



Zanzalá

Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros
Cinematográficos e Audiovisuais

volume 14 | número 1 | 2024



Zanzalá – Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e

Audiovisuais é a primeira revista acadêmica brasileira, *peer-reviewed*, dedicada aos estudos de gêneros cinematográficos e audiovisuais em suas múltiplas plataformas ou manifestações. Trata-se de uma publicação vinculada ao grupo de pesquisa (CNPq) GENECINE (Grupo de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais), sediado no Depto. de Multimeios, Mídia e Comunicação do Inst. de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). O título da revista homenageia um romance fundamental na história da literatura brasileira de ficção científica: Zanzalá e O Reino do Céu (1949), de Afonso Schmidt. Na obra de Schmidt, Zanzalá é o nome da cidade utópica erguida em um vale situado no sopé da Serra do Mar – onde o autor nasceu em 1890. O romance de Schmidt foi publicado pela primeira vez em capítulos no jornal O Estado de S. Paulo, em 27 de fevereiro de 1928. Em 1949, o romance completo foi lançado em volume único pela editora Clube do Livro. Zanzalá também significa “flor de Deus”, nome dado à flor “aleluia” que floresce no coração da Serra do Mar.

ISSN 2236-8191

Site

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala>

E-mail

revistazanzala@gmail.com

Editores-chefes

Alfredo Suppia
Universidade Estadual de
Campinas, Brasil
asuppia@unicamp.br

Luiza Lusvarghi
Universidade Estadual de
Campinas, Brasil
luizacl@unicamp.br

Editor-chefe convidado

Edson Costa Júnior
Universidade de São
Paulo, Brasil
jredsoncosta@gmail.com

Editores associados

Ester Marçal Fér
Luiz Felipe Baute

Coordenação Editorial

Luiza Lusvarghi

Revisão de textos

Edson Costa Júnior

Capa

Beatriz Barcella

Projeto Gráfico

Isabella Ricchiero Stefanini
Luiz Felipe Baute

Diagramação

Beatriz Barcella
Edson Costa Jr
Luiz Brasil
Vinicius Oliveira Rocha

Sumário

Editorial

- 4 Edson Costa Júnior

Artigos

- 7 *Ditadura, família: memórias e esquecimentos em Democracia em Vertigem*
Daniel Leão
- 25 *Memória e rastro sob o risco do ensaio*
Luis Fellipe dos Santos
- 45 *A fábrica e os filhos: a respeito das trabalhadoras da indústria em dois documentários brasileiros*
Monique Alves Oliveira
- 65 *Jogando com NFTs: Relações entre jogo e trabalho em jogos play-to-earn no Brasil*
Emmanoel Ferreira e André Bottino

Entrevista

- 76 *Memória, resistência e fabulação: um percurso pelo cinema de José Sette de Barros*
Felipe Abramovictz

Resenha

- 91 *"Quantas imagens cabem numa palavra?" Resenha de Escrita e imagem: ensaios, de Anne-Marie Christin.*
Alfredo Suppia



Apresentação

O décimo quarto volume da *Zanzalá*, que ora lançamos, reúne artigos em torno de dois eixos principais: a memória de inflexão histórico-afetiva no documentário brasileiro contemporâneo e as articulações entre trabalho e audiovisual, seja pela via da representação no cinema, seja pela análise dos efeitos do neoliberalismo no universo dos videogames. O diapasão conformado pelo duplo enfoque sublinha a diversidade temática da edição, mas não impede o reconhecimento de uma afinidade compartilhada pelos textos, a saber: o interesse comum por analisar os modos com que o mundo histórico-social tanto enforma o audiovisual como é por ele refletido criticamente. Ademais, os artigos do atual volume coincidem pela eleição e análise de um *corpus* brasileiro, contribuindo para um repertório crítico sobre as dinâmicas políticas que estruturam, em diferentes camadas, mídias audiovisuais nacionais.

É digno de nota que o décimo quarto volume da revista seja publicado pouco tempo depois da decisão do Supremo Tribunal Federal de prender militares de alta patente condenados por tentativa de golpe de Estado e abolição do Estado Democrático de Direito. A decisão é um marco histórico no país, que conviveu por mais de 20 anos sob o regime da ditadura cívico-militar e, ainda assim, anistiou os crimes políticos cometidos por membros das Forças Armadas. Permitimo-nos o breve excursus contextual porque o primeiro artigo do novo número, “Ditadura, família: memórias e esquecimentos em *Democracia em vertigem*”, de Daniel Leão, dedica-se a discutir como um documentário de Petra Costa propõe continuidades entre o golpe militar de 1964 e a política contemporânea brasileira, especificamente o golpe jurídico-parlamentar que depôs a então presidente Dilma Rousseff. O texto situa *Democracia em vertigem* (2019) na produção documental contemporânea brasileira e, na sequência, prioriza o gesto de análise fílmica, atento às escolhas de Costa por refazer os enleios entre passado e presente. De um lado, pelo farto uso do material de arquivo familiar e histórico. De outro, pela narrativa em primeira pessoa, que condiciona a leitura da história política nacional às lentes do afeto e da lembrança individual da diretora. Amparado por um repertório da sociologia e da filosofia dedicado à construção da memória a partir de experiências

subjetivas, processos sociais, além das modulações providas pela narração da lembrança, o artigo frisa os efeitos seletivos da memória. No caso de *Democracia em vertigem*, os esquecimentos, as omissões e os aplanamentos da conjuntura política brasileira, tal como narrada/lembrada por Costa.

O segundo artigo mantém o enfoque sobre o potencial do documentário brasileiro contemporâneo como instância de rememoração histórico-afetiva. “Memória e rastro sob o risco do ensaio”, de Luís Felipe dos Santos, discute os procedimentos estéticos mobilizados em *Retratos fantasmas* (2023), de Kleber Mendonça Filho, para recuperar o passado e investigar suas ressonâncias no presente. Interessa ao autor como a narrativa fílmica conjuga a lembrança pessoal do diretor por espaços privados e familiares às memórias coletivas da cidade de Recife, especialmente em torno dos antigos cinemas de rua. O exercício de elaboração e narração do passado é analisado a partir de dois campos complementares – de vincado protagonismo nos estudos de documentário no Brasil na década de 2010: o ensaio fílmico e a questão da memória, tal como discutida nos domínios da filosofia e da história europeia do século XX, a partir de uma geração marcada pela Segunda Guerra Mundial. Na lida com os dois eixos, o texto de Santos confere especial atenção à forma ensaística, que faculta a narrativa de memórias a partir de rastros materiais e afetivos.

Na sequência, temos o artigo “A fábrica e os filhos: a respeito das trabalhadoras da indústria em dois documentários brasileiros”, de Monique Alves Oliveira. O texto elege como objeto de estudo dois filmes fundamentais para a memória dos movimentos sociais no Brasil da segunda metade do século XX: *Trabalhadoras metalúrgicas* (1978), de Olga Futemma e Renato Tapajós, e *Peões* (2004), de Eduardo Coutinho. As obras deitam raízes no campo da memória pela importância que representam como documentos históricos das grandes greves do ABC paulista nas décadas de 1970 e 1980 e, no caso específico de *Peões*, pelo exercício de rememoração solicitado aos entrevistados que participaram daquele movimento. Sem perder de vista esse aspecto, o texto de Oliveira orienta o seu foco para outra questão: o impacto da industrialização na maternidade e, de modo mais específico, como mães trabalhadoras da indústria do ABC lidavam com uma rotina organizada entre o cuidado com os/as filhas/os e a jornada na fábrica. Atento as interseções entre classe e gênero, que não raramente transformam o espaço doméstico em uma extensão do sistema de exploração, o artigo dialoga com uma bibliografia brasileira que discutiu os dois documentários, demonstrando como o olhar detido sobre a maternidade permite a revisão das obras a partir de uma ótica feminista.

O quarto artigo, “Jogando com NFTs: Relações entre jogo e trabalho em jogos play-to-earn no Brasil”, de Emmanoel Ferreira e André Bottino, dá continuidade ao tema do trabalho, mas tendo por alvo o universo dos videogames, especificamente os *play-to-earn games* (P2E), jogos digitais que recompensam o jogador com dinheiro real. Na maioria dos casos, é necessário um investimento na

aquisição de NFTs (*Non-Fungible Tokens*), ativos digitais adquiridos e armazenados. A chance potencial de lucro torna esses jogos fontes atrativas de renda. Os autores do artigo fazem um estudo de caso do jogo *Axie Infinity*, em que discutem dois perfis de pessoas jogadoras: as independentes, com baixo investimento inicial e, por isso, obrigadas a dedicar várias horas para poderem competir pelos *tokens*; e as associadas a Escolinhas, que devem fornecer resultados desejáveis, sob o risco de perder acesso às contas pelas quais jogam. Parte de uma pesquisa em andamento, o artigo expõe o complexo ecossistema dos jogos remunerados no Brasil, indicando o risco de se tornarem trabalhos mal remunerados e precários, com efeitos deletérios sob o corpo e o psicológico dos jogadores.

Além dos artigos, o décimo quarto volume da *Zanzalá* contém uma entrevista realizada por Felipe Abramovictz com o cineasta mineiro José Sette de Barros Filho, intitulada “Memória, resistência e fabulação: um percurso pelo cinema de José Sette de Barros”. Com uma produção que iniciou durante a ditadura militar e se estende até a contemporaneidade – o último filme, *Salve Gaza*, foi realizado em 2024 –, José Sette trabalhou em diferentes funções, mas sempre nutrindo a sensibilidade experimental e o gesto crítico em prol do que chama de cinema de “constante invenção poética”. Na entrevista, o cineasta faz um panorama de sua prolífica obra, articulando-a a momentos capitais da história política brasileira e às diversas colaborações efetuadas com diretores, atrizes e atores da filmografia nacional experimental, como Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Maria Gladys e Paulo César Pereio.

Encerrando a edição, temos a resenha de Alfredo Suppia da coletânea *Escrita e imagem: ensaio* (2023), de Anne-Marie Christin. Sem desmerecer a importância da tradução recente de Christin para o português, a robusta análise de Suppia se concentra sobre três aspectos críticos: a repetição dos argumentos ao longo dos diferentes ensaios, certas generalizações universalizantes e a ausência de diálogo com autores que, eventualmente, complexificariam o debate da autora, e.g. Christian Metz, Serguei Eisenstein e Vilém Flusser.

Gostaríamos, por fim, de agradecer ao esforço coletivo de pareceristas e diagramadores/as, fundamentais para a organização da atual edição e, sobretudo, perenidade da *Zanzalá*. No mais, desejamos uma ótima leitura a todas/os/es.

Edson Costa Jr
Equipe editorial



Ditadura, família: memórias e esquecimentos em *Democracia em vertigem*

Memories and obliviation of the military dictatorship and private history in *The Edge of Democracy*

Daniel Leão¹

Resumo

Este artigo analisa os modos como Petra Costa aborda a ditadura e a família em *Democracia em vertigem*. O filme é situado dentro da filmografia de Petra, do giro subjetivo latino-americano e relacionado a outras obras que abordam o mesmo evento. Procuramos delinear as estratégias narrativas e estéticas operadas pela diretora para traçar pontos de permanência entre os golpes de 1964 e 2016. De forma minuciosa, operamos as passagens em que Petra rememora de forma enunciativa sua história familiar, situando estas lembranças dentro de suas funções narrativas e problematizando algumas de suas escolhas.

Palavras-Chave: Democracia em vertigem. Petra Costa. Dilma Rousseff. Documentário brasileiro contemporâneo. Cinema documentário.

Abstract

This essay analyzes the ways in which Petra Costa approaches dictatorship and the family in *The Edge of Democracy*. Throughout the essay, the film is situated within Petra's filmography, in the Latin American subjective turn, and is related to other works that address the same event. We seek to outline the narrative and aesthetic strategies operated by the direct-to-trace points of permanence between the coups of 1964 and 2016. In detail, we scrutinize the passages in which Petra enunciatively recalls her family history, placing these memories within their narrative and problematizing some of their choices.

Keywords: The Edge of Democracy. Petra Costa. Dilma Rousseff. Contemporary Brazilian documentary. Documentary cinema.

¹ Daniel Leão é documentarista e professor de cinema da Universidade Federal Fluminense. É graduado em cinema pela UFF (2010) e doutor em Artes Visuais pela UDESC com período sanduíche na New York University (2020). Entre 2023 e 2024, realizou pesquisa pós-doutoral com apoio do CNPq a respeito da representação dos eventos políticos contemporâneos no documentário brasileiro.

Introdução

Uma representação é “um processo pelo qual institui-se um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa” (AUMONT, 2006, p. 103). A imagem representativa, “um objeto produzido pela mão do homem, em um determinado dispositivo, e sempre para transmitir a seu espectador, sob forma simbolizada, um discurso sobre o mundo real” (AUMONT, 2006, p. 260), cuja produção é motivada pela analogia (de realidade empírica).

Podemos distinguir a imagem documentária das imagens dos filmes romanescos por portar uma “inscrição verdadeira” na realidade (COMOLLI, 2008, p. 111), isto é, imagens que carregam “um traço autêntico do mundo histórico” (NICHOLS, 1991, p. 118). Para que seja apreendida pelo espectador enquanto tal, é necessário que este saiba estar diante de uma imagem deste tipo, o que é comum que ocorra antes de assisti-las por conta de sua indexação social (Cf. ODIN, 2000, p. 33-34, RAMOS, 2008, p. 90). Filmes documentários têm a especificidade de, ainda que de forma parcial, dar conta da realidade (cf. GAUTHIER, 1995) ao mesmo tempo em que realizam asserções sobre ela, asserções que devem ser tomadas pelo espectador como um conteúdo propositivo (cf. CARROLL, 1997, p. 73, 94 e 97) o que conduz a construção de um enunciador real: documentário não representam a verdade, mas “uma verdade (ou melhor, um modo de ver as coisas)” (NICHOLS, 1991, p. 118).

Guy Gauthier, Jean-Louis Comolli e Bill Nichols abordaram essa questão. Gauthier afirma que a criação individual tem uma “quota essencial” na representação documentária, já que o documentarista não pode ter um privilégio “incompreensível” de acesso ao real, um olhar nulo e impassível, mas, ao contrário, “traz sua experiência, seu saber e, talvez até, seu imaginário mistificador” (GAUTHIER, 1995, pp. 112-122)². Comolli, por sua vez, afirma que “Subjetivo é o cinema e, com ele, o documentário” (2008, p. 173) que se distingue do jornalismo justamente quando afirma:

[...] seu gesto, que é o de reescrever os acontecimentos, as situações, os fatos, as relações em forma de narrativas, portanto, o de reescrever o mundo, mas *do ponto de vista de um sujeito*, escritura aqui e agora, narrativa precária e fragmentária, narrativa confessa e que faz dessa confissão seu próprio princípio. (COMOLLI, 2008, pp. 173-174)

² Conforme Ernest Gombrich: “A própria ideia de que seja possível observar sem uma expectativa, que se possa fazer da mente um vácuo inocente em que a Natureza inscreva os seus segredos, tem sido objeto das críticas mais severas. Toda observação, como acentua Karl Popper, é o resultado de uma pergunta que fazemos à Natureza, e toda pergunta implica uma hipótese tentativa. Esperamos alguma coisa porque a nossa hipótese nos faz esperar certos resultados” (GOMBRICH, 2007, p. 271).

Entre os documentários produzidos a partir da queda de Dilma Rousseff, *Democracia em vertigem*, de Petra Costa (2019), é o que mais questões relevantes nos coloca sobre os processos de memória e esquecimento. Não foram poucos: entre 2016 e 2020 ao menos 14 documentários de longa-metragem foram realizados tendo por tema principal, epicentro ou abordando de forma enfática os significados e/ou as consequências da destituição de Dilma Rousseff da presidência do Brasil.

Trata-se de um fenômeno raro, ainda mais se pensarmos que, desde a redemocratização, o cinema documentário brasileiro poucas vezes se dedicou a acompanhar políticos ou processos políticos contemporâneos (dentro do âmbito institucional, bem entendido). A única exceção parece ter sido a eleição de Lula, um acontecimento de proporções históricas que gerou um díptico: *Entreatos* (João Moreira Salles, 2004) e *Peões* (Eduardo Coutinho, 2004). O impeachment de Fernando Collor, o *modus operandi* do congresso sobre Fernando Henrique ou Lula, a eleição da primeira mulher presidenta do país – nada disso gerou, em seus dias, algum documentário. Como já discutimos em outros ensaios, é possível atribuir essa profusão aos seguintes fatores: a relevância histórica e social do tema; a narrativa intrínseca do processo de impeachment; a obstinada e espaiada polarização a seu respeito; o desejo de esclarecer e/ou contribuir para a disputa de narrativas; o vigor da atividade audiovisual; a reação solidária Dilma Rousseff frente aos ataques misóginos e autoritários (LEÃO, 2021).

Além dos mais conhecidos destes filmes, que incluem *O muro*, de Lula Buarque de Holanda, *O processo*, de Maria Augusta Ramos (2018), *Excelentíssimos*, de Douglas Duarte (2018), *O mês que não terminou*, de Francisco Bosco e Raul Mourão (2019), *Alvorada*, de Anna Muylaert e Lô Politi (2020), e *Democracia em vertigem*, de Petra Costa (2019), podemos listar ao menos *Filme manifesto - o Golpe de Estado*, de Paula Fabiana (2016), *Brasil, o grande salto para trás* (2017), de Mathilde Bonnassieux e Frédérique Zingaro, *Um domingo de 53 horas*, de Cristiano Vieira (2017), *Já vimos esse filme*, de Boca Migotto (2018), *GOLPE*, de Guilherme Castro e Luiz Alberto Cassol (2018), *Tchau, querida*, de Gustavo Aranda (2019), *Não vai ter golpe!*, de Fred Rauh e Alexandre Santos (2019) e *Esquerda em transe*, de Renato Tapajós (2019).

A abordagem subjetiva, a partir de sua família, de Petra Costa é singular em relação aos demais filmes a respeito do golpe. Em relação à sua cinematografia, entretanto, o que há de surpreendente é antes o tema. Sua família está no centro de dois de seus filmes anteriores: seus avós no terno e delicado curta-metragem *Olhos de ressaca* (2009); e seus pais, si mesma e especialmente sua irmã no onírico, íntimo e ensaístico *Elena* (2012). Como *Democracia em vertigem*, estas duas obras se valem

de materiais de arquivo, filmagens e entrevistas realizadas especificamente para o filme, cinematografias que exploram a imagem para além de seus índices realistas e bandas sonoras não síncronas em que a voz é aspecto predominante. Se no primeiro filme esta banda é constituída por vozes de seus avós, em *Elena*, Petra assume a narração – em mais um traço de continuidade com seu filme político. Um filme político que não deixa de abordar sua própria família: não mais o amor e a vida comum dos avós paternos, a dor e o suicídio da irmã, mas o engajamento dos pais na militância política e as relações entre os governos e os avós maternos, parte das elites conservadoras do país. Quando vira sua câmera para o país, Petra Costa leva consigo seus artefatos, seus instrumentos, suas técnicas, sua forma de fazer cinema e sua forma de ver o mundo.

A ditadura em *Democracia em Vertigem*

Além das obras baseadas em entrevistas que incontornavelmente abordam as relações de proximidade e diferença entre 2016 e 1964, *Filme-manifesto*, *O processo*, *Alvorada* e *Democracia em vertigem* traçam aproximações entre as duas violações democráticas. Esta abordagem reflete uma percepção de parte da sociedade, e encontra expressão no discurso de Dilma Rousseff em 29 de agosto de 2016 diante dos senadores que dias depois iriam condená-la.

As acusações dirigidas contra mim são injustas e descabidas. Cassar em definitivo meu mandato é como me submeter a uma pena de morte política. Este é o segundo julgamento a que sou submetida em que a democracia tem assento, junto comigo, no banco dos réus. Na primeira vez, fui condenada por um tribunal de exceção. Daquela época, além das marcas dolorosas da tortura, ficou o registro, em uma foto, da minha presença diante de meus algozes, num momento em que eu os olhava de cabeça erguida enquanto eles escondiam os rostos, com medo de serem reconhecidos e julgados pela história. Hoje, quatro décadas depois, não há prisão ilegal, não há tortura, meus julgadores chegaram aqui pelo mesmo voto popular que me conduziu à Presidência. Tenho por todos o maior respeito, mas continuo de cabeça erguida, olhando nos olhos dos meus julgadores. Apesar das diferenças, sofro de novo com o sentimento de injustiça e o receio de que, mais uma vez, a democracia seja condenada junto comigo. E não tenho dúvida que, também desta vez, todos nós seremos julgados pela história. Por duas vezes vi de perto a face da morte: quando fui torturada por dias seguidos, submetida a sevícias que nos fazem duvidar da humanidade e do próprio sentido da vida; e quando uma doença grave e extremamente dolorosa poderia ter abreviado minha existência. Hoje eu só temo a morte da democracia, pela qual muitos de nós, aqui neste plenário, lutamos com o melhor dos nossos esforços. Reitero: respeito os meus julgadores. Não nutro rancor por aqueles que votarão pela minha destituição. (ROUSSEFF, 2016)

O paralelo com a ditadura não é despropositado. Rodrigo Nunes observa, no entanto, que “essa escolha também pode incorrer em problemas se não for tomada de modo autorreflexivo.

Pode-se criticar o resultado do impeachment por ter violado a democracia representativa, o que é verdade, sem no entanto ser suficientemente crítico quanto à qualidade da democracia que ele interrompeu” (NUNES, 2023, p. 145).

Em *O processo* isso se dá, sobretudo, por meio da seleção de trechos deste mesmo discurso. Em *Alvorada*, em passagens da entrevista Dilma às diretoras. *Filme-manifesto* realiza esta abordagem de forma explícita em dois momentos. Primeiro, aos 66 minutos, quando a câmera capta em uma das manifestações um “FORA COMUNISTAS!”, e o filme corta, então, para um dos filmes de propaganda anticomunista produzidas pelo IPES antes do Golpe de 1964. No final da obra, quando vemos tanques e soldados nas ruas do Rio de Janeiro já sob intervenção militar e ouvimos *Amanhã vai ser outro dia*, de Chico Buarque.

O passado militar e a ameaça de um futuro autoritário também balizam *Democracia em vertigem*. São na verdade as duas faces de uma força constante, um vetor fundamental da obra. O outro vetor fundamental são os ataques ao Partido dos Trabalhadores (os processos de destituição de Dilma e de prisão de Lula). Juntos, eles co-estruturam o filme. Deve-se notar que as referências ao passado autoritário, assim como ao futuro, costumam partir sempre de suas relações familiares. Na verdade, estes ataques são componentes do primeiro vetor, mas aqui ocupam a maior parte do filme e é precisamente ele que aponta para o passado e o futuro, como se neste evento (tomado como imagem) se percebesse uma força dialética.

A “iluminação profana” do despertar da imagem dialética é o “ato revolucionário como a redenção retroativa de atos fracassados do passado” (ZIZEK, 2017, p. 109), momento de ruptura com o contínuo da história, que explicita suas contradições e produz “imagem dialética”. A constelação se forma quando duas ou mais imagens se conectam. Uma imagem é ruptura, abertura e potência, universais e emancipatórias, sem totalização. O movimento da crítica consiste em lembrar para depois esquecer e assim se redimir, salvando outra história, a história verdadeira, “contracultural”, já que toda cultura é produto da história e a história é opressão. (ABDALA, 2018, p. 31)

Logo no prólogo, a narradora nos fala da fragilidade da democracia. Pouco depois, caracteriza essa fragilidade ao compará-la a si mesma enquanto criança. Em poucos minutos, fala das mortes, violências e torturas da ditadura — sempre associada a militância de seus pais e a si mesma. Voltará a isso aos 24 minutos ao falar que seu avô “não quis se envolver na construção da cidade [Brasília] temendo que o presidente [JK] caísse antes que a obra terminasse”. E, outra vez, pouco depois de uma hora de filme, quando apresenta o já candidato Bolsonaro exaltando a tortura e os presidentes militares. Neste momento, a ouvimos dizer: “Grande parte da minha família decidiu votar nele” e continua:

Na cosmologia de Bolsonaro, militantes como meus pais deveriam ter sido assassinados. Era a cara de um país que nunca puniu os crimes cometidos no regime militar. Um país moldado pela escravidão, por privilégios, por golpes. Uma democracia fundada no esquecimento. (COSTA, 2019, 1h6min)

Ao longo deste trecho, o filme é feito também de imagens antigas de um protesto sendo reprimido pela cavalaria na candelária — e apresenta um corte para a cavalaria avançando sobre manifestantes em nosso tempo, na Esplanada dos Ministérios. Nesta mesma manifestação, um manifestante negro, que traz a imagem do continente africano contendo o rosto de um leão, é brutalmente atacado por um policial branco. Voltará a isso uma última vez, no final do filme, quando retornam as imagens de drone desta manifestação:

Somos uma república de famílias. Umas controlam a mídia, outras, os bancos. Elas possuem a areia, o cimento, a pedra e o ferro. E de vez em quando acontece delas se cansarem da democracia, do Estado de Direito. Como lidar com a vertigem de ser lançado em um futuro que parece tão sombrio quanto o nosso passado mais obscuro? O que fazer quando a máscara da civilidade cai e o que se revela é uma imagem ainda mais assustadora de nós mesmos? De onde tirar forças pra caminhar entre as ruínas e começar de novo? (COSTA, 2019, 1h54min)

Não é à toa, portanto, que a ditadura também será abordada ao longo do filme a partir da história e das imagens de arquivo de sua família.

Memória e esquecimento: a família em *Democracia em vertigem*

As imagens familiares são igualmente numerosas: diferentes sujeitos mostram desde a construção de Brasília até a celebração pela eleição de Dilma em 2014, passando por aniversários infantis, por momentos íntimos em um jardim e uma praia, por autorretratos no espelho. Se seu número chama atenção, sua presença não é de todo incomum:

Em um mapeamento do cinema ensaístico brasileiro contemporâneo, mostramos como a expressão da subjetividade tem sido uma opção constante de jovens cineastas nesse processo que demanda a busca e o exame de imagens e documentos recolhidos sobre acontecimentos pessoais e históricos do período da Ditadura. Entendemos que cineastas como Flávia Castro, Petra Costa, Carol Benjamin, Maria Clara Escobar, entre outras, quando se engajam nessa via subjetiva do documentário “lançam mão da combinação entre a retomada de imagens preexistentes e a narração em voz over para revigorar o que chamamos de uma ‘linha menor’ do

documentário brasileiro, presente na nossa cinematografia desde os anos 1960”³. (MACHADO, 2023, p. 95)

Abordamos antes que *Democracia em vertigem* é um filme composto por uma narração em primeira pessoa. Já mencionamos também, de passagem, algumas imagens de arquivo realizadas por sua família. Estas são numerosas.

Petra Costa se forja à condição do arauto no que experimenta ver, e de pronto, ao contar o de que vê, ela testemunha. Não o relato distante, isento, incólume, descarnado. É do desequilíbrio de que trata a matéria móvel de seu testemunho. Porque Petra não mira de revés aquilo de que toma a seu exame. Ela se põe ao centro, de entre os sacolejos da tormenta, em simulação de repouso. (...) Petra se confunde à meada do cenário político no que costura sua estratégia narrativa. São pedaços de sua vida que ela reconhece indistintos e pavimentados por este vir a ser coletivo e social. (QUEIRÓZ, 2020, p. 548-549)

Sua história familiar nos é dada aos golpes.

Após a cartela com o título, a imagem que se segue é uma filmagem caseira. Em um plano escuro, um bebê é iluminado pela vela que celebra alguma passagem temporal — uma voz feminina se sobressai em meio às falas e pequenos ruídos (e da límpida música ligeira, acolhedora), incentivando: “Sopra, Petra!”.

Essa imagem logo dará lugar a outras, todas realizadas no âmbito privado, familiar. Até que um zoom fecha-se sobre uma televisão onde vemos, em cores esmaecidas, uma manifestação de rua: um corte nos leva para vívidas imagens das Diretas Já. Tudo isso se desenrola em 34 segundos. Toda essa sequência é acompanhada e regida pela narradora que, 35 anos depois de ter aquela luz do fogo sobre seu rosto, nos conta:

Quando eu nasci, a gente nem podia votar pra presidente. A ditadura militar completava seu vigésimo ano. Numa das minhas primeiras lembranças, eu tô em cima dos ombros da minha mãe vendo um mar de gente gritando. [Imagens da manifestação] Eu e a democracia brasileira temos quase a mesma idade. Eu achava que nos nossos trinta e poucos anos estaríamos pisando em terra firme. (COSTA, 2019, 4min)

Pouco depois dos cinco minutos, vemos a imagem de uma mulher filmando seu reflexo no espelho.

³ As aspas remontam à citação de: LINS, Consuelo; MACHADO, Patricia. Archives, Memory and Essay Film in Brazil. In: CONDE, M.; PROCOPIO, G. (Ed.) The Oxford Handbook of Brazilian Cinema. Oxford University Press, no prelo.

Essa é minha mãe. Ela e meu pai tinham passado os anos setenta na clandestinidade, militando contra a ditadura. Depois de uma rápida passagem pela prisão [vemos uma fotografia policial de cada um deles], eles se mudam para Londrina [fotografia posada com outras pessoas]. Por uma década, a família não fazia ideia de onde eles moravam [imagem de filme feito por terceiros, em *plongée*]. Disfarçados de caixeiro viajante e professora, eles tentavam organizar movimentos [fotografia de urna, com pessoas dos dois lados] de estudantes e trabalhadores. Muitos militantes foram torturados, outros mortos [filmes: um jovem homem estendido no chão/um homem carregado em pau de arara por militares/um homem é erguido do chão, os olhos virados]. Entre eles, o mentor dos meus pais. [Foto de dois corpos em uma sala com sangue e desordem]. Pedro Pomar [close do rosto de Pomar morto: seus óculos caídos no rosto, seu corpo caído ao lado de uma folha de papel onde se lê “Comunicado”]. Eu me chamo Petra em sua memória. [A mesma foto]. [Filme a cores de Geisel subindo a rampa]. E a revolução, nunca aconteceu. [Distintas filmagens em preto e branco mostrando manifestantes]. (COSTA, 2019, 5min)

Depois de uma sequência que mostra a ascensão de Lula, a fundação do PT e as suas campanhas derrotadas à presidência, somos dados a ver e a ouvir um material familiar síncrono em som e imagem. É o segundo: o primeiro foi o soprar da vela. Inicia aos 9 minutos, a sequência dura cerca de um minuto. Petra e sua mãe estão vestidas de vermelho, esta com papeis na mão.

O homem com a câmera diz: “Marília tá dando instruções para Petra. *Feminist vote here*. Educação política da filha”.

Petra mostra o adesivo que tem colocado na blusa, na altura da barriga: “*Quero Lula presidente.*”

Corte para filmagem da sessão eleitoral mostrando Petra após seu voto.

O homem com a câmera diz: “*The first time voting in a historical election.*”

Aos 17 minutos, a celebração da vitória de Dilma Rousseff tem início no Palácio da Alvorada e passa para imagens de pessoas nas ruas. Outro corte nos mostra Marília celebrando nas ruas; a câmera troca de mãos, e agora é Petra quem vemos celebrar. Sobre sua imagem, ela diz: “Eu nasci num mundo que meus pais queriam transformar e tava me tornando adulta num mundo mais próximo do que nós sonhávamos”. Aproxima seus olhos da lente da câmera da mãe e temos um corte para uma imagem familiar, em que vemos sua mãe em uma praia, talvez trinta anos antes, com uma camisa em que se lê *give me democracy or give me death*. “Parecia uma mudança de símbolos”, diz a narradora. Há um outro corte, agora em direção ao futuro: Marília, mãe de Petra, é filmada dentro do carro. A legenda informa: *7 anos depois*. Petra entrevista sua mãe.

“Ô mãe, como é que você se sentiu quando ela foi eleita? ou escolhida?”

“Senti... uma identidade. Cada vez maior, porque... Mulher, mineira, militante... Em épocas diferentes, estudamos nas mesmas escolas. E fomos presas no mesmo presídio: Tiradentes. Eu por menos tempo, claro. E, acima de tudo, ela lá, por mim, sem eu ter o ônus de aguentar tudo que ela ia aguentar.”

Temos um corte para Dilma colocando um CD em um aparelho de som. Responde às palavras indiscerníveis de sua filha: “Pode deixar minha filha, eu já liguei.”

E então passamos a um diálogo entre Dilma e Marília sobre o momento em que cada uma foi presa. A narradora contextualiza: “Um ano depois da minha primeira entrevista com a Dilma, levei minha mãe pra encontrá-la já que elas tinham muito em comum, mas não se conheciam”. O encontro é mostrado de forma bastante econômica. Além daquele breve momento na biblioteca em que apontam a circunstância e o ano da prisão de cada uma, vemos outro diálogo. Desta feita, na garagem da casa. Como antes, as duas estão de pé. Dilma parece ter alguma intimidade, ao contrário da mãe, que apoia suas costas em uma parede. Olhando para a câmera, como se a se certificar que estava sendo filmada, Dilma se recorda com nostalgia dos tempos da clandestinidade:

“Tem certas coisas que pra mim é difícilimo. Porque o que acontece com a gente é que nunca mais se pode ser inteiramente... anônimo. E tem uma imensa liberdade em ser anônimo. Imensa. Que a gente tem quando a gente está na clandestinidade, diz tocando em seu antebraço. E continua: Que é isso: a imensa sensação de liberdade, que nunca mais eu tive igual.”

