e linguagens locais”(CEICINE).⁸⁴

Com esta proposta, o CEICINE submergiu no universo ceilandense e construiu uma forma própria de trabalhar os dilemas das cidades-satélites. Liberados de quaisquer gêneros cinematográficos, figuratizam Ceilândia e os dilemas de viver no Distrito Federal, tanto em filmes de ficção, quanto em documentário, ou mesmo mesclando as duas formas.

Todavia, o clipe, também realizado “sem pretensão”, revela certas características estilísticas de Adirley, que serão aprimoradas em suas próximas produções.

Primeiro, há a figuração da personagem Ceilândia, já na sua primeira sequência. Os intérpretes/personagens estão em um trem e, logo ouvimos, “Estação Ceilândia Sul” indicando a próxima parada. Em seguida, os personagens estão em uma rua, e um ônibus com o letreiro Ceilândia invade o quadro, indicando mais uma vez a localidade em que estamos na narrativa.

Segundo, ao fazer a figuração do rapper Rei, autor e intérprete da canção, Adirley continua no modelo proposto para seu primeiro curta, isto é, constrói os artistas como cidadãos simples, de periferia, que vivem da música, nesse sentido, o próprio trajeto realizado de trem já corrobora com a proposta.

A partir daí, o clipe é edificado por duas formas de figuração do rapper Rei: uma, com imagens de cunho observativo que exhibe o cantor se socializando com os amigos, caminhando pelas ruas de bairros carentes de Ceilândia, no trem, etc, edificando a ideia de cidadão comum (**Figura 12- a**); outra, segue a linha de clipes comerciais, cantor de óculos escuros, em estúdio, evidenciado a partir de primeiros planos, a fim de construir o artista (**Figura 12- b**).

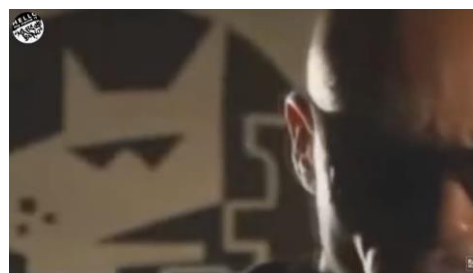
⁸⁴ CEICINE - Coletivo de Cinema de Ceilândia. **Reflexões sobre a linguagem documentária.** Disponível em: <<http://ceicinecoletivodecinema.blogspot.com/p/com-proposta-de-discutir-os-parametros.html>> Acesso em 14 de jun. de 2017.

Figura 12 - A figuração do rapper.

a.



b.



Fonte: “Num vai dá nada... se der é pouca coisa”.

A narrativa da canção aborda por meio de testemunhos os dilemas da vida do crime. Nesse sentido, há uma reflexão realizada por Rei e três testemunhos, realizados por outros intérpretes que compõem a narrativa da canção.

A reflexão de Rei representa a estrutura da criminalidade interligada à estrutura do sistema capitalista, como no trecho a seguir: “sobreviver é a lei, onde o rico *catia* com o pobre, e os *ladrão* nunca dá de mole. Esse é o sistema finado e falido, uma verdadeira máquina de fazer bandido”.

O primeiro testemunho é construído por meio de uma entrevista de cunho reflexivo, pois exhibe o fazer e não a entrevista acabada. Vemos nesse sentido um display de câmera focando a personagem em depoimento. A câmera bem devagar deixa o display e capta a personagem em primeiro plano em sua ação. Esse movimento continua até o fim do depoimento (**Figura 13- a**).

O segundo e o terceiro testemunho, são construídos por meio da voz *off*. Desta forma, um primeiro plano do rosto da personagem (**Figura 13- b**), coloca em evidência o início do depoimento, junto a suavização da base harmônica da canção. Assim, a personagem conta que sua entrada no crime foi devido ao uso de drogas, mas que conseguiu se libertar, pois, em suas palavras, “o sistema não me fez de refém”.

Já o terceiro testemunho, se assemelha a um sermão ou uma sorte de conselho proferido por DJ Jamaika, na parte final da canção. O rapper aparece junto a Rei em algumas cenas, antes de anunciar suas palavras, mas, previamente a seu depoimento, um primeiro plano do rosto de Jamaika, anuncia sua fala. (**Figura 13- c**)

Figura 13 - O testemunho na canção.

a.



b.



c.



Fonte: “Num, vai dar nada... se der é pouca coisa”.

Desta maneira, o clipe manifesta a personagem Ceilândia e já ensaia a ficcionalização do testemunho. Ele representa as contaminações entre documentário e ficção, além de já mencionar a utilização do material de arquivo, pois em uma cena Rei aparece folheando um álbum de fotografias.

Estes são recursos estéticos e um posicionamento político que manifestam-se no clipe e se desenvolvem para além dele. Nesse sentido, a próxima produção de Adirley, é uma ficção, baseada no conto “Os mudos” de Albert Camus.⁸⁵ Na narrativa de Camus, um grupo de operários apela para o silêncio após uma greve frustrada. Em meio ao descontentamento geral com as condições de trabalho e da luta, uma enfermidade se manifesta na filha do patrão, ocorrência que faz um dos operários se sentir sensivelmente compadecido pelo drama burguês.

⁸⁵ Em CAMUS, Albert. **O exílio e o reino**. 6ª edição, Rio de Janeiro: Record, 1997.

A leitura crítica de Adirley para compor o curta, *Dias de greve* (2006), suprime a chaga da filha do patrão e se concentra na greve operária ou melhor nas consequências dos dias de greve na vida dos operários. Assim, os operários em questão são serralheiros, em uma pequena serralheria na cidade de Ceilândia.

O movimento grevista não tinha o apoio do sindicato, não estava atrelado a tentativa de uma greve geral, não tinha o respeito do patrão, era uma ação desesperada frente a necessidade.

Assim, a greve mais do que despertar nos serralheiros a necessidade de uma ação conjunta e plural, com todo trabalhador explorado, ou mesmo, os serralheiros reconhecerem que só a união pode transformar as condições sociais. Os *Dias de greve* colocam em evidência o tempo perdido dentro no chão da fábrica e sublima a vida que pulsa fora dos limites da serralheria que o operário só pode experimentar pela greve.

Destarte, essa vida que pulsa é a figurativização da cidade de Ceilândia que se manifesta de maneira determinante na narrativa. São imagens inspiradas pelo olhar documental, uma sorte de modo observativo e participativo culminando na trama. De acordo com Adirley:

O Dias de Greve, talvez o filme que eu mais gosto, até hoje. É um filme que muita gente se reconhece, que acha massa, porque tem a Ceilândia radicalmente na cidade. É só Ceilândia, assim, muita imagem. Eu acho que é um filme muito cinema, sem querer ser pretensioso, mas pensando que eu fiz o filme com uma vontade muito grande de pensar cinema [...] (DUARTE; XAVIER, 2014, p. 223).⁸⁶

A ideia de fazer um filme para cinema, requer um rigor de *mise-en-scène*. Para isso, Adirley trabalha durante um ano a interpretação com atores e não-atores, em oficinas realizadas pelo Ceicine. Esse empenho corresponde a uma ação dramática segura em toda a trama.

⁸⁶ Entrevista realizada com Adirley Queirós por Lorena Duarte e Nayara Xavier. In: VICENTE, Wilq (org.) **Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, p. 213-242, 2014.

Figura 14 - Banner de divulgação das oficinas de interpretação.



Oficina de interpretação para vídeo

Dias: terças e quintas

Início: 26 de Fevereiro de 2008

Horário: das 14 às 18hs

Local: CEP Centro de Educação Profissional de Ceilândia

QNN 04 Área Especial Guararoba/Ceilândia Sul Distrito Federal (ao lado do Estádio Abadião Avenida do Metrô)

Contato: (61) 96517009

e-mail: ceicine@yahoo.com.br

Seleção de atores para o filme *Os Mudos* direção de Adirley Queirós



Fonte: Blog Ceicine.

O filme tem a fotografia e a *mise-en-scène* muito bem pensadas. As sequências externas (a maior parte do filme) revelam o domínio da luz natural. A composição dos corpos dentro do quadro se evidencia pelo belo uso da profundidade de campo. E, nota-se o esforço do diretor em evitar fórmulas convencionais, os planos contra-planos utilizados, geralmente acontecem com movimentos de câmera suaves e não com cortes seco, recurso comumente aplicado no modo participativo.

Figura 15 - Composição dos corpos no quadro e profundidade de campo.



Fonte: *Dias de greve*.

O terceiro filme de Adirley, *Fora de campo* (2009), é um média-metragem que trata do mundo do futebol, não aquele dos altos salários, das festas e da ostentação, da primeira divisão, ou do clube dos 13, mas o mundo “subterrâneo do futebol”, da segunda e terceira divisão, aquele dos baixos e atrasados salários, dos

sonhos e das frustrações, o futebol sem maquiagem, invisibilizado pelos meios de comunicação que Adirley vivenciou em seu tempo de futebolista.

Para armar um cenário que denota essa dialética, Adirley recorre à memória de cinco ex-jogadores. A experiência desses cinco, soma-se às inquietações, críticas, sonhos e memórias de Maninho, jogador com 30 anos ainda na ativa.

São amigos do período em que o diretor era jogador. De modo que, a memória aproxima o documentário da ficção e da fabulação, permitindo aos personagens romancear o passado, os jogos e “driblar” as dificuldades daquela época com as vitórias e derrotas que se refletem no presente filmado.

Como aponta Eduardo (2010)⁸⁷:

O fora de campo no cinema é um conceito que extrapola a noção de fora de quadro (ainda parte do campo), pois, para além de se relacionar com o não-visível, leva em conta aspectos da ordem do mundo extra fílmico. No futebol, seria quem está de fora, não apenas das quatro linhas, mas da imagem do futebol.

Quatro dos ex-jogadores são moradores de Ceilândia, de modo que, a cidade aparece figurativizada em mais uma obra do diretor. Dessa forma, imagens do cotidiano do futebol de várzea, dos campos de terra e vestiários improvisados colocam em cena a efervescência da “cultura da bola” no Distrito Federal.

O próximo filme de Adirley, é um longa-metragem que segue apostando nas possibilidades do universo ceilandense, bem como nas contaminações entre ficção e documentário. Com um título sugestivo, *A cidade é uma só?* (2011), viabilizado pelo edital de comemoração do aniversário de cinquenta anos da cidade de Brasília, aborda de fato o processo de higienização social de Brasília que culminou na criação da cidade-satélite Ceilândia, em 1971.

