

Acessível para Leitor de Tela



Caroline Araújo



Territorialização e Cultura no Cinema Documental Contemporâneo de Mato Grosso



Capa em fundo rosa com destaque para um balão de fala que se projeta da lateral esquerda. Dentro dele, uma fotografia em preto e branco mostra uma mulher de cabelos longos, olhos fechados e rosto voltado para cima, ao ar livre, com árvores e uma mureta ao fundo. Abaixo da imagem, o nome da autora "Caroline Araújo" aparece em letras brancas. Ao centro, o título em destaque: "Territorialização e Cultura no Cinema Documental Contemporâneo de Mato Grosso". Na parte inferior, a logomarca da Guarã Editora com o desenho de um lobo-guará.

A663t

Araújo, Caroline de Oliveira Santos.

Territorialização e Cultura no Cinema Documental Contemporâneo de Mato Grosso [recurso eletrônico] / Caroline de Oliveira Santos Araújo. Cuiabá-MT: Guará Editora, 2025.

ISBN 978-65-987228-0-7

1. Cultura. 2. Cinema Documental. 3. Audiovisual – Mato Grosso.

I. Título.

CDU 791

Ficha catalográfica elaborada por Douglas Rios (Bibliotecário – CRB1/1610)

Versão acessível com descrição de imagens

Todos os direitos desta edição pertencem exclusivamente ao autor e a Guará Editora.

É proibida a reprodução, no todo ou em parte, em qualquer tipo de mídia, sem autorização prévia por escrito da Editora.

Qualquer violação estará sujeita às sanções previstas em lei.

A Editora não se responsabiliza pelas opiniões expressas nesta obra.

Fundo branco. No canto superior direito, aparece o nome "Caroline Araújo". Ao centro, em letras grandes e pretas, lê-se o título: "Territorialização e Cultura no Cinema Documental Contemporâneo de Mato Grosso". Acima do título, há um ícone preto de um balão de fala em formato de claquete de cinema. Na parte inferior, alinhadas horizontalmente, estão as logomarcas da CINE MOTION, da Secretaria de Estado de Cultura Esporte e Lazer de Mato Grosso, Lei Paulo Gustavo, do Ministério da Cultura e do Governo Federal com o selo "Brasil — União e Reconstrução".

Caroline Araújo



Territorialização e Cultura no Cinema Documental Contemporâneo de Mato Grosso

CINE MOTION

SECEL
Secretaria de
Estado de Cultura
Esporte e Lazer



Governo de
Mato
Grosso



MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO

Copyright © do texto 2025: Da autora
Copyright © da edição 2025: Guar4 Editora
Coordenaç4o Editorial: Guar4 Editora
Revis4o: Antonio Henrique Coutelo de Moraes
Editoraç4o: Gatil Comunicaç4o & Marketing
Consultor Cego: Ronyelison Rodrigo da Silva

Conselho Editorial

Dra. H4lia Vannucchi de Almeida Santos (UFMT)
Dra. Izabelly Correia dos Santos Brayner (UPE)
Dr. Tulio Adriano M. Alves Gontijo (UFJ)
Dra. Alexcina Oliveira Cirne (Unicap)
Dra. Jussivania de Carvalho Vieira Batista Pereira (UFMT/Seduc MT)
Dra. Mairy Aparecida Pereira Soares Ribeiro (UniGoi4s/ Seduc GO)
Dr. Jonatan Costa Gomes (ICEC)
Dr. Lucas Eduardo Marques-Santos (UFCat)
Dra. Caroline Pereira de Oliveira (UFMT)
Ma. 4rica do Socorro Barbosa Reis (UFPA)
Dra. Solange Maria de Barros (UFMT)
Dra. S4nia Marta de Oliveira (PUC Minas/ SGO-PBH)
Dra. Rosaline Rocha Lunardi (UFMT)
Dr. Dr. F4bio Henrique Baia (UniRV)
Ma. Jessica da Graça Bastos Borges (UFMT)
Dr. Jackson Ant4nio Lamounier Camargos Resende (UFMT)
Ms. Douglas de Farias Rios (UNIVAG)
Dra. Taciana Mirna Sambrano (UFMT/IFMT)