“Por pouco tempo”, diz Marília, que até então apenas consentia com a cabeça.

“Por pouco tempo”, repete Dilma. “Mas é imensa, não é?”

“Quando você percebeu que o Lula tava te escolhendo?”, intervém Petra.

A conversa prossegue por esse lado e logo passamos às imagens de Lula deixando a Alvorada.

Essas quatro primeiras referências, todas acontecidas nos primeiros vinte minutos do filme, abordam seus pais como militantes contra a ditadura militar (seja como militantes clandestinos, seja como apoiadores das Diretas Já).

Aos 24 minutos, vemos imagens aéreas da construção de Brasília. “Minha avó filmou essas imagens de Brasília em construção. Uma década antes, meu avô tinha começado uma construtora, mas ele não quis se envolver na construção da cidade, temendo que o presidente caísse antes que a obra terminasse”. Já com imagens realizada ao rés-do-chão, observa: “Juscelino, que minha mãe, essa menininha de rabo-de-cavalo, viu rapidamente, quando ele era governador de Minas já sonhava com Brasília como a capital de sua visão de um Brasil moderno”. Trata-se de uma referência dúbia: embebida de afeto, a narração faz referência às imagens terem sido filmadas pela avó, à recusa do avô em participar da construção de Brasília por receio que ele fosse derrubado antes do final das obras e a uma criança na imagem (sua mãe).

Aos 32 minutos, outra menção à família. Vemos Aécio Neves. “Este é Aécio Neves. Neto de um ex-presidente, principal adversário de Dilma na eleição de 2014. Nossas famílias têm uma ligação. Sua mãe se casou com um primo de meu avô. Nos bastidores, parte das empreiteiras e do PMDB

apoiaram Aécio acreditando que seus interesses estariam mais alinhados. Mas por uma pequena margem, Dilma ganha a eleição”. A referência, brevíssima, apenas aponta uma relação de proximidade que tem importância dramática (além de criar uma maior coesão entre as personagens – um antagonista próximo à sua família) e encobre, talvez, uma proximidade maior.

Por volta de 55 minutos, vemos a colocação da estrutura erguida na esplanada central para separar manifestantes favoráveis e contrários à abertura do processo de impeachment na câmara. Petra entrevista o governador do Distrito Federal, Rodrigo Rollemberg (PSD).

Minha família inteira taria do lado direito desse muro... não fosse por uma pequena mutação que aconteceu em 1964. O governo tinha acabado de declarar que faria a reforma agrária nas margens das rodovias federais. A família da minha mãe fica em polvorosa. Chega a preparar as malas pra mudar pra Califórnia e escapar da ameaça comunista. Mas, pra alívio deles, os militares tomam o poder apoiados pelos Estados Unidos e celebrados pela mídia nacional. Do outro lado da cidade, o meu pai decide ir pros Estados Unidos com uma passagem só de ida.

Os protestos contra a Guerra do Vietnã são a primeira faísca a despertá-lo. Depois, uma pequena livraria no Village cheia de livros de Marx e Erich Fromm. Dois anos depois, ele volta e minha mãe se apaixona por ele. Primeiro por ele, e depois pela revolução. E aquele golpe, que era pra ter durado um ano, acaba durando mais de 20.

Eu não sei como isso deve ser contado. O fato é que durante a ditadura, enquanto os meus pais estavam na clandestinidade, e muitos dos seus amigos eram torturados e assassinados a empresa que meu avô era sócio crescia e se tornava uma das maiores construtoras do país. Eu vejo que a história dessa crise, desse muro, atravessa minha família. De um lado, a história da elite da qual meus avós fazem parte. Do outro, a história dos meus pais, e da esquerda que eles sonharam, que tá desmoronando. Mas é também a história de um país rachado que estamos herdando. (COSTA, 2019, 55min)

Ao longo da fala, vemos distintas imagens de arquivo – ao final dela, estamos de volta à Esplanada dos Ministérios em 2016: em um plano aéreo, vemos a emblemática imagem que compõe o cartaz do filme, com os manifestantes distintos em cada lado da estrutura erguida diante do parlamento. A transição se dá por uma imagem aérea mostrando o congresso recém-construído e seus arredores ainda em construção.

Esta referência atualiza as primeiras e engrandece a quinta. Partindo do contemporâneo, Petra observa que não fosse por uma pequena mutação toda sua família estaria do lado direito do muro. Fala do pavor da família diante das ameaças de Jango, de sua adesão ao golpe militar e de como a empreiteira se tornou uma das maiores do país — ainda sem afirmar ou mesmo sugerir os vínculos que a ligavam diretamente ao poder. A pequena mutação é o encontro de sua mãe com seu pai após o breve autoexílio deste em Nova York — ela se apaixona primeiro por ele, depois pela revolução. É apenas agora, portanto, quando vemos um muro a dividir a esplanada do ministério que Petra afirma a divisão.

E, outra vez, pouco depois de uma hora de filme, quando apresenta o já candidato Bolsonaro exaltando a tortura e os presidentes militares. Neste momento, a ouvimos dizer: “Grande parte da minha família decidiu votar nele” e continua na passagem já anteriormente citada:

Na cosmologia de Bolsonaro, militantes como meus pais deveriam ter sido assassinados. Era a cara de um país que nunca puniu os crimes cometidos no regime militar. Um país moldado pela escravidão, por privilégios, por golpes. Uma democracia fundada no esquecimento. (COSTA, 2019, 1h6min).

Esta referência reafirma a divisão familiar e novamente associada ao passado e a permanência das divisões familiares: mencionando que parte de sua família votou em Bolsonaro, o homem para quem seus pais deveriam ter sido mortos.

Pouco depois outro trecho que faz referência à família — mas a referência demora a aparecer. Vemos a posse de Temer. Sobre a imagem de seus correlegionários, ouvimos:

Essa noite, as regras do palácio são suspensas. É uma festa. A fauna do Planalto muda radicalmente em poucas horas. A chegada de Temer enche os corredores de representantes da direita do Congresso, as bancadas do boi, da bala, da Bíblia. Esses homens entram ávidos pelos salões depois de anos tendo que pedir permissão para entrar. (COSTA, 2019, 1h9min)

Passamos às imagens do Alvorada noturno, com uma música clássica ao fundo.

É claro que havia também aqueles que nunca tinham saído. Em uma festa no Palácio dos Bandeirantes, um político pergunta pra um empresário: “Você por aqui?” E o empresário responde: “Eu tô sempre aqui, vocês políticos que mudam”. Depois de algumas horas filmando no Alvorada, encontro duas placas. Uma em cada lado do palácio. De um lado uma placa colocada num governo Collor, um presidente de direita, dizendo que este palácio foi restaurado por ação voluntária destas empresas. E do outro, uma placa colocada no governo Lula, um presidente de esquerda. Andrade Gutierrez é o nome da empresa que meu avô foi um dos fundadores em 1947. Em 2015, o presidente da empresa e vários executivos da empresa foram presos, assim como os dirigentes das maiores empreiteiras. A relação promíscua do dinheiro com a política era um segredo que todos sabiam e quando investigado nunca dava em nada. Até que veio a Lava Jato. Era triste ver um partido que elegemos na promessa de mudar o sistema se embrenhando numa estrutura promíscua de financiamento de campanha desenha para tornar qualquer mudança impossível.

Em seguida, vemos novamente sua mãe sendo entrevistada no carro.

“Ô mãe, o que você sentiu quando começaram a revelar os esquemas de corrupção entre o governo e as empreiteiras?”

“Esquema de corrupção entre governo e empresa é regra geral na história do Brasil. A grande novidade é a Lava Jato prender e fazer delatar, empresário, político,

inclusive executivos da empresa ligada à minha família foram presos. Isso é a grande novidade. Nunca aconteceu antes no país. E eu até achei que pudesse ter efeito. Mas foi ficando muito partidariado. E acima de tudo, parece que é uma política da elite, do Estado, de... eliminar a ameaça da esquerda. Tirar o Lula, derrubar a Dilma, acabar com o PT... Nem que, pra isso, fosse necessário... tirar esse... Eliminar uma parte da elite, que são os empreiteiros. Então, corta esse braço e mantém o resto.”

Voltará à família uma última vez, no final do filme, aos 114 minutos. Quando volta às imagens de drone desta manifestação, sobre as quais a diretora narra a já citada passagem sobre sermos “uma república de famílias”. Essa nova referência enlaça a família de sua empresa aos governos do Brasil, observando que nos governos Collor e Lula o Alvorada foi reformado voluntariamente por algumas empresas, entre elas a de seu avô: agora, por fim nomeada. A referência prossegue abordando as relações entre empresários e governos, de todos os matizes ideológicos. Pessoas de sua família foram presas.

Por fim, a última referência não é a respeito de sua família. Mas ecoa todas essas referências, em especial as cinco últimas. Ecoa, ainda, uma fala de Lula à 1h24min de filme:

“Se arrepende de alguma coisa?”

“Eu não devo me arrepender de muita coisa, querida. Mas um arrependimento eu tenho: de não ter feito mais, de não ter mandado pro Congresso, no meu mandato, a regulação dos meios de comunicação. E... Nove famílias que comandam os meios de comunicação no Brasil. Temos séculos de preconceito, sabe? Tem... Tem... séculos de dominação, da casa grande, a senzala sempre foi muito maltratada...” (COSTA, 2019, 1h24min)

Todas essas referências habilitam Petra Costa a dizer e enunciar sua tese, segundo a qual “Somos uma república de família. Umas controlam a mídia, outras, os bancos. Elas possuem a areia, o cimento, a pedra e o ferro. E de vez em quando acontece delas se cansarem da democracia, do Estado de Direito” (COSTA, 2019, 1h54min).

A família

A maior parte das memórias que Petra nos conta, no contínuo de seu filme, são *memórias declarativas* — isto é, aquelas constituídas por fatos, eventos ou conhecimentos “que podemos declarar que existem e podemos relatar como as adquirimos” (IZQUIÉRDO, 2011, p. 30). As memórias declinativas se compõem tanto do que sabemos de eventos cuja existência não assistimos/participamos (*memórias semânticas*) quanto de *memórias autobiográficas*. A distinção é interessante se entendermos sua distinção com base na participação afetiva — é o que sugere Michel Pollak quando afirma que nossa memória pode ser composta por herança, quando resultam de nossa

projeção ou identificação com certo passado, por contato direto quando ocorrem em nosso tempo e nos dizem respeito intimamente (POLLAK, 1992, p. 2). Nestes dois casos, é possível perceber componentes sociais e coletivos afetando a memória individual — seja “por herança” ou semântica, seja porque, como lembra Maurice Halbwachs, toda pessoa não deixa nunca de se comportar de acordo com “*sa nature d’être social (...) qu’il n’a pas cessé un instant d’être enfermé dans quelque société*” (HALBWACHS, 2001, p. 14).⁴

Se toda memória deve passar por um circuito neurológico e psíquico, sua enunciação obedece ainda a critérios francamente históricos que muitas vezes embaçam a própria lembrança — e tantas outras vezes, reprimem-na e criam outras em seu lugar.

A construtividade da memória é uma de suas características centrais: é através de um “trabalho de organização” que a memória se constrói, algo bastante “evidente na memória de organizações constituídas, tais como as famílias políticas ou ideológicas” (POLLAK, 1992, p. 6). Uma camada a mais desta construtividade é encontrado nas variações a que a memória está sujeita de acordo com as relações que estabelece com sua sociedade — muitas de suas flutuações se dão em “função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa” (POLLAK, 1992, p. 4). Afinal, “*el tiempo propio del recuerdo es el presente*” (SARLO, 2005, p. 10). Mesmo neste âmbito, tão distante daquele em que se situa a filosofia de Henri Bergson, a memória se impregna do presente (BERGSON, 2005).

Del pasado se habla sin suspender el presente y, muchas veces, implicando también el futuro. Se recuerda, se narra o se remite al pasado a través de un tipo de relato, de personajes, de relación entre sus acciones voluntarias e involuntarias, abiertas y secretas, definidas por objetivos o inconscientes. (SARLO, 2005, p. 13).⁵

Há ainda uma questão relevante e incontornável: a transformação da recordação em relato. Nestes casos, observa a socióloga argentina, a referência ao passado se dá “*mediante los procedimientos de la narración y, por ellos, de una ideología que ponga da manifiesto un continuum significativo e interpretable de tiempo*” (SARLO, 2005 p. 13).⁶ E devemos lembrar que, afora por

⁴ “sua natureza de ser social (...) que em nenhum instante deixou de estar confinado dentro de alguma sociedade” (tradução de Laurente Léon Schaffter, em: HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Vértice, 1990, p. 37).

⁵ Fala-se do passado sem suspender o presente e, muitas vezes, implicando também o futuro. Lembra-se, narra-se ou se remete ao passado por um tipo de relato, de personagens, de relação entre suas ações voluntárias e involuntárias, abertas e secretas, definidas por objetivos ou inconscientes” (tradução de Rosa Freire d’Aguiar, em: SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 12)

⁶ “na medida em que seja organizado por procedimentos da narrativa, e, através deles, por uma ideologia que evidencie um *continuum* significativo e interpretável do tempo” (idem).

experiências como *Empire* (Andy Warhol, 1965), *A walk* (Jonas Mekas, 1990) e *A arca russa* (Alexandr Sokurov, 2002), o cinema é a arte do descontínuo — e *Democracia em vertigem*, com todos os seus materiais de arquivo (quase uma dezena de filmes), seu amplo arco histórico, suas músicas, sua equipe de edição de quinze pessoas, talvez esteja entre os documentários mais descontínuos sobre o período.

Esquecendo-se por um momento os imperativos do documentário, isto é, sua relação com a veracidade a partir de suas próprias regras, as memórias familiares de Petra Costa servem para a criação de dois grupos de personagens antagônicos. De um lado, a si mesma, seus pais, os militantes torturados e mortos, Lula, os trabalhadores, Dilma, a esquerda, a democracia, o Bem. Do outro, seus avós, o restante de sua família, os assassinos, os torturadores, Aécio Neves, Eduardo Cunha, Michel Temer, a ditadura, o autoritarismo, o Mal. Assim como Michel Temer, seus avós e o restante de sua família aparecem como as pessoas que transitam: mudam-se os governos, eles estão ali: por pragmatismo, apoiam tanto a direita quanto a esquerda, mas preferem não pedir licença para entrar e tomar de pronto aos corredores do poder. Seus pais, ao contrário, são puros: eles não transitam. Mantém-se ao longo de todo o filme sem qualquer mácula. O papel de sua família serve para dotar o filme de uma estrutura afetiva e valorativa para além dos conflitos visíveis entre Dilma/Lula e Aécio/Temer/Bolsonaro.

O objetivo deste artigo não é realizar um escrutínio da veracidade das informações autobiográficas que compõe *Democracia em vertigem*. Entretanto, não é possível ignorar as críticas e suspeitas levantadas. Se a memória é construtiva e flutuante, variando de acordo com as circunstâncias, isto não quer dizer, entretanto, que possamos dispor livremente do passado e atribuí-lo um sentido qualquer; sem dúvida, há muito de arbitrário aí, mas há certas exigências que precisam ser alcançadas para que essa organização seja bem-sucedida (cf. POLLAK, 1989, p. 11).

Em uma das críticas mais contundentes, por vezes francamente rancorosas, ao filme Astier Basílio (2019) aponta algumas fragilidades na história narrada. Refere-se, por exemplo, ao silêncio da narradora sobre seu pai ter sido deputado do PMDB durante as Diretas Já, a omissão de informação a respeito de sua participação no governo Aécio Neves em Minas Gerais e questiona o passado militante de seus pais. Se a primeira omissão não é de todo grave, a segunda salta aos olhos por conta da breve menção que a narradora faz às relações entre Aécio Neves e sua família: os laços, ali, são de união conjugal entre parentes distantes, e não políticos. Certamente, mencionar que seu pai e Aécio tiveram afinidade em algum momento envolveria abordar acontecimentos fora da dicotomia proposta. Envolveria, também, a criação de uma imagem menos idealizada — e menos etérea — de seu pai.

A crítica mais pontiaguda se refere ao questionamento do passado militante de seus pais. Além de basear-se em livros e entrevistas da mãe de Petra, Basílio faz referência a um vídeo publicado como complemento à *Elena* no YouTube. Ele cita o seguinte trecho: “Nós não ficamos propriamente na clandestinidade, porque nós nem mudamos de nome. Nós ficamos numa coisa que chama *stand-by*. A gente ficou clandestino para nossa família”. Demonstrando sua intenção, Basílio interrompe a citação antes de informar que, ato contínuo, o pai de Petra (Manoel Costa Júnior) complementa: “e para a polícia de Belo Horizonte”. Marília continua: “É, [por]que se eles quisessem torturar nossa família, eles não saberiam aonde a gente tava” (COSTA, 2012). Outras relações, não possíveis de verificações, apontam para uma relação mais estreita do que a sugerida por Petra entre seus pais e seus avós.

Conclusão

Sob muitos aspectos, o filme de Petra se aproxima dos documentários *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2004), *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010) e *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2012), três filmes que ao retratar as consequências da ditadura militar na vida privada de famílias de exilados abordam à sua maneira a influência dos pais nos destinos de suas filhas. São diretoras que se afirmam aqui como “Representantes do trauma da segunda geração, a de filhos de militantes que, como personagens secundários na vida dos pais diante das grandes utopias políticas, cresceram marcados pela ausência e pelo exílio” (FELDMAN, 2017). Ao se referir a *Diário de uma busca*, por exemplo, Ilana observa que “narrando na primeira pessoa, [Flávia] faz do cinema um instrumento de reconstrução e reencontro entre a memória pessoal e a coletiva, a memória de seu pai e de seu país” (FELDMAN, 2017).

Há, no entanto, diferenças fundamentais que talvez provoquem uma inversão na “passagem do pai ao país, do privado ao político, da autobiografia a uma escrita marcada por forte presença da alteridade” (FELDMAN, 2017). Ainda que de forma sutil, essa inversão é perceptível já no prólogo do filme. Sobre lentos e precisos deslocamentos de câmera no Palácio da Alvorada, ouvimos a voz da diretora:

Um país que depois de vinte e um anos de ditadura restabeleceu sua democracia e se tornou uma inspiração pra muitas partes do mundo. Parecia que o Brasil tinha finalmente quebrado a sua maldição. Mas aqui estamos... o país avançando novamente rumo a seu passado autoritário. Hoje, enquanto sinto o chão se abrir debaixo dos meus pés, temo que a nossa democracia tenha sido apenas um sonho efêmero. (COSTA, 2019, 3min)

A partir do trecho, as pesquisadoras Andréa França e Patrícia Machado realizam a seguinte análise:

Esse prólogo é sintomático das questões que o documentário traz e de sua posição ideológica. É do interior inabitado do Palácio do Alvorada que o filme se posiciona, declarando que a ditadura foi uma “maldição” do passado. Afirma que o país “avança novamente rumo ao seu passado autoritário” e deixa em suspenso a pergunta que não faz: “como isso aconteceu?”. Questionamento que abriria o filme para um lugar de investigação efetiva diante da alteridade que ele mesmo oferece – ao cineasta e ao espectador. Petra Costa, no entanto, traz para o centro dos problemas anunciados sua sensação íntima. Associa a democracia a um “sonho”, a ditadura a uma “maldição” e o sentimento de temor ao “chão que se abre debaixo dos pés”. Infantiliza assim a rica alteridade que se apresenta. (FRANÇA & MACHADO, 2019)

Um dos efeitos mais problemáticos da inversão deste movimento do pai ao país (agora do país para o pai), é que processos sociais complexos são reduzidos à movimentação de poucas pessoas. Isso é particularmente evidente na elipse em que o filme une, com um corte seco, a prisão de Lula à eleição de Bolsonaro, numa construção de sentido que remete aos experimentos do pioneiro da montagem, Lev Kuleshov. Referindo-se ao cinema ficcional, ele escreve:

I have already said that it is necessary to think in shots, that is, in conceptions of the to-be-photographed objects and actions, edited and arranged in a story. If one has an idea-phrase, a fragment of the story, a link in the entire dramatic chain, then this idea is expressed, laid out in shot-signs, like bricks. A poet places one word after another, in a definite rhythm, as one brick after another. Cemented by him, the word-images produce a complex conception as a result. So it is that shots, like conventionalized meanings, like the ideograms in Chinese writing, produce images and concepts. The montage of shots is the construction of whole phrases. Content is derived from shots. (KULESHOV, 1975, p. 91).⁷

É difícil discordar que o destino da eleição seria outro sem a prisão do ex-presidente. Muito além de afirmá-lo, no entanto, essa elipse expressa de forma dramaticamente potente que a eleição de Bolsonaro *realizou-se* ali. Deste modo, são ignorados fatores significativos para esta eleição e para a avaliação da vertigem da democracia brasileira, desde os disparos em massa de mensagens eleitorais com o financiamento ilegal de empresários até a ressentida fragmentação da centro-esquerda, sem falar do afastamento do Partido dos Trabalhadores das bases populares de sua origem

⁷ Em tradução livre: “Já disse que é necessário pensar em planos, isto é, em concepções dos objetos e ações *a serem fotografados*, editados e organizados em uma narrativa. Se alguém tem uma ideia-frase, um fragmento da história, um elo em toda a cadeia dramática, então essa ideia é expressa, disposta em planos-signos, como tijolos. Um[a] poeta coloca uma palavra após a outra, em um ritmo definido, como um tijolo após o outro. Cimentadas por ele[a], as palavras-imagens produzem, como resultado, uma concepção complexa. Assim, os planos, como significados convencionais, como os ideogramas na escrita chinesa, produzem imagens e conceitos. A montagem de planos é a construção de frases completas. O conteúdo é derivado dos planos”.

política, da comoção popular com a repercussão da notícia de um atentado à vida de Bolsonaro. Tudo é obliterado na potência expressiva daquela elipse. A este respeito, é preciso lembrar a antiga máxima godardiana de que o travelling é uma questão moral, máxima que Maria Augusta Ramos diretora de *O processo* formulou com as seguintes palavras: “Cada corte é um corte estético e ético” (RAMOS, 2018).

A crítica aqui não se firma no território de uma possível representação ideal da crise democrática brasileira; que o processo de representação resulte necessariamente em uma simplificação de alguns aspectos da realidade é uma contingência. Nem por isto, todas as simplificações equivalem.

Bibliografia

ABDALA, Bianca Ardanuy. IMAGEM DIALÉTICA E IMAGEM CRÍTICA: CONCEITOS BENJAMINIANOS PARA PENSAR ARTE E EMANCIPAÇÃO. *Revista Estética e Semiótica*, [S. l.], v. 8, n. 1, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/esteticaesemiótica/article/view/12246>. Acesso em: 15 abr. 2024.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro Campinas, SP: Papirus, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Trad. Willy Bolle (org.). São Paulo e Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado/ UFMG, 2006.

BERGSON, Henri. **Matière et mémoire**. Essai sur la relation du corps á l'esprit. Paris: Quadrige/PUF, 2007.

CARROLL, Noel. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. IN: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema volume II – Documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Seleção e organização: César Guimarães, Ruben Caixeta. Tradução Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COSTA, Petra. Infância na clandestinidade. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LuNjhhkhXCE>. Acesso em: 16 dez. 2024.

FELDMAN, Ilana. Do pai ao país: o documentário autobiográfico em face do fracasso das esquerdas no Brasil. Holanda, K. & Tedesco, M. C. (Ed.). **Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro**. Campinas, SP: Papirus, 2017. [Recurso eletrônico]

GAUTHIER, Guy. **Le documentaire un autre cinéma**. Paris: Éditions Nathan, 1995.

IZQUIERDO, Iván. **A arte de esquecer: cérebro e memória**. 2ª edição, revista e ampliada. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2010.

KULESHOV, Lev (org.). **Kuleshov on film – writings of Lev Kuleshov**. Translated by Ronald Levaco. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1975.

LEÃO, Daniel. O Impeachment e os filmes: a derrubada de Dilma Rousseff em três narrativas femininas. **Cinema & Território** (Funchal, Online) v. 6, p. 40-54, 2021.

MARTINS, Andrea França.; MACHADO, Patrícia. Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 28, p. 70-82, dez. 2014.

NUNES, Rodrigo. **Do transe à vertigem**. São Paulo: Ubu, 2023.

NICHOLS, Bill. **Representing reality: issues and concepts in documentary**. Blomington: Indiana University Press, 1991.

NORA, Pierre. Entre memória e história. A problemática dos lugares. In: **Projeto História**. Revista do Programa de Pós-Graduados em História e do Departamento de História. São Paulo, PUC/SP, 10, nov/93, pp. 7-28.

POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio”. Tradução de Dora Rocha Flaksman. In: **Estudos Históricos**, 2 (3). Rio de Janeiro, 1989.

POLLAK, Michael. “Memória e identidade social”. Tradução de Monique Augras. In: **Estudos Históricos**, 5 (10). Rio de Janeiro, 1992.

QUEIRÓZ, André. O testemunho de Petra Costa em Democracia em vertigem: cinema e lanterna mágica. **REBELA**, v.10, n.3. set./dez. 2020

ROUSSEFF, Dilma. Discurso no senado em 29 de agosto de 2016. Disponível em: <https://ptnosenado.org.br/dilma-pela-segunda-vez-eu-e-a-democracia-estamos-no-banco-dos-reus/>. Acesso em 15 fev. 2025.

SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo**. Una discusión. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.



Memória e rastro sob o risco do ensaio

Memory and trace under the risk of essay

Luis Felliipe dos Santos¹

Resumo

Este trabalho parte da inquietação despertada por *Retratos Fantasma* (2023), do realizador brasileiro Kleber Mendonça Filho, documentário que pode ser lido a partir da chave do ensaísmo audiovisual. Nesse sentido, o artigo propõe examinar de que modo os filmes-ensaio elaboram os indícios deixados por determinados espaços, como marcas do tempo, da ocupação ou da história local, sobre a memória, articulando-os através de dispositivos de enunciação como a montagem, a narração em voz over e a composição dos planos (Monterrubio, 2019). Para tanto, desenvolve-se uma análise do filme a partir das noções de rastro (Gagnebin, 2006, 2012; Ginzburg, 2012), em diálogo com os estudos sobre a pessoa-personagem (Bernardet, 2003) e as formas de narração características do ensaio audiovisual.

Palavras-chave: Filme ensaio. Documentário brasileiro. Rastros. Dispositivos de enunciação. Pessoa-Personagem.

Abstract

This study arises from the questions prompted by *Retratos Fantasma* (2023), by the Brazilian filmmaker Kleber Mendonça Filho, a documentary that can be approached through the lens of audiovisual essayism. In this sense, the article aims to examine how essay films elaborate the traces left by specific spaces, such as marks of time, human occupation, or local history, on memory, articulating them through enunciative devices such as editing, voice-over narration, and shot composition (Monterrubio, 2019). To this end, the analysis of the film is developed based on the notion of the trace (Gagnebin, 2006, 2012; Ginzburg, 2012), in dialogue with studies on the person-character (Bernardet, 2003) and the forms of narration characteristic of audiovisual essays.

Keywords: Essay film. Brazilian documentary. Traces. Enunciation devices. Person-character.

¹ Doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UERJ e bolsista do Programa Nota 10 da FAPERJ. Pesquisador visitante em estágio doutoral na Université de Montpellier Paul-Valéry (UMPV – França) com bolsa do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (CAPES – PDSE). Mestre pelo PPGCOM UERJ, tendo sido bolsista Programa Nota 10 da FAPERJ. É autor dos livros *Faces e Fases* (Editora Multifoco, 2012), *Cheiro quente de café* (Editora Multifoco, 2013), *O ser que espera* (Editora Multifoco, 2014), *Dois horas e meia* (Editora Multifoco, 2019), *O que você deixou quando partiu sem me dizer* (Editora Letramento, 2021) e *Meu ato criminoso é realizar filmes – A construção do narrador na trilogia do luto*, de Cristiano Burlan (Editora Multifoco, 2024), sua dissertação de mestrado.

Introdução

Este trabalho parte da inquietação provocada pela obra *Retratos fantasmas* (2023), do realizador brasileiro Kleber Mendonça Filho (1968), um documentário brasileiro contemporâneo que versa sobre os antigos cinemas de rua da cidade do Recife-PE, rememorando e narrando suas histórias. Uns se transformaram em estabelecimentos como igrejas evangélicas e lojas de eletrodomésticos, outros apenas fecharam as portas, tornando-se prédios fantasmas – que poderiam ser utilizados por famílias sem-teto, como o narrador do filme comenta.

Para compor sua narrativa fílmica, Kleber Mendonça Filho lança mão de estratégias que caracterizam os filmes-ensaio, mas não exclusivas desse tipo de filme. Os procedimentos utilizados são: a narrativa em primeira pessoa, o uso da voz *off* de maneira reflexiva e a personificação do realizador em frente às câmeras. Trata-se de elementos estudados por diversos autores que se debruçam sobre a forma ensaio, como Rascaroli (2009), Timothy Corrigan (2015), Rebello (2012), Almeida (2018), Teixeira (2015, 2019) e Monterrubio (2019). O trabalho pretende, então, compreender a utilização de ferramentas ensaísticas no filme, analisando de que maneira procedimentos como a narração em *off*, as imagens de arquivo e a montagem organizam e interpretam vestígios inscritos nos espaços urbanos, ativando processos de rememoração e reflexão.

O ensaio no campo audiovisual é caracterizado por possuir um viés reflexivo, esquivando-se de definições totalizantes, trazendo mais questionamentos do que respostas. A origem do ensaio é apontada nos ensaios literários, iniciados por Michel de Montaigne (1533-1592), responsável por conferir ao gênero as suas principais características, a reflexividade e a não submissão a um rigor científico. Já as produções audiovisuais ensaísticas começam a surgir após a Segunda Guerra Mundial (CORRIGAN, 2015), mas é a partir das décadas de 1980 e 1990 que ganham força, coincidindo com um aumento considerável das produções autobiográficas. Nesse momento há uma guinada subjetiva (CATALÀ, 2014), que proporcionou o fortalecimento de produções em que o Eu possui protagonismo, com o aparecimento de documentários de sujeitos que sempre estiveram à margem, como negros, mulheres e a comunidade LGBTQIAPN+.

Partindo-se, então, da chave ensaística, é possível apontar em *Retratos fantasmas* traços que fazem parte da construção fílmica e contribuem para a narrativa. É por meio da narração em primeira pessoa, feita pelo realizador, que a história é conduzida, aliada a imagens de arquivo feitas por ou do acervo de Mendonça Filho. O realizador parte de sua casa, observando os rastros que evocam

as memórias e conduz a história a partir desses fragmentos que constituem a rememoração de um passado saudoso.

Para que se possa fazer uma leitura acerca de tal construção, o trabalho parte da noção de rastros, abordados pela conceituação da professora suíça, radicada no Brasil, Jeanne Marie Gagnebin (1949), à luz do pensamento de Walter Benjamin (1892-1940). De acordo com a autora, o conceito de rastros na concepção filosófica é caracterizado por seu caráter paradoxal, haja vista a presença de uma ausência e a ausência de uma presença. É um rastro por estar sempre na iminência de ser apagado ou perder o sentido original, por ser apenas um fragmento. Nessa esteira, a autora aproxima o rastro da leitura benjaminiana, relacionando-o com a narração, utilizada como ferramenta de rememoração e maneira de passar adiante as histórias.

Dessa maneira, este artigo se divide em três partes. Na primeira, serão tratados os estudos acerca do ensaio no audiovisual, como se caracteriza e quais os seus dispositivos de enunciação, localizando seu lugar como possibilitador de emergência de uma subjetividade, e como caracterizador do filme escolhido para a análise. Na segunda parte, será discutido o rastro e a narrativa, partindo de Gagnebin (2006, 2012), Ginzburg (2012) e Benjamin (1996). Na terceira parte, será feita a análise da obra em questão, relacionando-a com os conceitos apresentados nas seções anteriores. Por fim, as considerações finais retomam os principais aspectos discutidos ao longo do artigo.

O ensaio no campo audiovisual

Faz-se necessário um retorno às origens para compreender como essa forma se apresenta. O termo ensaio foi utilizado no campo audiovisual, primeiramente, por críticos de cinema, quando se depararam com uma forma que se esquivava da maneira tradicional de se fazer documentários – o modelo expositivo, como exposto por Nichols (2016) em seus modos².