Em *Rap, o canto da Ceilândia*, Adirley já havia tocado no assunto, contudo, em *A cidade é uma só?* o diretor discute a violência explícita e simbólica utilizada no processo de fundação de Ceilândia, cuja origem está conectada a Campanha de Erradicação de invasões, presidida por Vera de Almeida Silveira, primeira dama do então governador Hélio Prates.

⁸⁷ Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/foradecampo.htm>> Acesso em 19 de mar. de 2016.

Segundo o discurso oficial, a Campanha tinha o objetivo de remover os habitantes da Vila do IAPI, localizada próxima ao aeroporto internacional de Brasília, para uma região com condições básicas para existência humana, pois a ocupação carecia de infraestrutura.

Desta maneira, a campanha criou um *jingle* com o nome, “A cidade é uma só”, que foi interpretado por crianças da Vila do IAPI, com o propósito de garantir o apoio da população às ações perversas do Estado militar burguês.

Toda esta trama se assenta em uma estrutura narrativa que mescla ficção e documentário, de modo que, os elementos da tradição ficcional convergem ao discurso documental e promovem as asserções propostas no filme.

A memória histórica é construída com cenas características do documentário de testemunho, através de câmera frontal e plano médio. E as cenas ficcionais são construídas de acordo com a linha do documentário direto. Dessa maneira, enquanto as cenas documentais apresentam maior rigor e controle estético, as cenas ficcionais sugerem que são realizadas ao acaso, “sob o risco do real”, como diria Comolli.

O processo histórico que dá origem à Ceilândia é narrado de duas maneiras. O primeiro é através de um filme institucional da Novacap, no qual o âncora garante as condições de infraestrutura de Ceilândia, o que é evidenciado por imagens aéreas de um vasto terreno em início de pavimentação e a locução de um discurso otimista em relação a nova epopeia de construir outra cidade no centro do país.

A segunda, é a partir da memória da personagem-narradora⁸⁸ Nancy que, vivenciou a desapropriação e a construção da Ceilândia a partir de uma perspectiva "privilegiada". Ela era moradora da Vila da IAPI e integrou o grupo de meninas que cantou o *jingle* da campanha em todos os lugares onde ele foi entoado.

Do lado fictício do documentário, Adirley articula três personagens: Zé Antônio, um especulador imobiliário; Dildu, faxineiro no Plano-Piloto e candidato a Deputado Distrital pelo Partido da Correria Nacional (PCN) e Marquim PP, um ex-rapper que faz a campanha eleitoral de Dildu.

⁸⁸ Sobre o conceito de personagem-narradora em A cidade é uma só? ver MESQUITA (2011).

Figura 16 - De cima para baixo, da esquerda para direita: Zé Antônio, Dildu e Marquim PP.



Fonte: *A cidade é uma só?*

Os dois personagens ficcionais com maior destaque na narrativa são Zé Antônio e Dildu. Suas composições expressam os anseios políticos e estético de Adirley.

Nesse sentido, a ocupação de Zé Antônio é comprar e vender terrenos, não importa onde ou quando. Graças a isso ele dirige seu carro por ruas pavimentadas, de chão batido ou pelas vielas do Distrito Federal. Sempre emoldurado por um primeiro plano de dentro do carro. Ele usa óculos escuros, camisa e calça social, o que destaca seu papel como empresário.

De dentro do carro é onde Zé Antônio conta o ontem e o hoje de Ceilândia, amparado por trechos com casas ainda em construção, o que corrobora profundamente com a versão da história de Nancy e opõe-se à versão oficial.

Já Dildu trabalha como faxineiro durante um turno em Brasília, em outro, é candidato a deputado distrital e, nas horas que lhe restam, é consumidor da cultura hip hop do Distrito Federal.

Dildu representa a vida cotidiana dos Ceilândenses, uma vez que, sua ocupação no Plano Piloto, leva-o a fazer viagens diárias, assim como os milhares de habitantes das cidades-satélites que rotineiramente viajam para trabalhar na capital do país.

Ao mesmo tempo, ser candidato manifesta a utopia de uma política em favor dos oprimidos, uma vingança concedida aos cidadãos expulsos de Brasília. Desse modo, é nesse viés que a personagem brada, em campanha nos semáforos das ruas do Distrito Federal: "Uma das bandeiras da minha campanha é a indenização dos antigos habitantes do IAPI, Morro do Urubu, Placa de Mercedes, Curral das Éguas que foram abortados na Ceilândia sem indenização".

Todavia, Dildu representa a amplitude da cultura hip hop do DF: a efervescência, na cena do baile rap; pelo figurino, típico de quem vive a cultura; e a personagem se movimenta entre as cidades sempre "cantarolando clássicos do rap nacional, como: "Dando trabalho *pros* anjos" de DJ Jamaica, "Dia de visita", do grupo Realidade Cruel, Joia Rara, do grupo 3 Um só" (SOUZA, 2016, p. 97).

Posto isto, Adirley em seu primeiro longa-metragem consolida sua posição política e estética, isto é, um posicionamento crítico em relação às problemáticas abordadas, bem como uma intensa vontade de experimentar a linguagem cinematográfica.

O diretor reforça questões trabalhadas ao longo de sua produção, como: a figuratização de Ceilândia que se manifesta neste caso em todo o enredo da trama; afinidades estéticas e políticas com o hip hop do Distrito Federal, bem como as contaminações entre documentário e ficção.

Como já afirmamos em estudo recente⁸⁹, a estilística e o posicionamento político de Adirley, está intimamente ligada a estética e a política do hip hop ceilandense, sobretudo ao Rap produzido nos anos 1990 e início dos anos 2000.

Ambos utilizam tanto as potencialidades documentais e ficcionais da memória e do cotidiano ceilandense, de modo que, as canções em rap e os filmes de Adirley "[...] criam universos ficcionais diversos, envolvem realidade e ficção através de memórias fabulados e/ou experiências reais dos próprios compositores" (SOUZA, p. 94).

Nesse sentido, se os filmes de Adirley misturam gêneros cinematográficos, no rap a "[...] letra é cantada em cima de uma base, construída com uma composição musical que utiliza como matéria-prima vários outros estilos

⁸⁹ No ensaio, "Bomba Explode Na Cabeça E Estraçalha Ladrão: O Estilo Gângsta Do Cinema De Adirley Queirós" (SOUZA, 2016), analiso o cruzamento entre os elementos estéticos e políticos da cultura hip hop oriundo de Brasília, DF, nos filmes, *A cidade é uma só?* (2011) e *Branco Sai, Preto Fica* (2014).

musicais, diálogos encenados ou entrevistas documentais, ruídos, efeitos sonoros, entre outros” (SOUZA, p. 94).

Segundo Herschmann (1997, p. 74-75), esta é uma

[...] estética regida pela lógica do pegue-e-misture. [...]na música, em que o sampler é utilizado como ferramenta básica que permite a cantores e DJs extrapolar a batida Miami Bass e realizarem uma costura com sons e ritmos identificados com outros gêneros e estilos, como hip hop, cantigas de roda, pagode, brega, entre outros. Esse tipo de postura, além de garantir visibilidade e um espaço no mercado, lhes permite, também, opor uma resistência bastante peculiar: apropriar-se das modalidades oficiais e realizar uma constante pilhagem.

Deste modo, é nessa direção estética e, por conseguinte, política, que Adirley constrói *Branco sai, Preto fica*. De acordo com Esther Hamburger (2014, p. 104), o filme

[...] adensa uma efervescência em curso há pelo menos 20 anos nos bairros populares, nas periferias, nas comunidades brasileiras. Essa efervescência é mais conhecida em outras formas artísticas. O rap, com suas ligações transnacionais, denunciou a discriminação com contundência inédita; a chamada literatura marginal nos inúmeros saraus que mobilizam os bairros populares; a dança; o grafite.⁹⁰ As realizações contagiam e incorporam artistas de outras paragens.

O enredo de *Branco sai, Preto fica* desta maneira, coloca em cena o processo de criminalização do espaço dos bailes e de toda cultura hip hop, que fora fortemente disseminado pela mídia e concretizado na ação policial no Quarentão.

O documentário apresenta a exclusão e a criminalização de comunidades carentes, recuperando a memória dessa violência a partir do que aconteceu a dois jovens frequentadores do baile naquela ocasião

O Distrito Federal é representado como região extremamente repressiva e autoritária. Diversas cenas manifestam esse contexto, por exemplo, quando Marquim está em um carro, dirigindo a noite em uma rodovia, escutamos: “Se você está ouvindo esta faixa é porque você está sobre a área de controle da cidade de Brasília, por gentileza tenha em mãos o seu passaporte de acesso. Uma autoridade da polícia do bem-estar irá abordá-lo no próximo guichê”. Ou quando

⁹⁰ Nota da autora: “T. Caldeira, “‘I came to sabotage your reasoning!’ violence and resignifications of justice in Brazil,” in *Law and Disorder in the Post-Colony*, ed. J. A. J. C. Comaroff (Chicago: University of Chicago Press, 2007)”.

ouvimos o som de sirenes e uma voz over que nos indica: “cidadãos, a polícia do bem-estar social está iniciando a ronda noturna, solicitamos a todos imediatamente que retirem as crianças das ruas e retornem a seus lares [...]”.

Estas cenas exibem a proposta de contenção da pobreza na organização territorial da região, que faz referência ao processo de remoção da população do entorno de Brasília para Ceilândia e para as demais cidades-satélites do Distrito Federal, ou seja, efetiva o local das classes populares na configuração territorial de maneira crítica.

Na narrativa Marquim é locutor em uma rádio clandestina, nesta função revive a época do Quarentão, toca as músicas que agitaram o baile, se diverte em rememorar aquele período supostamente utópico. Em suas palavras: “eu vou levar o Quarentão comigo, não me esqueço”.

Em meio a esta rotina Marquim com a ajuda de DJ Jamaica se empenham em construir uma bomba sonora, um aparelho cilíndrico luminoso, cujo conteúdo seria a expressão da sonoridade de Ceilândia. Isto é, um inventário sonoro que reúne a potência do rap de Dino Black, o brega escrachado “Dança do jumento” da Família Show, o ruído da feira, a oferta do câmelô, etc, para lançar contra Brasília e destruí-la.