GUAR4 EDITORA

www.guaraeditora.com.br/
contato@guaraeditora.com.br
WhatsApp (64) 99604-0121

Para meu filho Benjamim



Fotografia da autora, uma mulher branca em pé diante de um fundo liso em tom bege. Ela tem cabelos castanhos escuros, ondulados e na altura dos ombros. Veste uma blusa branca de tecido leve, com mangas curtas e decote redondo, e calça preta de cintura alta com amarração na frente. Usa um colar longo com pingente circular. Suas mãos estão nos bolsos da calça.

AGRADECIMENTOS

Este estudo deve sua existência a muitos cineastas e realizadores mato-grossenses que me proporcionaram ao longo dos anos a possibilidade de sonhar e materializar o fazer cinematográfico neste estado que se encontra no coração da América do Sul. Sem a fagulha que cada um deles despertou em mim, não existiria a curiosidade e, de quebra, o senso de produzir um registro acerca do *nosso* fazer audiovisual, como forma de posicionar a cinematografia mato-grossense dentro de algo maior.

Soma-se a isso a minha própria constituição; crescendo em deslocamentos internos e externos que, ao me atravessarem, foram construindo meu olhar sobre este território e sobre a cultura que eu vivenciava. Deslocar é algo rotineiro neste espaço de mais de 903.000 km quadrados. A amplitude territorial de Mato Grosso é tão imensa quanto sua mistura cultural e social, promovendo um caldo humano, material e imaterial tão rico, mas, ainda desconhecido dentro do próprio país ao qual pertence.

Quando fazemos esse movimento de olhar para si, para dentro e observar como os estudos de cultura do contemporâneo dialogam com a cartografia que vem sendo tecida pelos realizadores audiovisuais do estado, o produto que emula dessa ação passa a ser um potente registro da própria história cinematográfica deste lugar. Passa a posicionar os filmes, neste caso os documentários contemporâneos feito em Mato Grosso no centro, não mais nas bordas.

Pensar fronteira, identidade, memória e cultura neste Mato Grosso, é pensar o volume de imagens já produzidas aqui e que por algum motivo

foram esquecidas, perdidas tal qual o primeiro filme de Thomaz Reis. É pensar que a exuberância de paisagens rizomaticamente se alarga na riqueza de histórias cotidianas, expedicionárias e atuais que saltam as lentes e vão criando narrativas de se falar do lugar onde se vive.

Este livro materializa anos de trabalho no fortalecimento do audiovisual deste estado e também a jornada da pesquisa que o aloca como estudo, dentro do programa de Estudos de Cultura do Contemporâneo da Universidade Federal do Mato Grosso, colocando luz à importância cinequanon do incentivo a pesquisa e sua publicação, que só é possível graças a Lei Paulo Gustavo e ao Edital de Licenciamento da Secretaria de Estado de Cultura, Esporte e Lazer de Mato Grosso que vem ao longo dos anos mostrando que ações políticas de fortalecimento da cultura mato-grossense são imprescindíveis.

Este trabalho também conta com a parceria da Guará Editora, a quem agradeço o apoio e a jornada na concretização deste projeto. A Guará é uma editora especializada em transformar trabalhos acadêmicos em livros, mas não apenas isso, ela busca promover a acessibilidade em seus projetos. Este trabalho conta além da versão impressa, com E-book, E-book acessível e audiobook, ampliando o alcance do conhecimento para todos.

Que os leitores possam, com este livro, inquietar-se e conhecer o cinema documental feito em Mato Grosso.

Obrigada.

Caroline Araújo

PREFÁCIO

AS SINGULARIDADES DE UM CINEMA FORA DO EIXO.