Em 1940, o crítico Hans Richter (1888-1976), na tentativa de compreender filmes que versavam sobre o cotidiano, as cidades e experimentações, mas não se encaixavam na maneira clássica de se fazer documentários, caracteriza-os como ensaio fílmico. De acordo com o autor, “no ensaio fílmico não se está sujeito à reprodução de aparências externas ou a uma série temporal,

² Bill Nichols (2016), em seu livro *Introdução ao documentário*, pontua que uma definição de documentário não é capaz de fazer a distinção entre os diferentes tipos de produções existentes, já que muitos deles não obedecem a qualquer definição específica. Dessa maneira, o autor estabelece o que chama de modos, baseados nas tendências que o autor observa nos filmes. Nichols, então, estabelece os seguintes modos: expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo e performático. Para o autor, há uma prevalência do expositivo em relação aos outros, com a imagem a serviço do argumento a ser proferido.

mas, pelo contrário, o material visual de origens variadas tem que ser integrado, pode-se saltar livremente no espaço e no tempo.” (RICHTER, 2007, p. 188, tradução minha)

Na mesma esteira de Richter, alguns anos mais tarde, André Bazin (1918-1958) elabora uma crítica que compara um filme a um ensaio, ao utilizar este termo para se referir a *Carta da Sibéria* (1957), do realizador francês Chris Marker (1921-2012). Para Bazin, este filme é:

[...] um ensaio sobre a realidade da Sibéria no passado e no presente, na forma de uma reportagem filmada. Ou, talvez, emprestando a formulação de Jean Vigo de *A propósito de Nice* (um ponto de vista ‘documentarista’), eu diria, um ensaio documentado pelo cinema. A palavra importante é ‘ensaio’, entendido no mesmo sentido que tem na literatura - um ensaio simultaneamente histórico e político, além de escrito por um poeta. (BAZIN, 2017, p.103, tradução minha)

O crítico elenca pontos que o filme utiliza de linguagem ensaística, que até hoje são utilizados como definidores de um filme-ensaio, como o uso da voz *off* de maneira reflexiva e de imagens que não têm sentido de ilustração do que é dito. Bazin aponta, como ponto importante, que Marker faz uso de uma montagem singular, e a denomina de *horizontal*, devido à estrutura da narrativa empregada pelo realizador. É importante salientar que, em um único texto sobre um filme, Bazin pontuou as principais características da linguagem ensaísta.

Ambos os autores convergem sobre o ensaio e o seu aparecimento no campo audiovisual, apontando elementos característicos até os dias de hoje dessa forma, indicando para as novas possibilidades utilizadas pelos realizadores a fim de expor o que desejam em seus filmes. É possível dizer que os críticos indicam a potência ensaísta presente naquele momento e que continua a reverberar no presente.

Como já posto, a origem do ensaio se dá na literatura, a partir de Michel de Montaigne, o primeiro a estruturar o ensaio como um gênero. Seus *Ensaio*s (2010) são marcados pela reescritura e pelo retorno ao texto, estavam sempre, de alguma forma, inacabados para o autor. Esta é uma característica marcante da forma, retomar o que já havia sido escrito. Dessa maneira, é possível apontar o trabalho do ensaísta sendo aliado à memória, marcado pela não submissão a um rigor científico, possuindo uma autonomia estética e de forma. Inspirando-se na tradição montaigniana, o ensaísta reflete sobre si mesmo e sobre o próprio processo de escrita. O caráter inacabado da forma não seria uma limitação, mas um dispositivo que permite a emergência da memória, que, por natureza, é fragmentária e não-linear. Ao escrever partindo de si, o ensaísta cria um espaço no qual passado e presente coabitam, possibilitando que experiências e lembranças possam ser revistadas e reinterpretadas, mantendo viva a presença do vivido na construção do pensamento ensaístico.

A partir da década de 1950³, a linguagem ensaística começou a ser identificada e a se consolidar no campo audiovisual. Esse fenômeno é explicado por Josep Maria Català (2014), pesquisador espanhol do filme ensaio, como uma *virada subjetiva*, responsável pelo aumento de uma forma ensaística em filmes-diário, filmes biográficos e autobiográficos. Para o autor, na virada subjetiva há uma inevitável presença do sujeito, e, por isso, seria um momento de ruptura, pois as obras subjetivas passam a olhar diretamente para o sujeito, colocando-o em foco. Todavia, o autor deixa claro que sempre existiram produções subjetivas, mas, não havendo um entendimento desse tipo de produção, elas eram categorizadas como obras de vanguarda. Além disso, Català também relaciona esse aumento de produção nas décadas finais do século XX como influenciado pelo desenvolvimento da tecnologia. Agora, com câmeras bem mais leves e com custo menor, qualquer pessoa teria a possibilidade de realizar um filme. Como pontuado por Català, em entrevista concedida para os pesquisadores Gabriella Almeida e Jamer Mello (2012, p. 18):

A própria transformação tecnológica contribui. Se os mecanismos tecnológicos se fazem mais próximos da pessoa, então o transpasse entre a subjetividade e a tecnologia é mais fácil. Quando se trabalha em 35mm o dispositivo é enorme, e há tantas coisas ao redor que é quase impossível que o cineasta desenvolva esta subjetividade porque há muitos filtros. Quando se trabalha em 16mm, como no Cinema Verdade, se está muito mais próximo, porque a própria câmera está mais próxima do cineasta, que pode levá-la no ombro. As câmeras menores praticamente fazem parte do corpo. Quando se produzem situações favoráveis àqueles cineastas que têm uma sensibilidade para expressar, eles veem a porta aberta e se expressam. A subjetividade ou, neste sentido, a consciência, está ali, mas há também, em grande parte, o que podemos chamar de horizonte do possível.

Dessa maneira, é possível relacionar o desenvolvimento tecnológico com a exploração de outras formas de produção de subjetividades, contribuindo para um aumento de filmes realizados, principalmente, por sujeitos que estavam à margem, como a população LGBTQIAPN+, mulheres e negros.

Diversos pesquisadores se debruçaram sobre o ensaio no campo audiovisual, como Laura Rascaroli (2009) e Timothy Corrigan (2015). De acordo com Rascaroli, é importante que se compreenda o motivo de alguns filmes causarem em seus espectadores a sensação de estarem vendo algo diferente de um documentário e de uma produção de ficção. Para ela, o ensaio é uma expressão

³ O pesquisador Timothy Corrigan (2015) aponta o Holocausto como o ponto de partida para o surgimento de outras possibilidades de realização fílmica. Esse cenário devastador foi propício para o surgimento de uma crise pessoal que fez emergir uma vertente ensaística, capaz de questionar e debater essa realidade nova a que as pessoas foram apresentadas. De acordo com o autor: Após os traumas culturais e históricos dos anos 1940, o lugar e o valor da subjetividade e sua identidade são examinados cada vez mais e se tornam cada vez mais problemáticos, não apenas porque essas estruturas tradicionais da identidade humana são questionadas, mas também porque a autoridade fundamental de um sujeito humanista é profundamente abalada por acontecimentos da Segunda Guerra Mundial e ao redor dela. (CORRIGAN, 2015, p. 88).

de uma reflexão pessoal. Assim como em uma comunicação, para que essa reflexão possa ser transmitida, é necessário um sujeito enunciador, que seria o narrador, e um espectador, para que haja a troca. Estes filmes não estão interessados em passar informações, mas trazer questionamentos, provocar reflexões e, acima de tudo, construir junto com seu espectador. A autora aponta a presença de um eu autoral, por meio da utilização de uma narração em voz *off* e também a possibilidade da presença desse eu que narra em forma física, na frente das câmeras. Assim, são filmes marcados pelo uso da primeira pessoa.

Corroborando Rascaroli, para Corrigan (2015) as práticas ensaísticas foram inovadoras, pois causaram uma espécie perturbação na subjetividade. São filmes que se diferem das outras formas de documentário, pois neles o eu deixa a esfera privada e é afetado pela sua exterioridade. Com uma capacidade de questionar e subverter pressupostos já considerados como assentados. Essas formas de inscrição da subjetividade praticadas pelo ensaio são lidas como dispositivos de enunciação, por Lourdes Monterrubio (2019). É por meio de dispositivos da linguagem ensaística, como o uso da voz *off*, a presença diante das câmeras, que se materializa o processo de autoreflexão do realizador. Tais recursos permitem a emergência de uma subjetividade marcada e configuram a enunciação característica dos filmes-ensaio, articulando experiência pessoal e construção narrativa.

Pode-se, então, apontar que as ferramentas utilizadas nesses filmes se caracterizam como pertencentes a uma escrita ensaística. É por meio de seu uso que as produções se tornam documentários não convencionais. Essa abordagem marca as obras e possibilita a emergência de uma subjetividade característica. É através desses recursos que se constrói a narrativa em estreita relação com a memória e os acontecimentos.

Ao considerar essas características do filme-ensaio, percebe-se como a subjetividade do realizador se inscreve na própria forma do filme. É por meio desses dispositivos que o ensaio audiovisual permite uma escrita pessoal e flexível, capaz de articular experiência, lembrança e construção narrativa. Em obras contemporâneas, como *Retratos fantasmas*, de Kleber Mendonça Filho, essa prática do ensaísmo se manifesta na maneira como o realizador costura imagens, vozes e lembranças, preparando o terreno para uma exploração mais detalhada de vestígios e rastros, que será discutida na seção seguinte.

Contando histórias e seguindo rastros

Como posto na seção anterior, uma das marcas da linguagem ensaística é um narrador que conduz a história, sendo um dos dispositivos de enunciação, porém, diferentemente de um narrador que nos conta fatos e histórias, como se costuma pensar, o ensaísta traz sua reflexividade para a

narrativa, debruçando-se sobre ela e, com isso, construindo sua narrativa a partir de sua própria subjetividade e reflexões.

Ao se pensar na figura do narrador, pode-se retornar a Walter Benjamin e a seu texto “O narrador - considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, no qual o autor tece reflexões acerca da figura do narrador, diferenciando do romancista, pois, possuem tradições diferentes. O narrador original, da tradição oral, para Benjamin, é uma figura emblemática, mas que não estaria mais presente por termos sido privados das experimentações, das trocas de experiências. As pessoas foram se encaminhando ainda mais para a esfera privada, com o surgimento do romance, o que, para ele, culminaria na morte da narrativa. Importante frisar que não se trata de pessoas sem experiências, mas da dificuldade de elaborá-las, de modo a compor uma narrativa.

De acordo com Benjamin, “a experiência que passa de boca em boca é a fonte a que recorreram todos os narradores” (BENJAMIN, 1996, p. 198), é por meio do intercâmbio de experiências, de contar o que se foi passado e vivido, que o narrador elabora as histórias que passará adiante. Além disso, ele se debruça sobre o que lhe foi passado, incorporando suas experiências no que será contado, pois, “o narrador retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros. E incorpora, por sua vez, as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.” (BENJAMIN, 1996, p. 201). Com isso, Benjamin pontua que a narrativa possui as marcas de quem a narra, já que é por meio da rememoração das experiências que os narradores passam por meio de sua própria maneira.

Jeanne Marie Gagnebin (2014), pesquisadora da obra benjaminiana, debruça-se sobre o texto do narrador e aponta que o autor faz uma espécie de esboço da rememoração e da memória, após a volta dos soldados da guerra, que não conseguiam elaborar o que foi vivido. Desse modo, para a autora, há uma necessidade de se estabelecer outras formas de narrar e de rememorar que sejam “capazes de sustentar uma relação crítica com a transmissão do passado, com o lembrar, e com a construção do futuro e o esperar” (GAGNEBIN, 2014, p. 221).

A pesquisadora Patricia Rebello (2012), em sua tese de doutoramento, na esteira de Gagnebin, investigou a figura do narrador ensaísta à luz de Benjamin, discutindo se seria uma espécie atualizada do narrador benjaminiano. Indo ao encontro da autora suíça e sua necessidade de se estabelecer outras formas de narrar e rememorar, a pesquisadora encara o ensaísta como um tipo de narrador benjaminiano atualizado, mais próximo ao oral do que outros que surgiram após seu declínio.

Os ensaístas também são habilidosos em subir e descer na escada de sua experiência, mas diferente dos narradores, de cada um dos diferentes degraus, eles conseguem enxergar as histórias que acontecem ao longe. E aquilo que eles chamam de experiência está menos relacionado a uma montagem vertical de subir e descer

a escada, que a uma montagem horizontal, que se produz na medida da distância entre ele e todo o resto do mundo. (REBELLO, 2012, p. 112)

É possível dizer que haveria uma espécie de encontro em relação ao papel que cada um desempenha, o narrador benjaminiano e o ensaísta, apresentando características que os aproximam enquanto articuladores de histórias, absorvendo o que é passado, mas inserindo suas reflexões, seus questionamentos. O que os diferencia, segundo Rebello (2012), é que o narrador oral não consegue realizar um fato, isto é, ter um olhar mais distanciado entre ele mesmo e o conhecimento que chega. Seria nesse espaço que estaria o ensaísta.

É possível relacionar, então, a importância que possui a rememoração e a memória para as construções narrativas trazidas até este ponto. O narrar envolve fragmentos, incompletude; a relação entre esquecimento e memória é fundamental. Toda narração pode envolver cortes que produzem esquecimentos. A partir daí, há um ponto importante que contribui para a construção dessa narrativa, elaborando por meio dele, o rastro.

Jaime Ginzburg (2012) interpreta o rastro em Walter Benjamin e comenta que cada pessoa, ao fazer um relato de algo que aconteceu, tendo sido individual ou não, necessita de recursos para “operar com a memória de modo articulado e inteligível” (GINZBURG, 2012, p. 108). O que se relaciona diretamente com o rastro e a sua importância, pois o rastro é:

Um elemento fragmentário, residual, pode ser lido como cifra de uma trajetória que o ultrapassa[...] para que um rastro tenha essa potencialidade, é necessário um observador, capaz de discernir entendimentos de linguagem, diferenciando o imediatismo da atitude reflexiva e distinguindo uma atitude de leitura unívoca, por um lado, e uma interpretação de um texto caracterizada como um trabalho, uma reflexão, por outro. (GINZBURG, 2012, p. 108)

Para o autor, é necessário que se entenda cada objeto, cada rastro, como uma potência do que não pode ser falado, do que pode ser sido silenciado ou apenas esquecido. Para compreendê-lo, é preciso que seja lido em toda sua ambiguidade temporal, pois o rastro está entre o passado e o presente. A partir desse elemento que sobra, há uma possibilidade de reconstrução do ato narrativo. Em suas palavras, o ato de narrar é composto por aspectos fragmentários, como dito anteriormente, e a relação entre esquecimento e a narrativa é algo fundamental. O narrar não seria apenas um espaço de memória, pois seria o espaço em que haveria o que a memória não permite construir de modo linear.

Corroborando Ginzburg, Gagnebin também reflete sobre o conceito de rastros, partindo da mitologia greco-romana, *A Odisseia*, a partir da cena em que Odisseu é reconhecido por uma das empregadas de seu palácio por causa de uma cicatriz. Essa cicatriz presente no corpo de Odisseu

funciona como um rastro, um vestígio do que aconteceu, e, com o toque da empregada, uma memória é recuperada, fazendo com que o dono daquele castelo fosse reconhecido, já que estava disfarçado de mendigo. Essa marca no corpo de Odisseu é um fruto do acaso, como pontuado pela autora. Quem deixa um rastro não o faz com intenção de transmitir algo. Assim, de acordo com ela, os rastros não são criados, mas são esquecidos ou deixados.

Como posto na introdução, Gagnebin (2012) também trabalha com o rastro pela noção paradoxal da presença de uma ausência e uma ausência da presença, amparando-se em Benjamin também. De acordo com a autora, na reflexão de Walter Benjamin:

[...] o estatuto paradoxal do "rastro" remete à questão da manutenção ou do apagamento do passado, isto é, à vontade de deixar marcas, até monumentos de uma existência humana fugidia, de um lado, e às estratégias de conservação ou de aniquilamento do passado, do outro. (GAGNEBIN, 2012, p. 26)

Gagnebin (2012) recorda o desejo burguês de se deixar rastros, marcas, para que, mesmo que o tempo passe a pessoa não desapareça, estando ali por meio do que foi deixado com sua marca – a exemplo da arquitetura, que pode ser lida como um desejo de eternidade, de perpetuação do que a classe média possui. Benjamin segue os rastros, em sua historiografia, não dessa classe dominante, mas sim dos que foram esquecidos, apagados da história oficial que é narrativizada e ensinada, seguindo “rastros de outras possibilidades de interpretação de uma imagem imutável dos acontecimentos e das obras do passado, tal como é transmitida pela tradição em vigor” (GAGNEBIN, 2012, p. 33). De acordo com a autora, é a partir desses rastros deixados, esquecidos e sem significado inicial, sendo um fragmento do que já foi e se tornando, no presente, um objeto único e novo, que a possibilidade de rememorar, lembrar, pode salvar o passado, pois, esse movimento possibilitará a continuação da vida.

A partir da compreensão teórica sobre narradores ensaísticos e rastros, torna-se possível observar como esses elementos se manifestam em produções audiovisuais. Em *Retratos fantasmas*, Kleber Mendonça Filho realiza justamente esse movimento de reconstituição do passado por meio da linguagem ensaística, costurando memórias pessoais e coletivas, espaços privados e públicos, e vestígios da história urbana do Recife. O filme exemplifica como o narrador ensaístico atualiza a tradição benjaminiana de rememoração, transformando rastros fragmentários em pontes entre o passado e o presente. Assim, a análise a seguir poderá identificar os modos específicos pelos quais a subjetividade do realizador, a memória e os rastros materiais e afetivos estruturam a narrativa cinematográfica.

Retratos Fantasmas

Retratos Fantasmas, de Kleber Mendonça Filho, teve sua estreia durante a 76ª edição do Festival de Cannes,⁴ compondo a mostra *Special Screening*. O lançamento nacional aconteceu em 24 de agosto de 2023 e, hoje, o filme está disponível em plataformas digitais, como a *Netflix*. Trata-se de um documentário que parte da relação pessoal do realizador com o cinema, entrelaçado com sua vida há tempos, como deixa claro durante sua obra. Como consta no site da distribuidora nacional: “Como em tantas cidades do mundo ao longo do século XX, milhões de pessoas foram ao cinema no centro do Recife. Com a passagem do tempo, as ruínas dos grandes cinemas revelam algumas verdades sobre a vida em sociedade.”⁵

Na obra em questão, por meio de um relato pessoal em primeira pessoa do realizador, somos apresentados à realidade dos cinemas de rua do Recife, que diminuiriam sua quantidade, transformando-se em lojas ou igrejas. O filme mescla imagens de arquivo, filmagens domésticas e trechos de obras já lançadas, costuradas pela narração em *off* do próprio realizador. Essa combinação evidencia dispositivos clássicos da linguagem ensaística, como a presença do eu autoral e a voz reflexiva, permitindo que a narrativa seja construída a partir da subjetividade do realizador, conforme posto por Rascaroli (2009) e Monterrubio (2019). Tais dispositivos não operam aqui como mero estilo, mas como ferramentas necessárias para o trabalho de rememoração a partir dos rastros fragmentados que a cidade oferece.

Ao transitar do seu espaço privado, sua casa, para o espaço público, os cinemas de rua do Recife, o filme exemplifica a chamada virada subjetiva apontada por Català (2014), em que a experiência pessoal se converte em material para a reflexão estética e narrativa. Ao mesmo tempo, os vestígios desses cinemas funcionam como rastros, ecoando a concepção de Benjamin (1996) e Ginzburg (2012) sobre memórias fragmentárias que atravessam o presente, exigindo do espectador uma leitura que articule passado e presente.

Jean-Claude Bernardet (2003), pesquisador belga radicado no Brasil, estabeleceu um estudo sobre esse narrador em primeira pessoa presente em filmes subjetivos, partindo das obras *33* (2002) e *Um Passaporte húngaro* (2003), de Kiko Goifman e Sandra Kogut, respectivamente. O pesquisador cunha o termo “pessoa-personagem”, pois, para ele, os filmes que o utilizam não seriam apenas filmes que fazem uso da primeira pessoa, porém filmes nos quais quem realiza se mistura com um personagem, que é o protagonista da trama. Em suas palavras:

⁴ O Festival de Cannes é um festival de cinema realizado na França, tendo seu início em 1946 e se mantendo em atividade até os dias de hoje. O festival acontece durante o mês de maio na cidade francesa de Cannes.

⁵ Sinopse elaborada pela distribuidora nacional Vitrine Filmes. Disponível em: <https://www.vitrinefilmes.com.br/filme/retratos-fantasmas/>. Acesso em: 24 jul 2024.

Essas personagens obedecem a uma construção dramática. Os personagens têm objetivos, enfrentam obstáculos (que eles superam ou não superam), alcançam seus objetivos ou não, exatamente como nos filmes de ficção, e tudo isso organizado numa narrativa. Então, creio que podemos falar de uma vida pessoal que se molda conforme as regras de ficção. Ou de uma ficção que coopta a vida pessoal. (BERNARDET, 2005, p. 149)

Embora seja o narrador do filme e quem conduz toda a história, Mendonça Filho não se coloca, ao final, nesse papel de narrador diretamente, não utiliza o termo narração ou narrado, diz estar contando uma história, quando se coloca nos créditos como “escrito, dirigido e contado por Kleber Mendonça Filho”, como é possível observar na figura 1. Essa escolha lexical, ‘contado’ em vez de ‘narrado’, é um indício da construção de uma pessoa-personagem, nos termos de Bernardet (2003). Kleber Mendonça Filho no filme não é apenas o realizador-autor, mas uma pessoa-personagem que tem um objetivo dramático: investigar o desaparecimento dos cinemas e rua, partindo da sua relação com a cidade. Ele se molda como uma figura que “encena” sua própria busca, transformando a vida pessoal em matéria narrativa organizada por uma estrutura de descoberta.

Figura 1 – Crédito de realização do filme



Fonte: Captura de tela. Acervo pessoal.

É possível dizer que a escolha por esta palavra específica é um indicativo da maneira com que ele conduz a história, podendo ser lido como contando acontecimentos que atravessaram sua vida e de outras pessoas, porém, fazendo um movimento de dentro para fora e estabelecendo uma forma mais pessoal e informal, não sendo narrado, algo que pode ser lido como uma estrutura formal, mas sim contado, algo que se ouve por aí e repassa, mas adicionando sua experiência. Como é posto por Benjamin (1996) e Rebello (2012), porém, aproximando-se mais desta, por colocar claramente o espaço entre o que é ouvido e repassado, costurando a trama a ser repassada. A narrativa se estrutura a partir do espaço privado, como falado acima.

Embora o conceito de “documentário de busca”, formulado por Bernardet (2003), esteja ancorado em um *corpus* específico de obras, é possível aproximar *Retratos Fantasma*s de algumas das operações que estruturam essa noção. Diferentemente de filmes como *33* ou *Um Passaporte Húngaro*, em que há um objeto de busca delimitado, o filme de Mendonça Filho desloca a ideia de busca para o campo da memória urbana e da experiência subjetiva. O que se persegue, aqui, não é um dado a ser encontrado, mas os rastros de uma experiência em desaparecimento. Ao revisitar os cinemas de rua do Recife por meio de fotografias, ruínas e lembranças pessoais, o realizador constrói um percurso que se organiza a partir do que resta: fragmentos, vestígios, marcas. Nesse gesto, o filme se aproxima da leitura benjaminiana dos rastros, na medida em que escova a história a contrapelo, desviando-se das narrativas oficiais sobre a modernização e o desaparecimento dos cinemas e investindo na escuta do que foi silenciado, esquecido ou apagado, inclusive no espaço doméstico, como ocorre na rememoração da própria casa. A busca, nesse caso, não é literal, mas configurada como procedimento e dispositivo de enunciação.

O filme é dividido em três partes, como o realizador faz em suas outras obras. A primeira parte intitula-se “O apartamento de Setúbal”, bairro onde se localiza a casa do realizador, que foi a casa em que passou sua adolescência e mora até hoje. Instaure-se um movimento que articula espaço, memória e subjetividade, tomando essa casa não apenas como cenário, mas como um dispositivo de pensamento tal como propõe a tradição do filme-ensaio.

Ao retornar ao apartamento onde passou a adolescência e onde ainda vive, o realizador ativa o que se pode compreender, a partir da noção de rastro, como uma superfície onde o tempo deixou marcas que não se apagam, mas se reconfiguram. As imagens do presente são justapostas às imagens do passado, registros domésticos, fotografias, fragmentos de arquivo, produzindo não uma oposição entre o que foi e o que ainda é, mas uma convivência entre as diversas temporalidades. O espaço emerge como um arquivo vivo, no qual os vestígios da experiência permanecem inscritos.

Esse gesto de escavação das memórias opera na lógica ensaística do pensamento em processo. O realizador não reconstrói o passado como totalidade fechada, ele o tateia, o fragmenta, o reativa, instaurando uma relação aberta com a memória. O apartamento se torna, nesse sentido, um lugar de enunciação, onde o cineasta pensa com as imagens, mais do que apenas sobre elas.

A presença da mãe, já ausente no presente da filmagem, é presentificada por meio dos materiais de arquivo e dos relatos que o próprio narrador constrói. Esse procedimento se aproxima de uma ética da escuta e da rememoração que dialoga com a História Oral, mas evidencia a dimensão afetiva do gesto ensaístico. Quando o realizador afirma que “não está falando de metodologia, mas de amor”, o filme desloca a memória do campo do mero registro para o campo do vínculo: aquilo que persiste não apenas como dado histórico, mas como um rastro afetivo.

O momento em que a imagem de sua mãe explicando um procedimento de pesquisa é seguida por uma cena íntima em que ambos compartilham fotografias sobre a cama, figura 2, exemplifica essa operação. Não se trata de ilustrar um discurso, mas de produzir uma zona de indiscernibilidade entre pesquisa e afeto, entre arquivo e vida. O filme-ensaio, aqui, não usa o passado como um objeto distante, mas o reinscreve como experiência sensível, fazendo do cinema um espaço onde os rastros não são apenas recuperados, mas também ativados.

Figura 2 – Fotografia do realizador e sua mãe



Fonte: Captura de tela. Acervo pessoal.

O realizador deixa claro, o tempo inteiro, que o afeto constitui a força que orienta o gesto narrativo. Partindo do campo íntimo, sua casa, sua rua, seu cotidiano, Mendonça Filho constrói uma relação entre a experiência pessoal e a formação do seu olhar cinematográfico. Esses espaços não aparecem apenas como cenários, mas como dispositivos de memória que organizam o filme como uma deriva afetiva pelos lugares que o constituíram como sujeito e como cineasta. Trata-se menos de uma reconstrução histórica e mais de uma topografia sensível, na qual o espaço íntimo funciona como matriz de um pensamento e de criação. A presença recorrente desses lugares em seus filmes, muitas vezes questionada por ele mesmo, é reconfigurada no filme como uma parte de um gesto reflexivo sobre a própria constituição de um imaginário cinematográfico.

Os episódios narrados, como a história do cachorro do vizinho, cujo latido reaparece por meio do som gravado em um de seus filmes, operam numa zona de indistinção entre vida, memória e imagem. Esse latido, que persiste nos registros audiovisuais, transforma-se em uma figura espectral, evidenciando a capacidade do cinema de produzir uma espécie de sobrevivência dos gestos, das vozes e dos sons. Não é apenas uma lembrança, mas um rastro sonoro no sentindo benjaminiano: um fragmento acidental que, resgatado pelo cinema, carrega a presença de uma ausência, conceito de Gagnebin (2012), e evoca toda uma rede afetiva e temporal. Assim, o filme articula o íntimo e o

urbano como dimensões inseparáveis: a experiência privada aparece atravessada pelas transformações da cidade e, ao mesmo tempo, a cidade é compreendida a partir das marcas afetivas deixadas nas memórias. O filme constrói não apenas um relato sobre cinemas de rua, mas uma reflexão ensaística sobre como os espaços habitados continuam a agir sobre o presente através das imagens.

A segunda parte tem como título “Os cinemas do centro do Recife”. É nessa segunda parte que saímos do privado e vamos para o público, o que antes era memória íntima passa a ser interrogada como memória urbana. As imagens dos antigos cinemas de rua, alguns transformados em igrejas, lojas de eletrodomésticos e outros ficaram apenas fechados, não funcionam apenas como registros de uma paisagem em ruína, mas como ativadores de vestígios, na medida em que fazem emergir as marcas de usos, práticas e sociabilidades que já não existem mais. Quando o realizador comenta que tais edifícios poderiam abrigar pessoas em situação de rua, o filme desloca o olhar para uma dimensão ética do rastro, ao evidenciar a coexistência entre ruína e vulnerabilidade, aproximando memória e política do espaço urbano.

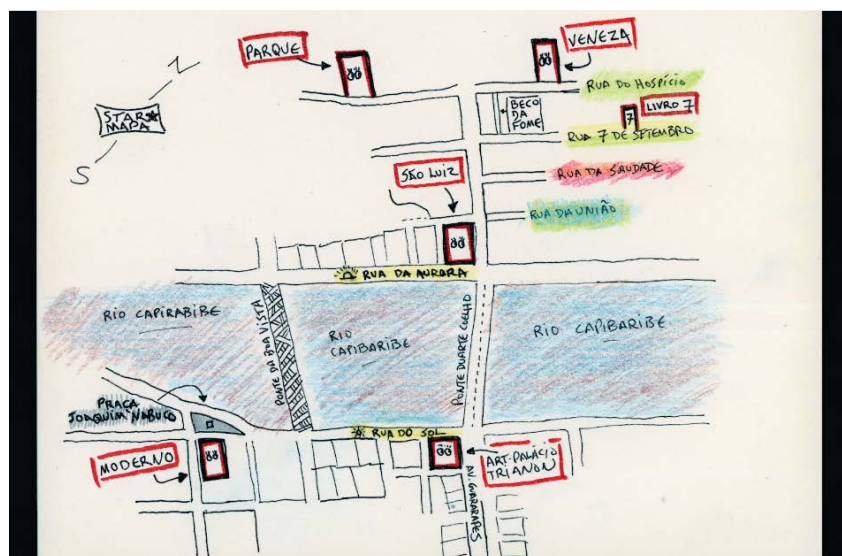
É também nesse segmento que a voz do realizador explicita seu funcionamento ensaístico. Ao revelar que colocou e retirou a frase “Eu amo o centro do Recife”, por achar que seria redundante, e depois reconhecer a necessidade de expressar o afeto, o narrador expõe o próprio processo de elaboração do filme como parte da narrativa. A voz não se apresenta como mera exposição e passa a operar como uma instância reflexiva que interroga tanto as imagens quanto a si mesma, construindo um pensando em ato. Nesse sentido, o filme se aproxima do que Rascaroli (2009) identifica como uma voz ensaística: uma voz que questiona e reflete, dialogando com as imagens e com o espectador, instaurando um espaço de dúvida, de hesitação e de pensamento compartilhado. Importante salientar que a autora não fala diretamente de *Retratos fantasmas*, mas de documentários pessoais.

O realizador se coloca diante da câmera em diversos momentos principalmente quando vai para o centro. Esses deslocamentos não operam apenas como registro de paisagem, mas configuram o que Fabiana Britto e Paola Jacques (2008) conceituam como corpografia, que é um tipo de cartografia que é realizada pelo e no corpo, na qual a experiência urbana se inscreve sensivelmente naquele que a atravessa. Ao caminhar, parar, olhar e comentar, Mendonça Filho transforma o próprio corpo em superfície de inscrição da memória, de modo que o espaço urbano se constitui menos como cenário e mais como experiência vivida e pensada.

Essa operação se torna mais evidente quando o realizador apresenta o mapa afetivo que desenhou do centro do Recife, figura 3, estruturado a partir de três grandes cinemas de rua. Longe de funcionar como simples ferramenta de localização, esse mapa revela uma forma de cartografar a

cidade orientada pelos afetos e vestígios do passado. O centro não é organizado por sua função econômica ou administrativa, mas a partir dos núcleos de memória cinematográfica, que sobrevivem como pontos de condensação simbólica. O gesto de desenhar o mapa se aproxima de uma prática ensaística: trata-se de pensar o espaço enquanto se percorre, construindo relações, conexões e hipóteses a partir da experiência.

Figura 3 – Mapa sentimental do centro do Recife



Fonte: Captura de tela. Acervo pessoal.

É nesse percurso que o filme articula de forma mais explícita a dimensão temporal da cidade, tensionando passado, presente e futuro. Ao percorrer fachadas descaracterizadas, edifícios degradados e antigos cinemas transformados em outros estabelecimentos, o realizador não apenas registra ruínas, mas ativa os rastros de um tempo que insiste em permanecer. Os arquivos pessoais, filmes domésticos e fotografias de quando trabalhou na região operam como dispositivos de escavação da memória. O relato sobre o projeto de um dos cinemas, concebido por arquitetos alemães em diálogo com a propaganda nazista, surge como um rastro do que não estava evidente na paisagem, mas se revela a partir do encontro com Alexandre, antigo funcionário do cinema, que transmitiu ao realizador diversos saberes sobre aqueles locais. Desse modo, o filme desloca a história do campo da monumentalidade para o campo dos vestígios, fazendo do centro da cidade um espaço de escavação sensível do tempo.

Mendonça Filho, em sua divagação, comenta que a relação está confusa e muito emotiva, fazer esse trabalho de se debruçar sobre o que sobrou dos cinemas de rua, seguindo os vestígios que não foram apagados. Uma operação que dialoga diretamente com a noção de rastro de Ginzburg (2012) e com a ideia de presença de uma ausência de Gagnebin (2012), em que o fragmento ou

vestígio carrega memórias e experiências passadas. Essa leitura de vestígios não é neutra: realiza-se por meio dos dispositivos ensaísticos, em que o narrador olha para os lugares e para si mesmo, integrando memória pessoal e história coletiva. Ao exibir fotos de um cinema em funcionamento e compará-las com seu estado atual, o realizador evidencia o caráter fragmentário e reflexivo do ensaio, em que ruínas e sombras do passado se tornam elementos de reflexão sobre temporalidade, memória e da experiência urbana.

Neste ponto, o filme intensifica a exploração da rememoração, evidenciando como os vestígios do passado podem ser lidos como rastros de memória. Conforme aponta Ginzburg (2012), tais rastros carregam uma ambiguidade temporal: existem no presente, mas remetem constantemente a lembranças do passado. A visita do realizador ao antigo colégio, prestes a se tornar um shopping, ilustra não apenas a transformação urbana, mas também o trabalho do ensaísta em reconstruir narrativas a partir de fragmentos, articulando memória e experiência pessoal de maneira reflexiva, em consonância com a tradição montaigniana de retomada e reflexão sobre o próprio material.