Nesse sentido, Marquim é o representante máximo da cultura hip hop de Ceilândia, sua personagem traz em sua composição três elementos da cultura: break, Dj e MC e expressa uma forte crítica a configuração socioterritorial.

A construção da bomba figuratiza o trabalho do DJ em seu processo de composição musical, ou seja, expressa a coleta de sons, ritmos, locuções, ruídos que são agrupados na base musical harmônica para a criação do rap e, todavia, coloca em evidência o traço fundamental da estética do hip hop, o pegue-e-misture.

Sartana é um ciborgue, meio homem e meio máquina, que vive a consertar braços e pernas mecânicas dos moradores da cidade. Em suas memórias, há uma mescla de experiências utópicas e distópicas que expõe a relação dialética do ser nestes dois horizontes. Como afirma em seu depoimento:

A gente estava dançando como a gente fazia sempre, porque a gente ensaiava uma semana toda e, ali o Quarentão era o ápice, você ia apresentar a sua coreografia [...]. O fim do Quarentão foi o fim da minha vida, de uma de minhas vidas [...]. Parece que a cidade toda era parte de minha vida, parece que cortou aquilo ali tudo de mim, era uma parte que eu estava perdendo.

Destarte, podemos pensar Sartana como o povo da cidade, que seguiu suas vidas em meio a opressão, criando novas formas de se relacionar com o espaço, sobreviver e porque não se vingar. Sartana é quem ilustra a chegada de Dimas Cravalaças e também quem desenha a destruição de Brasília. Seria o povo tomando o controle?

Já Dimas Cravalaças, vem de outro tempo/espaço e se relaciona com os demais personagens por dispositivos midiáticos, sobretudo pelas ondas da rádio de Marquim. Nesse sentido Dimas Cravalaças faz o mesmo percurso do rap, que vem de outro espaço por ondas de rádio, pelo cinema, por programas de TV e auxilia no desenvolvimento da “revanche do gueto”.

Por essa leitura, percebemos porque Dimas Cravalaças não impediu a destruição de Brasília que o manteria preso ao passado, mesmo depois de ser avisado por sua correspondente no futuro. Diz a correspondente: “Cravalaças um evento eletromagnético ocorrido no passado ameaça o futuro da terra. Se você conseguir impedir a grande explosão será devidamente recompensado e será autorizado para voltar. Não há tempo Cravalaças. Corra Cravalaças! Corra Cravalaças!”:

Figura 17 - Destruição e o caos em Brasília - ilustrações de Sartana.





Fonte: *Branco sai, Preto fica.*

Dimas é a manifestação do rap, da cultura hip hop que ocupou o Distrito Federal se “misturou” com o contexto e hoje é parte da cidade⁹¹, arma simbólica no conflito por cultura, cidadania, infraestrutura ou visibilidade. Ele manifesta a luta por um imaginário que representa Ceilândia para além do estereótipo, por indenização, cotas, políticas públicas de igualdade, etc, e por isso não impediu a explosão, pelo contrário é coautor na destruição.

Figura 18 - Dimas Cravalanças observa a destruição causada pela bomba e por sua nave. A única pessoa no espaço de Brasília.

⁹¹ Segundo Conceição Freitas “o hip-hop está para o Distrito Federal como o rock esteve para o Plano Piloto”. Disponível em: http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2010/11/25/interna_cidadesdf,224734/hip-hop-e-a-resistencia-criativa-dos-negros-no-distrito-federal.shtm >Acesso em: 23 de jul. de 2017.



Fonte: *Branco sai, Preto fica*.

Assim, Adirley em *Branco sai, Preto fica* aborda o espaço onde “nasceu” a cultura hip hop em Ceilândia⁹² e, para tanto, inverte o caminho na realização do documentário. Ao ao invés de partir do documentário e ir “apimentando” as asserções com a ficção (como vinha fazendo), o diretor criou um universo fictício para tratar um acontecimento traumático da vida de Marquim e Sartana, um processo de fabulação comum na produção de rap, no qual associamos a estilística do diretor.

Como a estilística de Adirley está totalmente ligada ao território e às memórias são materializadas nas ruas, arquitetura, espaços, pessoas, etc, vale fazer referência ao geógrafo Milton Santos (1998, p. 84), pensador que refletindo acerca da contradição socioterritorial vivenciada no dia-a-dia pelos sujeitos, afirma que, os “[...] pobres, homens comuns” “[...] não podem por muito tempo, estar em face com este imaginário perverso e acabam descobrindo as fabulações”.

Destarte, “as fabulações” foi o que os ceilandenses descobriram e, a partir daí, foi o que os rappers e Djs criaram com suas canções, foi o que Adirley e o Ceicine criaram com os filmes, é o que cada cidadão comum cria para suportar a relação assimétrica de poder imposta por Brasília as cidades-satélites.

⁹² De acordo com Tavares (2010, p. 316), “O Quarentão foi um dos espaços mais representativos da cultura hip-hop existente nos anos 1980 em Ceilândia. Tratava-se de um prédio que pertence à Administração Regional. Localizado na parte central da cidade, ao lado do comércio regular e cercado pelo comércio informal dos camelôs, era uma espécie de salão de múltiplas funções, utilizado para vários fins sociais. Aos domingos, à noite, aconteciam os “sons” animados pelo DJ Gersom”.

A fabulação é o que acende o estopim de um intenso processo de disputa e recriação das imagens e da realidade, que vai da música ao cidadão, do cidadão ao cinema, do cinema a música em um sistema de retroalimentação contínuo.

Nesse viés, afirmamos o óbvio, Ceilândia, hip hop e fabulação são as máximas que guiam a estilística de Adirley Queirós, colunas que sustentam, o seu cinema ceilandense.

5 DESVIOS PELA MEMÓRIA: o trauma e a mise-en-scène

Sobre o crepúsculo do fim da União Soviética, Chris Marker estreou, *Le Tombeau d'Alexandre* (1993), um eloquente elogio à memória de Aleksandr Medvedkin, “o último comunista”, cineasta singular do período áureo do cinema soviético.

Nascido no início do século XX e falecido às vésperas da Perestroika, Medvedkin vivenciou e “filmou” os principais acontecimentos de seu mundo sem que suas obras chegassem ao espectador soviético ou ao espectador de qualquer parte do mundo.

Para Jacques Rancière (2010, p. 179), em um texto com um título que soa como um oxímoro, “A ficção documental”⁹³, discutir memória neste caso é colocar em evidência o paradoxo instalado por sua narrativa:

Ele não pode, de fato, assumir a tarefa de “conservar” a lembrança de um autor cujas obras não vimos e cujo nome nos é praticamente desconhecido. De resto, os compatriotas de Medvedkine não tiveram mais oportunidades do que nós de assistir a seus filmes. Consequentemente, não se trata de conservar uma memória, mas de criá-la. Desse modo, o enigma do título remete ao problema da natureza do gênero cinematográfico que chamamos de documentário. Isso nos permite, num atalho vertiginoso, ligar duas questões: o que é uma memória? O que é o documentário como gênero de ficção?

As questões levantadas e discutidas por Rancière em seu artigo, se aproximam as discussões tratadas nos capítulos anteriores desta dissertação, bem como a proposta de Marker para *Le Tombeau d'Alexandre*, possui pontos de convergência com as obras aqui analisadas, sobretudo com a proposta de Carri para *Los rubios*.⁹⁴

Não obstante, diferente do filme de Marker, *Los rubios* e *Branco sai, Preto fica*, são narrativas oriundas de memórias traumáticas, difíceis de serem rememorados pela estilística estabelecida, a tipo *Shoah* (1985). E, ademais, tal estilística não permeia horizonte estético de Albertina Carri ou de Adirley Queirós, como vimos no recorrido estilístico.

⁹³ Jacques Rancière, La fiction documentaire: Marker et la fiction de la mémoire. In: La fable cinématographique. Paris: Seuil, 2001. Originalmente publicado como La fiction de mémoire: À propos du Tombeau d'Alexandre de Chris Marker, Trafic, 29, Spring, 1999: 36-47 (N.T).

⁹⁴ Albertina Carri em diversas entrevistas afirma que Chris Marker e Godard são suas maiores referências para *Los rubios*.

Nesse sentido, Albertina Carri (2007, p. 34) assinala: “rescatar la fantasía es la forma de franquear ciertas fronteras, trasladarse a un territorio (y dejarlo en evidência) en el que la razón falha, y en el que las palabras se traducen ahuecadas”.⁹⁵

Adirley Queirós, nesse viés comenta sua proposta:

Eu cheguei até eles para tentar fazer um documentário tradicional, no começo, sobre o esquema do baile, e a primeira fala que eles me disseram foi: “eu não tô a fim de fazer isso mais não. Eu não estou a fim de ter essa conversa diretamente, ficar mexendo nessas coisas é muito difícil para mim e tal”. E aí a gente foi sugerindo tentar fazer um filme, que fosse muito mais pelo caminho da fabulação.⁹⁶

Assim, a memória traumática é o que leva os diretores a fabulação e, por conseguinte, a ficção. Segundo Seligmann-Silva (2008, p. 69), “o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa”, difícil de ser narrado, mas que “[...] encontra na imaginação um meio para sua narração” (p. 71).

Por esse viés, para compor o relato de memória do trauma, Carri e Queirós criaram universos fictícios através da potência do falso, não como Marker, para forjar a memória revolucionária de Medvedkin, mas com o intuito de ressonar a inesquecível memória da tragédia.

Em ambos os filmes, a encenação é o caminho para o acesso ao acontecimento traumático, é a forma de narrar o trauma e vencer a “crise do testemunho” (SELIGMANN-SILVA, 2008), é onde se revela a fabulação, onde a memória traumática desencadeia a transformação da personagem, nos domínios e no rigor da *mise-en-scène*.

Portanto, para compor o relato do trauma nestes casos, foi necessário criar um universo fictício, a fim de assentar a memória pós-traumática, para dessa maneira, expandir suas dimensões através da potência do falso.

Nessa perspectiva, nas próximas páginas examinaremos a *mise-en-scène* dos filmes, a partir da seleção de algumas sequências que julgamos essenciais as narrativas.

⁹⁵ “Resgatar a fantasia é o caminho para atravessar certas fronteiras, mover-se para um território (e deixá-lo em evidência) onde a razão da falha, e na qual as palavras são traduzidas em conchas”.