Caroline de Oliveira Santos Araújo assumiu o desafio de realizar um livro sobre cinema em Mato Grosso nos seus aspectos de fronteira, território e mundialização para detectar as suas singularidades. Ao fazer isso, a autora produziu um texto muito bem articulado entre os conceitos abordados e a observação de filmes documentais. Ela mapeia e organiza essa produção de modo peculiar respeitando o território onde se fez, mas ao mesmo tempo sendo parte deste território. Territorialização e cultura no cinema documental contemporâneo de Mato Grosso é resultado de pesquisa realizada em nível de Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea, ECCO, da UFMT, na linha Poéticas Contemporâneas e no Grupo de Pesquisa Artes Híbridas, intersecções, contaminações, transversalidades.

A pesquisa desenvolveu-se alicerçada tanto nos princípios do Programa como nos pressupostos do grupo de pesquisa, em intersecção e aderência às três instâncias do pensamento que orienta o PPGECO, cujo escopo é o pensar contemporâneo na chave de “outros saberes” de forma a desconstruir o que está posto. A decolonialidade, conceito orientador do trabalho de Caroline, é o princípio axial do programa e a cartografia, operada neste trabalho, é a metodologia defendida pelo Grupo de Pesquisa, tal como a pensada por Gilles Deleuze e expandida por Suely Rolnik, como um modo de lidar com a investigação, cujas principais asserções são a “implicação” ou seja, a inclusão do pesquisador no processo e o acontecimento como algo em movimento.

Apresentar o cinema realizado em Mato Grosso, documentários contemporâneos produzidos num espaço singular, “a partir do lugar onde se vive” e o com o olhar do “artista pesquisador”, o que investiga também a sua própria poética do seu próprio fazer, torna o livro uma excelente e diferenciada obra de pesquisa e uma ferramenta indispensável para se ensinar e estudar o cinema “periférico” de Mato Grosso - embora a região fique no lugar central do país.

Assim, o grande mérito deste livro é a publicação de uma investigação que contem em si, além das conexões entre instancias da pesquisa, uma fecunda apropriação da complexidade do diálogo entre conceitos, a observação acurada dos filmes com um texto de agradável leitura. Tive imenso prazer em orientá-lo.

Prof^a. Dra. Maria Thereza Azevedo

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	7
PREFÁCIO	9
INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 - CONTEXTUALIZAÇÕES E CONCEITUAÇÕES CINEMATOGRAFICAS	30
UM LUGAR DE IMAGENS	30
UMA GRAMÁTICA DE IMAGENS MUNDO	36
O TERCEIRO CINEMA	41
O DOCUMENTÁRIO: O QUE É O QUE?	47
ABORDAGENS E POÉTICAS DOCUMENTAIS	49
CAPÍTULO 2 - A FRONTEIRA, CONDIÇÃO DE POSSIBILIDADES	55
CARTOGRAFIA DE IMAGENS FECUNDAS	61
CAPÍTULO 3 - TERRITÓRIO E O PARADOXO DA CULTURA: SÍSMICO	87
MUNDIALIZAR O FORA DE LUGAR	97
CAPÍTULO 4 - TERRITÓRIO DE IDENTIDADES: VILA HAITI	106
O PROCESSO DA CONSTRUÇÃO DOCUMENTAL E O ATRAVESAMENTO DE IDENTIDADES	118
CAPÍTULO 5 - TERRITÓRIO DE MEMÓRIA: MISSIVAS	126
PELO CINEMA SOMOS CONVIDADOS A PENETRAR NA MEMÓRIA	130
O ATRAVESSAR DE PAISAGENS PARA DESLOCAR O OLHAR	139
CAPÍTULO 6 - TERRITÓRIOS DE EXPERIMENTOS: ITINERÁRIO DE CICATRIZES	146
NÓS NÃO PODEMOS FICAR CEGOS DO OUVIDO	153
CAPÍTULO 7 - A CARTÓGRAFA QUE HABITA EM MIM: CONCLUSÕES POSSÍVEIS	163
REFERÊNCIAS	171
FILMES CITADOS	181
FICHA TÉCNICA DOS FILMES OBSERVADOS	189
SOBRE A AUTORA	196