A terceira e última parte do filme, “Igrejas e Espíritos Santos”, culmina com o cinema São Luiz, ainda em atividade e funcionando como ponto de encontro para a comunidade. Mendonça Filho evidencia, por meio de imagens de arquivo, que o São Luiz sempre foi um espaço de trocas e gentilezas, carregando memórias coletivas e afetos acumulados ao longo do tempo. Durante a pandemia, essa dimensão afetiva se manifesta de forma concreta, com mensagens na fachada do cinema, como “Cuidem-se” e “Em breve estaremos juntos” (figura 4), revelando o cuidado e a presença simbólica do espaço mesmo em tempos de afastamento, ressoando com a noção de rastros de Gagnebin (2012), que enfatiza a coexistência de presença e ausência no espaço memorial. O filme, assim, articula a linguagem ensaística e rastros: a voz *off* reflexiva, a presença do realizador e os vestígios urbanos tornam-se dispositivos para a construção de memória compartilhada, trazendo o cinema como espaço de reflexão histórica, afetiva e estética.

Figura 4 – Fachada do cinema São Luiz durante a pandemia



Fonte: Captura de tela. Acervo pessoal.

O narrador reflete também sobre o uso do léxico empregado por cinéfilos, a maioria de caráter religioso cristão. O que provoca certa graça, já que o São Luiz foi construído em cima de uma igreja anglicana, em contraponto ao que acontece com muitos cinemas, que foram fechados e se converteram em igrejas evangélicas. Ele traça um paralelo entre o fechamento de cinemas e a abertura de igrejas com o avanço neopentecostal no Brasil, provocando o espectador a refletir com ele sobre as diversas relações, os espaços que se misturam e deixam de ser. Essa aproximação revela um tipo de disputa pela alma dos espaços urbanos, onde diferentes formas de culto e comunhão, o cinema e a igreja, sobrepõem e se sucedem. O filme elabora, de tal maneira, uma leitura dos rastros como formas de palimpsestos: a sobreposição de sentidos no mesmo espaço (igreja anglicana, cinema, igreja evangélica) faz emergir as diversas camadas de crenças e sociabilidades que estruturam e desestruturam a cidade.

Por meio da pessoa-personagem o filme sugere que os cinemas não foram substituídos, mas que são habitados por novos fantasmas. Os rastros anteriores insistem e perturbam a nova função do lugar, constituindo uma memória que resiste aos apagamentos impostos pelo mercado imobiliário. Assim, tendo os cinemas a capacidade de permanecer como um vestígio inquietante, continuam a resistir e evocam a memória, costurando todos os fios que, por ventura, não estão mais unidos.

Considerações finais

A obra em questão, *Retratos fantasmas*, configura-se como uma obra de caráter subjetivo, não apenas por adotar a primeira pessoa como estratégia narrativa, mas por mobilizar procedimentos próprios do campo ensaístico no cinema. Através do gesto reflexivo da pessoa-personagem, também encarnada na escolha lexical de “contado por”, há a tomada da experiência

do realizador como uma matéria de pensamento, fazendo do espaço íntimo um ponto de partida para uma investigação sensível das relações entre memória e cidade. Diferentemente de uma busca objetiva por informações ou respostas, o filme se estrutura a partir de um movimento de rememoração, no qual as imagens funcionam como vestígios que ativam afetos, dúvidas e deslocamentos.

A dimensão ensaística da obra se evidencia menos por sua filiação a uma categoria estável e mais pelo modo como organiza sua forma: a narração em *off* em tom subjetivo e reflexivo, a montagem fragmentada e o uso de imagens de arquivo produzem uma temporalidade em que o passado e o presente se misturam. Nesse sentido, o filme não apenas recorda os cinemas de rua do Recife, mas os reinventa como lugares de experiência sensível, marcados pela sobreposição entre aquilo que foi vivido e o que é narrado. A memória, longe de parecer como uma reconstituição fiel de um tempo, emerge como um processo, um gesto em trabalho contínuo de elaboração.

Mais do que apenas um exercício autobiográfico, o filme propõe uma experiência de partilha da memória. Ao partir de sua própria história, o realizador abre espaço para uma identificação na qual o espectador é convidado a reconhecer os ecos dessas salas de cinema. O gesto ensaístico se realiza, assim, como uma forma de escrita de si que não fecha na intimidade, mas se projeta ao outro, produzindo uma memória que é singular e coletiva ao mesmo tempo. Esse processo é conduzido pela pessoa-personagem, cuja busca pessoal pelos rastros dos cinemas funciona como o fio condutor que transforma a investigação íntima em uma reflexão coletiva sobre o tempo, a cidade e a memória.

Dessa maneira, o filme pode ser compreendido como uma obra que articula ensaio, memória e rastro, como forças que organizam sua forma e seu pensamento. Ao transformar os fragmentos do passado em matéria de reflexão, o filme evidencia o potencial ensaístico como um espaço de elaboração da história a partir dos vestígios e imagens que insistem em sobreviver. Nesse processo, o filme-ensaio mostra-se não como um gênero, mas como uma postura ética e estética perante o mundo: um pensamento sensível, uma forma que se recusa em separar pesquisa e afetos, entre arquivos e vida.

Contando-nos suas memórias e experiências, com distanciamento que permite que o espectador estabeleça seus questionamentos e impressões, como o ensaísta apontado por Rebello (2012), o narrador nos convida a adentrar nas memórias pessoais que são compartilhadas por diversos frequentadores de cinema de rua, localizando os fragmentos encontrados, em memórias, imagens e sons, com toda sua potência de evocar sentimentos, sensações e desejos, partindo de si para uma elaboração de memória afetiva coletiva.

Bibliografia

ALMEIDA, Gabriela. **O ensaio fílmico o cinema à deriva**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2018.

BAZIN, André. *Bazin on Marker*. In: ALTER, Nora; CORRIGAN, Timothy (orgs.). **Essays on the Essay film**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2017. 102-108p.

BENJAMIN, Walter. Walter. O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, em: **Obras Escolhidas I: magia, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996. p. 197-221.

BERNARDET, Jean-Claude. “Novos rumos do documentário brasileiro?” em: **forumdoc.bh.2003 – VII Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte**. Belo Horizonte, Filmes de Quintal, p.24-27, 2003.

BRITO, Fabiana; JACQUES, Paola. “Cenografias e corpografias urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade” em: **Cadernos PPG-AU/FAUFBA**, v. 7, número especial 5, 2008.

CATALÀ, Josep Maria. **Estètica del ensayo: La forma ensayo, de Montaigne a Godard**. València: Publicacions de la Universitat de València, 2014.

CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio - Desde Montaigne e depois de Marker**. Campinas: Papirus Editora, 2015.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar Escrever Esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. “Apagar os rastros, recolher os restos”. Em: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime. (Orgs.) **Walter Benjamin: rastro, aura e história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

_____. **Limiar, aura e rememoração - Ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014.

GINZBURG, Jaime. “A interpretação do rastro em Walter Benjamin”. Em: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime. (Orgs.) **Walter Benjamin: rastro, aura e história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

MACHADO RAMOS DE ALMEIDA, Gabriela; GUTERRES DE MELLO, Jamer. A estética como ato político: entrevista com Josep Maria Català Domenech. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 15–24, 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/36413>. Acesso em: 25 nov. 2025.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaios**. São Paulo, Penguin, 2010.

MONTEERRUBIO, Lourdes. “Dispositivos de enunciación del film-ensayo español contemporáneo: Evolución de la subjetividad ensayística y su pensamiento en acto” em: **Studies in Spanish & Latin American Cinemas**, 2019, pp. 335–61.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2016.

RASCAROLI, Laura. **The Personal Camera - Subjective cinema and the essay film**. Londres: Wallflower Press, 2009.

RICHTER, Hans. El Ensayo fílmico. Una nueva forma de película documental em: WEINRICHTER, Antonio (Org.). **La forma que piensa: tentativas en torno al cineensayo**. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007.

SILVA, Patrícia Rebello da. **O documentário sob o risco do ensaio: Subjetividade, Liberdade e Montagem**. Orientadora: Consuelo Lins. 2012, 261 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (Org.). **O ensaio no cinema**: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec, 2015.

_____. “Filme Ensaio e formas de inscrição da subjetividade” em: **Revista Doc Online**, Unicamp, São Paulo, n.26, 2019.

Obras Audiovisuais

33. Direção: Kiko Goifman. Brasil: Claudia Priscila, 2002, 74 min.

CARTA DA SIBÉRIA. Direção: Chris Marker. França: Argos Films, 1957, 62 min.

RETRATOS FANTASMAS. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil: Cinescópio, 2023, 93 min.

UM PASSAPORTE HÚNGARO. Direção: Sandra Kogut. França, Brasil, Bélgica, Hungria: Video Filmes, 2003, 72 min.



A fábrica e os filhos: a respeito das trabalhadoras da indústria em dois documentários brasileiros

The factory and the children: about women workers in the industry in two Brazilian documentaries

Monique Alves Oliveira¹

Resumo

O artigo tem como objeto de estudo os documentários *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1978), dirigido por Olga Futemma e Renato Tapajós, e *Peões* (2004), dirigido por Eduardo Coutinho. Embora tenham sido produzidos em épocas diferentes, ambos os filmes abordam personagens que testemunharam o mesmo momento histórico: as greves metalúrgicas do ABC paulista. Enquanto o primeiro registro se baseia em relatos contemporâneos dessas greves, o segundo explora as memórias dos trabalhadores sobre o período. O foco do estudo será investigar como se dá a relação entre mães e filhos a partir da perspectiva das trabalhadoras da indústria, especialmente ao observar como são representados os espaços íntimos, as casas das mulheres, nos filmes. Como se trata de obras que narram o mesmo processo histórico, o estudo também pretende observar as mudanças que ocorrem entre um contexto e outro relativo à maternidade e à industrialização.

Palavras-chave: trabalhadoras da indústria; maternidade; industrialização; memória; documentário brasileiro.

Abstract

The article focuses on the documentaries *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1978), directed by Olga Futemma and Renato Tapajós, and *Peões* (2004), directed by Eduardo Coutinho. Although produced in different periods, both films address characters who witnessed the same historical moment: the metallurgical strikes in São Bernardo do Campo. While the first film is based on contemporary accounts of these strikes, the second explores the workers' memories of the period. The study aims to investigate the relationship between mothers and children from the perspective of female industrial workers, especially by examining how intimate spaces, such as the women's homes, are represented in the films. Since these works narrate the same historical process, the study also intends to observe the changes that occur between contexts concerning motherhood and industrialization.

Keywords: Women industrial workers; Motherhood; Industrialization; Memory; Brazilian documentary film.

Introdução

¹ Monique Alves Oliveira é doutora em Artes, Cultura e Linguagens, na linha de pesquisa em Cinema e Audiovisual, pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), e professora efetiva de Artes na Rede Estadual de Ensino do Espírito Santo (SEDU).

Há uma contradição interessante ao analisar a relação entre maternidade e industrialização no Brasil: enquanto o desenvolvimento industrial absorveu alguns serviços domésticos realizados por mulheres e, de certa forma, os desvalorizou, o mesmo processo acabou reforçando o discurso masculino que coloca a figura materna como o centro do lar. Margareth Rago (2002, p. 494) explica que “ser mãe, mais do que nunca, tornou-se a principal missão da mulher num mundo em que se procurava estabelecer rígidas fronteiras entre a esfera pública, definida como essencialmente masculina, e a privada, vista como lugar natural da esposa-mãe-dona de casa e de seus filhos”. Por volta dos anos 20 e 30, “a figura da ‘mãe cívica’ passa a ser exaltada como exemplo daquela que preparava física, intelectual e moralmente o futuro cidadão da pátria, contribuindo de forma decisiva para o engrandecimento da nação” (RAGO, 2002, p. 494-495). As transformações no mundo do trabalho e o rápido desenvolvimento urbano acarretavam a saída das trabalhadoras de casa, o que ameaçava a estrutura e a ideia de segurança familiar.

Um temor semelhante é notado por Silvia Federici (2021) ao analisar um trecho escrito pelo próprio Karl Marx (1990) em *Capital*, no contexto do trabalho industrial europeu em meados do século XVIII. De acordo com ela, o autor “observou que as ‘moças das fábricas’ não tinham habilidades domésticas e usavam seus ordenados para comprar provisões que antes eram produzidas em casa” (Federici, 2021, p. 160). Após o fechamento das fábricas de algodão e a consequente demissão das operárias, as mulheres retornariam aos serviços domésticos. Como Marx (apud Federici, 2021, p. 160) descreve, elas “encontravam, agora, tempo livre necessário para amamentar suas crianças, em vez de envenená-las com Godfrey’s (um opiato), e dispunham de tempo para aprender a cozinhar”. Para Federici (2021, p. 161), além dessa evidência da crise na vida doméstica em função da empregabilidade das mulheres, “havia o medo que elas [operárias] usurpassem as prerrogativas masculinas, algo que – acreditava-se – destruiria a família e desencadearia distúrbios sociais”. Diante da intensa jornada de trabalho e sobrecarregadas com a esfera de trabalho doméstica, as trabalhadoras que eram mães precisavam contar com o apoio das filhas mais novas ou de mulheres mais velhas para cuidar de seus filhos, o que nem sempre garantia uma boa alimentação e os devidos cuidados com as crianças.

Tais complexidades foram captadas de modo notável pelas câmeras de *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1978), de Olga Futemma e Renato Tapajós, e *Peões* (2004), de Eduardo Coutinho. Ambos os filmes abordam o mesmo contexto: as greves dos metalúrgicos no ABC paulista, ocorridas entre os anos 70 e 80. *Trabalhadoras Metalúrgicas* registra o Primeiro Congresso da Mulher Metalúrgica, realizado em janeiro de 1978 na sede do sindicato dos metalúrgicos em São Bernardo

do Campo. Embora tenha sido uma encomenda do sindicato para a cobertura do evento, o documentário vai além ao retratar as operárias em espaços íntimos, como suas casas. O filme elege uma protagonista que, durante toda a produção, permanece no ambiente, permitindo que o lugar revele nuances sobre a vivência dessas mulheres em jornadas ampliadas de trabalho, entre o serviço doméstico, o cuidado com os filhos e a saída para a fábrica. *Peões*, filmado vinte e quatro anos depois, aborda o mesmo período, embora toda a narrativa seja construída a partir da lembrança dos ex-metalúrgicos. Do grupo de mulheres entrevistadas no filme, duas não são ex-operárias: uma trabalhou por anos na cozinha do sindicato e a outra, no momento em que o filme foi produzido, ainda trabalhava como servente em outro setor sindical localizado em Diadema. Com exceção dessa última, todas as entrevistas parecem ter sido realizadas nas casas das trabalhadoras, e é interessante notar como o espaço novamente influencia o resultado das imagens, como no caso de duas mulheres que são interrompidas durante o relato pela ligação dos filhos.

Esta investigação se propõe a analisar como ambos os documentários contribuem para o estudo dos impactos da industrialização na maternidade, especialmente observando a complexidade que envolve a interação entre mães e filhos. Como mencionado, existe um ideal que ainda prevalece e uma sobrecarga historicamente instituída, que sempre atribuiu à mulher a responsabilidade exclusiva pela criação dos filhos. Quando essa figura se ausenta pelo trabalho, as dinâmicas familiares estabelecidas são alteradas. Isso pode levar ao fortalecimento ou enfraquecimento de certos vínculos, ao surgimento de novas demandas de serviço impondo outras organizações e a mudanças de trajetória que, em muitos casos, impactam significativamente a vida das trabalhadoras.

Por abordarem o mesmo evento histórico, o objetivo deste trabalho também será compreender as mudanças ao longo do tempo e explorar como as dinâmicas familiares, vistas sob a perspectiva das mulheres, podem ser mais profundamente examinadas. Além disso, pretende-se oferecer novas interpretações sobre a maternidade e a complexa conciliação com o trabalho, considerando a frequente ausência de figuras paternas nos registros históricos e o relacionamento sólido construído entre filhos e a figura materna.

Trabalhadoras Metalúrgicas

No texto “A casa do operário”, publicado na edição 46 da revista *Filme Cultura*,² Jean-Claude Bernardet comenta como ocorrem algumas filmagens nas casas dos operários em obras produzidas entre as décadas de 1970 e 1980. Para o autor, a entrada na casa do trabalhador pode simbolizar o

² Em 2003 o texto seria incluído como subtópico do apêndice “Filmar operários”, publicado na reedição de *Cineastas e Imagens do Povo*, de Jean-Claude Bernardet.

desejo de construir uma intimidade com o personagem, apesar de considerar que nos filmes observados essa elaboração ainda seja pequena. O espaço permite “ver um operário mais distanciado do sistema de opressão”, já que considera as condições precárias de moradia parte desse sistema. Em outros casos os filmes também “politizam a casa, a vida cotidiana da família”, e nessas obras a construção permite captar como a dimensão política se infiltra nas relações íntimas (BERNARDET, 2003, p. 267). Apenas a ficção, no caso de *Eles não usam black-tie* (1981), de Leon Hirszman, teria conseguido realizar “o sonho da casa”. Bernardet (2003, p. 268) considera que há uma adoção de formato inversa ao que era realizado pelos documentários na época: “rejeitaram na periferia do filme os aspectos mais públicos e menos íntimos do movimento grevista. Tomamos conhecimento da assembleia que decreta a greve pelos diálogos”, de modo que a casa ocupa uma centralidade na obra:

Eles não usam black-tie realiza o que é possível para a ficção e vedado ao documentário (pelo menos ao documentário nas condições que é praticado), que é acompanhar a greve no cotidiano da vida familiar, a repercussão das greves e das relações de classe aguçadas sobre as relações familiares. A casa é o centro do filme, daí se parte para outros lugares e a ela se volta, enquanto no documentário, mesmo quando o interior da casa aparece, ela nunca é central (BERNARDET, 2003, p. 268).

A questão da centralidade, no caso a ausência dela, é um dos comentários de Olga Futemma (2021) a respeito de seu filme *Trabalhadoras Metalúrgicas*, dirigido em parceria com Renato Tapajós. Em uma entrevista recente dada à pesquisadora Karla Holanda, publicada na revista *Lumina*, Futemma (2021) conta que o sindicato solicitou um filme para a cobertura do Congresso, embora ela quisesse “fazer um filme sobre as mulheres metalúrgicas”. Ao alegar que não fez “nem uma coisa nem outra”, a cineasta indica um impasse gerado pela demanda. Demonstrando seu incômodo, ela menciona a ausência de um centro no documentário, dando uma aparência de biombo para a estrutura, “que vai se abrindo” (FUTEMMA, 2021, p. 178).

Considerado um raro registro das operárias no contexto das greves do ABC³, *Trabalhadoras Metalúrgicas* foi uma encomenda do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema para cobertura do Primeiro Congresso da Mulher Metalúrgica. O evento buscava estimular

³ A maior parte dos documentários da época buscava o registro da classe operária e da luta sindical em geral. Em relação a abordagens centradas nos problemas de gênero, Marcos Corrêa (2015, p. 131) menciona duas obras do período em que “a discussão sobre temas feministas aparece de maneira muito tangencial”: *Santo e Jesus: Metalúrgicos* (1984), de Cláudio Kahns, e *Brasos Cruzados, Máquinas Paradas* (1979), de Roberto Gervitz. É importante mencionar também o documentário *Sulanca*, de Kátia Mesel (1986). Produzido em outro contexto e situação de trabalho, o filme busca contar a história das costureiras de Santa Cruz do Capibaribe – PE.

a participação das operárias no sindicato, já que na época havia um aumento significativo da entrada das mulheres na indústria⁴, o que não se refletia na representação da categoria. De acordo com Elizabeth Souza-Lobo (2021), a ideia de um Congresso para as operárias já havia surgido antes no setor, em 1976, mas uma alteração na legislação trabalhista foi determinante para que o evento ocorresse somente em 1978: a legalização do trabalho noturno para as mulheres. Contudo, é no espaço privado, a casa de uma operária, que o filme se inicia. No trecho, Terezinha confessa sorrindo que preferiria ser homem devido às dificuldades enfrentadas pelas mulheres. A escolha dessa cena como abertura do filme sugere como a codireção e montagem assinadas por Olga Futemma se tornam um fator distintivo em meio a outras produções financiadas pelo sindicato. Como considerou Krishina Tavares (2011, p. 67), a participação feminina “pode ter contribuído para o estabelecimento da tensão entre o que o filme pretendia revelar e o que revela de fato”.

Figura 1 - Frame de cena produzida na casa da operária na abertura do filme *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1978).



Fonte: Filme *Trabalhadoras Metalúrgicas*, 1978, Direção: Olga Futemma e Renato Tapajós

Segundo Tavares (2011, p. 69), a participação da diretora pode ter influenciado principalmente na “mudança da função do locutor auxiliar, que passa a ocupar a função de entrevistador-locutor auxiliar”, já que Terezinha em muitas cenas complementa, responde e explica, interagindo com outras entrevistadas. Isso ocorre por meio da montagem, que transita pelos arredores do congresso,

⁴ De acordo com Souza-Lobo (2021), a entrada crescente das mulheres na indústria se intensifica na década de 1970. Alguns fatores teriam sido determinantes para o aumento: a queda do salário em 1964, o compromisso de participar do “orçamento familiar”, a criação de novos empregos na fábrica que exigiam “habilidade, destreza e comportamento minucioso (qualidades ‘próprias’ da mão-de-obra feminina)”, a decomposição de tarefas que geravam uma demanda de trabalho menos qualificado, a criação de cargos mais simplificados e, por fim, o enfrentamento da crise de 1973, uma vez que o contrato com mulheres e menores não era caracterizado por tantos “agressivos na hora das negociações” (SOUZA-LOBO, 2021, p. 31-32).

nas salas de reuniões e em outras casas de trabalhadoras, variando com as cenas da protagonista. De acordo com a autora, “essa forma de utilizar a voz condutora permite, em alguns momentos, extrapolar a orientação ideológica dada pelo Sindicato” (TAVARES, 2011, p. 66).

Para Marcos Corrêa (2015, p. 138), porém, essa leitura “parece precipitada”. O autor argumenta que Terezinha se situa como “objeto de estudo” e, desse modo, está incluída dentro da experiência. Segundo ele, em uma “estrutura clássica de documentário expositivo, ela seria utilizada como amostragem que exemplifica a fala do locutor e que atesta que essa fala é baseada no real”. Uma marcação disso se revela nas falas da personagem permeadas de relatos pessoais:

Depois de dizer que tem muitas conhecidas que fazem jornada dupla, na fábrica e em casa, ela fala de si, de sua própria vida doméstica, que é um pouco mais confortável, pois tem uma filha para ajudá-la, para voltar a se solidarizar com as amigas que não têm esse privilégio, criticando a jornada noturna da mulher (CORRÊA, 2015, p. 139).

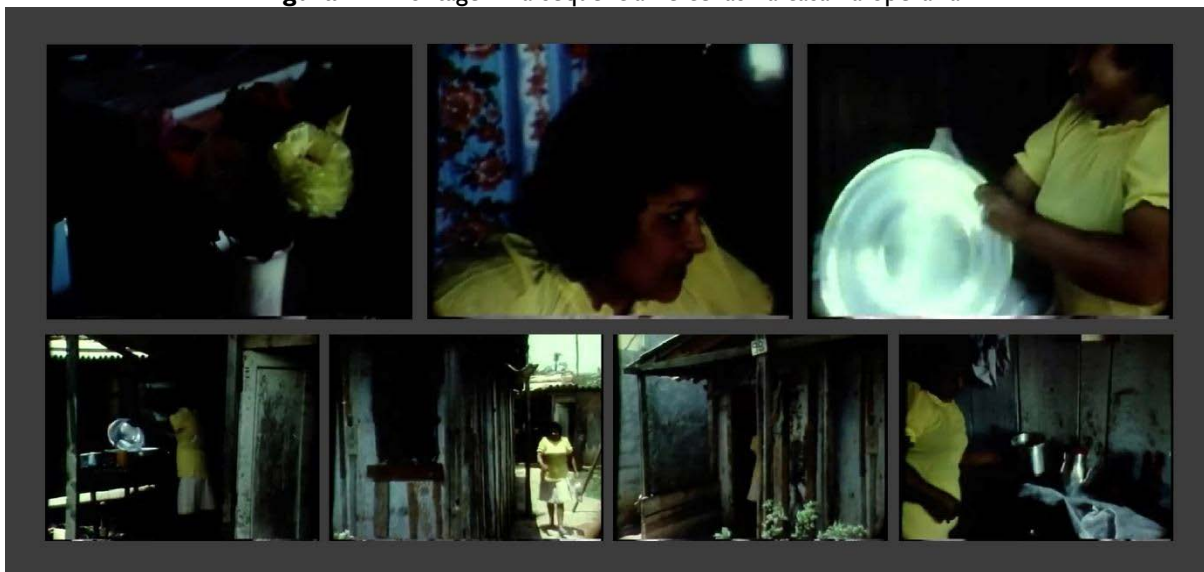
Para o autor, o fato de Terezinha ser retomada como contraponto durante o curta e trocar olhares com o antecampo constrói uma relação entre entrevistada e documentaristas em “uma perspectiva narrativa dupla, que transita entre as posturas dos diretores (e aqui é praticamente impossível separar a contribuição de um da do outro) e as diretrizes indicativas retiradas do sindicato” (CORRÊA, 2015, p. 133). No entanto, levando em conta o que diz Futemma na entrevista sobre estar “muito grávida” durante a produção do filme, é possível supor, atualizando o pensamento de Corrêa (2015), que a presença da diretora pode ter incorporado ainda mais subjetividade à relação, especialmente considerando que é a maternidade que surge como um dos principais assuntos das entrevistas. No caso da montagem, feita unicamente pela diretora, essa associação se apresenta também entre a montadora e o material bruto, de modo que, assim como os olhares para o antecampo produzem uma correspondência, o olhar da montadora sobre o material permitiu a inclusão no filme de sua experiência e sua situação pessoal.

A respeito das filmagens terem sido realizadas na casa da operária, o autor ainda reflete sobre o desejo dos cineastas de captar a intimidade das personagens que “oferecem às trabalhadoras uma identidade que nem a fábrica nem o sindicato conseguem imprimir, uma vez que seus anseios não são iguais aos dos operários homens” (CORRÊA, 2015, p. 142). Ao observar essas cenas no filme, é interessante como Terezinha é posicionada: a princípio em primeiro plano, em um local que parece ser a copa da sua casa, próxima a um vaso de flor. Há algumas variações de enquadramentos mais próximos da personagem. Porém, esse ângulo só é modificado em cenas posteriores, no debate sobre a hora extra e o turno noturno. Na sequência, uma primeira trabalhadora comenta ser contra

a hora extra, pois quem lucraria com o trabalho seria a empresa e outros funcionários perderiam suas vagas. Outra alega não conseguir realizar a hora extra, já que precisa se dedicar ao cuidado da casa e dos filhos. A última entrevistada, Terezinha, fala das diversas jornadas enfrentadas pelas mulheres que precisam trabalhar, ressaltando que só consegue ir para o serviço por ter o apoio da filha mais velha, que cuida da casa e do irmão. Ela reforça ser impossível para uma mulher conseguir trabalhar à noite devido à acumulação de jornadas. Os relatos demonstram as discrepantes opiniões das operárias, individualizando as experiências, especialmente no que diz respeito à maternidade.

Nota-se ainda que, no momento em que o assunto dos filhos é colocado e as questões relativas ao trabalho são momentaneamente suspensas, a montagem permite o acesso à casa de Terezinha. Enquanto a fala da trabalhadora prossegue em voz *off*, a câmera filma a personagem realizando trabalhos domésticos e, depois, caminhando na área externa da residência, momento em que fica visível, inclusive, o número de sua casa (Figura II). Coincidentemente, essa cena marca o ponto médio do filme, quando se iniciam as sequências de fechamento do congresso e o desenlace do documentário.

Figura II - Montagem da sequência de cenas da casa da operária



Fonte: Montagem produzida pela autora. Filme *Trabalhadoras Metalúrgicas*, 1978, Direção: Olga Futemma e Renato Tapajós

Retomando o pensamento de Bernardet (2003), é possível atualizar a interpretação do crítico a respeito da casa ser um espaço mais distanciado do sistema de opressão. No caso de Terezinha, é como se esse sistema se perpetuasse, mas pela via do trabalho do cuidado, da manutenção do lar e da família, tornando impossível uma desvinculação do serviço. No filme essas noções são explicitadas, não somente pela narração, mas especialmente pela articulação da

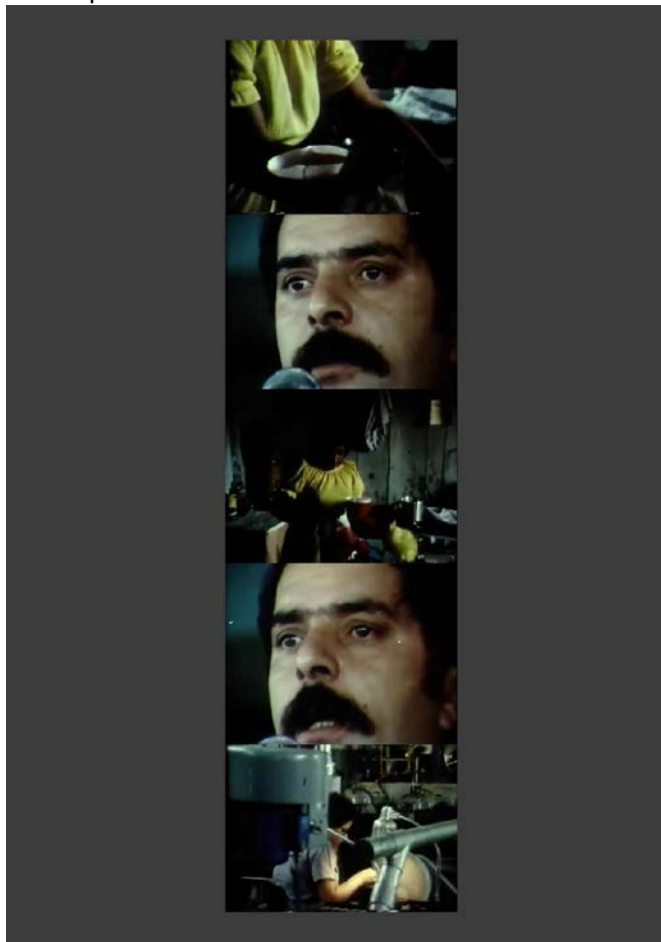
linguagem cinematográfica. A sequência das cenas permite acesso ao ambiente íntimo e à apresentação de outro modo de exploração do trabalho. A respeito de *Trabalhadoras Metalúrgicas*, o autor também comenta que, para Olga Futemma, “a rigor, ter filmado a entrevista numa casa não acrescentava nada”, ressaltando, porém, que “foi nessa casa que [a diretora] sentiu necessidade de filmar” (BERNARDET, 2003, p. 267). Essa percepção soma-se ao incômodo da própria diretora com a ausência de centralidade do documentário. De modo que, se fosse possível apontar um centro para a obra, ele estaria na revelação da casa da operária e, com esse elemento inédito, na experiência da tripla jornada enfrentada pelas mulheres trabalhadoras, que também são mães e cuidadoras do lar.

Se é a partir da ficção que Bernardet (2003, p. 268) reconhece a realização do “sonho da casa” manifesto nas relações familiares, onde mesmo os conflitos mais públicos do filme tendem a retornar ao espaço íntimo, na obra de Futemma e Tapajós é possível indicar ainda outro movimento a partir da residência. Há no documentário um deslocamento que ocorre entre a entrada e saída da casa da operária que acarreta duas significações: o surgimento de uma nova dimensão do trabalho pela experiência da sobrecarga de jornadas enfrentadas pelas mulheres e a saída do espaço pela via do encontro entre as trabalhadoras. Lembrando o que Futemma diz sobre o espaço criado pelo filme, “é um momento outro – não é casa, nem trabalho –, é um congresso, um sindicato” (FUTEMMA, 1978, p. 179). Além da notória entrada na casa da operária, *Trabalhadoras Metalúrgicas* consegue criar uma terceira esfera, relativa ao espaço de debate inaugurado pelo grupo de discussões entre mulheres. O curta-metragem acaba por materializar uma imagem importante dessa saída do espaço, não exatamente pelo trabalho, mas sim pela via do encontro entre as profissionais e da luta de direitos comuns.

Sintomaticamente, é também a casa de Terezinha que retorna na sequência de encerramento do documentário, em cenas articuladas a partir de uma montagem paralela (Figura III). A operária faz café e realiza atividades domésticas, enquanto, pela narração, conta como foi importante a realização do Congresso. O líder sindical surge aos poucos entre variações de frames. Lula, que poderia finalizar o filme permitindo um fechamento positivo para o evento, não encerra a sequência. O desenlace lança o filme para uma fábrica e se vê uma operária sentada sobre a máquina de operações enquanto o que parece ser uma figura masculina passa caminhando ao fundo. Essa imagem, no entanto, não está solta neste final. Ela remonta ao início do filme, quando uma série de imagens de arquivo é apresentada, na qual se repete um motivo, potencializado pelo enquadramento das fotos: mulheres na fábrica e homens em posição de superioridade. Em certa medida, o encerramento do filme, que simboliza a concepção e o encerramento do Congresso, impõe uma

provocação: as pautas das operárias não chegaram a ser encampadas e, portanto, estão longe de serem resolvidas.