⁹⁶ Debate com Adirley Queirós sobre Branco sai, Preto fica no 3º Colóquio Cinema, Estética e Política, realizado em abril de 2014 na Universidade Federal Fluminense em Niterói. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WigC2b-uJXQ&t=1856s>>. Acesso em 21 de abr. de 2018.

5.1 MEMÓRIA, FABULAÇÃO E MISE-EN-SCÈNE - onde a Rubia e o Preto ficam

De acordo com Ramos (2012, p. 19), “o conceito de *mise-en-scène* possui ampla bibliografia no cinema de ficção, mas ocupa espaço paralelo na teoria do documentário” [grifo nosso]. Dessa maneira, podemos pensar que na breve história dessa modalidade de cinema, questões em torno da objetividade e da sobriedade do discurso documental, obscureceram a reflexão sobre sua *mise-en-scène*.

Contudo, mesmo as discussões sobre a *mise-en-scène* cinematográfica ficcional remontam os anos 1950, sobretudo pelas proposições de André Bazin, mas se desenvolvem em seu sentido atual, “através da geração Nouvelle Vague, quando ela ainda exercia crítica de cinema (os hitchcocko-hawksianos), e dos cinéfilos chamados macmahonianos (Michel Mourlet, Pierre Rissient, Jacques Lourcelles)”(RAMOS, 2012, p. 19).

A partir daí, ao longo dos anos diversos diretores e pensadores do cinema sistematizaram todo um conjunto de ideias e conceitos, efetuando comparações e projeções, a partir da infinidade de possibilidades e dos desafios contidos na *mise-en-scène*. Dessa maneira, a amplitude do conceito, o eleva à categoria operativa necessária a qualquer reflexão ou crítica cinematográfica.

Nas discussões contemporâneas ganha destaque dois livros sobre a temática: “Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema (2005), de David Bordwell e “O Cinema e a Encenação” (2006) de Jacques Aumont.

O viés de David Bordwell, circunscreve-se a partir de uma perspectiva pragmática, apoiado em um conjunto de conceitos que permeiam o termo: “o diretor que queira contar uma história é obrigado a empregar estratégias pictóricas. Ele narra visualmente e nesse projeto a disposição das figuras no espaço é fundamental” (BORDWELL, 2006, p. 305), assinala o autor em relação a *mise-en-scène*.

Segundo Bordwell (2005, p. 36), “o essencial sentido técnico do termo denota cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro”. Ramos (2012, p. 20) nesse sentido, acrescenta mais um componente estilístico concernente a especificidade documental:

podemos ir além e definir a especificidade da cena fílmica/documentária na lide com o sujeito (pessoa ou ator) que vive, enquanto sustenta a ação na tomada presente: espécie de carimbo de sua fisionomia e de seus gestos que o rosto e a expressão dos afetos evidencia, conformando a encenação propriamente.

Por essas perspectivas, diretor deve controlar todos os aspectos elencados pelos autores, de modo que assim possa fazer valer sua leitura do argumento, é por isso que Bordwell (2005, p. 36) assinala: a “imagem da *mise-en-scène* por excelência é um plano-sequência com profundidade de campo”.

Já a perspectiva de Aumont, se localiza a partir de um reflexivo olhar sobre o desenvolvimento da *mise-en-scène* na história do cinema, enfocada na encenação e delineada através da análise de um diversificado corpo de filmes, diretores e estilísticas.

Nesse sentido, Aumont (2006, p. 134) sustenta que, “a encenação nunca é mais do que uma organização da disposição e das deslocações dos actores num quadro determinado, [...]” por meio de duas regras: legibilidade e harmonia.

A legibilidade estabelece a organização dos diferentes corpos que compõem o quadro sem que um sobreponha o outro. Já a harmonia edifica-se a partir do equilíbrio entre iluminação, cenário, os corpos e as coreografias orquestradas em cena.

Deste modo, na perspectiva de Aumont (ibidem) encenar é:

tendo fixado o quadro (ângulo de vista e distância), prever até aos pormenores lugares de cada actor em cada momento, o jogo dos seus olhares, a posição de seus corpos, etc, em vista de um efeito conjunto claro e esteticamente satisfatório.

Destarte, pelo viés dos autores, a *mise-en-scène* se edifica por meio de um rígido controle do espaço cênico, pela capacidade de prever o movimento dos corpos, pelo gerenciamento das ações, dos olhares e das emoções que estruturam e guiam a personagem em cena. Portanto, serão estas as matrizes discutidas em nossa análise.

Tanto Aumont quanto Bordwell desenvolvem suas análises a partir de grandes autores e obras da indústria do cinema de ficção, nenhum deles aborda a questão no documentário, pois acreditam que o essencial se mantém em todas as formas cinematográficas.

No entanto, se por um lado a *mise-en-scène* documental se edifica pelo mesmo princípio do cinema de ficção e seu cerne está na ação dos corpos dentro do quadro, por outro lado, como assinala Ramos (2008, p. 22), se

a figuração do corpo pela ação fílmica constitui, em seu âmago, a noção de *mise-en-scène*. O estilo é o movimento/expressão com o qual o corpo encarna ação e afeto. Essa “encarnação” interage ativamente com a dimensão presencial do(s) sujeito(s) que sustenta(m) a câmera no mundo, na situação de tomada, e que, em geral, está fora do campo da cena que a tomada constrói [grifo nosso].

Tanto Queirós, como Carri, articulam suas *mise-en-scènes* em duas modalidades; planejada, controlada em todos os aspectos possíveis, como em um filme de ficção comum, mas também acontece por meio da interação entre personagem e o sujeito da câmera, “sob o risco do real”, aberta às intervenções do acaso no mundo histórico.

Assim, o que acontece quando a encenação não advém de um argumento detalhadamente planejado? Como controlar a realidade - (que “está sempre à frente do cineasta” - (AUMONT, 2006, p. 123) sem limitar sua potência? E, nos dois casos o mais importante, como colocar a memória traumática em cena e “narrar o inenarrável” (SELIGMANN-SILVA, 2008)?

Como bem afirmou Aumont (2006, p.169-170), “não se faz encenação no papel ou na cabeça, mas sim na realidade, e que esta realidade faz o cineasta lidar com elementos sobre os quais o controle é, quando muito incerto (desde logo, o ator)”. Dessa forma, as manifestações do acaso acometem um rol infundável de problemas a circunstância da tomada, seja em estúdio ou em locação, seja em um documentário ou numa ficção.

Bordwell (2005, p. 320) por sua vez, postula sobre a metodologia “problema/solução”, isto é, “o contexto do ofício pode ser compreendido como uma situação em que se colocam os problemas que os diretores têm de resolver” e, neste viés acrescenta, “esses problemas não são só dificuldades momentâneas de produção como persuadir o ator principal bêbado a sair de um *trailer*, mas também questões mais amplas de representação artística” [grifo do texto].

Nesse sentido, “a *mise-en-scène* não é nem um realismo passivo, nem uma folia da ação inventora do homem sobre o mundo; é um acesso à *presença das coisas*” (OLIVEIRA Jr., 2014, p. 61) [grifos do autor], por onde controle e acaso, realismo e intervenção são constantes na orquestração do espaço cênico. Evidentes em qualquer tomada, mas distintas na relação entre as mesmas.

Assim, Aumont (2006, p. 161) destaca:

parece-me, o lugar da encenação, no cruzamento dos dois. Calculada, condicionada, [...] a encenação deve também adquirir aspecto de capricho, ornamentar-se com o prestígio da espontaneidade, oferecer-se como a arte de gerir o imprevisível por excelência, os comportamentos humanos.

Los rubios e Branco sai, Preto fica, encontraram esse lugar e realizam a encenação no cruzamento entre a ficção e o documentário, entre o controle e o acaso.

A encenação nesse sentido é realizada através da mescla entre a encenação-construída, locação, ação e afecção, de modo que, em algumas cenas, a categorização pode ser precisa, mas em outras a fabulação é tamanha que extrapola os limites dos conceitos e das formas. Ela acontece tanto em ambientes construídos, de forma a limitar a ação do acaso, como também aberta aos imprevistos, no corpo-a-corpo com o real.

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

Por exemplo, na primeira cena que revela o traço documental do filme, ainda na sequência de introdução, se fosse totalmente planejada perderia sua potência (**Figura 19**). A diretora e sua equipe entrevistam uma senhora que conheceu a família Carri antes do sequestro - que inclusive reconhece a diretora chamando-a, como nos lembra Martín Kohan (2004)⁹⁷ de Robertina, a encenação acontece no risco do real, sem ensaio ou maquiagem, no corpo-a-corpo com o mundo.

Figura 19 - Mise-en-scène documental - *Los rubios*.



⁹⁷ De acordo com Kohan (2004) “Algo tienen estos vecinos, cuando se equivocan con las identidades. El hijo de la vecina entregadora, un hombre nervioso al que una cámara también nerviosa tiene que buscar para que aparezca al hablar, se equivoca con el nombre de Albertina Carri. Pero no comete un error cualquiera: le dice “Robertina”, la entrevera con el padre”.



Fonte: *Los rubios*.

Um plano geral da fachada da casa inicia a cena. É nesse momento, como assinala Ramos (2012, p. 22) que,

a presença do sujeito-da-câmera funda a tomada, ao transformar ação em encenação. Não se constitui propriamente em indivíduo físico, mas incorpora a máquina que sustenta no corpo e também a equipe que o faz existir como imagem cinematográfica.

A diretora e um membro da equipe estão de costas, enquanto a personagem está posicionada no fundo do quadro, quase invisível na profundidade. O câmara-man vai se aproximando, até parar no pé do portão, montando o triângulo para entrevista: câmera, Albertina e entrevistada.

Com o *zoom*, ele passa entre o portão, pelo jardim e enquadra a personagem em primeiro plano, num percurso suave em que a montagem alterna primeiros planos da diretora, com primeiros planos da entrevistada, compondo o plano contra-plano. A cena termina com despedidas e agradecimentos, o *zoom* retorna à posição normal e corte seco.

Esta cena revela alguns dos problemas da *mise-en-scène* documental. De imediato, a própria forma com que a equipe encontra e aborda a personagem limita as opções de *mise-en-scène*.

A senhora está parada na janela de sua casa, não convida a equipe a entrar, nem sai a calçada. Sua imobilidade impõem a ordem dos corpos no quadro e estabelece restrições no que diz respeito a maquiagem, figurino ou luz artificial, caso fosse necessário algum desses recursos.

Ainda no início da entrevista a senhora pergunta: “que están filmando?”, um dos membros da equipe responde que é um trabalho para faculdade, e por isso ela poderia ficar tranquila.

No entanto, a senhora não está tranquila, enquanto diretora e equipe lhe direcionam várias perguntas, a senhora se limita a responder: “para mi fueran gente muy buena, no tengo nada que decir” ou “no sé, no tengo ni idea”. Em meio a

estas tensões, há uma busca pela legibilidade, harmonia e profundidade de campo (**Figura 19**).

Já Adirley Queirós, não utilizou o acaso na mesma perspectiva de Carri. O diretor realizou poucas cenas em ambientes cujo controle “integral” não era possível. No entanto, na cena realizada em um mercado popular, o diretor ornamenta a encenação com os olhares curiosos, colocando dessa maneira as personagens “no mundo real” (**Figura 20**), exatamente no cruzamento entre controle e acaso.

Nela, Marquim e Jamaica vão em busca de sons que irão compor o arsenal da bomba sonora. A ideia é captar o som da cidade, das ruas, do povo..., e nada melhor do que um mercado popular para tal coleta. A figuração é realizada sempre com Marquim e Jamaica caminhando no centro do quadro pelos apertados corredores do mercado (**Figura 20-a, b.**).

A construção da banda sonora é limpa e rica em vozes, propagandas, músicas, levando o espectador a sentir-se com os fones da personagem. Logo, Marquim se atenta para uma sonoridade que rapidamente torna-se marcante na banda sonora e desencadeia, junto a performance corporal do ator, a necessidade da cena seguinte (**Figura 20-c.**).

O figurino de Jamaica continua no mesmo padrão de todas as outras cenas, mas o de Marquim se modifica. De roupas neutras, em tons pastéis e *black power*, para trança rastafari, calça vermelha e camiseta cinza.

Segundo o rapper e ator Marquim, a composição padrão da personagem não podia mudar, de modo que, sob sua insistência, esta foi a única cena que o diretor autorizou trocar o figurino da personagem.⁹⁸

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

Figura 20 - *Mise-en-scène em externa*: Branco sai, Preto fica.

a.

b.

c.

⁹⁸ Marquim do Tropa comenta a questão no debate pós-lançamento do filme no 47º Festival de Brasília. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=m8tQNfpUHoM>> Acesso em: 12 de ago. de 2017.



Fonte: *Branco sai, Preto fica*.

Queirós e Carri nestas cenas se relacionam com o acaso sob a égide da flexibilidade, tal como postula Aumont (2006, p. 171):

o cineasta parece não intervir, ou intervir muito pouco, parece estar mesmo ausente da rodagem e, porém, nada se faz que ele não tenha, de certa maneira previsto - ou antes, que ele não tenha previsto aceitar e disso se servir integrando-o no seu projeto (AUMONT, 2006, p. 171).

Tanto em *Branco sai, Preto fica*, como em *Los rubios*, narrar o trauma é uma dor constante, de modo que a fabulação auxiliou decisivamente os diretores na construção do relato traumático possibilitando a feitura dos filmes.

A fabulação no caso de Carri se revelou sobretudo através da atriz que a representa, da encenação do testemunho, da animação, etc. Já Queirós concebeu uma alegoria que permitiu aos sujeitos criarem seus personagens e, desta forma, rememorar o trauma nos cenários construídos exclusivamente para o filme. Nas palavras do diretor:

Primeiro a gente faz toda uma ambientação de cenário, pra só depois levar os personagens para o ambiente [...]. Então a partir do momento que a gente constrói esse cenário, a gente deixa eles andando pelo cenário, onde eles andavam era filme. O rigor era um rigor prévio no sentido de que vamos fazer um cenário que talvez lembre uma ficção científica e vamos construir cenários mais isolados, mas a partir daí, como o personagem vai agir é com ele. Não existe o roteiro tradicional.⁹⁹

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

⁹⁹ Debate com Adirley Queirós sobre *Branco sai, Preto fica* na Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WigC2b-uJXQ&t=201s>> Acesso em: 25 de ago. de 2017.

A cena tem início com um forte ruído que sugere o som de uma esteira, em tela preta com o letreiro: “Antiga Ceilândia, Distrito Federal” (**Figura 21-a.**). Corte seco e por um plano geral em movimento de grua ascendente vemos uma parede pichada a esquerda, um prédio de quatro andares ao fundo e parte de um parquinho no canto direito do quadro (**Figura 21-b.**). É noite.

Outro corte, Marquim desce um lance de escadas sobre um elevador em contra-picado, vestindo calça jeans e uma camiseta de cor cinza com as palavras “Retro sport”. O local parece um esconderijo, ferramentas espalhadas, luzes nas paredes, uma caixa pendurada com alguns vinhos e objetos irreconhecíveis. (**Figura 21-c**)

Este é um plano geral longo, que permite ao espectador conhecer o cenário e acompanhar na profundidade do quadro, o movimento suave da cadeira. Marquim lava as mãos (*em off*), em seguida estaciona ao lado da bomba sonora, o aparelho cilíndrico luminoso que se destaca no fundo quadro. Com uma chave de fenda, em plano médio, mexe na bomba, ela emite um assobio distorcido (**Figura 21-d.**) mudando a feição da personagem.

Em seguida, um primeiríssimo plano de um toca discos em movimento, a mão de Marquim posiciona a agulha no vinil, entra uma base sonora própria do estilo gangsta rap (**Figura 21-e.**). Em primeiro plano, Marquim está com fone de ouvidos e um microfone próximo à boca (**Figura 21-f.**), inicia um relato em primeira pessoa, seu caminho até chegar ao baile: “Domingo, sete horas da noite. Já estou com meu pisante, minha beca, estou em frente de casa. Tô indo em direção ao centro da Ceilândia [...]”.

Aqui, Marquim executa a fabulação, de modo que, profere o relato como se ainda estivesse em 1986, portanto é o Marquim bboy¹⁰⁰ quem narra. O relato da personagem simula uma noite de baile no Quarentão, planos longos e fixos são entrelaçados a imagens da época o que potencializam a encenação da personagem: “Oh! que loco! Tá inflamado, já dá pra ouvir as pancadas daqui. Olha os graves, hoje o Rubão tá botando pra quebrar”. Experimentamos, dessa forma, a atmosfera contagiante do Quarentão.

Daqui em diante Marquim já não é o bboy, mas o rapper através de outra via de fabulação. Ele inicia o primeiro trecho da música de sua autoria, “Baile no

¹⁰⁰ Dançarino de break.

Quarentão”¹⁰¹: “O baile vai se loco aqui no Quarentão, os moleques estão de quina me esperando ali irmão, a bagaceira vai ser loca e o bicho vai pegar [...]”. (**Figura 21-g. h.**)

Dentro do baile ele começa o passinho. Marquim movimenta a cabeça, os ombros, o corpo, dá dicas aos que tentam acompanhá-lo, vivenciando por alguns segundos aquele tempo, sempre com um sorriso no rosto. No entanto: “Tá acontecendo alguma coisa. Oh! Chama as minas pra cá. Tá acontecendo alguma coisa ali na portaria. O que é aquilo?” Som de tiros e latidos se misturam a base gangsta. “Vish...os cana! Os pé de bota tá na área”.

A partir daqui a base harmônica é interrompida, um silêncio toma conta da cena, até que: “Bora, bora, bora, bora...Putá pra um lado e viado pro outro! Bora porra! Tá surdo negão? Tô falando que branco lá fora e preto aqui dentro, branco sai e preto fica porra!”. (**Figura 21-i.**)

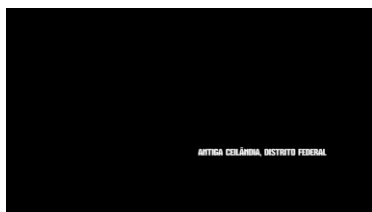
Marquim já não sustenta o sorriso, nem o rosto elevado, prostrado, seu corpo, seu olhar, sua expressão manifestam a catástrofe, a impotência do cidadão frente ao autoritarismo. Numa vertiginosa aproximação, a cena termina como muitas canções do gangsta rap produzido nos anos 1990, ao som de tiros e do Globocop.¹⁰² (**Figura 21-j.**)

Figura 21 - Seção de abertura de *Branco sai, Preto fica*.

a.

b.

c.



d.



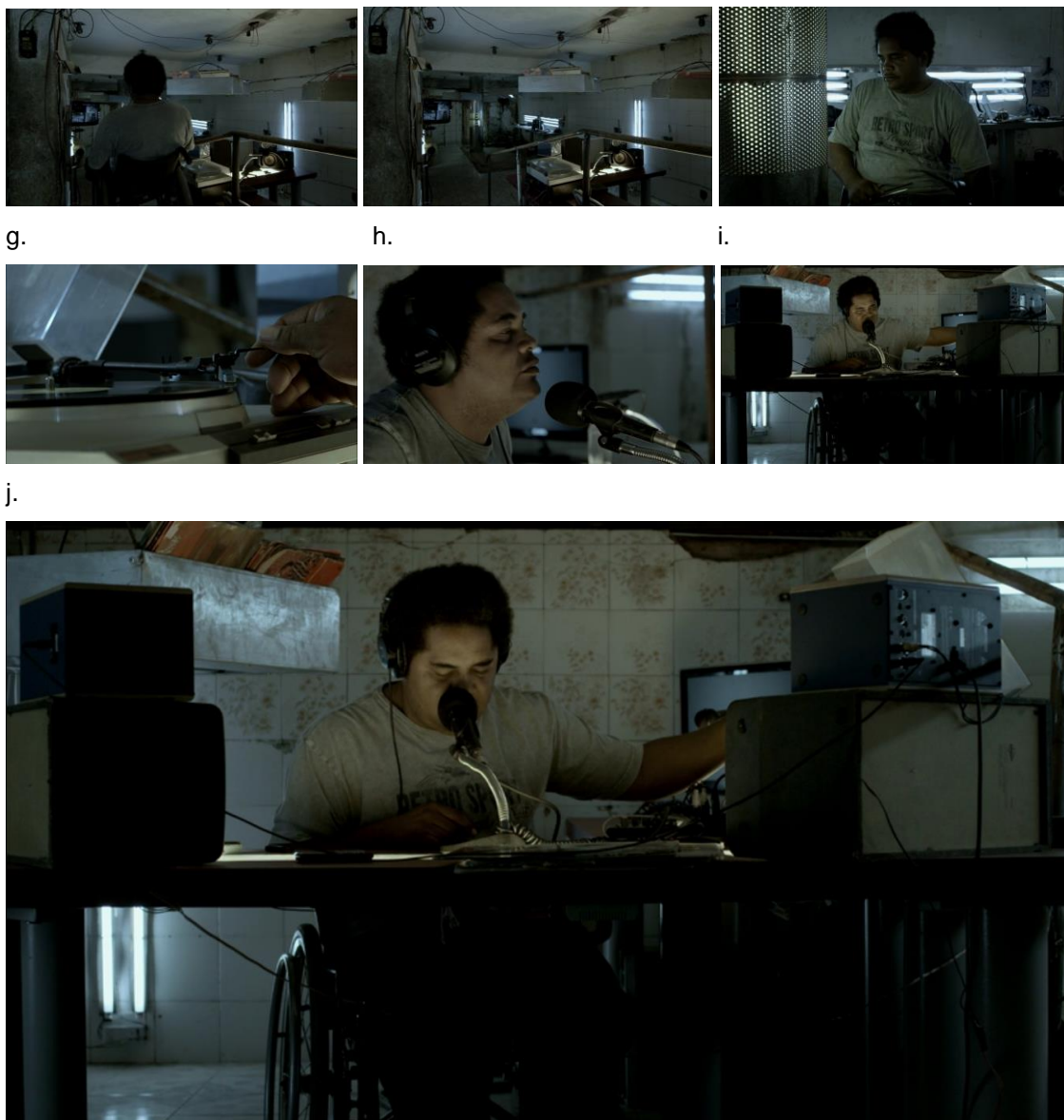
e.