Figura III – Montagem da sequência de cenas do encerramento do filme *Trabalhadoras Metalúrgicas*, 1978.



Fonte: Montagem produzida pela autora. Filme *Trabalhadoras Metalúrgicas*, 1978. Olga Futemma e Renato Tapajós

Corrêa (2015) e Tavares (2011) direcionam suas análises para a personagem Terezinha e sua relação com a locução, destacando a participação subjetiva dos diretores. Bernardet (2003), por outro lado, faz um comentário mais breve sobre as cenas produzidas na casa da operária, ressaltando que essa decisão foi tomada pela diretora. As análises aqui apresentadas buscam dar continuidade ao trabalho desses autores, observando como a personagem Terezinha interage com o espaço e com as novas relações que emergem nesse contexto, como a menção de Terezinha à sua filha. É a filha quem possibilita que a mãe saia de casa para trabalhar e complementar a renda necessária para a manutenção da família, assumindo os cuidados com o irmão. Esse apoio permite que a mãe concilie o trabalho com as tarefas domésticas, sobrecarregando-se para sustentar a família. O pai, distante do ambiente familiar, dedica-se ao trabalho na fábrica e, ao retornar para casa, encontra descanso, já que as tarefas não parecem ser compartilhadas e, portanto, recaem predominantemente sobre as

figuras femininas. Apesar da complexidade das questões que podem ser discutidas nesse contexto, é interessante observar como a estrutura familiar é organizada nesse caso sob a perspectiva da operária. Há um vínculo entre as figuras femininas, que, apesar de possíveis contradições, possibilita um processo de independência financeira e um trabalho feminino que não se restringe ao âmbito doméstico. A menção à maternidade no filme ocorre justamente quando temos acesso à casa da operária, ao trabalho doméstico realizado por ela e à figura da filha, que, embora não apareça diretamente no documentário, fornece informações valiosas sobre a configuração da unidade familiar. Se *Trabalhadoras Metalúrgicas* oferece um registro produzido simultaneamente às greves metalúrgicas, o próximo filme abordará um momento posterior, mostrando como a organização dessas famílias se dá com a passagem do tempo. Esse processo pode esclarecer de que maneira a relação entre mãe e filha, que antes apresentava muitas contradições, pode ser reinterpretada a partir de novas evidências.

Peões

Filmado durante a campanha presidencial de 2002 e lançado em 2004, *Peões*, de Eduardo Coutinho, entrevista uma série de ex-trabalhadores que participaram das lutas sindicais entre os anos 1970 e 1980, no ABC paulista. Em menor número do que os homens, a presença das trabalhadoras no filme dá continuidade a uma relação mais antiga do diretor com personagens femininas, como comenta Consuelo Lins (2013), um gesto inaugurado em *Cabra marcado para morrer* (1984), com a figura célebre de Dona Elizabeth⁵. Tal contato se revelaria fundamental na cinematografia do diretor, sendo inclusive revisitado em outras obras nas quais as personagens passam por uma transformação durante o registro: “o cineasta descobre de vez as potências do encontro e da narração e inicia um processo de depuração lenta e gradual dos elementos estéticos com os quais trabalhava [...]: o encontro, a fala e a transformação de seus personagens diante de uma câmera” (LINS, 2013, p. 81). A respeito desse tipo de relação, numa entrevista publicada recentemente, Coutinho (2023) aborda o encontro com as ex-trabalhadoras entrevistadas em *Peões* e o peso que a inserção das mulheres teve no filme:

Nem todos são metalúrgicos. Têm duas mulheres. Uma delas foi casada com metalúrgico e administrou uma lanchonete do sindicato durante anos. E uma outra

⁵ Há uma entrevista recente conduzida por Kamila Medeiros (2023) com Juliana Teixeira, filha de Elizabeth Teixeira e João Pedro Teixeira, incluída no catálogo *Cabra marcado para morrer* organizado pelos pesquisadores Rogério de Almeida (USP), Christiane Pereira de Souza (USP) e Kamila Medeiros (UFRJ). Disponível em: <https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/1006>. Acesso realizado em: 15 fev. 2024.

foi servente do sindicato e se orgulha muito, porque ela entrou no mesmo ano em que o Lula foi presidente. Ela contou muito da vida, mas eu cortei porque tive que tirar muita coisa da biografia pessoal, o que eu lamento muito, porque afinal tem um núcleo, tem uma coisa pública da greve. Mas, enfim, ela se emociona quando fala do Lula. Diz ela que o seu sonho era vê-lo presidente e servir o café para ele. O engraçado é o seguinte: o filme não está pronto, eu vou mexer ainda, mas tenho uns 16 personagens, cinco são mulheres. O que já é uma porcentagem absurda. Parece que estou fazendo um filme sobre a creche na Volkswagen. A presença de mulheres na força de trabalho era de 10%. Na greve eram 2%. Hoje não, naquele tempo era assim. E aí tem aquela velha coisa que eu digo sempre, quando você entrevista dez mulheres e dez homens, ficam sete mulheres e três homens no filme. Eu tenho esse dilema de que vai ficar um filme com presença feminina muito mais forte, elas são muito melhores, não é? É espantoso. Eu acredito que no mundo todo seja assim, no Brasil para mim é evidente. Por mil razões, pelo fato de que uma mulher pode se emocionar e chorar. Um homem não demonstra emoção, entende? Uma mulher diz tranquilamente que foi corneada. Esse tipo de coisa. Aliás, essa mulher servente, ela tem uma coisa que não está no filme, porque isso é biografia dela, mas ela conta do primeiro marido que raptou a filha dela, brigaram e separaram e tal, enfim, ela diz que naquela época não aceitava que ele tivesse outra mulher, mas que hoje aceitaria [...]. Isso não entrou porque seria outro filme. Esse tipo de coisa, a possibilidade de chegar e se emocionar está ligada ao histórico da mulher. (COUTINHO, 2023, p. 2)

Dona Socorro, Nice, Tê, Conceição e Elza são as ex-operárias entrevistadas no documentário, além de Luíza e Zélia que, apesar de não terem trabalhado diretamente na indústria, ocuparam a função de gerenciamento da cozinha e café do sindicato dos metalúrgicos, presenciando de perto o contexto das greves, bem como a socialização política dos operários que se reuniam no espaço. Com exceção de Zélia, todas as outras trabalhadoras se referem à maternidade durante seus relatos. Curioso é que, mesmo sem mencionar os filhos, Zélia surge nas cenas com a estampa do rosto de uma criança na camiseta. Essa coincidência acaba sendo interessante porque o relato da ex-trabalhadora é justamente o mais voltado para as memórias das greves e menos para a esfera pessoal. No entanto, a imagem da criança é destacada no corpo da personagem durante todo o registro. Inclusive, é à Zélia que Coutinho se refere quando alude à história de um marido raptando a sua filha.

A relação de maternidade retratada no filme é repleta de nuances, incluindo o desejo, recusa, orgulho, ausências, e a difícil decisão de não amamentar para priorizar o trabalho. Em muitos casos, a gravidez leva ao rompimento com a vida profissional e à luta política. Essa dinâmica de causa e efeito revela-se crucial para entender os aspectos mais significativos da vida das mulheres, especialmente numa época em que conciliar esfera profissional e pessoal era praticamente impossível. Isso pode estar relacionado ao fato de que, ao contrário dos operários, todas as mulheres aparecem sozinhas no filme. Algumas relatam estar separadas, outras afirmam não ter se

casado, e algumas mencionam a presença dos filhos. Duas delas, Luiza e Conceição, recebem ligações dos filhos justamente durante as entrevistas, e essas cenas foram preservadas pelo diretor na montagem. A ausência dos pais e a participação dos filhos por telefone podem indicar um novo processo de organização familiar. Essa dinâmica torna-se mais clara quando se analisam as cenas sob a perspectiva das trabalhadoras e observa-se como essas relações são retratadas nos registros.

Conforme apontado, embora Luiza não tenha sido operária, ela é a única mulher incluída no processo de identificação dos ex-operários. A cena curta aparece no início do filme, junto com outras imagens referidas pelo diretor como "as regras do jogo": um grupo de ex-operários examina vídeos e fotos de arquivo em busca de colegas que poderiam participar do documentário. A seleção das pessoas foi guiada por orientações do diretor, interessado em encontrar trabalhadores que não fossem líderes sindicais, aqueles que chamados de anônimos. Ao contrário dos homens envolvidos no processo que assistem às imagens num mesmo local, Luiza examina as fotografias em uma mesa farta, aparentemente em sua casa e preparada possivelmente pela entrevistada para a equipe do filme.

Figura IV – Quadro de frames dos dois momentos do processo de reconhecimento dos trabalhadores nas greves



Fonte: Montagem produzida pela autora. Filme *Peões*, 2003, Eduardo Coutinho.

É curioso que a montagem tenha integrado as cenas de Luiza nesse momento, já que sua entrevista ocorra posteriormente, em torno de cinquenta minutos de filme. Em uma pesquisa nos arquivos sindicais do Centro Sérgio Buarque de Holanda⁶, pode-se encontrar a ex-trabalhadora em circunstâncias comparáveis ao efeito criado pelo documentário. Embora as fotos não a identifiquem diretamente, a disposição da cozinha do sindicato e a aparência marcante de Luiza sugerem que seja a mesma pessoa. Assim como na montagem do filme, a trabalhadora surge nas fotografias em um

⁶ Criado pelo Partido dos Trabalhadores em 1996, o Centro Sérgio Buarque de Holanda reúne a documentação e memória política de um dos projetos da Fundação Perseu Abramo. Disponível em: <https://acervo.fpabramo.org.br/> Acesso em: 31 jul. 2024.

momento crucial da narrativa. E, como no documentário, ela é integrada às cenas dos metalúrgicos, porém não unida a eles, mas como uma testemunha que vivenciou de perto os bastidores de toda a política feita no setor. Luiza, mesmo não sendo ex-operária, é personagem do mesmo acontecimento histórico.

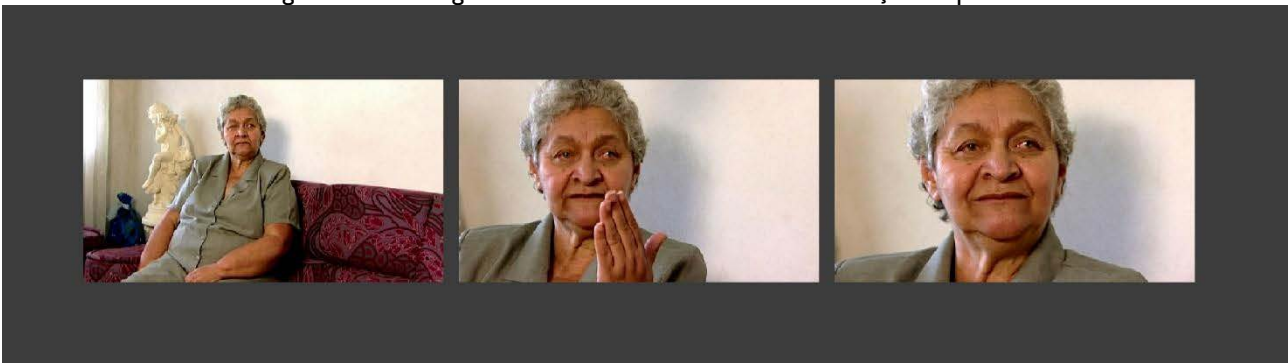
Figura V – Montagem com fotografias de Luiza no Sindicato dos metalúrgicos do ABC, 1985



Fonte: Acervo Fundação Perseu Abramo.

Na entrevista, Luiza surge primeiro em plano americano, posicionada mais à esquerda do quadro. Ela começa contando sobre a fazenda Capoeira (Monteiro, PA), onde nasceu, e narra suas recordações dos pais e da infância humilde. O enquadramento muda para primeiro plano quando o assunto se torna a mudança para São Bernardo do Campo, a moradia em um barraco e a separação do marido devido à sua espontaneidade e desejo de ser livre. A câmera se aproxima ainda mais quando Luiza começa a falar de Zito, seu segundo companheiro. A relação com os filhos também é mencionada, além do seu trabalho na cozinha do sindicato.

Figura VI - Montagem de frames de cenas com diferenciação de planos



Fonte: Montagem produzida pela autora. Filme *Peões*, 2003, Eduardo Coutinho.

É nesse plano mais fechado que Luiza atende o filho. Durante a ligação, seus olhos percorrem o antecampo enquanto comunica a presença dos amigos da imprensa, a equipe do filme. Nesse momento, há um efeito de *zoom out* que abre o ângulo aos poucos. Esse gesto acompanha o semblante da ex-trabalhadora que, como comentam Cláudia Mesquita e Victor Guimarães (2013, p. 603), “se desarma, os afetos tornam-se mais amenos, o sorriso calmo da saudade toma o lugar da rebeldia”. Há um corte e Luiza desliga o telefone sorrindo e explicando que esse é o filho que ela xingava de “filho da puta”. Ela conta que, quando ele se mudou, conheceu uma mulher que também xingava os filhos e isso o fazia lembrar da mãe. Nesse momento, Luiza fica séria, o ângulo fecha novamente acompanhando sua mudança de fisionomia e afirma em seguida: “por isso que eu falo, a gente... eu amo meus filho tudo!”. A fala enfática efetua mais um corte que encerra o bloco.

Durante a conversa com o filho e entre o efeito de *zoom in/out*, Luiza acaba percorrendo os olhos pela equipe do filme, mira as bordas do quadro e também olha rapidamente para a câmera, algo que não ocorre em nenhum outro momento da sua entrevista. A presença do filho, além de alterar a postura da personagem diante da câmera, deixa mais nítida a presença das pessoas no antecampo, para além da figura do documentarista a quem ela se dirige mais vezes durante o diálogo. Esse movimento dos olhos que encontra o grupo presente na sala também revela a percepção do dispositivo, justamente no momento que a mãe conta também encontra o filho na ligação. Uma situação de quem certifica que sua história está sendo contada, encontra uma testemunha, o filho que vivenciou tantos acontecimentos e, por fim, mira a operação que constrói a sua imagem.

Figura VII – Frame da cena em que Luiza fala com seu filho



Fonte: Filme *Peões*, 2003, Eduardo Coutinho.

No final da conversa, é olhando para o telefone ao desligar a ligação que Luiza lança o sorriso mais sereno da cena, como se olhasse para alguém que estivesse prestes a aparecer na borda da tela, sentado ao lado da personagem. Cláudia Mesquita e Victor Guimarães (2013) analisam a *mise-en-scène* adotada pelo diretor no filme, dividindo-a em três potências dramáticas. A primeira se relaciona ao espaço onde “o olhar se move entre o antecampo e esse outro horizonte, contíguo ao quadro, como se procurando por um fio invisível da memória”. O segundo corresponde ao “espaço entre o rosto e a borda do quadro”, que apresenta uma distância entre esses personagens “e outra presença notadamente feminina”. E o terceiro levaria em conta o “espaço vazio, que se manifesta quando ele se torna um lugar de espera, de anseio por essa outra força que se avizinha” (MESQUITA; GUIMARÃES, 2013, p. 596-597). Se no caso dos homens são as figuras femininas que alteram o comportamento dos personagens diante da câmera, neste caso, a presença se faz pela participação dos filhos - mesmo que não ocorra presencialmente. Como acontece com outras trabalhadoras, a maternidade confere significado ao relato de Luiza. Seu filho é uma parte essencial de muitas de suas histórias, e sua presença fortalece as memórias e renova os afetos da personagem, que se transforma diante das câmeras.

Figura VIII – Montagem de frames da cena em que Luiza finaliza a chamada com o filho



Fonte: Montagem produzida pela autora. Filme *Peões*, 2003, Eduardo Coutinho.

Diante da análise, é possível perceber a cumplicidade entre mãe e filho. A conexão revelada em poucos segundos na cena evidencia o cuidado e o carinho que permeiam o relacionamento. Embora os detalhes sobre a infância do filho, como responsabilidades assumidas precocemente, não sejam abordados, o vínculo entre eles é evidente e afetuoso. Ao contrário de outros casos, como o de uma operária que menciona o ressentimento de sua filha em relação à vida política da mãe, o trecho da entrevista de Luiza revela que a conciliação entre maternidade e trabalho não resulta necessariamente em abandono ou qualquer outro tipo de distúrbio social. Muito pelo contrário, se há alguma ausência em cena, é representada pelas figuras paternas e redimensionada pela interação que surge na narrativa entre mãe e filho.

Figura IX – Frame da cena da cozinha/copa de Conceição



Fonte: Filme *Peões*, 2003, Eduardo Coutinho.

Na participação de Conceição, é a ligação do filho que abre a entrevista. O enquadramento é posicionado com a imagem da cozinha da ex-operária enquanto a escutamos no fora de campo. Na ligação, Conceição pede que Léo, seu filho, volte para casa. Já em cena ela explica que o filho

queria dinheiro para ir ao cinema ver um filme de desenho. Durante a entrevista, Léo, que estaria para chegar em casa, não aparece, embora sua inserção seja feita pela mãe quando menciona a possibilidade atual de criação do filho, o que acaba por gerar um conforto em meio às memórias difíceis relativas às condições de trabalho na indústria.

Após essa breve introdução da personagem no filme, Conceição descreve sua chegada ao complexo industrial com a ajuda do irmão, que já trabalhava na Volkswagen. Quando o enquadramento retorna para um plano americano, a câmera busca centralizar mais a figura da personagem no quadro. O relato se volta então para uma simulação do serviço na linha de montagem, especificamente na montagem de chicotes. A ex-operária imita os gestos do trabalho, movimentando as mãos de forma que o corpo a acompanha. A câmera desliza sutilmente para capturar a figura, que às vezes se estende para fora do quadro enquanto manuseia peças invisíveis e ajeita a toalha vermelha sobre a mesa. Conceição menciona que, devido à repetição constante dos movimentos, ela acabava sonhando e encenando-os mesmo enquanto dormia. Ela também explica que, pela falta de oportunidades de leitura, acabou sendo designada para funções que exigiam maior força física, em condições de trabalho insalubres. Apesar dessas dificuldades, a ex-operária encerra a entrevista expressando sua gratidão à Volkswagen pela aposentadoria, pois, mesmo na situação em que se encontra, consegue sustentar seu filho e sua casa. Sem entrar em muitos detalhes, ela comenta que enfrentou diversos problemas ao longo da vida e, resignada, diz: “mas a vida da gente é assim mesmo”. Coutinho pergunta: “Assim mesmo como?”. Ela responde que muitos passaram por situações semelhantes e não conseguiram alcançar nem mesmo o que ela conseguiu.

Em última análise, há um contraponto importante entre Conceição e Luiza. Não é possível ver a imagem de Conceição quando atende o filho. Na cena anterior, Luiza interagia com o telefone, com as bordas do quadro até mirar a câmera. Neste caso, Conceição é filmada entrando em cena. E, coincidentemente, logo depois encena por alguns segundos os gestos do seu trabalho. O ambiente doméstico no registro encarna um cenário que se torna palco para os movimentos da memória de Conceição, ainda tão gravados no corpo. Aqui, é como se a conciliação onírica do espaço doméstico e do serviço da fábrica se cruzasse em um encontro inédito a partir da intervenção da operária.

Figura X – Montagem de frames da cena de encenação do trabalho



Fonte: Montagem produzida pela autora. Filme *Peões*, 2003, Eduardo Coutinho.

É curioso observar que o filme apresente novamente uma interrupção devido a uma ligação de outro filho, Léo. Este parece ser mais jovem e mais dependente dos cuidados da mãe, o que levanta dúvidas sobre sua participação direta na trajetória profissional da ex-metalúrgica. Além disso, Conceição sugere que sua aposentadoria foi motivada por questões de saúde e não por razões relacionadas à maternidade. No entanto, é justamente o afastamento do serviço que permitiu que ela se dedicasse aos cuidados do filho. No relato, Conceição expressa sua gratidão à Volkswagen, que ainda ajuda a fomentar a criação de Léo, e compara sua situação pessoal, marcada pela separação, ao apoio recebido, o que sugere que a gestão desse cuidado seja uma responsabilidade exclusiva de Conceição. Assim, o trabalho desempenha um papel contrastante significativo: apesar das condições insalubres da fábrica e das dificuldades herdadas do trabalho, frequentemente o alcance da profissão é a única maneira pela qual muitas mulheres conseguem sustentar seus filhos. Isso fica ainda mais evidente na gratidão de Conceição em relação à empresa. Esse fenômeno é particularmente evidente em contextos onde a responsabilidade pela criação dos filhos não é compartilhada e recai quase exclusivamente sobre as mulheres.

Considerações finais

O artigo buscou analisar os filmes sobre a perspectiva das mulheres trabalhadoras da indústria, ressaltando as relações entre mães e filhos apresentadas nos registros, além de tentar incorporar a passagem do tempo entre os documentários. No primeiro caso, *Trabalhadoras Metalúrgicas*, procurou-se compreender a participação da protagonista Terezinha, implicada no espaço de sua casa, onde ocorrem as entrevistas. A casa cumpre o papel de revelar outras esferas de trabalho e o surgimento de uma nova figura: a filha da trabalhadora, que assume o cuidado com o irmão a partir de outro posto de trabalho. A parceria entre mãe e filha permite que a personagem continue trabalhando, algo que normalmente era interrompido após a gravidez, um motivo comum para as demissões das mulheres. Embora essa interação seja repleta de contradições, principalmente

pela carga de trabalho assumida por uma pessoa mais jovem, é essa organização que garantia a independência financeira de muitas trabalhadoras e a complementação na renda da casa, em decorrência do trabalho fora do espaço privado.

No segundo caso, *Peões*, é a participação masculina dos filhos que surgem no registro. O filho de Luiza assume um cuidado diferente do caso anterior: por meio do telefonema, a preocupação demonstrada por ele recai sobre a saúde da mãe, os resultados dos exames do coração. A interação entre Luiza e o filho permite que a personagem se transforme diante das câmeras, revelando a força do afeto e cumplicidade durante o diálogo. O filho da ex-trabalhadora também é testemunha de uma vida que se constrói na imagem por meio das memórias pessoais misturadas às lembranças da fábrica. Léo, filho de Conceição, já aparece com uma ligação de maior dependência com a mãe. O trabalho, neste caso, recai sobre a possibilidade de criação e dedicação ao filho, já que a trabalhadora parece ter sido afastada das atividades e sobrevive com a aposentadoria. Embora Léo não tenha participado da vida profissional da mãe, sua criação ocorre justamente pela renda que esse serviço ainda proporciona à família, formada por mãe e filho. Por fim, é interessante notar como a casa de Conceição também fornece um cenário para seu relato. Distante das ocupações por questões de saúde, a trabalhadora simula os movimentos de seu serviço na cozinha de casa, recriando, mesmo que oniricamente, um encontro possível entre a linha de montagem e o espaço doméstico.

A investigação revelou como a conciliação entre maternidade e indústria, ao ser estudada através das figuras femininas e suas complexidades, pode oferecer novas interpretações sobre as dinâmicas familiares impactadas pelo trabalho das mulheres. A saída de casa para trabalhar nem sempre resulta em ressentimentos ou em um sentimento de abandono que afeta a infância dos filhos. Embora o trabalho seja cercado de contradições, ele continua sendo a principal forma pela qual muitas mulheres alcançam a independência financeira, a realização pessoal e lidam com a sobrecarga materna, especialmente quando essa responsabilidade é assumida exclusivamente por elas. Os filhos, apesar de serem impactados pelo distanciamento das mães, já que essas figuras normalmente são as únicas responsabilizadas por essa função, ainda nutrem um sentimento de forte parceria com as mulheres, além do cuidado e da cumplicidade de uma aliança que parece surgir justamente do compartilhamento das difíceis tarefas e do enfrentamento do cotidiano.

Referências

COUTINHO, Eduardo. “O presente absoluto da palavra. Entrevista concedida a Anita Leonardo e Marc-Henri Piauult” [Entrevista]. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, São

Paulo, v. 12, n. 2, p. 1-28, 2023. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/1032/604>. Acesso em: 14 mar. 2024.

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

BERNARDET, Jean-Claude. “A casa do operário.” **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 46, p. 60-61, 1986.

FEDERICI, S. **O patriarcado do salário**: notas sobre Marx, gênero e feminismo. São Paulo: Boitempo, 2021.

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

MESQUITA, Cláudia. Entre agora e outrora: a escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho. **Galáxia**, São Paulo, n. 31, p. 54-65, 2013. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/24255/19077>. Acesso em: 20 jan. 2024.

RAGO, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012. p. 578-606.

Obras audiovisuais

PEÕES. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: Videofilmes, Cor, Digital, 85 min, 2004.

TRABALHADORAS METALÚRGICAS. Direção: Olga Futemma e Renato Tapajós. Brasil: Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema; Raíz Produções Cinematográficas; Oca Cinematográfica, Cor, 16 mm, 1978.



Jogando com NFTs: Relações entre jogo e trabalho em jogos *play-to-earn* no Brasil

Playing With NFTs: Relationships between play and work in play-to-earn games in Brazil

Emmanoel Ferreira e André Bottino¹

Resumo

Este artigo discute a relação entre jogo e trabalho em jogos *play-to-earn* no Brasil ao percebê-los como trabalho real e ao relacioná-los ao conceito de trabalho de esperança (*hope labor*), tendo como objeto de estudo o jogo Axie Infinity. Analisamos o contexto atual das Escolinhas e dos jogadores de Axie Infinity para melhor compreender como eles funcionam e se relacionam com outros estudos dentro do campo. Por fim, comparamos essa atividade ao *gold farming*, outra forma de relação entre jogo e trabalho, para obter insights importantes nas motivações dos jogadores para atuarem neste tipo de jogo.

Palavras-chave: *Play-to-earn*, Trabalho, Axie Infinity.

Abstract

This paper discusses the relationship between work and play in play-to-earn games in Brazil by perceiving it as *actual labor* and relating it to the concept of hope labor, using Axie Infinity as our object of study. We analyze the current state of Axie Infinity's Scholarships and players to better understand how they work and relate to other studies in the field. At last, we compare this activity to gold farming, another form of relationship between work and play, to obtain valuable insights into the motivations of players to take part in this type of game.

Keywords: Play-to-earn, Work, Axie Infinity.

¹ Emmanoel Ferreira é Professor Associado do Departamento de Mídia e Estudos Culturais e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (Niterói/Rio de Janeiro, Brasil). Coordenador do medialudens: grupo de pesquisa em mídias digitais, experiência e ludicidade (DGP/CNPq). É bolsista de Produtividade em Pesquisa (PQ/CNPq). Atuou como coordenador do Grupo de Pesquisa em Estudos de Jogos da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação – INTERCOM, e atualmente é presidente da Digital Games Research Association Brasil – DiGRA Brasil.
Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-9120-2737> – E-mail: emmanoelf@id.uff.br

André Bottino é Bacharel em Estudos de Mídia pela Universidade Federal Fluminense. Foi bolsista CNPq do Programa Interno de Bolsas de Iniciação Científica da Universidade Federal Fluminense – PIBIC-UFF, entre os anos de 2022 e 2024. É membro ativo do medialudens: grupo de pesquisa em mídias digitais, experiência e ludicidade (DGP/CNPq).
Orcid ID: <https://orcid.org/0009-0009-1351-9577> – E-mail: abbottino.bio@gmail.com

Introdução

Teóricos clássicos dos jogos, como Johan Huizinga e Roger Caillois, foram ambos categóricos ao afirmar que jogo e trabalho ocupavam esferas diferentes e opostas da vida cotidiana. Em sua obra clássica e agora difundida *Homo Ludens*, publicada pela primeira vez em 1944, Huizinga diz: “É uma atividade desligada de todo e qualquer interesse material, com a qual não se pode obter qualquer lucro” (Huizinga, 2019, p. 16). Caillois, embora aceite que alguns tipos de jogos, como as apostas e os jogos de azar, possam ter um interesse material – ele chega a criticar Huizinga por não considerar a relação entre interesse material e alguns tipos de jogos – no entanto, enumera a improdutividade como uma das características do jogo, permitindo que o jogo seja definido como “não criando bens, nem riquezas, nem novos elementos de qualquer espécie; e, salvo a troca de propriedades entre os jogadores, terminando numa situação idêntica à prevalecente no início do jogo” (CAILLOIS, 1961, p. 10; tradução nossa). Deste modo, para ambos os autores, cada um em seus termos, a atividade lúdica deveria ser considerada e realizada em sua forma “pura”, livre de qualquer interesse financeiro ou de lucro: caso contrário, ela se tornaria uma atividade de alguma forma corrompida. Nas palavras de Caillois: “Ao opor fortemente o mundo do jogo ao da realidade, e ao sublinhar que o jogo é essencialmente uma atividade paralela, infere-se que qualquer contaminação pela vida quotidiana corre o risco de corromper e destruir a sua própria natureza”. (CAILLOIS, 1961, p. 43; tradução nossa).

No entanto, teóricos e pesquisadores recentes dos jogos – e dos videogames – ultrapassaram de alguma forma a dicotomia entre jogo e interesse material, ou, em outras palavras, entre jogo e trabalho. Em artigo de 2006, Nick Yee já havia descrito a indefinição entre os atos de jogar e trabalhar no contexto dos MMORPGs. Segundo Yee, jogadores de MMORPG passavam tantas horas por semana interagindo com esses jogos que, em algum momento, sentiam que não estavam apenas jogando, mas que a atividade lúdica havia se transformado em uma espécie de trabalho não remunerado. Em suas palavras: “Muitos jogadores, de fato, caracterizam seu jogo como um segundo emprego: ‘Tornou-se uma tarefa árdua jogar. Tornei-me líder de fato de uma guilda e foi demais (...)’ (jogador masculino, 20 anos)” (YEE, 2006). Mais recentemente, pesquisadores do campo dos game studies direcionaram sua atenção e pesquisa para as muitas facetas da relação entre jogo e trabalho. Tais exemplos incluem dois dossiês da Revista Brasileira Contracampo, dedicadas a explorar a “colonização” do jogo pelo capitalismo neoliberal, e um livro inteiro de Jamie Woodcock (2019), que explora os videogames através das lentes da luta de classes e das teorias marxistas. Esses exemplos apontam para uma crescente consciência dessas questões entre pesquisadores dos jogos,

que perceberam que a separação entre as esferas do jogo e do trabalho, conforme proposta por Huizinga e Caillois, não é uma realidade (total) atualmente.

Trabalho ao jogar

Poderíamos afirmar que a própria natureza de jogar videogame não pode ser separada do ato de trabalhar. Em seu livro seminal *Cybertext: Perspectives On Ergodic Literature*, Espen Aarseth (1997) apresenta o conceito de literatura ergódica, um neologismo criado pelo autor para diferenciar a natureza da interação com alguns tipos de textos – cibertextos, como mostra o título do livro – em relação a outros. Segundo Aarseth, cibertextos são textos – ele usa o termo texto não apenas para se referir a textos escritos, mas num sentido semiótico e mais amplo – que exigem um esforço “não trivial” do leitor (ou interator), sendo o esforço trivial, o mínimo necessário para ler um livro ou assistir a um filme, por exemplo. Por outro lado, os textos ergódicos exigem um esforço especial e único do leitor, como fazer escolhas sobre como proceder em determinado texto. Daí o significado da composição do neologismo: *ergon*, palavra grega para esforço ou trabalho, e *hodos*, palavra grega para caminho. Assim, interagir com textos ergódicos – inclusive videogames – exigiria algum tipo de trabalho do jogador. Num exemplo comparativo, um episódio de programa de TV ao vivo ocorrerá conforme planejado, independentemente do espectador; por outro lado, um videogame só funcionará conforme planejado se o jogador assumir uma postura ativa em relação ao jogo e nele atuar (Nguyen, 2020), gastar alguma energia ativa e começar a interagir com ele; caso contrário, o jogo permanecerá parado, aguardando os inputs do jogador.

No entanto, nem todos os tipos de trabalho em jogos podem ser considerados iguais. Por exemplo, podemos afirmar que o trabalho proposto por Aarseth em interações ergódicas compreende o esforço mínimo – esforço não trivial, nas palavras de Aarseth – necessário para interagir com qualquer videogame. Por outro lado, o esforço/trabalho necessário para subir de nível num MMORPG é de outra qualidade: o jogador deve passar várias horas por dia fazendo quests e grinds se quiser atingir um nível competitivo no jogo; daí que alguns jogadores, como citado acima, descrevem este tipo de jogo como semelhante a um trabalho secundário – mas sem recompensa financeira. Finalmente, há situações em que os jogadores realmente realizam trabalho remunerado, como em competições de e-Sports ou em jogos play-to-earn. No primeiro caso, os jogadores podem ter um contrato com uma organização e ser pagos para jogar nessa organização, à semelhança dos jogadores desportivos regulares. No segundo caso, os jogadores passam o tempo jogando para ganhar dinheiro real com o jogo.

Resumindo, propomos uma divisão do trabalho ao jogar em três categorias:

i) trabalho ao jogar como o esforço mínimo necessário para interagir com qualquer videogame. Isso aponta para a característica ergódica dos videogames, conforme apresentada por Espen Aarseth (1997);

ii) trabalho ao jogar como trabalho percebido na interação com jogos mais exigentes, como nos MMORPGs, conforme exemplificado por Nick Yee (2006);

iii) trabalho ao jogar como o verdadeiro trabalho remunerado, como em competições de e-Sports ou jogos play-to-earn.