f.

¹⁰¹ A música “Baile no Quarentão” compõe o álbum “Só na miúda” (2010) do grupo Tropa de Elite. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IKZL410IXGw> Acesso em: 24 de jul. de 2017.

¹⁰² No Brasil, o estilo gangsta rap produzido a partir de meados dos anos 1990, utiliza com frequência em sua base harmônica sons de tiros e helicópteros, bem como referências ao helicóptero da emissora Globo, o Globocop.



Fonte: *Branco sai, Preto fica*.

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

Assim, sobretudo nas cenas que acontecem no cenário onde, Albertina cita explicitamente Jean-Luc Godard¹⁰³ e John Waters (Figura 4), a diretora

¹⁰³ Fernando Seliprandy (2015) organiza todo o debate em relação a Los rubios e Godard no artigo, *Los rubios e os limites da noção de pós-memória*.

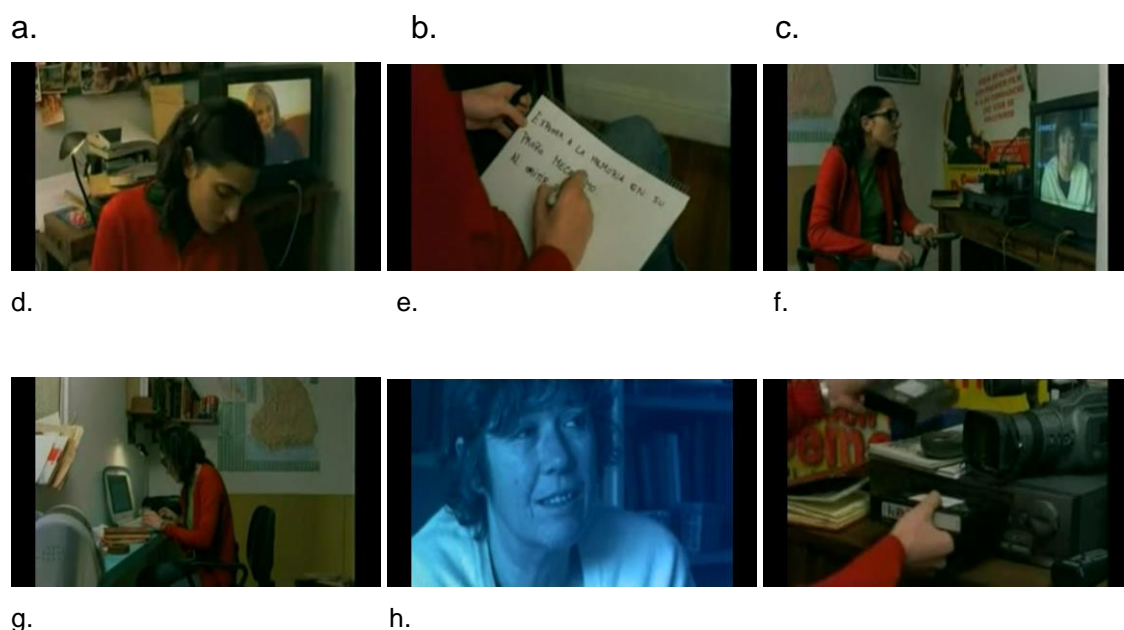
por meio da sua performance e da performance da personagem que a dublica, do figurino, do cenário, de tudo que envolve a *mise-en-scène*, fábula o trauma, tornando-o falso para revelar sua potência por uma parte, enquanto que por outra, nega, questiona, constrói e desconstrói a estética do testemunho convencional.

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

A personagem nesse sentido, ouve o testemunho de costas e, ademais, de costas para fotos e objetos de memória pendurados na parede ao fundo (**Figura 22-a.**). Um movimento de câmera decrescente para a direita, focaliza o que a personagem escreve: “exponer a la memoria en su próprio mecanismo. Al omitir recuerda” (**Figura 22-b.**).

Corte seco, e a personagem invade o quadro na frente de outro monitor de TV, outra amiga profere o testemunho, mesma forma, mais uma vez a personagem dá as costas (**Figura 22-c. d.**). O testemunho toma o quadro com filtro azul, tornando explícito a possibilidade de manipulação do testemunho. (**Figura 22-e.**). Corte seco e a personagem coloca uma fita cassete no aparelho, a rebobina, aciona o *play* e novamente dá as costas ao testemunho (**Figura 22-f. g. h.**), o que revela através da encenação, a recusa desta forma de relato.

Figura 22 - A fábula do rigor documental.



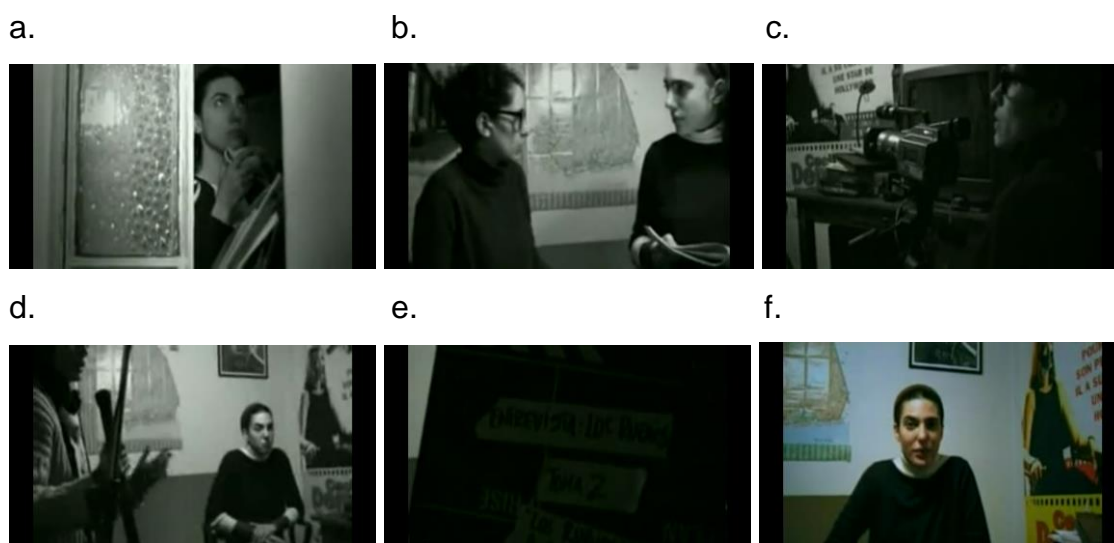


Fonte: *Los rubios*.

Em outra cena, assistimos à encenação do testemunho, construída da forma convencional. Primeiro, por um filtro preto e branco, a atriz pensativa, com o olhar distante, toma uma xícara de chá a beira da janela, parecendo entrar na personagem (**Figura 23-a**). Depois recebe as últimas coordenadas da diretora (**Figura 23-b**), para em seguida prestar o depoimento (**Figura 23-c**).

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

Figura 23 - *Testemunho e encenação em Los rubios*.



Fonte: *Los rubios*.

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

Adirley Queirós recorre a este tipo de testemunho, mas por um viés totalmente distinto. O objetivo não é desestabilizar a forma convencional, - embora

Marquim esteja vestindo a camiseta cinza com a expressão “Retro”, no qual podemos entender como uma sutil crítica à estilística - a sequência é um movimento em direção ao testemunho canonizado.

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

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

Deste modo, se podemos supor que já existem provas físicas suficientes, só falta o testemunho daqueles que sofreram as consequências da ação policial. Aqui se faz o uso de outro exercício de fabulação, o sujeito deixa a persona e o contraste o torna mais real que o real.

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

Figura 24 - *O testemunho canonizado em Branco sai, Preto fica.*



Fonte: *Branco sai, Preto fica*.

Em suma, as diversas cenas aqui analisadas são estruturadas através das relações entre trauma, *mise-en-scène*, memória e fabulação. A memória traumática dessa forma, coloca em evidência “o mais vivo da energia cinematográfica” que “circula entre os dois pólos opostos da ficção e do documentário [...], entrecruzá-los, entrelaçar seus fluxos, invertê-los, fazendo-os rebater um no outro” (COMOLLI, 2006, p. 90-91), revela-se como uma alternativa estilística conectada às necessidades expressivas do campo documental atual.

Tanto a proposta estética de Albertina Carri como a de Adirley Queirós, articulam os dois pólos a memória traumática e empregam os mais variados recursos na *mise-en-scène*. Os diretores nesse sentido executam suas capacidades criativas através da experimentação que essas condições propiciam.

Por essa via, não só os autores aqui analisados, mas muitos diretores contemporâneos se direcionam para o desvio que a memória sinaliza. Não são casos isolados, há um espectro que surge como uma mudança no olhar dos documentaristas. Uma fabulação na abordagem e na relação com o outro fervilham na cena documental contemporânea.

Assim, se ao longo da história do cinema ocorreram alguns “desvios”: “pelo direto” (Comolli, 1969), “de lo real” (Weinrichter, 2004), “pela ficção” (Guimarães, 2012), o documentário contemporâneo latino-americano parece ter chegado aos “desvios pela memória”. Até agora, o caminho vem indicando para aquela “zona franca de experimentação e invenção”, vislumbrada por Comolli, ainda no primeiro desvio. Resta-nos esperar onde ele vai dar.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação, procuramos entender a questão da memória no cinema documentário latino-americano contemporâneo, inferindo sobre sua capacidade de diluir fronteiras, promover negociações, contaminações e desvios a forma.

Los rubios e Branco sai, Preto fica, são obras em que este debate se apresenta em primeiro plano. Cada autor desenvolve em seu estilo uma *mise-en-scène* para a memória pós-traumática, através de uma intensa relação entre o documentário e a ficção.

Os diretores elaboraram para seus documentários imaginativas narrativas que misturam memórias traumáticas a potência do falso, por meio da ficcionalização de experiências, da fabulação do passado, de maneira que, o falso se faz real e o real se torna fábula na circunstância da tomada, na *mise-en-scène* documental.

Nesse sentido, partimos da discussão global, do macro, localizando a memória no período de globalização. Nesse contexto, o relato de memórias é inveterado e se mantém por um movimento contínuo e ascendente de produção e reprodução de histórias de vidas no âmbito da culturas das mídias, mas também nos espaços de discussão política e na acadêmia, a memória condecora a consolidação do espaço biográfico, delineado por Leonor Arfuch (2010).

Como assinala Huyssen (2004), parte dessa expressividade é em virtude da produção crescentemente bem-sucedida da indústria cultural, como também, é oriunda da disputa, do conflito entre grupos rivais, entre distintas versões do passado que a cultura das mídias incorpora em um mesmo território.

Por esse viés, traçamos o essencial da dissertação: a memória em sua essência multigênero, tomando a expressão de Albertina Carri, potencializa as negociações entre documentário e ficção? Promove um desvio ao documentário?

A fim de discutir essas questões, discorreremos sobre o uso da encenação no cinema documentário, uma vez que, a ideia de fabulação no documentário atual, manifesta-se, sobretudo, através da encenação dramática. Nesse sentido, discutimos as mudanças no regime da imagem e a utilização da potência do falso no cinema, seguindo a trilha de Gilles Deleuze (2005).

Em seguida, analisamos alguns documentários contemporâneos a partir do arcabouço conceitual de Bill Nichols (2010). Desse modo, circunscrevemos os principais modos de representação utilizados na figuração da memória traumática e descrevemos como os diretores os articulam em suas obras.

Os modos de representação possibilitaram o entendimento das diretrizes estilísticas norteadoras na concepção dos documentários, mas não cobriram todas as nuances e sutilezas da memória na experimentação documental que se realiza no contexto atual.

O modo performático, o que melhor compreende os documentários de memória dessa linha, não abrange a heterogeneidade em que a memória vem sendo figurada. Era necessário mais.

Assim, seguindo a perspectiva de Gustavo Aprea (2012), passamos a considerar, além das disputas e negociações de sentido com o passado, o lugar que ocupam os diretores na construção das memórias e, os processos construtivos que lhe dão origem.

Dessa forma, realizamos a análise da estilística, aliada a aspectos da vida privada de Albertina Carri e Adirley Queirós, a fim de reconhecer os matizes usados em suas narrativas, a recorrência temática, bem como suas propostas políticas.

Feita a radiografia estilística, analisamos as *mise-en-scène* seguindo a concepção teórica e conceitual de Aumont (2006) Bordwell (2005) e Ramos (2012).

A investigação da *mise-en-scène* corrobora e demonstra a necessidade da fabulação para a figuração da memória no documentário contemporâneo. O trauma necessita de fabulação para ser narrado, esta é a fórmula que muitos diretores encontraram para narrar o inenarrável.

Como assinala Seligmann-Silva (2005, p.82), “lembrando duas expressões que se tornaram famosas nos últimos anos, respectivamente de Hobsbawm e de Shoshana Felman, podemos dizer que à ‘era das catástrofes’ corresponde a ‘era dos testemunhos’”.

Dessa maneira, podemos dizer que a era dos testemunhos corresponde a era do documentário, não aquele com pretensões educativas ou doutrinárias, mas o documentário da experimentação, aberto ao novo e as perspectivas singulares.

Nesse viés, podemos pensar nas possibilidades e nos desafios deste novo documentário que se assenta em meio às manifestações, cada vez mais diversificadas, da subjetividade humana. As fronteiras são transitáveis, a capacidade de comunicação é infinita, as relações são abertas. Novas formas artísticas, requerem novas formas de análise. Dessa forma, como construir referenciais teóricos que abarcam as especificidades das experimentações audiovisuais contemporâneas?

Por essa perspectiva, podemos explorar a relação entre hip hop e cinema em Ceilândia, considerando como hipótese a delimitação de um “espaço biográfico periférico” na região, ou mesmo, a consolidação da personagem Ceilândia, que se constrói e se reconstrói na música e no cinema produzido na cidade. Este pode ser um caminho para se compreender os mistérios, os conflitos, as histórias, as memórias e as estéticas do Distrito Federal brasileiro.

Sendo assim, se pudéssemos condensar as discussões apresentadas nesta dissertação em uma única frase, seria que, “a memória é uma ilha de edição”. O primeiro verso do poema, “Carta aberta a John Ashbery”, de Waly Salomão (1996, p. 43), sintetiza, pela alquimia das palavras, a criação inerente ao ato humano da reminiscência, localiza a “especificidade audiovisual” da mente e, indo além, sua lírica afirma a potência do falso.

Pergunta o poeta: “Onde e como armazenar a cor de cada instante? Que traço reter da translúcida aurora? Incinerar o lenho seco das amizades esturricadas? O perfume, acaso, daquela rosa desbotada?”.

Memórias são escolhas, uma sistemática seleção de atos, corte e cola de experiências, a montagem de um ou vários universos narrativos por onde o ouvinte, o leitor, o espectador sente a vida e seus “locais de desova, presuntos, liquidações, queimas de arquivos, divisões de capturas, apagamentos de trechos, sumiços de originais, grupos de extermínios e fotogramas estourados” (SALOMÃO, 1996, p. 34).

Não é um simples hedonismo estético que move a construção narrativa e a *mise-en-scène* de *Papá Iván*, *Passaporte Húngaro*, *Los rubios*, *M*, *Dias com ele*, *Diário de uma busca*, *A cidade é uma só?* *Branco sai*, *Preto fica*, e tantos outros documentários que transformaram memórias em fantasias da vida, mas a capacidade deste campo pessoal e coletivo em abrigar o documentário, a ficção, a animação, a comédia, o real, a farsa, a fábula, e outras tantas possibilidades em uma mesma poética, que de tão combinadas se tornaram uma (potência).

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, G. **Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino**. 2ª edição. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2010.
- AGUILAR, Gonzalo. Conferência. In: Catálogo **Silêncios Históricos e Pessoais**. Memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo. 2014, p. 90-91.
- AGUILAR, Gonzalo. Infância clandestina ou a vontade da fé. **ALEA**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 2, p. 246-263, jul.-dez. 2015.
- ALVES, Márcia Barcellos; SOUSA, Edson Luiz André de. Testemunho: metáforas do lembrar. **Psyche**, São Paulo, v.12 n.23, dez. 2008
- AMADO, Ana María. **Cine Argentino y política (1980-2007). La Imagen justa**. Ph. D Dissertation. Leiden. Universiteit Leiden, 2008, 249 p. Disponível em: < <https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/12952/front.pdf;jsessionid=FE05BF8365AB99FBDDBD2B3DA8665DA9?sequence=6>> Acesso em: 17 de mar. de 2018.
- APREA, Gustavo. **Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la e reconstrucción del pasado**. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2010.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: UERJ, 2010.
- ARFUCH, Leonor. (Auto)biografia, memoria e historia. **Clepsidra - Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria**. Buenos Aires, nº 1, p. 68-81, mar. 2014.
- ARFUCH, Leonor. Memoria, testimonio, autoficción. Narrativas de infância en dictadura. **Kamchatka**. Espanha, nº 6, p. 817-834, dez. 2015.
- ARNS, Dom Paulo Evaristo. (coord.) **Brasil: Nunca Mais**. Petrópolis: Editora Vozes, 1985.
- AUMONT, Jacques. O cinema e a encenação. Lisboa: Texto & Grafia, 2006.
- AVELAR, Idelber. **Alegorias da Derrota: ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- BARNOUW, Erik. **El documental – Historia y estilos**. Barcelona: Editorial Gedisa, 1996.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**. Campinas: Papirus, 2005.
- CARRI, Albertina. **Los rubios. Cartografía de una película**. Buenos Aires: Ediciones del BAFICI, 2007.

CEICINE - Coletivo de Cinema de Ceilândia. **Reflexões sobre a linguagem documentária**. Disponível em: <<http://ceicinecoletivodecinema.blogspot.com/p/com-proposta-de-discutir-os-parametros.html>> Acesso em 14 de jun de 2017.

CIRULO, Diego. **Reflejos en la oscuridad**. Entrevista com Albertina Carri. 2013. Disponível em: <www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=642:artentrevia-carri&catid=36:catficcio&Itemid=29> Acesso em: 12 ago. de 2016.

COMOLLI, Jean-Louis. O desvio do direto. In: Catálogo **Forum doc. BH – 14º Festival do filme documentário e etnográfico - fórum de antropologia, cinema e vídeo**. 2010, p. 294-316.

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

EDUARDO, Cleber. **O resgate da dialética**. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/foradecampo.htm>> Acesso em: 18 de jun. 2017.

ELTIT, Diamela. **Lumpérica**. Santiago de Chile: Seix Barral, 1998.

Entrevista com Adirley Queirós no site **Zagaia em Revista**. Disponível em: <<http://zagaiaemrevista.com.br/entrevista-coletivo-ceicine-coletivo-de-cinema-de-ceilandia/>> Acesso em: 09 de set. de 2016.

Entrevista realizada com Adirley Queirós por Lorena Duarte e Nayara Xavier. In: VICENTE, Wilq (org.) **Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, p. 213-242, 2014.