Neste artigo, lidaremos na maior parte do tempo com a terceira categoria de trabalho ao jogar, ou seja, quando os jogadores realmente jogam para obter retorno financeiro, como em competições de e-Sports ou jogos play-to-earn. Dentro desta categoria, os jogos play-to-earn também podem ser vistos como o que Kuehn e Corrigan (2013) chamam de “trabalho de esperança” (*hope labor*, no original), conceito que apresentaremos mais adiante.

Este artigo faz parte do projeto de pesquisa “Jogos Play-to-Earn no Brasil: As Relações entre Trabalho e Ludicidade em Escolinhas de Axie Infinity” que começou em maio de 2023 e é financiado pelo CNPq. O projeto está dividido em três etapas principais: i) pesquisa bibliográfica, que inclui autores das áreas de game studies e das ciências sociais; ii) pesquisa (survey) com jogadores de Axie Infinity, na qual poderemos acessar os dados demográficos do jogo, incluindo gênero, raça e classes sociais; 3) pesquisa empírica, na qual entrevistaremos jogadores de Escolinhas de Axie Infinity, para melhor compreender suas relações com o jogo, considerando o ato de jogar como uma forma de trabalho remunerado.

Assim, o objetivo principal deste artigo é apresentar os primeiros entendimentos das novas dinâmicas trabalhistas que atravessam os jogos play-to-earn, especialmente como elas se relacionam com a tecnologia blockchain e a economia da Web 3.0. Como objetivo secundário, buscamos relacionar a atividade realizada em jogos play-to-earn com outra atividade “laboral” mais antiga e estabelecida nos videogames, aquela conhecida como gold farming. Por fim, vale ressaltar que, por se tratar de uma pesquisa em andamento, não buscamos responder a todas as questões que a investigação apresenta, mas dar os primeiros passos neste empreendimento, entendendo que novos casos e exemplos que mereçam atenção podem surgir ao longo da pesquisa.

Na próxima seção apresentaremos o gênero de jogos play-to-earn, bem como o objeto principal desta pesquisa, o jogo Axie Infinity.

Play-to-earn/Jogos baseados em NFT

Os jogos play-to-earn (P2E) são jogos digitais que recompensam o jogador com dinheiro real. Quanto mais o jogador joga um jogo do tipo "play-to-earn", mais chances ele tem – potencialmente – de ganhar dinheiro. Apesar disso, na maioria dos jogos play-to-earn, o jogador deve investir, inicialmente, uma quantia na aquisição de NFTs (Non-Fungible Tokens), que são ativos digitais adquiridos e armazenados na tecnologia blockchain.

Os indivíduos podem ganhar dinheiro em jogos play-to-earn baseados em NFT de duas maneiras principais: a) jogando e sendo recompensados financeiramente pelo tempo gasto no jogo; b) comprando NFTs por um preço e vendendo por um preço mais alto, como no mercado de ações. No primeiro caso (a), é preciso realmente jogar o jogo – e bem jogá-lo – para poder ganhar dinheiro com ele. Além disso, neste caso, pelo menos em jogos baseados em NFT, o jogador deve ter uma quantia inicial para comprar os NFTs necessários para jogar o jogo ou fazer parte de uma Escolinha (Scholarship) e jogar usando NFTs de outra pessoa ou empresa, dando-lhes parte de seus ganhos. No segundo caso (b), não é necessário ser um jogador: basta ter dinheiro suficiente para comprar os NFTs do jogo e depois vendê-los no marketplace do jogo por um preço mais elevado. Porém, mesmo neste caso, é fundamental que o indivíduo conheça as características e a mecânica do jogo para poder “jogar” melhor no marketplace do jogo.

Um dos primeiros – senão o primeiro – jogos baseados em NFT foi o Criptokitties, desenvolvido pelo estúdio canadense Dapper Labs e lançado em novembro de 2017 (CREIGHTON, 2022; MOZUCH, 2021). No entanto, o boom crucial de jogos baseados em NFT ocorreu durante a pandemia de COVID-19, devido à situação de lockdown forçado em todo o mundo, que fomentou atividades online, sendo os jogos uma delas (CREIGHTON, 2022). Desde então, o desenvolvimento de jogos baseados em NFT explodiu. De acordo com o site Play to Earn, em outubro de 2023, havia mais de 2.000 jogos ativos baseados em NFT.

No entanto, a relação entre a comunidade de desenvolvedores de jogos e os jogos baseados em NFT está longe de ser unânime. Por exemplo, a Valve Corporation, um dos principais atores da indústria de jogos, que abrange o desenvolvimento, publicação e distribuição de jogos, banuiu todos os jogos baseados em NFT de sua plataforma Steam (KNOOP, 2021). A edição 2022 do Festival BIG (Brazilian Independent Festival) teve a Ripio, empresa de criptomoedas, como uma de suas principais patrocinadoras. Isto resultou em alguns atritos entre os desenvolvedores de jogos locais e a organização do festival (SAMPAIO, 2022).

Axie Infinity e suas Escolinhas (Scholarships)

Axie Infinity é um jogo de deck building de cartas baseado em NFT, desenvolvido pelo

estúdio vietnamita Sky Mavis e lançado em 2018, que usa a plataforma de criptomoeda Ethereum. O jogo se define como:

um mundo virtual cheio de criaturas fofas e formidáveis conhecidas como Axies. Os Axies podem ser combatidos, criados, coletados e até mesmo usados para ganhar recursos e itens colecionáveis que podem ser negociados em um mercado aberto. Axie foi projetado para apresentar o mundo a uma nova e excitante tecnologia chamada Blockchain através de um jogo divertido, nostálgico e encantador (AXIE INFINITY, 2023).

Assim, sendo um jogo baseado em NFT, para jogar Axie Infinity, o jogador deve adquirir pelo menos três Axies, que serão seus animais de estimação lutadores ao longo das sessões de jogo.

Desde 2022, com o objetivo de atrair mais jogadores para a plataforma, o jogo oferece aos jogadores gratuitamente três Axies, que servem principalmente para aprender a mecânica do jogo, no modo Aventura (Figura 1), onde os jogadores lutam contra personagens controlados pelo computador, conhecidos como Quimeras, e também para desbloquear o modo Arena, onde os jogadores podem lutar contra outros jogadores. Para desbloquear este modo, os jogadores devem atingir o Estágio 6 do Modo Aventura (de um total de 19 estágios).



Figura 1 - Mapa de estágios do Modo Aventura de Axie Infinity

Embora permitam ao jogador lutar contra as Quimeras no modo Aventura, os Axies gratuitos – que, ao contrário dos Axies que os jogadores compram no Axie Infinity Marketplace, não são NFTs reais – não possuem atributos suficientemente competitivos se o jogador pretende jogar competitivamente (no modo Arena) e ganhar dinheiro na plataforma do jogo. Para isso, o jogador é obrigado a entrar no Axie Marketplace – loja virtual do Axie Infinity – e comprar Axies com características mais competitivas. Neste momento – outubro de 2023 – os preços do Axie

variam de aproximadamente US\$ 1,50 a milhares ou mesmo milhões de dólares americanos. No entanto, a maioria dos especialistas afirmam que para ter uma equipe competitiva de Axies – composta por três Axies – os jogadores devem gastar pelo menos 100 dólares para cada um dos seus três Axies, resultando num investimento inicial de pelo menos 300 dólares. Como o preço dos Axies com características competitivas não é muito acessível para uma parcela significativa de jogadores, os jogadores com Axies valorizados criaram um sistema chamado de Escolinhas (Scholarships). O sistema de Escolinhas é fundamentalmente um sistema de aluguel de Axies, em que os proprietários de Axies valorizados “alugam” seus Axies/NFTs para outros jogadores mediante o pagamento de um percentual dos ganhos obtidos na economia interna do jogo, que posteriormente poderá ser trocado por moedas tradicionais. Entretanto, cada Escolinha possui regras e funcionamentos próprios que vão além de apenas emprestar contas, podendo contar com aulas para os jogadores, acompanhamento técnico e outros serviços que visam não apenas melhorar a qualidade dos participantes, mas também filtrá-los e ranqueá-los a fim de entregar contas melhores para os que tiverem rendimentos e resultados melhores. Elas funcionam como empresas, e tentam se estabelecer desta forma, onde os jogadores são como funcionários que podem ser promovidos, rebaixados ou demitidos de acordo com seus rendimentos individuais e esforço. Porém, é importante apontar que esses “funcionários” não possuem proteção de leis trabalhistas e, portanto, podem perder todo o seu trabalho, tempo e esforço investidos caso não satisfaçam os critérios estabelecidos pela Escolinha.

Trabalho de esperança, Escolinhas, e jogos baseados em NFT

Entendemos o trabalho de esperança como um processo ideológico que se manifesta como a esperança de uma oportunidade/emprego futuro resultante do investimento em uma atividade. Kuehn e Corrigan (2013) descrevem-no como “trabalho não ou mal remunerado realizado no presente, muitas vezes para experiência ou exposição, na esperança de que futuras oportunidades de emprego possam surgir”. Este artigo propõe uma conexão entre este conceito, Escolinhas, e jogos play-to-earn, embora com observações. Embora a maioria dos jogadores em jogos play-to-earn sejam de fato mal pagos pelo tempo que dedicam ao jogo, sabe-se que também não é impossível ganhar quantias consideráveis de dinheiro com isso. Alguns jogadores conseguiram ganhar dinheiro quando começaram a jogar, mas a natureza da criptomoeda é volátil e o seu valor pode mudar drasticamente num curto período de tempo. Além disso, muitos decidem aventurar-se em jogos do tipo play-to-earn não por experiência ou exposição, mas pelo lucro em si ou pela possibilidade de lucro, embora ambos possam tornar-se desejados num momento posterior. Assim, o conceito de

trabalho de esperança que utilizamos neste artigo difere ligeiramente daquele apresentado por Kuehn e Corrigan (2013).

A relação entre o trabalho informal e precário e os jogos play-to-earn baseados em NFT foi tema de uma pesquisa entre gamers do jornalista brasileiro Henrique Sampaio (2021). Um dos entrevistados da pesquisa afirma:

Vira um compromisso. Viajamos em família; meu primo também joga. Quando se aproxima das 21h, prazo final para você cumprir seus objetivos, há cinco pessoas na mesa jogando a mesma coisa. As pessoas estão ficando muito cansadas e estressadas. Tive tendinite em ambas as mãos, polegar, cotovelo, ombro. Jogamos todos os dias. A certa altura, o seu corpo começa a pagar o preço. (apud SAMPAIO, 2021)

Isso fornece informações importantes sobre como a dinâmica social e diária dos jogadores muda para acomodar a rotina de trabalho imposta pelo jogo e pelas Escolinhas. Como existe a ideia de que se ganha dinheiro simplesmente jogando, muitas vezes familiares e amigos também participam do jogo, o que afeta suas rotinas, como mostra a entrevista anterior. Isto é ainda agravado pela forma como os jogadores entram no jogo: jogadores independentes com baixo investimento devem dedicar várias horas diárias para poderem competir pelos tokens, enquanto aqueles associados às Escolinhas podem ter que jogar menos horas, mas devem fornecer resultados desejáveis ou correm o risco de perder o acesso às contas que jogam. Isso foi descrito de forma semelhante por Hou (2023) ao observar famílias shehuiren engajadas na mineração de criptomoedas, nas quais eles tiveram que não apenas se adaptar às constantes mudanças na criptomoeda, tendo que sempre pensar no assunto e lidar com a ansiedade, mas também até mesmo mudar o posicionamento do mobiliário dentro dos quartos durante as diferentes estações devido ao calor que geravam. Essa ansiedade não é estranha aos jogadores, que lidam diariamente com estratégias de gamificação dentro dos jogos para mantê-los jogando, como passes de batalha, atividades diárias e bônus (Mussa et al., 2020).

O artigo de Sampaio também esclarece o funcionamento interno de uma dessas Escolinhas no Brasil: como eles gerenciam a Escolinha e seus jogadores, o número de contas que possuem, a orientação dos jogadores e até mesmo como lidam com os impostos. À medida que a aquisição de tokens se torna mais complicada, a Escolinha aplica critérios mais rígidos para que os jogadores continuem usando as contas; consequentemente, o acesso a contas melhores também fica mais difícil. Aqueles que conseguem se adaptar ao novo paradigma acumulam capital de jogo (Consalvo, 2007) e, portanto, têm acesso a melhores recursos; assim, a experiência e a exposição ganham um papel cada vez mais importante no trabalho de esperança à medida que os jogadores aprendem a jogar. Jogadores independentes, no entanto, podem ter dificuldades para acompanhar o jogo após

as atualizações por causa de buffs e nerfs em certas unidades, o que pode ter um impacto negativo em sua moral e levá-los a desistir completamente de jogar. Para piorar as coisas, uma vez que os preços dos Axies flutuam rapidamente, um jogador pode nem conseguir vender os seus Axies ou recuperar parte do dinheiro investido se as unidades (NFTs) simplesmente não forem mais suficientemente boas.

Considerações finais

Nossas observações iniciais produziram reflexões interessantes sobre as diferenças entre os jogos do tipo play-to-earn e outras formas mais “estabelecidas” de jogo e trabalho, como gold farming (Dibbell, 2016). Apesar das diferenças, é essencial considerar outras formas de jogo e trabalho para melhor compreender vários aspectos por trás delas, como motivações e dinâmicas de poder. Tai e Hu (2018) investigam os estúdios de gold farming na China: a sua infraestrutura, a forma como estão organizados e as opiniões e expectativas dos empregadores e dos trabalhadores. Embora tanto os jogos play-to-earn quanto o gold farming sejam fontes de renda instáveis, eles compartilham a característica de serem mais estáveis quando associados a uma empresa (Escolinhas ou estúdios) em vez de exercerem a atividade individualmente. Notavelmente, os estúdios de farm descritos compartilham a dificuldade de as Escolinhas brasileiras serem reconhecidas oficialmente, o que preocupa os proprietários e pode se tornar um problema no futuro. Apesar disso, os estúdios chineses demonstraram proporcionar uma renda mais estável, principalmente quando comparados aos empregos regulares oferecidos aos funcionários de acordo com o local de residência e o nível de escolaridade.

Embora ainda não tenhamos determinado a idade e o sexo das pessoas envolvidas com jogos play-to-earn no Brasil, levantamos a hipótese de que sua composição será semelhante à dos trabalhadores chineses de gold farming (homens de 20 a 30 anos) devido às nossas observações e as informações fornecidas pelo artigo de Sampaio (2021). Isto é importante porque, apesar de partilharem esta semelhança, a principal motivação dos trabalhadores chineses revelou-se ser o jogo, uma vez que já estavam habituados a jogar e a trabalhar durante longas horas e, portanto, decidiram lucrar com isso, enquanto a principal motivação por detrás dos jogadores brasileiros de jogos play-to-earn parece ser o próprio lucro. Isso é ainda corroborado pelo fato de que a maioria e os maiores canais do Brasil sobre jogos play-to-earn não são sobre jogos, mas sobre finanças, como CoinGecko e Inspector Mindblow. Essa diferença de motivação precisa ser investigada para entender melhor como os jogadores lidam com os desafios que eventualmente enfrentarão ao jogar Axie Infinity com fins lucrativos. Nota-se também que investigar outras formas de trabalho relacionadas à Web 3.0,

como a mineração de criptomoedas, podem fornecer informações valiosas de como as atividades afetam não apenas os envolvidos, mas as pessoas e o ambiente ao seu redor.

Compreender as principais diferenças por trás das distintas formas de jogo e trabalho pode fornecer informações valiosas sobre a dinâmica do trabalho de esperança em jogos play-to-earn no Brasil e como eles afetam não apenas os próprios jogadores, mas o ambiente social do qual fazem parte e as dinâmicas de o poder a que ficam sujeitos.

Bibliografia

AARSETH, E. **Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature**. Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press, 1997.

CAILLOIS, R. **Man, Play and Games**. Transl. Meyer Barash. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1961.

CONSALVO, M. **Cheating gaining advantage in videogames**. Cambridge, MA: MIT Press, 2007.

CREIGHTON, J. NFT Timeline: The Beginnings and History of NFTs. **NFT Now**, 15 de Dezembro, 2022. Acessível em: <https://nftnow.com/guides/nft-timeline-the-beginnings-and-history-of-nfts/>. Acesso em: 01/08/2023.

DIBBELL, J. Invisible Labor, Invisible Play: Online Gold Farming and the Boundary Between Jobs and Games. **Vanderbilt Journal of Entertainment & Technology Law**, Nashville, v. 18, n. 3, p. 419-465, 2016.

HOU, J. Making Ends Meet by Mining on Blockchain: Subalternity, Materiality, and Yearnings of Chinese Amateur Crypto Miners. **Journal of Digital Social Research**, v. 5, n. 2, p. 80-117, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.33621/jdsr.v5i2.133>. Acesso em: 31/08/2023.

HUIZINGA, H. **Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture**. Londres: Routledge, 1980.

KNOOP, J. Steam bans all games with NFTs or cryptocurrency. **PC Gamer**, 15 de Outubro, 2021. Disponível em: <https://www.pcgamer.com/steam-bans-nfts-cryptocurrencies-blockchain/>. Acesso em: 01/08/2023.

KUEHN, K. CORRIGAN, T. Hope Labor: The Role of Employment Prospects in Online Social Production. **The Political Economy of Communication**, v. 1, n. 1, p. 9-25, 2013.

MOZUCH, M. Blockchain games twist the fundamentals of online gaming. In: **Inverse**, 29/04/2021. Available at: <https://www.inverse.com/gaming/blockchain-games-online-gaming>. Accessed: 01/08/2023.

MUSSA, I. FALCÃO, T. MACEDO, T. Liminal leisure: colonization of play and player labor in RappiGames. **Antares**, v. 12, n. 28, p. 313-340, 2020.

NGUYEN, C. T. **Games Agency as Art**. Nova York: Oxford University Press, 2020.

SAMPAIO, H. Criação de jogos NFT no Brasil gera atrito e preocupação entre desenvolvedores locais. **Overloadr**, 19/04/2022. Disponível em: <https://www.overloadr.com.br/especiais/2022/4/jogos-nft-no-brasil-gera-atrito-e-preocupacao-entre-desenvolvedores-locais>. Acesso em: 01/08/2023.

SAMPAIO, H. Jogos em blockchain “play-to-earn” criam cenário propício para trabalho informal e precarizado. **Overloadr**, 14/12/2021. Disponível em : <https://www.overloadr.com.br/especiais/2021/12/jogos-blockchain-play-to-earn-criam-cenario-propicio-para-trabalho-informal-e-precarizado>. Acesso em: 01/08/2023.

TAI, Z. HU, F. (2018). Play between love and labor: The practice of gold farming in China. **New Media & Society**, v. 20, n. 7, p. 2370–2390, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1461444817717326>. Acesso em: 12/09/2023.

WOODCOCK, J. **Marx at the Arcade: Consoles, Controllers, and Class Struggle**. Chicago and Illinois: Haymarket Books, 2019.

YEE, N. The Labor of Fun: How Video Games Blur the Boundaries of Work and Play. **Games and Culture**, v. 1, n. 1, p. 68-71, 2006.

Referências audiovisuais:

AXIE Infinity. Ho Chi Minh City: Sky Mavis, 2018, jogo eletrônico. Acesso em: 11/07/2023.



Memória, resistência e fabulação: um percurso pelo cinema de José Sette de Barros

Memory, resistance and fabulation: a journey through the cinema of José Sette de Barros

Memoria, resistencia y fabulación: un recorrido por el cine de José Sette de Barros

Felipe Abramovictz¹

Resumo

Entrevista com José Sette de Barros Filho, no qual traça um panorama de sua trajetória desde o contexto pós-Golpe de 1964 até os dias de hoje, com considerações sobre seu projeto de cinema autodenominado de “constante invenção poética”.

Palavras-Chave: José Sette de Barros; Cinema brasileiro; Cinema de invenção; Ditadura militar.

Abstract

Interview with José Sette de Barros Filho in which he presents a panorama of his trajectory from the post-coup context of 1964 to the present day, with considerations about his cinema project defined by him as a “constant poetic invention”.

Keywords: José Sette de Barros; Brazilian cinema; Invention cinema; Military dictatorship.

Resumen

Entrevista a José Sette de Barros Filho en la que presenta un panorama de su trayectoria desde el contexto post-golpista de 1964 hasta la actualidad, con consideraciones sobre su proyecto cinematográfico definido por él como una “constante invención poética”.

Palabras clave: José Sette de Barros; Cine brasileño; Cine de invención; Dictadura militar.

¹ Doutorando em Multimeios (Universidade Estadual de Campinas - Unicamp), mestre em Comunicação Audiovisual (Universidade Anhembi Morumbi - UAM/SP) e bacharel em Comunicação e Multimeios (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP).

José Sette de Barros Filho, cineasta mineiro nascido em Ponte Nova, possui extensa atuação no cinema de “constante invenção poética” – como o mesmo define seu fazer –, inscrevendo-se na confluência entre uma sensibilidade experimental e um gesto crítico que dialoga com a inventividade marginal dos anos 1970 e com a busca por novas formas de escritura documental. Esse percurso tem início no contexto pós-golpe de 1964, quando teve passagens por Minas e pelo Rio de Janeiro, o que inclui o não-filmado *Cidade Sem Mar* (1964), a colaboração no contundente *O Bem-Aventurado* (1966, Neville de Almeida) e na montagem de *Sagrada Família* (1970, Sylvio Lanna). De volta ao país após um longo período de exílio (iniciado em 1970), e depois de dois projetos não concluídos, *Inside* e *Misterius*, realiza, enfim, seu primeiro longa-metragem, *Bandalheira Infernal* (1975-1976) que, censurado, foi exibido apenas em mostras (como no *Museu da Imagem e do Som* de São Paulo em 1977) e sessões privadas.

No período, realiza um segundo longa, *Casa das Minas* (1977) a partir do universo de Nunes Pereira, que chegaria às telas apenas décadas mais tarde, e curtas-metragens como *Cidade da Bahia* (1974), *Natureza Torta* (1977), *Naturalista Krajcberg* (1977), *Natureza e Escultura* (1977), *O Homem da Lagoa Santa*² (1978) e *Um Sorriso Por Favor – O Mundo Gráfico de Goeldi* (1981), obras que partem de figuras como o artista plástico Frans Krajcberg, o naturalista Peter Wilhelm Lund e o gravurista Oswaldo Goeldi. Esses trabalhos evidenciam o interesse de Sette de Barros pela intersecção entre arte, ciência e mito, compondo uma espécie de cartografia sensorial do Brasil. Tem estreita colaboração com Rogério Sganzerla, seja em *Irani* (1983) e *Umbanda do Brasil* (1986), Júlio Bressane, em especial em *Cinema Inocente* (1980), no qual foi diretor de fotografia, e Geraldo Veloso, como no curta *Toda a Memória das Minas* (1978). Além disso, atua em inúmeros projetos como diretor de fotografia, operador e diretor de som e montador, como em obras dirigidas por Helvécio Ratton (*Um Homem Público*, 1981), Rogério Lima (*Balada para Tenório Jr.*, 1983) e Suzana de Moraes (*Vinícius de Moraes, um rapaz de família*, 1983).

No início dos anos 1980, em meio ao processo de redemocratização, inicia o projeto de *Liberdade* (1981-2005), finalizado décadas mais tarde e, em 1985, lança *Um Filme 100% Brasileiro*, um retrato do imaginário de Blaise Cendrars e de sua ligação com os modernistas ao longo da década de 1920. Nas últimas décadas, realizou projetos criados a partir da trajetória e memória de personagens como Camargo Guarnieri (*Camargo Guarnieri - Encantamento*, 1990/1998), Augusto dos Anjos (*Eu e os Anjos*, 2001), Murilo Mendes (*A Janela do Caos*, 2000) e, no campo da dança, *Paisagens Imaginárias* (2006, concebido a partir de espetáculo de Izabel Costa). Nessas obras, investiga a memória como forma de criação, articulando testemunho, fabulação e distintos regimes de arquivo. Há que se destacar, em especial, os longas de invenção *Amaxon* (2009) e *Quebranto* (2016) e, em

² Referido como *Dr. Lund*, o *Homem da Lagoa Santa*.

meio à crise sanitária e política da COVID-19, os curtas *Pandemonium* (2020) e *Somnium* (2021), assim como os recentes *Salve Gaza* (2024).

Felipe Abramovictz: José Sette, agradeço muito sua disponibilidade para este bate-papo. Como a proposta é de uma conversa mais panorâmica por tua trajetória, sintase à vontade para desviar dos assuntos, abrir novas janelas. E espero que tenha passado bem nesses tempos, tão difíceis... [a entrevista foi feita em 2021, durante a pandemia de COVID-19]

José Sette de Barros Filho: Não pode vacilar nesse momento que a gente tá passando. Essa crise de bio. De difícil controle, num mundo capitalista como esse. A situação é muito grave. Não vejo uma melhora em pouco tempo. Hora de ficar em casa, lendo, vendo filmes. Um monastério (risos). Hora de buscar o saber. Estava com um projeto já encaminhado, pronto para filmar. Espero poder retomar em breve. Só vou sair para fazer um filme. Que loucura essa situação toda. Uma alucinação. Tenho lido Rimbaud para tentar entender isso tudo que tá rolando. Preciso dizer que não me sinto à vontade falando do meu cinema, mas quando um jovem me mostra algum interesse na minha obra, tento ser o mais preciso e verdadeiro naquilo que ele quer e deseja saber. Não sei se consigo, mas tento com carinho. Se tiver alguma dúvida me coloco à sua disposição.

FA: Gostaria de saber mais sobre seu percurso anterior ao *Bandalheira* [*Infernal*, 1975-1976], o contexto pós-Golpe, tuas passagens pelo Rio de Janeiro, Belo Horizonte e, em especial, como se deu sua aproximação com o cinema neste contexto... Quando passou a vislumbrar no horizonte seguir os rumos do cinema?

JSBF: Meu pai era político. Médico e político. Eu nasci em Minas e com menos de um ano de idade fui morar no Rio. Ficamos lá até quando eu tinha uns 14 anos, quando meu pai voltou a MG a pedido do João Goulart, que pediu para ele reestruturar o partido por lá. Quando jovem (15 anos), sempre fui curioso pelas manifestações artísticas que na época explodiam, seja nas conversas de amigos estudantes, nos diretórios acadêmicos, etc. onde falávamos de literatura, artes plásticas, teatro, política, e naturalmente das namoradinhas. Em Belo Horizonte, eu conheci vários artistas, o Ezequiel Neves, pouco depois o Antonio Bivar³, vindo de São Paulo... Ficava muito atento à cena artística e

³ Dramaturgo de grande destaque a partir do fim da primeira metade da década de 1960. Fez parte daquela que é frequentemente referida como a “geração 69”, que incluía dramaturgos que, fortemente impactados pela cena contracultural, mergulham em um projeto de teatro estruturado em cenas intimistas (com raras trocas de cenário e poucos personagens) e, incorporando aquilo que era visto como vulgar, agressivo, de “mau-gosto”, levaram ao limite os dilemas morais daqueles que eram sufocados pela estrutura repressiva em curso: as classes médias sem perspectivas de ascensão social, cujos conflitos existenciais descambavam para a violência, aqueles cujos comportamentos eram vistos

ao que eles diziam, frequentava muito as livrarias, bibliotecas. Sempre fui um cara muito curioso e logo passei a me interessar por cinema quando, desafiado por um amigo, escrevi o meu primeiro roteiro de cinema intitulado *Cidade Sem Mar*. Isto foi em 1964 durante o golpe militar. E logo fui me aproximando de outros cineastas mineiros, que se tornaram muito próximos. O Maurício Gomes Leite, que já morreu, o Schubert Magalhães, o Neville de Almeida...

FA: Foi ativo em algum cineclube em BH naquele contexto? Algo a comentar sobre o debate crítico da época, entre aproximações e distanciamentos com o cinemanovismo e o vislumbre de algo novo a surgir para além do Cinema Novo? E o *Sagrada Família* [com direção do Sylvio Lanna, 1970], que você foi um dos montadores. Algo para relatar do processo? Em especial deste gesto de radicalização da dissonância imagem/som, dos ruídos sonoros/(in)comunicabilidade, as recorrentes inserções gráficas.

JSBF: Bom, logo naquele contexto eu conheci alguns atores e diretores do teatro mineiro e, um ano depois, Neville de Almeida, que chegava de NY e me convidou para participar do seu curta para o Festival do JB⁴. Conheci, nesta época, o crítico e cineasta Maurício Gomes Leite e, depois, o seu irmão Ricardo que me apresentaram o cinema de Godard e a *Nouvelle Vague*. Via cinema de arte nas sessões do CEC (Centro de Estudos Cinematográficos⁵) de BH. Em 1968 houve um único festival de cinema que participei em BH, inclusive fotografava para as matérias do *Jornal da Tarde* de São Paulo. No Festival conheci o pessoal do Cinema Brasileiro, mas me aproximei mais do Rogério Sganzerla e do Júlio Bressane e também do Serginho Bernardes, que foi o premiado deste festival com seu filme *Desesperato* [1968]. Logo em seguida fui para o Rio de Janeiro e convenci o meu amigo Sylvio Lanna, um caligráfico, a terminar o seu filme *Sagrada Família* antes que tudo fosse perdido, pois a loucura era total. Sylvio havia perdido o som guia do filme e então alugamos um gravador “Nagra” e saímos gravando conversas de todos os tipos dos amigos, festas, ruídos, músicas e poemas. Depois de transcrito fomos para a moviola do MAM-RJ e começamos a editar. Foi quando conheci o Geraldo Veloso, de quem fiquei grande amigo e que era editor já consagrado no meio cinematográfico do Rio [de Janeiro]. Queríamos um filme livre já que as imagens eram clássicas e linear pontuamos com um som anárquico e dissonante. A dialética do cinema novo estava ligado à

como desviantes pelos padrões morais do regime e toda uma marginalidade urbana presa em seu próprio destino, capaz de tudo para satisfazer seus desejos individuais.

⁴ Festival JB/Mesbla, realizado desde 1965, fundamental no debate crítico na segunda metade da década de 1960.

⁵ Centro de Estudos Cinematográficos (CEC), fundado no início dos anos 1950 e bastante ativo na segunda metade da década de 1960. Em sua trajetória, editaram duas revistas especializadas, a *Revista de Cinema* e a *Revista de Cultura Cinematográfica*. O CEC teve entre seus fundadores Cyro Siqueira, Raimundo Fernandes e Jacques do Prado Brandão e, na década seguinte, nomes como Carlos Alberto Prates Correia, Flávio Werneck, Geraldo Veloso, Maurício Gomes Leite, Ricardo Gomes Leite e Ronaldo Noronha teriam passagens por suas sessões.

estética do neorrealismo italiano e nós outros à desconstrução do cinema francês de Godard e Antonioni. Mas só em Paris é que eu fui descobrir as origens cinematográficas deste arrebatamento de linguagem. O *Bandido*⁶ é *À Bout de Souffle*⁷ e *Cara a Cara*⁸ é *Blowup*⁹. Assim, discutindo e, às vezes, brigando, fechamos a década de sessenta. No final de 1970 fui morar em Londres, mas isto é uma longa história.

FA: E você teve algum contato com o pessoal da Escola Superior de Cinema da Universidade Católica¹⁰ em BH? E o José Tavares de Barros?

JSBF: Não tive não e nunca fui formado em nenhum curso específico de cinema. Tive contato com o José Tavares de Barros, que inclusive montou o primeiro corte de *Um Filme 100% Brasileiro*, que teve três montadores, o Dominique [Paris] e o Amauri [Alves], mas no fundo, eu que montei a versão final, sem ter o crédito. Desse pessoal, lembro também do Padre [Edeimar] Massote, um desses personagens, que escreveu um livro sobre a linguagem do cinema. Mas a minha convivência mesmo foi ligada muito mais ao Neville, o Maurício, o Schubert... Desse outro pessoal tive pouco contato. Mesmo com o Tavares. Ele entrou na montagem por ter assistido um copião do filme na produtora com o Tarcísio Vidigal, em Minas, do Grupo Novo de Cinema¹¹. Ficou louco pelo filme, enlouqueceu com as imagens e me pediu para fazer um primeiro corte. Aí levamos as latas lá para a universidade, porque ele tinha uma moviola lá também. Depois o filme foi pra outros caminhos.

FA: Bom, você citou aquela colaboração com o Neville [de Almeida] e aproveitou para te perguntar sobre teu envolvimento em *O Bem Aventurado* em 1966. Filme muito contundente, daquele contexto pós-Golpe [de 1964]...

JSBF: Foi o primeiro filme do Neville. Eu que levantei a produção, inclusive. Junto com os caras lá em Belo Horizonte. Então, já estava no sangue o cinema. Em 1968, meu pai foi cassado politicamente e foi para o Rio [de Janeiro]. Eu fiquei em Belo Horizonte no movimento estudantil. Estava fazendo vestibular para medicina. Nesse momento, começou uma confusão: comecei a ser perseguido e fui

⁶ *O Bandido da Luz Vermelha*, 1968, direção de Rogério Sganzerla.

⁷ *Acossado*, 1960, direção de Jean-Luc Godard.

⁸ *Cara a Cara*, 1967, direção de Júlio Bressane.

⁹ *Blow Up - Depois Daquele Beijo*, 1966, direção de Michelangelo Antonioni.

¹⁰ Pioneiro, foi fundado como um curso de curta duração (1961), depois ampliado para outro de doze meses (1962) e, por fim, para um curso superior (1963) de quatro anos de duração. Seu funcionamento foi interrompido em 1970. Durante a segunda metade da década, foram produzidas dezenas de curtas de egressos da Escola.

¹¹ Produtora mineira fundada por Tarcísio Vidigal, José Américo Ribeiro e José Tavares de Barros, que, para além de *Um Filme 100% Brasileiro* (1985), produziu *Idolatrada* (1983, Paulo Augusto Gomes), *Noites do Sertão* (1985, Carlos Alberto Prates Correa) e *A Dança dos Bonecos* (1986, Helvécio Ratton).

preso lá em Belo Horizonte. Uma prisão rápida, mas fiquei amedrontado. Naquele momento, não tinha nem carteira [de motorista], e comecei a carregar alguns refugiados políticos de Minas [Gerais] para o Rio [de Janeiro]. Aí ficou uma coisa meio complicada e decidi ir pro Rio. Só que, chegando lá, a coisa apertou ainda mais. Vários amigos sendo presos, cada dia pior. Aí resolvi sair do Brasil. Em 1970 fui para a Europa, como muita gente teve que fazer nessa época, o Júlio [Bressane], o Rogério [Sganzerla], a Maria Gladys, o Caetano [Veloso], o [Gilberto] Gil. A maioria foi pra Londres, mas eu fui pra Suécia. Tinha um grupo de jovens militantes da esquerda lá, que ia me ajudar com um emprego. Mas não deu muito certo... ainda mais que o pessoal me ligava de Londres, falando de shows de rock, de muita coisa rolando. E, por isso, fui pra lá também, fiquei um ano ou dois. Passei por Paris também. Voltei no final de 1972 ao Brasil, começo de 1973... Não aguentava mais, eu gosto mesmo é do Brasil. Quando cheguei fiz um filme, que não terminei, chamado *Inside*, introdução à sacanagem interna e democrática. Com o Paulo Villaça. Já brigando com o governo em plena ditadura, ainda no pior momento.

FA: Voltando um pouco no tempo, algo a comentar do contexto de cassação do mandato do teu pai e desse contexto de 1968? Como era a relação dele com o cinema – e com o teu cinema, em especial? Sentia uma diferença geracional?

JSBF: Meu pai médico-político queria que o filho seguisse o seu caminho. Mas ele tinha outros brinquedinhos. Era radioamador, gostava de fotografia e quando eu tinha uns nove anos, apareceu com um projetor 16mm em casa e passamos a ver os filmes americanos que ele gostava, *bang-bang* principalmente. Quando eu desisti de fazer medicina e disse a ele que queria fazer cinema ele me respondeu: “Cinema?!..., meu filho. Cinema é salário de fome em negócio de débil-mental”. Quando meu filme *Um Filme 100% Brasileiro* foi convidado para o Festival Berlim e eu, feliz, fui comunicá-lo... Ele me respondeu secamente: “Grande merda!” (sic). Fora isso, comigo era um amigo grande (sic) e um carismático homem.

FA: Como foi esse retorno do exílio? E sua família?

JSBF: Não conseguia ficar distante do Brasil. Meu pai cassado, salário reduzido, não poderia me sustentar em uma viagem internacional, mas o destino quis que eu fosse contratado por uma empresa do Paraná para realizar uns filmes de propaganda, assim saí com dinheiro suficiente para comprar um carro quando cheguei em Paris e depois uma câmera 16mm. Fiz um filme de viagem, não finalizado, que intitulei de *Misterius*, com o grande Guará Rodrigues e, como comentei, quando

aqui cheguei filmei o *Inside*, com o grande Paulo Villaça (filme também não finalizado), todos dois estavam na Cinemateca do MAM esperando um dia que eu tivesse alguma produção, o que não aconteceu. Fui para a Bahia e rodei o curta em 16mm *Cidade da Bahia*. Depois vendi a *Beaulieu* e ganhei de um espanhol amigo (Yeyo Lagostera) um equipamento completo de 35mm *Arriflex*, e um gravador *Nagra* para som direto profissional. *Misterius* e *Inside* são partes de uma trilogia que fechava com *Bandalheira Infernal*. Exílio, Prisão e Ação.

FA: O projeto do *Bandalheira* começou a ser gestado em que ano? Quando as filmagens se iniciam? E como se deu a censura ao filme? Em que momento? Já tinha exibido em algum lugar? Houve alguma margem para tentar a liberação do filme?

JSBF: Começou em 1974, logo após terminar a filmagem de *Inside*. Filmei em 1975, quando reuni um grupo de pessoas que toparia fazer. Sem dinheiro, porque não tinha produção nenhuma. Uma coisa meio aventureira (sic). Eu tinha na minha cabeça essa coisa, de partir daquilo que seria uma perfeição infundável de um militar, interpretado pelo [Paulo César] Peréio, aquele sujeito mal, canalha, e um outro personagem, com um braço meio aleijado, ferido, representando a esquerda, um perseguido. Não tinha roteiro, não tinha porra (sic) nenhuma, eu criava climas e íamos filmando. Foi uma experiência espetacular, todo mundo participava de tudo. Só consegui finalizar com o apoio de um amigo espanhol e da equipe de amigos na filmagem. Filme pronto (1976) eu não consegui que a Embrafilme, sob o comando do Gustavo Dahl, se interessasse. A censura também não. Mesmo assim, contra tudo e contra todos, exibi algumas vezes em São Paulo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro. Em uma sessão pública no Museu da Imagem e do Som (MIS), com a sala cheia, eu estava já sentado na sala quando vieram me avisar que tinham dois sujeitos que queriam falar comigo, da polícia. Fiquei em pânico, achei que fosse sair preso dali. Levantei despistadamente (sic), fui até o *hall* e lá estavam os dois, bem cara de policial... Foi um clima terrível. O filme foi censurado, uma tragédia completa, não pude exibir em lugar nenhum.

FA: Bom, tem uma questão que sempre me intrigou: aquela cartela inicial “O que terá acontecido ao meu amigo Adriano?”¹²...

¹² Nascido na cidade mineira de Ponte Nova (mesmo local e nascimento do realizador), Adriano Fonseca Filho foi estudante e militante do PC do B e, após tempo na clandestinidade, foi morto durante sua participação na Guerrilha do Araguaia (em novembro de 1973). Seu nome constava como desaparecido ao longo dos anos 1970 (como informado em *Desaparecidos Políticos*, 1979, organizado para o Comitê Brasileiro pela Anistia por Ronaldo Lapa e Reinaldo Cabral) e só anos mais tarde teve seu atestado de óbito expedido oficialmente.

JSBF: O Adriano Fonseca era um amigo, nascido em Ponte Nova, onde eu também nasci. Reencontrei com ele no Rio [de Janeiro] quando ele estava fazendo produção em uma peça com Antonio Bivar, meu amigo também. *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã*¹³. A peça foi para Belo Horizonte, a Maria Gladys estava no elenco também. Fiquei muito ligado a ele, falávamos muito da política estudantil. Quando fui ficando (sic) mais pelo Rio [de Janeiro], estava com o Adriano o tempo todo. E ele me convencendo de que eu deveria ir pra luta armada. Fiquei dizendo pra ele, “porra (sic) Adriano, você é um poeta. Vai fazer o quê? Não vai conseguir matar ninguém”. Fiquei nessa, com ele me dizendo que ia lutar pelo povo. Só que eu nunca entrei numa dessas, ia morrer igual uma barata no Araguaia. No caso dele, num instante que foi encher de água os cantis dos companheiros de jornada revolucionária, um capitão do mato, dessas figuras contratadas do exército, um matador, deu-lhe um tiro e o matou em um igarapé. Quando eu fui fazer esse filme, ninguém sabia direito do que tinha acontecido com ele. Por isso a pergunta: “O que terá acontecido ao meu amigo Adriano?”. Para mim, Adriano é aquele com quem eu iria para o Araguaia e não fui. A cartela deveria ser ‘Este filme é uma homenagem ao meu amigo Adriano Fonseca, morto na guerrilha do Araguaia. Um poeta que não matava nem passarinho e que foi mais corajoso do que eu’.

FA: Mas você não tinha notícias exatas sobre sua morte naquele momento, certo? Foi mencionado como um desaparecido político...

JSBF: Sim, como desaparecido. Mas não se tinha informação nenhuma. Era uma homenagem provocativa. “O que terá acontecido ao meu amigo Adriano?”. A frase em si foi pra provocar essa pergunta, quem seria esse Adriano. Anos depois prestei uma homenagem para ele em Ponte Nova, nossa cidade, junto com vários amigos.

FA: Há aqui uma postura deliberada de enfrentamento nessa “homenagem provocativa” de começar o filme com uma cartela como essa, a qual ao mesmo tempo em que abre caminho para essa questão, sobre quem seria aquele Adriano, tem um aspecto de subversão.

JSBF: Sim, até porque os personagens do *Bandalheira* não tem nome. Eles passam pelo filme. Aquele que durante todo o filme corre, seguido pela repressão, representa todos aqueles perseguidos pela Ditadura Militar. Eu quis representar isso com essa figura, o tempo todo seguida. Não tem um nome, de propósito. Fulano ou sicrano. Eu queria falar do todo, do que estávamos vivendo, porque todos

¹³ Escrita em 1968, estreou em São Paulo, com direção de Fauzi Arapi. No ano seguinte, foi encenada no Rio de Janeiro, no Teatro Gláucio Gil, com direção de Emílio di Biasi e, no elenco, Célia Biar, Maria Gladys, Roberto Bonfim e Rosita Tomás Lopes.

nós que participávamos do filme estávamos vivendo essa coisa, da repressão. Eu ingenuamente achei que ia conseguir exibir esse filme no cinema. Mas não me arrependo, de maneira nenhuma, embora isso tenha me dado esse estigma do marginal. Ainda mais pelo caso de ser um filme sem recurso, sem nada. E todo mundo gosta.

FA: *Bandalheira* traz toda essa atmosfera de sufocamento total, essa falta de perspectivas, ainda que seja um filme totalmente livre. Há um paralelo muito direto com os rumos do país no contexto de 1975 e as perspectivas no horizonte político, ainda que sem apontar nenhuma saída.

JSBF: Sufoco era pouco para entender o que vivíamos no país há 11 anos. Eu com meus 27 anos e todos nós, jovens rebeldes, que tínhamos alguma lucidez política, procurávamos através da criação artística, e no meu caso o cinema, tentar contribuir para a redemocratização do país. Queria escancarar meu pensamento político e mostrar poeticamente todo contexto de perseguição que vivíamos.

FA: E, neste sentido, você traz esta questão, do lugar do cinema. Em especial na menção ao “Cine Belair¹⁴” na cena inicial. Metacinema. E que evoca diretamente um diálogo com um modo de pensar o cinema, de um contexto, um pouco anterior, de 1970, mas que diz muito sobre o teu processo.

JSBF: Situo [Rogério] Sganzerla e [Júlio] Bressane no mesmo patamar criativo de Glauber e Joaquim Pedro, os dois que mais gosto do Cinema Novo. Belair (nunca gostei do nome dado a este raro momento de produção independente) fomentou a possibilidade de se fazer cinema de arte sem grandes recursos de produção. Quanto à projeção dividida, metacinema, observada por mim com uma luneta - *viro-me de costa e contemplo o espetáculo...* - é uma injunção do criador (nu) com o que está sendo observado. Era uma homenagem. Ao cinema. Não um só, mas, vários cineastas que muito admiro: Orson Welles, Eisenstein, Dziga Vertov, Fritz Lang, Murnau, L’Herbier e aqui Mario Peixoto, Humberto Mauro, Lulu de Barros... Lulu é o primeiro “metteur-en-scène” do cinema brasileiro.

FA: Em outra cena, na montanha, há o seguinte diálogo: “os escravos negros e brancos que são perseguidos pelos fascistas, encontram aqui, nas montanhas, a paz que precisam”. Entre esse

¹⁴ Referência à Belair, produtora cinematográfica fundada por Júlio Bressane, Rogério Sganzerla e Helena Ignez, no Rio de Janeiro, onde realizaram mais de meia dúzia de projetos em poucos meses: seis longas (três deles de Bressane, *A Família do Barulho*, *Cuidado Madame* e *Barão Olavo*, o *Horível* e três de Sganzerla, *Copacabana Mon Amour*, *Sem Essa Aranha* e o incompleto *Carnaval na Lama*) e um Super-8 (*A Miss* e o *Dinossaurus*, também não finalizado na época por Helena Ignez).

quilombo/ Sierra Maestra/ lugar mitológico das matrizes afro-brasileiras, seria o momento do filme que se vislumbra de forma mais clara saídas para o momento político do país?

JSBF: O cinema cria e profetiza sonhos. A morte é um sonho dentro de um sonho dentro de outro sonho. Essa frase de Joyce dizia, sem eu saber na época da realização do filme *Bandalheira*, que todo o meu cinema é feito de visões, de sonhos, não é um cinema de citações cognitivas, clichês disto ou daquilo. Os textos do filme foram criados nas filmagens, eu escrevia a mão e entregava para o ator em cena, um único plano e o som direto. Não é um filme datado, nem panfletário, não quer achar saídas, mas cruzar caminhos. Pensar, sonhar, não só ver, mas ter visões.

FA: Entre inúmeras menções ao cinema, ao gesto do cineasta com a câmera na mão, que expõe o fazer, há alguns diálogos que me parecem contar sua percepção sobre os rumos da produção audiovisual no país, em especial da Embrafilme, mas também das comédias eróticas (“eu não gosto de fazer filmes pornográficos”, “arte não existe, cinema é uma diversão para impotentes como você”).

JSBF: Sim, na época a Embrafilme passou a produzir um monte de filmetes (sic) com a função de ganhar o mercado. Comédias eróticas que nada rendiam, com raríssimas exceções como os filmes populares de adaptações do romance *Dona Flor e seus Dois Maridos*¹⁵ de Jorge Amado e do conto *A Dama do Lotação*¹⁶ do Nelson Rodrigues, dois filmes criativos e aceitáveis que renderam uma pequena fortuna. Sei que o cinema faz parte de uma indústria pungente no processo mercadológico capitalista. Mas nunca me interessei por isso, faço cinema para me agradar, para me libertar, para me transformar em algo melhor.

FA: Voltando ao *Bandalheira*, queria te perguntar daquele personagem da Maria Gladys, essa...

JSBF: A Gladys em todos os meus filmes interpretou personagens que eu quero pontuar aquela loucura, usando esse tipo de personagem bem popular. E tem uma certa postura ingênua, no bom sentido, que também está no povo. Ela não é uma atriz clássica, é uma grande atriz popular. De toda uma história, da comédia. Uma mulher que tem representatividade em relação ao povo, ao trabalhador, uma personagem brasileira. Acredito que no *Bandalheira* eu tenha feito o mesmo, acho que a Gladys é esse personagem, uma revolta doce. A revolta do povo brasileiro é sempre doce,

¹⁵ Referência ao filme dirigido por Bruno Barreto, lançado em 1976.

¹⁶ Menção ao filme de Neville de Almeida, de 1978.

não pode ser amarga. Em todos os filmes que trabalhei com ela, seus personagens têm essa característica. E é uma coisa que ela faz também no filme do Rogério [Sganzerla], no *Sem Essa Aranha* [de 1970], dançando com a Helena Ignez naquela boate – a Helena é uma explosão e o grande personagem da Gladys é a representação máxima do povo brasileiro, a mulher trabalhadora. Da mulher sofrida do povo. A Gladys representa muito bem isso.

FA: E isso está muito presente no *Bandalheira*. Um filme tão sufocante, mas tão livre. Nada avança, não há caminhos. “Eu preciso ver meu corpo inteiro como está, por isso baby eu não posso falar”.

JSBF: Exatamente, essa coisa de querer falar as coisas que estavam acontecendo na época, mas não podia. Quem canta esse verso é o Sérgio Bandeira, que já morreu. Não dá nem pra imaginar hoje, as coisas que se passavam nesses anos da ditadura, o estado das coisas. Não dá nem pra ter ideia, não poderia estar assim conversando dessas coisas. Gente sendo torturada, massacrada, desaparecendo, como foi o caso do [Vladimir] Herzog, que foi morto naquele momento em que estávamos envolvidos com o *Bandalheira*. Acho que o bacana do filme é expor uma valentia, uma rebeldia, de fazer alguma coisa assim. Ainda mais essa coisa (sic) da bomba no final do filme. Do [Paulo César] Peréio.

FA: E depois na Abertura veríamos tanto (sic) essa questão de militares linha-dura armando atentados a bomba...

JSBF: O Peréio representava o que era esses torturadores. Um Ulstra, agora tão falado pelo governo Bolsonaro, homenageado sem parar. Esse cara violento, machista escroto, bate na mão da moça que vai servi-lo, com um relógio sempre fora do tempo. Isso que impressiona ver hoje. No meu caso, faz tempo que não revejo, acho que porque eu vi tanto... trabalhando, editando. Mas tenho tudo muito vivo na memória. E esse era meu objetivo, uma busca. Do saber cinematográfico, dos personagens brasileiros... A busca de uma memória perdida. Esse tipo de coisas que me dediquei. [Oswaldo] Goeldi¹⁷, [Camargo] Guarnieri¹⁸, Augusto dos Anjos¹⁹, Murilo Mendes²⁰, pensar a identidade nacional. E essa briga que tive com vários governantes. Eu viajei com o [Leonel] Brizola e o Darcy Ribeiro pelo interior na campanha do Brizola e sempre dizia: vocês fizeram os CIEPS²¹,

¹⁷ Em *Um Sorriso Por Favor – O Mundo Gráfico de Goeldi* (1981).

¹⁸ Em *Camargo Guarnieri - Encantamento* (1990/1998).

¹⁹ Em *Eu e os Anjos* (2001).

²⁰ Em *A Janela do Caos* (2000).

²¹ Centros Integrados de Educação Pública implementados nas gestões de Brizola no governo do estado do Rio de Janeiro.

fundamental. Mas não colocaram dentro do CIEPS a cultura, para que as pessoas pudessem pensar, refletir a identidade brasileira. A identidade do povo é fundamental. E o cinema é fundamental pra isso. Também tem outros cinemas, aquele que retrata o dia a dia do brasileiro... Que não é a minha, mas tem grandes filmes que foram por aí. O cinema brasileiro é espetacular. Uma pena não ter as oportunidades que ele merecia ter.

FA: E uma coisa que chama muita atenção no filme é a atmosfera gritada, do grotesco. Estes disfarces, narizes... Os óculos escuros que o [Paulo César] Peréio usa e essa analogia com a figura do torturador. Fiquei pensando nessa analogia com teu curta a partir do universo do Goeldi, *Um Sorriso Por Favor* (1981), também com essas máscaras, essa atmosfera meio expressionista.

JSBF: Um cinema que muito me influenciou, que eu amava e amo até hoje, é o expressionismo. Tanto alemão quanto o francês. L'Herbier. O Fritz Lang também. Quando fui em 1970 para a Europa passei semanas na Cinemateca francesa vendo todos esses filmes. A cinemateca do MAM tinha uma coleção riquíssima também. Não sei onde foi parar e se ainda está preservado (sic). O que acontece no Brasil... Dos meus filmes, eu tenho guardado muitas cópias, que coloquei no *Youtube*. Faltam alguns que não digitalizei ainda. Eu tenho um prazer enorme de mostrar, um material de tanta luta.

FA: Bom, outra questão que me intriga no *Bandalheira* é a escolha daquela imagem em que o agradecimento aparece inscrito? Um cartão postal da esquadrilha da fumaça – e que parece ironizar as instâncias de poder.

JSBF: A esquadrilha da fumaça é o nome que se dava aos jovens rebeldes fumadores de maconha. É uma lembrança dos amigos nestes anos tempestuosos que vivíamos.

FA: A fotografia do Toni Nogueira, que é um colaborador frequente, também é bastante única: as lentes, o uso da grande angular, a exploração das distorções...

JSBF: *Bandalheira* foi o primeiro trabalho do Toni Nogueira. Ele nunca tinha fotografado. Eu já tinha tido mais contato, sempre fui muito ligado à fotografia. Uma câmera 35mm. Nós dois, muito envolvidos, malucos. Gosto muito daquele plano do Peréio correndo atrás do cara com uma grande angular. Uma cena muito boa, muito moderna.

FA: Nos créditos, a montagem é atribuída a Reis de Minas - mesma menção que aparece em

Liberdade [lançado em 2005] para se referir à captação de som. Quem seria?

JSBF: Às vezes nos meus filmes eu exerço várias funções por falta de produção e, não querendo assinar todas as coisas que faço, optei por criar um codinome para também não desvalorizar tanto a riqueza dos valores da criação. Reis de Minas sou eu.

FA: Na segunda metade dos anos 1970, você dirige o longa-metragem *Casa das Minas* [1977], mas fiquei interessado em saber mais informações sobre alguns outros projetos teus, de curtas-metragens, feitos naquele contexto, que achei pouca informação sobre, caso do filme *Cidade da Bahia* [1974], *Natureza Torta* [1977], *Naturalista Krajcberg* [1977], *Natureza e Escultura* [1977]. Esses curtas ainda existem? Foram digitalizados?

JSBF: As afirmações são corretas, os filmes e curtas existem em cópias 35mm espalhadas pelas cinematecas. Estes, citados, não foram ainda digitalizados.

FA: Como se deu tal colaboração com o [Rogério] Sganzerla? Vocês se aproximaram em que momento? Li da sua participação no *Umbanda no Brasil*²² [1977-1986] – e, claro, da participação dele na montagem do curta a partir do imaginário do Goeldi [*Um Sorriso por Favor*, 1981].

JSBF: Já havia dez anos que conhecia Rogério [Sganzerla], morava nesta época no Alto da Boa Vista, RJ, no meio da mata e ele apareceu lá com uma *Beaulieu* 16mm e 100 minutos de negativo. Queria fazer um filme sobre um terreiro de Umbanda em Itacuruçá, RJ, com o Matta e Silva²³, caboclo Yapakani, autor de vários livros sobre o tema. Quando vi meu amigo senti que ele estava precisando criar e descarregar aquelas energias que lhe faziam tanto mal. Assim o convidei para dirigir esse meu projeto. Chamei o Toni Nogueira para fotografar e rodamos *Umbanda do Brasil*, título do livro do próprio Matta e Silva. Também não vi o filme pronto. Quando voltei a morar em Minas [Gerais] filmei em BH o *Goeldi – Um Sorriso Por Favor*, sobre o genial gravador. Editei no Rio [de Janeiro] em Copacabana na Moviola do John Howard Szerman, onde também Glauber Rocha montava seu filme *A Idade da Terra...* Pura coincidência.

FA: E, como diretor de fotografia, participa de mais um curta-metragem do [Rogério] Sganzerla, o

²² Também referido como *Ritos Populares – Umbanda no Brasil*.

²³ Woodrow Wilson da Matta e Silva (Mestre Yapacani, 1916-1988), fundador da Tenda de Umbanda Oriental, inicialmente no bairro da Pavuna na cidade do Rio de Janeiro e, no momento de realização do curta, na sua sede definitiva, na cidade de Itacuruçá (RJ), em uma corrente conhecida como Umbanda Esotérica.

Irani [1983] sobre o Contestado e do, também no início dos anos de 1980, do *Cinema Inocente* [1980] do Júlio Bressane. Como reflete suas experiências como fotógrafo?

JSBF: Bom, o *Irani* fiz um dia em uma viagem com o Rogério [Sganzerla] à sua terra natal Joaçaba, em Santa Catarina, e de lá fomos ao Contestado e ele me pediu para fazer umas tomadas do lugar, filmamos umas duas horas em 16mm, mas confesso que nunca vi o resultado. Quanto ao Júlio [Bressane], um dia ele me convidou para fotografar um longa, em 16mm, com o sugestivo título de *Cinema Inocente*. Foram experiências inesquecíveis.

FA: No início dos anos 1980, com a Abertura já consolidada, você começa o projeto do *Liberdade* [finalizado somente em 2005]. Seria originalmente um longa? Poderia comentar um pouco mais do teu olhar na época sobre os horizontes da redemocratização?

JSBF: *Liberdade* nasceu na Abertura Política de 1982 a partir do ponto de vista de Minas Gerais. O filme versa sobre a figura de Tancredo Neves, ministro de Getúlio Vargas²⁴, amigo de João Goulart e inimigo político do banqueiro [José de] Magalhães Pinto, governador de Minas [Gerais]²⁵ que foi patrocinador do golpe militar de 64. Filmamos em vídeo, 16mm e 35mm. Grande parte dos negativos sumiu na cinemateca e nos laboratórios dispersos por onde eles passaram, não havia dinheiro, não sei lhe dizer... Um dia, um amigo me disse ter achado todo material de vídeo do filme. Fui buscar e editei com liberdade. Transformei o velho Tancredo [Neves] num ator contracenando com o ator Ronaldo Brandão. Acho isso um grande momento do filme e nos mostra que figura genial do futuro governador e presidente consolidando assim o estado democrático de direito a tão querida LIBERDADE.

FA: Naquele contexto, você dirige seu segundo longa, *Um Filme 100% Brasileiro* (1985). Por que a escolha do universo de Blaise Cendrars neste momento, de redemocratização?

JSBF: Talvez por querer me distanciar para poder entender melhor a realidade do meu país. O filme tem a ver (sic) com o movimento modernista de 22. Um debate literário entre Blaise Cendrars, Oswald de Andrade e Machado de Assis. O Blaise chegou ao Rio [de Janeiro] em pleno Carnaval e

²⁴ Tancredo Neves por um breve período, entre 1953 e 1954, assumiu o Ministério da Justiça e de Negócios Interiores, onde permaneceu até a morte de Getúlio Vargas.

²⁵ Governador entre 1961 (quando usou o slogan *Minas Trabalha em Silêncio*) e 1966, em uma gestão marcada pelo Massacre de Ipatinga (em 1963). Em 1967 assume o Ministério das Relações Exteriores, cargo que ocupa até 1969, pouco antes do AI-5, por ele apoiado. Além disso, foi senador entre 1971 e 1979, ocupando por dois anos a presidência do Senado.

descobriu que aqui (os modernistas) sabiam muito mais do que ele poderia imaginar. O filme é uma salada oculta de tudo isso. O que é e o que foi o Brasil em sua época de explosão Modernista. Volto ao tema no filme sobre Pedro Nava, *Labirinto de Pedra* [2003], onde coloco em cena toda a sua convivência com todos os modernistas. Não vejo sinceramente este sentido político panfletário no filme. Posso estar enganado ou envolvido demasiadamente...

FA: Em uma das cenas, é mencionado diretamente, em uma pichação, o poema do Oswald [de Andrade], “América do sal, América do sol, América do sul”²⁶. Como vê este gesto da citação enquanto um procedimento recorrente no teu cinema. Em *Quebranto* [2016], por exemplo, a cartela inicial e as referências a Joyce, Shakespeare, D'Annunzio e Oswald, novamente...

JSBF: Primeiro porque eu adoro esse *haikai*, por sua concisão cinematográfica, plano; sequência; movimento. No muro, em vez de uma panfletagem política, um poema modernista de Oswald [de Andrade]. As citações no meu cinema são montadas em um diálogo poético onde tudo é possível de entendimento, posso chamar isso de sincronismo dialético.

FA: Você tem colaboradores bastante frequentes na sua trajetória, tanto na equipe técnica, como o Toni Nogueira (*Bandalheira; Quebranto*), assim como no elenco, caso do Peréio (*Bandalheira, Um Filme 100% Brasileiro*), Vera Barreto Leite e Otávio Terceiro (*Amaxon*²⁷; *Quebranto*), a Maria Gladys (*Bandalheira; Quebranto*). Por que esta escolha?

JSBF: Eram os melhores amigos. O meu cinema não existiria sem eles.

FA: A noção de experimental te agrada? Ou acha a noção de cinema de Invenção mais precisa? Teve alguma proximidade com o Jairo Ferreira?

JSBF: O meu cinema é de constante invenção poética. Conheci o Jairo em um encontro de Cinema e Arte que aconteceu em Belo Horizonte. Não éramos amigos. Depois estive com ele em São Paulo.

²⁶ Do poema *Hip! Hop! Over* (1928, Oswald de Andrade), pichada em menção a um encontro do personagem do filme com os modernistas da geração de 1922. O nome faz referência, com tom satírico, à visita do presidente norte-americano Herbert Hoover ao Brasil em 1928 (já eleito, ele assumiria de fato em 1929), primeiro a vir ao país, quando desfilou em carro aberto e, diferentemente de outros países latino-americanos que visitou, foi aplaudido, o que é ironizado por Oswald.

²⁷ Realizado em 2009.



Quantas imagens cabem numa palavra? Resenha de *Escrita e imagem: ensaios*, de Anne-Marie Christin. Seleção e organização: Júlio Castañon Guimarães e Márcia Arbex-Enrico. Belo Horizonte: Relicário, 2023.

Alfredo Suppia¹

A coletânea de ensaios de autoria de Anne-Marie Christin, selecionada e organizada por Júlio Castañon Guimarães e Márcia Arbex-Enrico, abre cortinas para um horizonte extremamente vasto e sedutor. A começar pelo título, *Escrita e Imagem*, auto-explicativo em termos do problema central abordado por Christin ao longo de aproximadamente 150 páginas do livro. Escrita e imagem são dois universos vastíssimos que se justapõem ou, como a autora mesmo comenta em mais de uma ocasião, se amalgamam. Como duas dimensões ocupantes de um mesmo espaço, aparentemente excludentes, embora na realidade complementares entre si, talvez mesmo inseparáveis.

Anne-Marie Christin (1942-2014) foi professora emérita da Université Paris Diderot e fundadora do Centre d'Étude de l'Écriture et de l'Image (CEEI). Ao longo de sua carreira, desenvolveu uma abordagem transdisciplinar que articulava antropologia da escrita, semiologia da imagem e história da arte, contestando frontalmente o logocentrismo ocidental. Esta coletânea brasileira representa a primeira tradução substancial de seus ensaios para o português, selecionando textos escritos em diferentes momentos de sua trajetória intelectual. Trata-se, portanto, de uma

¹ Professor Associado no Depto. de Multimeios, Mídia e Comunicação da Universidade Estadual de Campinas.

introdução ao pensamento de Christin, não de uma obra originalmente concebida como conjunto unitário - aspecto que merece consideração na avaliação de sua estrutura e eventuais repetições.

Vastos horizontes e universos complexos costumam demandar incursões ousadas e trabalhos de fôlego. Se isso for verdadeiro, é precisamente aí que a coletânea de Anne-Marie Christin parece rastrear a superfície de um cenário prenhe de camadas, substratos, composições e recomposições. Três aspectos parecem se sobressair diante da leitura dessa coletânea: (1) a repetição, (2) um certo “prolongamento”, por vezes pouco eficiente para a exposição de seus argumentos, e (3) a tomada de alguns valores como universais e automáticos.

No que diz respeito à repetição, esta se desdobra em duas variantes: as repetições internas aos ensaios, mas principalmente entre os ensaios, na passagem de um capítulo a outro. Como se os sete ensaios publicados no mesmo volume estivessem a repetir e repisar precisamente os mesmos argumentos, os mesmos insights, as mesmas evidências ou clarividências. Tal característica não é negativa per se mas, diante de um título tão amplo e ambicioso como *Escrita e Imagem: Ensaios*, pergunta-se sobre a necessidade de se circular tantas vezes as mesmas perguntas e os mesmos argumentos, se não seria mais produtivo coligar ensaios que verdadeiramente se somassem. Como no caso anterior de *Poéticas do Visível: Ensaios sobre a Escrita e a Imagem* (2006), selecionado e organizado por Márcia Arbex, um pequeno volume cuja variedade de autores e abordagens, ainda que não numerosos, parece produzir alicerces mais firmes como introdução aos estudos da escrita e da imagem (bem como do cotejo e da dialética entre ambos os domínios).

Vale ressaltar que esta característica de retorno cíclico aos mesmos conceitos-chave não é inteiramente fortuita: trata-se de uma coletânea que reúne ensaios escritos originalmente para diferentes publicações e contextos ao longo de décadas. A pesquisadora desenvolveu ao longo de sua carreira um conjunto relativamente estável de teses: e.g. a primazia da imagem sobre a linguagem na gênese da escrita, o papel constitutivo do suporte (o que ela chama de “*pensée de l'écran*” ou “pensamento da tela”), a importância do branco e do intervalo. Christin reaplica sistematicamente esses conceitos ou ideias a diferentes objetos de análise. Se tal recorrência pode ser compreendida como método de aprofundamento progressivo, ela também produz, no leitor desta seleção, uma sensação de *déjà vu* que compromete a experiência de leitura contínua.

É claro que, de um ensaio a outro, Anne-Marie Christin introduz novidades e aprofundamentos em seu itinerário argumentativo. Mas o equilíbrio entre familiaridade e inovação não parece muito bem ajustado. Na comparação com uma coletânea de ensaios como *O Rumor da Língua* (2012), de Roland Barthes, ou com os volumes *A Forma do Filme* (2002a) e *O Sentido do Filme* (2002b), de Serguei Eisenstein, o livro de Christin parece tímido, circunspecto. A sensação de *déjà vu* a cada capítulo é um pouco desconfortável. Por óbvio, é da natureza da pesquisa e do saber

científico repetir(-se), retomar(-se), revisitar(-se), e algum grau de redundância e circularidade numa coletânea de 250, 300 páginas, já seria de se esperar. Mas ao longo de apenas sete ensaios, totalizando cerca de 150 páginas, o nível de circularidade e repetição de Christin parece “arrastar” a leitura e tirar um pouco da força de seus próprios argumentos. A preferência por períodos e parágrafos longos – alguns deles longuíssimos, equiparáveis à prosa de José Saramago ou característicos de certa tradição ensaística francesa onde o fôlego argumentativo se prolonga – parece truncar a leitura, nublar parte das ideias da autora.