SCOREL, Eduardo. *Diário de uma Busca* Uma crônica do exílio feita de memórias de família. **Revista Piauí**, ago. 2011. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/diario-de-uma-busca/>> Acesso em 10 de mar. de 2018.

FREITAS, Conceição. **Negra Brasília**. Disponível em: <<http://www2.correiobraziliense.com.br/negrabrasilia/artigo6.htm>> Acesso em: 28 de jul. de 2017.

GUIMARÃES, Vitor. O desvio pela ficção: contaminações no cinema brasileiro contemporâneo. **DEVIRES**, Belo Horizonte, v. 10, n. 2, p. 58-77, 2013.

HAMBURGER, Esther. O cinema imaginativo de Adirley Queirós. In: VICENTE, Wilq (org.) **Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, p. 213-242, 2014.

HERSCHAMANN, Micael (Org). **Abalando os anos 90: funk e hip hop; globalização, violência e estilo cultural**. Rio Janeiro: Rocco, 1997.

HEYMANN, Luciana. O "devoir de mémoire" na França contemporânea: entre a memória, história, legislação e direitos. In III Seminário PRONEX "Cidadania e

direitos", Rio de Janeiro: **Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil-CPDOC/FGV**, 2006, p. 1-26.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismo, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto - Museu de Arte do Rio, 2014.

KELLNER, Douglas. **Culturas das Mídias – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: EDUSC, 2001.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa contemporânea. Tese de Doutorado (Letras). Rio de Janeiro. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2006, 204 p. Disponível em: <<http://www.poscritica.uneb.br/wp-content/uploads/2014/08/DIANA-KLINGER-ESCRITAS-DE-SI.pdf>> Acesso em: 29 de jan. de 2018.

KOHAN, Martín. La apariencia celebrada. Revista **Punto de Vista**. Ano 27, nº 78, Buenos Aires, p. 24-30, dez. 2004.

MACHADO, Arlindo. Novos territórios do documentário. **Doc On-line**, n. 11. Portugal, 2011, pp. 5-24 Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/11/dossier_arlindo_machado.pdf> Acesso 12 de dez. de 2017.

MARTINS, Índia Mara. Documentário animado: tecnologia e experimentação. **Doc On-line**, n. 04, Portugal, p. 66-91, ago. 2008.

MESQUITA, Cláudia. Um drama documentário? Atualidade e história em A cidade é uma só?. Belo Horizonte. **Devires**, v. 8, n. 8, p. 48-69, jul./dez. 2011.

MOTA, Urariano. **Soledad no Recife**. São Paulo: Boitempo, 2009.

MOURLET, Michel. Sobre uma arte ignorada. **Cahiers du Cinéma**, nº 98, agosto, 1959. Tradução: Luiz Carlos Oliveira Jr. Disponível em: <<https://cultureinjection.wordpress.com/2015/07/06/michel-mourlet-sobre-uma-arte-ignorada/>> Acesso em: 20 de mai. de 2018.

MOURA, Roberto. Como filmar a História? In. NETO, Simplício (Org). **Cineastas e imagens do povo**. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2010. p. 119-121.

MULLALY, Laurence. Albertina Carri: cineasta de la incomodidad. **Cinémas d'amérique latine**. Toulouse, n. 20, 2012. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/cinelatino/646>> Acesso em: 16 de jan. de 2018.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 5ª edição. Campinas: Papirus, 2010.

NICHOLS, Bill. **La representación de la realidad**. Barcelona: Paidós, 1997.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**. São Paulo, v. 10, p. 7-28, dez. 1993.

OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papirus, 2014.

ORTEGA, María Luisa. Cine directo. Notas sobre un concepto. In. **Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto**. (Eds.) ORTEGA, María Luisa e GARCÍA, Noemí. Madrid: T&B editores, 2008.

ORTEGA, María Luisa. Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación. In. **Documental y vanguardia**. (Eds.) TORREIRO, Casimiro e CERDÁN, Josetxo. Madrid, Cátedra, 2005.

PIEDRAS, Pablo. **El cine documental en primera pessoa**. Buenos Aires: Paidós, 2014.

PIEDRAS, Pablo. La cuestión de la primera persona en el documental latinoamericano contemporáneo La representación de lo autobiográfico y sus dispositivo. **Cine Documental**, Buenos Aires, n. 1, 2010. Disponível em: <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_04.html> Acesso em: 15 de dez. de 2017.

PIGLIA, Ricardo. **A cidade ausente**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 1993.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.

Ramos, Fernão Pessoa. A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. **Revista Rebeca**, São Paulo, ano 1, v.1, p. 16-53, jul. 2012.

RANCIÈRE, Jacques. A ficção documental: Marker a ficção da memória. In: **ARTE & ENSAIOS**, n. 21, p. 179-189, dez. 2010.

ROCHA, Janaina; DOMENICH, Mirela; CASSEANO, Patrícia. **Hip-hop: A periferia grita**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

SALOMÃO, Waly. **Algarvias: câmaras de ecos**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

SANTOS, Milton. **Técnica espaço tempo: Globalização e meio técnico científico informacional**, 4ª ed., São Paulo: Hucitec, 1998. 190 p

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e video-cultura na Argentina**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. Florianópolis, **Tempo e Argumento**, v. 2, n. 1, p. 3 – 20, jan. / jun. 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

SELIPRANDY, Fernando. *Los rubios* e os limites da noção de pós-memória. São Paulo, **Significação: revista de Cultura Audiovisual**, v. 42, nº44, p. 120-140, 2015.

SILVA, Márcia Ivana de Lima e. **O laboratório do escritor**. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/piglia/piglia.pdf>> Acesso em: 26 de abr. de 2016.

SOUZA, Lucas Henrique de. Bomba explode na cabeça e estraçalha ladrão: o estilo gângsta do cinema de Adirley Queirós. **Palimpsesto**. Santiago de Chile, v. 7, n. 10, p. 91-99, jun./dez. 2016.

SOUZA, Lucas Henrique de; OLEGÁRIO, Polianna Teixeira. El lado oscuro de Brasilia: análisis del conflicto territorial en el Distrito Federal brasileño a través de la producción documental sobre la región. **Cine Documental**. Buenos Aires, n. 16, p. 160-188, 2017.

TAVARES, Breitner. Geração hip-hop e a construção do imaginário na periferia do Distrito Federal. Revista **Sociedade e Estado**. Brasília, v. 25 n. 2, p. 309-327, 2010.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre. Em TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004. p. 81-96.

VERTOV, Dziga. Nós: variação do manifesto. In: Xavier, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema** – Antologia. Coleção Arte e Cultura. Rio de Janeiro: Edições Graal-Embrafilme, 1983, p. 247-251.

XAVIER, Ismail. Cinema político e gêneros tradicionais. A força e os limites da matriz melodramática. Revista **USP**. São Paulo, v. 19, p. 115-121, 1993.

Weinrichter, Antonio. **Desvíos de lo real. El cine de no ficción**. Madrid: T&B Editores, 2004.

WAIN, Martín. **La historia es de quien la cuenta**. 2003. Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/536200-la-historia-es-de-quien-la-cuenta>> Acesso em: 19 set. 2016.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

A CIDADE é uma só?. Direção: Adirley Queirós. CEICINE, 2011. 73 min.

BARBIE también puede eStar triste. Direção: Albertina Carri. Produção: Albertina Carri, 2002. 24 min.

BRANCO Sai, Preto Fica. Direção: Adirley Queirós. CEICINE, 2014. 90 min.

CABRA marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Eduardo Coutinho, 1984. 119 min.

COAL face. Direção: Alberto Cavalcanti. GPO (General Post Office) Film Unit 1935. 11 min.

CRÔNICAS de um verão. Direção: Jean Rouch e Edgar Morin. Argos filmes, 1961. 85 min.

DIÁRIO de uma busca. Direção: Flávia Castro. Les Films du Poisson, Tambellini Filmes, 2010. 108 min.

DIAS de greve. Diretor: Adirley Queirós. CEICINE, 2009. 24 min.

DON'T look back. Direção: Don Alan Pennebaker. Leacock-Pennebaker, 1969. 96 min.

EU, um negro. Diretor: Jean Rouch. Les Films de la Pléiade, 1958. 70 min.

FORA de campo. Direção: Adirley Queirós. CEICINE, 2010. 52 min.

GÉMINIS. Direção: Albertina Carri. Matanza Cine, 2005. 85 min.

GIMME Shelter. Direção: Albert Maysles; David Maysles; Charlotte Mitchell Zwerin. Maysles Films, 1970. 91 min.

HIGH School. Direção: Frederick Wiseman. Osti productions, 1969. 75 min.

OS pescadores de Aran. Direção: Robert Flaherty. Gainsborough Pictures, 1934. 76 min.

LA historia oficial. Direção: Luis Puenzo. Historias Cinematograficas Cinemania, 1985. 112 min.

LA rabia. Direção: Albertina Carri. Produção: Pablo Trapero, 2008, 85 min.

LOS rubios. Direção: Albertina Carri. Produção: Albertina Carri e Barry Ellsworth, 2003. 89 min.

M. Direção: Nicolás Prividera. 2007. Produção: Nicolás Prividera. 140 min.

NANOOK, o esquimó. Direção: Robert Flaherty. 1922. 79 min.

NO quero volver a casa. Direção: Albertina Carri. Produção: Albertina Carri. 2000. 78 min.

Num dá nada... se der é pouca coisa. Autor da canção: Rei. Direção: Adirley Queirós. CEICINE, 2006. 8 min.

PAPÁ Iván. Direção: María Inés Roqué. Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), Zafra Difusión S.A, 2004. 52 min.

QUE bom te ver viva. Direção: Lúcia Murat. Produção: Lúcia Murat. 1989. 100 min.

RAP, o canto de Ceilândia. Direção: Adirley Queirós. Coletivo de Cinema de Ceilândia – CEICINE, 2005. 15 min.

SHOAH. Direção: Claude Lazmann. 1984. 558 min.

TITICUT Follies. Direção: Frederick Wiseman. 1967. 84 min.

OS mestres loucos. Direção: Jean Rouch. Les Films de la Pléiade, 1955. 36 min.

OS tambores do passado. Direção: Jean Rouch. 1971. 10 min.

ORSON Welles in Spain. Direção: Albert Maysles; David Maysles. 1966. 10 min