A despeito da brevidade dos ensaios e das porções repetitivas, curiosamente marcadas pelos longos parágrafos, Christin demonstra rara erudição e domínio dos instrumentos de análise tanto do texto, sob uma perspectiva histórica e/ou linguística, quanto da imagem, sob o prisma da semiologia, iconologia e da história das artes. Deve-se destacar que Christin pratica uma semiologia da imagem distinta da tradição estruturalista: enquanto esta última privilegia a análise linguística dos signos, Christin insiste na materialidade visual e no papel constitutivo do suporte, num movimento de crítica consequente ao “império da palavra”, o logocentrismo que criticou ao longo de toda sua obra. A autora transita com facilidade da pintura renascentista à arte moderna, da poesia francesa aos sistemas gráficos da China e do Japão. Mas tamanha erudição não parece guardar a mesma potência argumentativa visível em alguns dos autores ou artistas que ela mesmo cita, tais como Saussure (2006), Barthes (2006), Manet ou Mallarmé. De forma muito mais sintética, estes e outros autores/artistas (alguns deles completamente exilados do debate constante dos ensaios de Christin) parecem ter penetrado em camadas muito mais profundas da paisagem introdutoriamente descortinada pela autora. A ponto de, diante da repetição, circularidade e erudição, emergir a pergunta: mas afinal, qual problema de fato a autora envida esforços para esclarecer?

Sem dúvida, é preciso reconhecer que Christin desenvolveu conceitos originais e produtivos para os estudos de escrita e imagem (aqui refiro-me a um par quase que indivisível) ao longo de sua obra. Seu conceito de “*pensée de l'écran*” (pensamento da tela/suporte) propõe que a escrita não nasceu da tentativa de representar a fala, mas da experiência humana de contemplar superfícies bidimensionais (o céu estrelado, as paredes preparadas das cavernas) onde signos apareciam distribuídos espacialmente. Essa inversão – a imagem precede e possibilita a escrita, não o contrário – é uma contribuição teórica importante. Da mesma forma, sua atenção ao “branco” tipográfico, aos intervalos e à materialidade da letra antecipa questões hoje centrais nos estudos de cultura digital e design gráfico – com passagem pela teoria e pensamento cinematográficos, de Pasolini (1982, 1986) a Eisenstein, entre outros, com destaque para a noção de “intervalo” segundo Vertov (in XAVIER, 1983, p. 251).² A questão, portanto, não é ausência de originalidade teórica, mas sim a

² Dziga Vertov concebe o intervalo como o movimento que se estabelece entre as imagens. Trata-se daquilo que se

forma como essas ideias são reapresentadas de modo circular ao longo dos ensaios, sem avançar com regularidade para novas aplicações ou desdobramentos.

Não resta dúvida que Christin se debruça sobre uma das facetas mais fascinantes da história humana: as relações entre a escrita e a imagem. Mas como ela o faz, quais caminhos escolhe, e sobre quais pressupostos constrói seus argumentos, todos esses aspectos parecem intervir na potência do livro. Logo após a leitura dos primeiros ensaios, tive a impressão de que a autora estivesse empenhada em desenvolver, de forma muito mais precisa, científica e erudita, pensamentos como o de Vilém Flusser acerca da escrita e imagem. Como em *Ensaio sobre a Fotografia: Para uma Filosofia da Imagem Técnica* (1998), onde Flusser comenta que “[a] relação texto-imagem é fundamental para a compreensão da história do Ocidente” (1998, p. 30). Flusser acrescenta:

Ao inventar a escrita, o homem afastou-se ainda mais do mundo concreto quando, efectivamente, pretendia aproximar-se dele. A escrita surge de um passo para aquém das imagens e não de um passo em direção ao mundo. Os textos não significam o mundo directamente, mas através de imagens rasgadas. Os conceitos não significam fenômenos, significam ideias. Decifrar textos é descobrir as imagens significadas pelos conceitos. A função dos textos é explicar imagens, a dos conceitos é analisar cenas. Noutros termos: a escrita é o metacódigo da imagem. (FLÜSSER, 1998, p. 30).

Em *A Escrita - Há Futuro para a Escrita?* (2011), por sua vez, Flusser atribui a emergência do pensamento histórico ao surgimento da escrita: “Somente com a invenção da escrita, com a emergência da consciência histórica, os acontecimentos tornaram-se possíveis. (...) A história é uma função do escrever e da consciência que se expressa no escrever” (Flusser, 2011, p. 22). Mas não, terminada a leitura do livro de Christin, uma possível conexão com o pensamento de Flusser pareceu-me completamente diluída. O caminho trilhado por Anne-Marie Christin pouco dialoga com o de Flusser, talvez evite mesmo esse diálogo, e em alguns pontos as visões de Flusser e Christin divergem sensivelmente.

Embora ambos critiquem o logocentrismo ocidental e questionem a primazia da palavra sobre a imagem, Flusser e Christin seguem caminhos radicalmente distintos. Flusser, partindo da fenomenologia e da teoria da comunicação, pensa as imagens técnicas (fotografia, cinema, imagens geradas por computador) e desenvolve uma filosofia voltada para o futuro, para o “devir-imagem” da cultura na era dos aparatos programados. Christin, por sua vez, ancora-se na história da arte e na semiologia para realizar uma arqueologia da escrita, investigando suas origens nas civilizações

processa entre os planos, mas também no interior de um mesmo plano, entre impulsos cinematográficos. Para Vertov, o intervalo transcende a noção de hiato ou ruptura brusca, constituindo-se antes como elemento que articula e correlaciona fragmentos visuais, impulsionando a ação por meio da descontinuidade e de uma montagem que subverte a lógica narrativa convencional.

antigas (pinturas rupestres, ideogramas chineses, hieróglifos egípcios). Onde Flusser vê a escrita como “metacódigo da imagem” que nos afastou do mundo concreto, Christin vê a escrita como emanção primeira da imagem, como desdobramento necessário da experiência visual do suporte. Flusser teoriza o apocalipse da escrita linear diante das imagens técnicas; Christin demonstra que a escrita nunca deixou de ser imagem. São, portanto, movimentos distintos: um prospectivo (Flusser), outro majoritariamente retrospectivo (Christin); um fenomenológico-midiático, outro histórico-arqueológico. O diálogo entre ambos seria produtivo justamente por essa tensão, mas permanece, infelizmente, ausente na obra de Christin – ao menos na coletânea de ensaios ora resenhada.

Ademais, pergunto-me se os achados e ideias de Christin não poderiam ser potencializados pelo cotejo com a obra e o pensamento de autores e/ou artistas que, a meu ver, poderiam ter sido “convidados à mesa”. Refiro-me não apenas ao já citado Flusser, mas também às elaborações de Eisenstein sobre o discurso cinematográfico e a escrita ideográfica japonesa (2002a; 2002b), e à semiologia do cinema de Christian Metz (1972).

A ausência de Christian Metz é particularmente notável, dado que seu ensaio seminal “Cinema: língua ou linguagem?” (1972, originalmente publicado em 1964 na revista *Communications*) aborda precisamente a questão da relação entre imagem e sistema verbal no cinema. A “grande sintagmática” de Metz, que analisa como sequências de imagens cinematográficas criam significado narrativo sem depender necessariamente da língua falada, ofereceria um contraponto fértil à tese de Christin sobre a primazia da imagem sobre a linguagem. Metz demonstra que o cinema opera como “linguagem sem língua”, possuindo procedimentos significantes próprios que não são mera transposição da linguagem verbal – argumento que dialoga diretamente com a insistência de Christin na autonomia visual da escrita. Ainda segundo Metz, diferente da língua natural, o cinema carece de “dupla articulação”, e não pode ser reduzido a mínimas unidades morfológicas desprovidas de sentido. A ausência de Metz na discussão de Christin passa ao largo de ser uma “falta”, mas poderia enriquecer o debate sobre escrita-imagem. Essa ausência de Metz talvez possa ser atribuída, inclusive, à sua filiação à linguística estruturalista por ocasião de “Cinema: língua ou linguagem”, enquanto a obra de Christin parece marcada por uma motivação pós-estruturalista muito clara. Em linhas mais gerais, talvez o próprio antagonismo estruturalismo vs. pós-estruturalismo, algo bastante frequente, pudesse ser criticado – embora não aqui, por falta de espaço e ensejo mais apropriado.

Da mesma forma, a análise de Eisenstein sobre os ideogramas japoneses em *A Forma do Filme* (1929) oferece insights preciosos sobre como dois caracteres pictográficos, quando justapostos, não somam seus significados mas produzem um terceiro conceito através de “montagem interna” – o que Eisenstein chama de “conflito” entre imagens. Este princípio de geração de sentido por proximidade espacial, e não por linearidade sintática, está no cerne das reflexões de Christin sobre

escritas ideográficas, mas ela não explora os desdobramentos dessa lógica montagista que Eisenstein desenvolveu, por exemplo, em imagens pré ou pós-fotoquímicas. Importante salientar que o raciocínio montagista ou até construtivista, como se queira, que Eisenstein desenvolveu para o cinema, não se reduz a este, tendo suas origens no teatro, na pintura e na gravura (ocidentais ou não).

Mas todo autor/a é senhor/a de suas escolhas e não há nada de mal na preferência pelo corpo-a-corpo direto com as obras: os quadros, as poesias, as cartas trocadas pelos artistas. A crítica aqui limita-se à aparente contradição percebida entre erudição e superficialidade no ataque ao problema da relação escrita/imagem.

O terceiro aspecto, e este sim talvez o mais justo em termos de apontamento e o mais produtivo à guisa de discussão, diz respeito a alguns dos axiomas que orientam os argumentos de Christin. Refiro-me a alguns automatismos, síntese ou *partis pris* que talvez mereçam algumas considerações. Tais passagens carentes de uma melhor contextualização podem ser resultado do próprio esforço de síntese da autora (síntese porém, a meu ver, aplicada justamente nos momentos que mais demandariam a devida contextualização), bem como de seu retorno continuado aos mesmos argumentos, como se fosse preciso repisá-los com insistência.

Um dos mais instigantes ensaios presentes na coletânea pode ser "Da imagem à escrita", onde Christin explora o conceito de intervalo, incursiona pelos sistemas de escrita egípcio e chinês, explica as noções de pictograma, ideograma e logograma e comenta sobre a relevância da materialidade do suporte das imagens para a constituição do contexto e do sentido – e.g. o suporte das “paredes” irregulares do interior da gruta pré-histórica como “quadro” (CHRISTIN, 2023, p. 107). Nesse mesmo ensaio é possível entrever o que poderíamos tomar como tese central para Christin:³

Por isso, dizer que a escrita nasceu da imagem não é suficiente: é preciso enfatizar, de início, que a escrita foi tornada possível pela imagem. É, antes de tudo, a heterogeneidade de sua estrutura, a solicitação constante e imprevisível que ela exerce em seu espectador que puderam fazer desse suporte o lugar de acolhida de um modo de comunicação, a linguagem, que lhe era a priori profundamente estranho. Uma língua se fecha sempre em si e em sua história, que ela procura ciumentamente proteger: (...) A imagem só existe, ao contrário, em nome de uma transgressão, de um desafio lançado ao desconhecido. Sua vocação é a mestiçagem. Mas se trata de uma mestiçagem controlada a fim e torná-la mais eficaz, pois suas surpresas devem ser “misteriosamente justas”, como dizia Reverdy a propósito da imagem literária. (CHRISTIN, 2023, p. 104-5)

³ Esta passagem constitui o núcleo do argumento central de Christin: a escrita não é transcrição da fala, mas emanção da imagem. A "pensée de l'écran" (pensamento da tela/suporte) precede historicamente e estrutura logicamente a emergência dos sistemas de escrita. Esta inversão da narrativa tradicional (que via a escrita como representação da língua falada) é a principal contribuição teórica da autora aos estudos de escrita e imagem.

O enfrentamento que Christin faz da relação letra-imagem, palavra-imagem ou imagem-linguagem já interessou também à semiologia do cinema e à própria filmologia há algumas décadas, como no caso do (e agora eu mesmo me repito) já citado ensaio “Cinema: língua ou linguagem?”, de Christian Metz (1972). É uma pena que esses autores (Christin e Metz) não “se conversem”, ao menos não no volume *Escrita e Imagem*.

Nesse mesmo ensaio “Da imagem à escrita”, Christin sustenta algumas generalizações suscetíveis a questionamentos. Por exemplo, na página 102, logo após discorrer sobre a noção de intervalo nas figuras dos afrescos pré-históricos e seus sucedâneos num longo parágrafo (um tanto quanto confuso e digressivo), Christin vaticina que “[n]ada mudou a esse respeito desde a época pré-histórica. Aquém ou além das temáticas e das culturas, a imagem permanece a mesma superfície fascinante de evidências interrompidas que seus criadores haviam inventado” (2023, p. 102). Ora, tal afirmação, embora definitiva, pouco acrescenta ao aprofundamento do longo histórico de imbricações entre a imagem e a escrita (ou linguagem). Pergunta-se, inclusive, se seria prudente afirmar de tal forma, à la Yuval Harari, qualquer coisa como “[a]quém ou além das temáticas e das culturas”, i.e. universalidades tão definitivas.

A afirmação de que “nada mudou” e de que a imagem permanece “a mesma”, “aquém ou além das culturas”, ignora diferenças estruturais fundamentais entre tradições culturais. A relação entre texto e imagem na arte islâmica, onde a figuração humana é teologicamente restrita mas a caligrafia atinge estatuto de arte suprema, difere radicalmente da tradição cristã medieval, onde as imagens servem como “Bíblia dos pobres” (*Biblia pauperum*), precisamente para suprir a ausência da palavra escrita entre os iletrados. A integração orgânica entre pintura e caligrafia na tradição chinesa - onde um mesmo pincel traça caracteres e paisagens, e onde a “pintura-escrita” (*shuhua*) é conceptualmente indissociável - não encontra equivalente estrutural na tradição greco-romana, que separou nitidamente as artes da escrita (*grammatiké*) das artes visuais (*graphiké*). A tradição mesoamericana dos códices mixtecos⁴ apresenta sistemas pictográficos que operam segundo lógicas distintas tanto dos ideogramas chineses quanto do alfabeto latino. Essas não são meras diferenças “temáticas”, mas variações estruturais profundas, variações de forma, código e/ou material nos modos como diferentes civilizações articularam o visível e o legível, a imagem e a escrita, a visão e a voz, o olho e a boca. Afirmar uma permanência trans-histórica e transcultural da imagem sem

⁴ Os códices mixtecos dedicam-se primordialmente ao registro histórico e genealógico, documentando a origem de reinos, as trajetórias de governantes e as relações políticas e matrimoniais estabelecidas entre eles. Esses manuscritos também contemplam narrativas cosmogônicas e episódios marcantes da história mixteca. Quanto ao formato e aos materiais utilizados, esses documentos eram confeccionados sobretudo em pele de veado, organizados em estrutura sanfonada, embora também fossem produzidos em tecido de algodão ou fibra de agave. Entre os exemplares mais representativos dessa tradição, figuram o Códice Bodley, o Códice Selden, o Códice Colombino-Becker e o Códice Nuttall.

examinar detidamente essas diferenças pode trazer o risco de reduzir a complexidade histórica em nome de uma tese universalizante. Nesse sentido, talvez investigações *ad hoc* mais circunscritas do problema da escrita e da imagem pudessem trazer informações mais precisas e substantivas.

O sexto ensaio contido na coletânea, “Pensamento escrito e comunicação visual”, talvez seja o que abre mais margem para a crítica de determinados valores tomados como universais e “automáticos”, por mais que a autora mobilize uma análise diacrônica do problema escrita/imagem. Logo na primeira página deste capítulo, a autora indaga:

O que é a escrita? Pode-se responder a esta questão de cem formas diferentes. Escolher o ângulo da comunicação visual para abordá-la é ater-se ao que há, nela, de profundamente paradoxal: o fato de que a escrita transmite mensagens *verbais* por meio de *imagens*. Os princípios que regem a imagem se opõem, com efeito, em todos os pontos, àqueles que regem a língua: seu suporte é de natureza espacial e gráfica, enquanto o da língua é oral e sonoro; o polo de onde procedem as suas mensagens não é o do seu *emissor* - à maneira do locutor no esquema de enunciação - mas o do seu *receptor*. Sabe-se que os pintores da China antiga consideravam a “receptividade” como a sua virtude mais preciosa; isto permanece verdade para todos os pintores ocidentais que reconhecem, por exemplo, que um quadro não está acabado quando eles terminam a criação – término que pode, além disso, ser indefinidamente adiado –, mas somente quando o quadro satisfaz o olhar, ou melhor, quando ele o surpreende. Apesar de paradoxal, esta combinação está longe de ser absurda. (...) (CHRISTIN, 2023, p. 131, grifos no original)

De fato, como bem diz Christin, a combinação não é “absurda” mas sim profundamente fascinante, prenhe de possibilidades e desdobramentos os mais complexos. Mas é precisamente nesta complexidade que pergunto por qual razão a autora escolhe como exemplo justamente a oposição ou antagonismo “escrita-imagem” vis-à-vis “princípios que regem a imagem” versus “princípios que regem a língua”. Não seria possível pensar que, ao enfatizar esse “paradoxo”, Christin corre o risco de perder de vista as múltiplas complementaridades ou imbricações que ela mesma descreve em outros momentos de seus ensaios? Por exemplo, ao comentar sobre a poesia visual de Mallarmé ou sobre a caligrafia japonesa, a autora demonstra justamente as situações onde escrita e imagem não se opõem mas se amalgamam produtivamente.

Pensemos com mais vagar sobre o que está sendo afirmado na citação de Christin mais acima. Primeiro, a autora termina por reconhecer que não existe paradoxo nenhum concernente à escrita em sua relação com a imagem, pois “esta combinação está longe de ser absurda.” Talvez estejamos defronte, nesse caso, um falso problema, ou falsa antinomia. Se existem nós a se atar ou desatar na história da escrita e da imagem, talvez não existam nesses termos, talvez estejam em outros lugares. A julgar por esta passagem, a diferenciação que Christin faz entre imagem e linguagem soa menos precisa do que a feita por (novamente) Metz (1972) acerca de uma pergunta

razoavelmente direta, embora complexa: “o cinema é ou não uma linguagem?”. Porque no cinema – e o campo da intermedialidade atualmente complexifica ainda mais a abordagem – introjeta de forma ampla, regular e sistemática a linguagem e a escrita no interior da imagem em movimento. Dizer que o polo de onde procedem as mensagens, no caso da língua, é o do emissor, enquanto no caso das imagens o polo de onde procedem as imagens seria o receptor, só isso nos leva a indagar sobre a superficialidade da análise e seu caráter um tanto quanto trivial. Convém lembrar que Christin diferencia os princípios que (em tese, sob seu ponto de vista) regem a linguagem dos princípios que regem a imagem, mas começa, ela própria, perguntando o que é a *escrita*. E no que concerne ao aspecto do “pólo de onde procedem as mensagens”, a relevância do receptor é no mínimo tão intensa para a imagem quanto para a escrita. Não é preciso viajar à China para compreender que “(...) um quadro não está acabado quando eles terminam a criação” – percebe-se aqui certa trivialidade na argumentação. Não apenas um quadro não está acabado quando termina de ser pintado: uma carta não está acabada quando termina de ser redigida, um romance não está acabado quando termina de ser escrito, um filme não está acabado quando termina de ser realizado. E causa preocupação o fato de Christin afirmar que “(...) um quadro não está acabado quando eles terminam a criação – término que pode, além disso, ser indefinidamente adiado –, mas somente quando o quadro satisfaz o olhar, ou melhor, quando ele o surpreende” (2023, p. 131). E o que dizer das inúmeras, incontáveis imagens que cumprem sua função (ou papel, ou efeito) sem satisfazer propriamente qualquer olhar ou surpreender seu receptor? Ou seja, um estudo da história das imagens e da escrita deve circunscrever-se ao exame dos textos e imagens invulgares apenas? Estamos aqui a tratar exclusivamente daquilo que tomamos por Belas Artes? Quais os riscos desse tipo de investigação?

Talvez exista aqui uma tensão conceitual não resolvida: se, como Christin insiste ao longo de toda sua obra (no caso, mais especificamente neste volume de ensaios, coligido por editores brasileiros), a escrita nasce da imagem e nunca deixa de ser imagem (especialmente em sistemas ideográficos), por que então opor os “princípios que regem a imagem” aos “princípios que regem a língua”? Essa oposição binária parece contradizer a tese central da autora sobre a continuidade essencial entre imagem e escrita. Talvez Christin esteja aqui se referindo especificamente ao alfabeto ocidental – que de fato operou uma abstração radical, rompendo os vínculos visuais entre signo e referente. Mas então seria necessário precisar que essa oposição é historicamente situada (produto da revolução alfabética grega), não uma condição universal do fenômeno escritural. Os sistemas de escrita chinês ou japonês, aos quais Christin dedica páginas admiráveis, demonstram justamente que é possível uma escrita que não opera segundo os “princípios da língua oral”, mas segundo os “princípios da imagem” – o que torna a oposição proposta menos um paradoxo universal e mais um

fenômeno específico da história assim dita “ocidental”.

O último ensaio contido no volume, “Escrita e iconicidade”, talvez seja, juntamente com “A imagem informada pela escrita” (primeiro capítulo), “A escrita segundo Magritte” (terceiro capítulo), e “Da imagem à escrita” (quarto capítulo), um dos mais potentes e bem urdidos. Nele, Christin (2023, p.148) começa lembrando a inversão que Roland Barthes (2006) faz de uma ideia original de Saussure (2006): “a linguística não é uma parte, ainda que privilegiada, da ciência geral dos signos, é a semiologia que é uma parte da linguística.” Ora, só aqui, nesta breve inversão, o problema escrita/imagem está sujeito a múltiplos desdobramentos. Talvez fosse aconselhável um pouco mais de cautela antes de tomar o partido de um ou outro autor sem uma razoável, ainda que sintética, contextualização dos principais problemas advindos de se abordar a linguagem como um sub-campo da ciência geral dos signos, ou a semiologia como um quadrante interno à linguística. Sabemos, por exemplo, que a expansão da semiologia na Europa e da semiótica nos EUA não raro ambicionou essa vocação mais abrangente ou “totalizadora”. Charles W. Morris (1976, originalmente publicado em 1938), por exemplo, defendeu a semiótica como *organum* das ciências (1976, p. 76-7), chegando a afirmar que “[a] lógica, a matemática, e a linguística podem ser absorvidas em sua integridade dentro da semiótica” (1976, p. 85). Ainda segundo Morris, “[a] linguística cai claramente dentro da semiótica, pois no presente ela trata de certos aspectos das complexas estruturas do signo, que constituem linguagens no pleno sentido semiótico desse termo” (1976, p. 85). Não se trata de desautorizar a proposta de Barthes, mas precedentes em Saussure e Morris têm razões de ser científicas, políticas e sociais que talvez pudessem ser mais cuidadosamente examinadas por Christin, ainda que em uma “nota de rodapé”.⁵

Nesse mesmo capítulo, Christin afirma que “[é] esse amálgama ambíguo, em que estavam implicados os dois eixos fundamentais da comunicação humana – a imagem e a linguagem –, que o alfabeto grego pôs em causa” (2023, p.149). Compreendo, e até concordo, mas me pergunto se tal passagem não deixa entrever um certo eurocentrismo, pontuado por visitas ao orientalismo, contido nas análises de Christin, algo nada infrequente nas academias europeias, na medida em que a imagem e a linguagem são os dois eixos fundamentais, não apenas eixos fundamentais entre outros (a música, a gestualidade, a ritualística, etc.). Uma das passagens mais polêmicas do ensaio, no

⁵ É preciso pontuar que o próprio Barthes (2006) foi menos circunspecto e definitivo em sua fala original, quando propôs a inversão do raciocínio de Saussure (2006). Na verdade, o que Barthes estava problematizando era o fato de que, “(...) apesar de trabalhar, de início, com substâncias não-linguísticas, o semiólogo é levado a encontrar, mais cedo ou mais tarde, a linguagem (...) em seu caminho (...)” (2006, p. 12). É essa constatação que leva Barthes a dizer pouco depois: “É preciso, em suma, admitir desde agora a possibilidade de revirar um dia a proposição de Saussure: a Linguística não é uma parte, mesmo privilegiada, da ciência geral dos signos: a Semiologia é que é uma parte da Linguística; mais precisamente, a parte que se encarregaria das *grandes unidades significantes* do discurso” (BARTHES, 2006, p. 13, grifos no original).

entanto, talvez esteja na página 150, quando Christin examina a noção de “representação”. Segundo a autora,

A necessidade de *representar*, de imitar uma aparência, é fundamentalmente estranha ao universo da imagem, em primeiro lugar porque não se trata nunca, para um desenhista, um pintor ou um gravador, de *imitar*, mas de *transpor*, de desviar um motivo do espaço onde se encontra para o integrar a uma superfície mais ou menos plana delimitada por uma moldura, levando em conta, para esse fim, além das delimitações técnicas ligadas a uma determinada arte, os investimentos simbólicos de que esse motivo é portador. Mas essa incompatibilidade tem a ver também com algo mais profundo. Se a imagem pôde aliar-se à linguagem para levar à escrita, é porque a primeira era, como a segunda, um instrumento de comunicação social, mas que operava em outros planos. A linguagem garantia as trocas entre os homens, a imagem era seu intermediário junto aos deuses: ela propiciava uma *comunicação transgressiva* ao pôr em relação dois universos heterogêneos. Seu objeto não era representar, mas *revelar*. (CHRISTIN, 2023, p. 150, grifos no original)

Será mesmo? Será mesmo que a necessidade de representar é fundamentalmente estranha ao universo da imagem, ontem e hoje? Permita-me discordar. Creio que tal afirmação só é válida quando o objeto de análise diz respeito a uma “galáxia” dentro de um “universo” de imagens mais amplo. Não acredito que todo desenhista, pintor ou gravador tenha por objetivo precípua “transpor” no lugar de “imitar.” E o que dizer do imenso, e certamente mais vasto universo das imagens vulgares, das imagens manuais ou técnicas que prescindem de qualquer pretensão de transcendência? Neste caso, acredito, os limites do objeto analisado evidenciam os próprios limites da análise, algo nada negativo *a priori*, mas que, em se tratando deste livro, configura uma contradição. Pois as análises, premissas e conclusões da autora aparentam universalidade, ou pelo menos uma pretensão de totalidade. Vale lembrar que esforços infinitamente mais potentes de análise da língua, da linguagem e/ou das imagens não descartavam o vulgar, o romanesco, o cotidiano, em favor do universal e/ou invulgar. Peirce (2005), Jakobson (2008), Morris (1976), Metz (1972), ou Barthes (2006; 2012), entre vários outros, tiveram de compreender fenômenos aparentemente triviais ou vulgares para construir argumentos mais abrangentes e efetivos na elucidação de problemas da estética e da comunicação. É um pouco disso que parece faltar a esta coletânea de ensaios de Anne-Marie Christin. Na mesma passagem supracitada, chama a atenção o seguinte trecho: “A linguagem garantia as trocas entre os homens, a imagem era seu intermediário junto aos deuses: ela propiciava uma *comunicação transgressiva* ao pôr em relação dois universos heterogêneos. Seu objeto não era representar, mas *revelar*.” Dois universos heterogêneos. Aqui talvez uma pitada de materialismo histórico ou materialismo dialético fosse um pouco salutar. Pois talvez tal cisão entre o terreno e o divino tenha muito mais a ver com uma análise em retrospecto e com a ideologia da observadora do que propriamente com a realidade. Pergunto: é mesmo seguro afirmar que a linguagem era

garantidora das trocas entre os homens, ou seja, um sustentáculo de sua sobrevivência material, enquanto a imagem era seu intermediário junto aos deuses? O que dizer de sociedades antigas ou mesmo atuais, não-ocidentais, onde o que entendemos por transgressivo, divino ou transcendente faz parte da sobrevivência ou da existência material de seus próprios indivíduos? Imaginemos um “Deus-Sol”: não teria sido este em muitos casos, um ente ou fator muito concreto e objetivo participando do mundo das trocas e da sobrevivência material de muitas sociedades, interferindo diretamente em colheitas, rituais, práticas econômicas e comportamentos? De onde surge essa divisão: a linguagem garantia as trocas, enquanto as imagens revelavam, eram as intermediárias dos deuses? E se as imagens nunca tivessem deixado de garantir as trocas, da mesma forma que a linguagem nunca tivesse deixado de revelar e intermediar a relação com deuses muito presentes e materiais no dia a dia das trocas, comportamentos e relações sociais?

Ainda em “Escrita e iconicidade”, as acuradas observações da autora acerca do pensamento de Mallarmé e suas obras parece, ainda que fortuitamente, isolar o artista no universo da escrita-imagem, como se suas ideias não fossem plenas de antecedentes, contextos e diálogos, e nem tivessem múltiplas continuidades, como no próprio futurismo europeu e na poesia concreta brasileira. Continuidades talvez ainda mais extremadas ou, no mínimo, bastante convidativas à discussão contemporânea, por envolverem mídias inventadas posteriormente à tecnologia da imprensa. Talvez, por óbvio, tudo isso esteja mais aprofundado em outros trabalhos de Anne-Marie Christin, como no livro *Histoire de l'écriture, de l'idéogramme au multimédia* (2001) e em demais obras mais robustas da autora. Mas é sobre *Escrita e Imagem: Ensaios* que ora tenho a obrigação de me deter.

O último ensaio contido na coletânea, “Escrita e iconicidade”, termina com um longuíssimo parágrafo que começa na página 159 e termina na página 161. Depois de remeter à obra e aos nomes de artistas tão variados quanto Manet, Kuniaki Il, Velásquez, Zola e Dührer, entre outros, a autora conclui referindo-se à ideia de que hoje, na sociedade do alfabeto, seria finalmente possível um retorno à origem dos signos. Seu raciocínio parece sugerir uma teleologia, uma possível “linha evolutiva” que imbrica, como numa espécie de dupla hélice, escrita e imagem. Mas será mesmo que essa progressão seria linear em vez de circular, intermitente, ou até mesmo recalcitrante, repleta de vaivéns?

Em suma, *Escrita e Imagem: Ensaios* oferece ao leitor brasileiro um primeiro contato valioso com o pensamento de Anne-Marie Christin, pesquisadora que deixou contribuições originais e duradouras aos estudos das relações entre o visível e o legível. Seus conceitos de “pensamento da tela”, de atenção ao branco tipográfico e aos intervalos e de iconicidade da letra, entre outras ideias instigantes, permanecem produtivos para pensar tanto a história da escrita quanto os desafios

contemporâneos da cultura digital. As críticas aqui levantadas – sobre a repetição circular dos argumentos, sobre certas generalizações universalizantes, sobre a ausência de diálogo com autores eventualmente úteis para amplificação do debate (e.g. Metz, Eisenstein, Flusser) – não invalidam a importância do volume em português ora resenhado, mas apontam para suas limitações e, principalmente, para as muitas possibilidades de diálogo e desenvolvimento abertas pelo próprio pensamento de Christin. Uma leitura complementar da obra principal de Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique* (1995), disponível em francês, permitiria uma avaliação mais completa e justa do alcance e da profundidade de seu projeto intelectual. Esta coletânea brasileira cumpre, assim, seu papel introdutório, mas deixa o leitor com a sensação de que há muito mais a explorar – o que, em última análise, pode ser considerado antes um mérito igualmente digno de nota.

Referências:

ARBEX, Márcia. **Poéticas do Visível: Ensaio sobre a Escrita e a Imagem**. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, 2006.

BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2012, 3a ed.

BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Cultrix, 2006.

CHRISTIN, Anne-Marie. **Escrita e Imagem: Ensaio**. Seleção e organização: Júlio Castañon Guimarães e Márcia Arbex-Enrico. Belo Horizonte: Relicário, 2023.

EISENSTEIN, Serguei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: JZE, 2002a.

EISENSTEIN, Serguei. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: JZE, 2002b.

FLÜSSER, Vilém. **Ensaio sobre a Fotografia: Para uma Filosofia da Técnica**. Lisboa: Relógio D'água, 1998.

FLÜSSER, Vilém. **A Escrita - Há Futuro para a Escrita?** São Paulo: Annablume, 2011.

JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2008, 23a ed.

METZ, Christian. "Le cinéma: langue ou langage?". **Communications**, n. 4, 1964, pp. 52-90.

METZ, Christian. **A Significação no Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Herege**. Lisboa: Assirio e Alvin, 1982.

MORRIS, Charles W. **Fundamentos da Teoria dos Signos**. Rio de Janeiro/São Paulo:

Eldorado/Edusp, 1976.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: *Perspectiva*, 2005, 3a ed.

PASOLINI, Pier Paolo. **Diálogo com Pasolini. Escritos (1957-1984)**. São Paulo: Nova Stella, 1986.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.

VERTOV, Dziga. “NÓS - Variação do Manifesto (1919)”. In: XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983, p. 247-251.