Fotografia colorida em estúdio com fundo neutro e iluminação artificial. Um homem de pele escura e óculos está sentado em uma cadeira voltado ligeiramente para a esquerda, sendo maquiado por uma mulher de cabelos longos e soltos. À frente, um cinegrafista ajusta uma câmera posicionada em tripé, enquanto outro homem observa ao fundo. Duas luzes direcionais iluminam a cena, uma de cada lado do enquadramento. O ambiente é amplo, com piso e paredes claras.

INTRODUÇÃO

Inicialmente, esta pesquisa foi apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso como requisito para a obtenção do título de Doutora em Estudos de Cultura Contemporânea. A orientação foi realizada pela Prof.^a Dr.^a Maria Thereza de Oliveira Azevedo. Agora, com o objetivo de alcançar maior público, torno-a nesta obra.

Começamos pela recusa. Esta *não* é uma obra sobre o período inicial do cinema em Mato Grosso, apesar de fitarmos este momento para contextualizar nosso caminhar; ou sobre a consolidação do ato cinematográfico neste território, mesmo essas duas linhas de pensamento corporificando um material privilegiado para aprofundarmos as ideias aqui contidas. Este é muito menos um estudo de revisão sobre o papel de Thomaz Reis e a constatação de que ele *talvez* tenha sido justamente o primeiro a produzir um documentário no mundo. O primeiro filme de Reis na Comissão Rondon foi *Sertões de Mato Grosso*, de 1914, e, como boa parte da memória deste espaço, encontra-se perdido, tendo referência a sua produção nos relatórios da Comissão. Sua infelicidade foi fazer esse feito neste sul global, uma vez que o norte imperialista era quem ditava (e em alguns casos ainda dita) o curso das histórias que eram escritas e reconhecidas no mundo. Deixamos deliberadamente essas elucubrações, considerando-as necessárias ao contexto sociocultural existente em Mato Grosso, que irá permitir o florescer de uma escrita audiovisual desse espaço.

Agora, caminhamos pela afirmação. Este é um estudo sobre o cinema de Mato Grosso e sua observação pelos estudos de cultura

contemporânea. Um estudo carregado de afetos que atravessam minha trajetória acadêmica, artística e de pertencimento a este território. Sou radicada em Mato Grosso desde os 11 meses de idade, e cresci em *deslocamento* entre Cuiabá e Araraquara, interior do estado de São Paulo. O deslocar para mim enquanto criança, gerava um sentido de sair de uma cidade distante para chegar e conviver com meus parentes em uma cidade que era mais moderna e próxima de um dos maiores centros de produção nacional (mesmo Araraquara sendo interior). No transcorrer da estrada, as imagens das paisagens atravessadas, a imensidão do cerrado e seus chapadões, o decorar de cada trajeto possível que ligava Cuiabá e Araraquara em mim, criou um índice de *memórias feito um filme* de uma infância de descobertas.

Foi inevitável escolher uma profissão ligada ao fazer audiovisual e, conseqüentemente, o pesquisar audiovisual. Cada vez que eu me debruçava em um trabalho ou iniciava uma pesquisa na área, as questões de um suposto atraso, de não conhecer ou de ter capacidade audiovisual em Mato Grosso, geravam outros atravessamentos. Muitas produções nacionais e internacionais filmaram suas histórias aqui, e, naquelas nas quais compus equipe, o tratamento dado a profissionais ou histórias locais era o de *descobrimto* de algo *exótico*, algo que não se imaginava até então existir. Uma *fronteira*, que estava sendo naquele momento de contato, *descortinada*. Esta pesquisa é motivada por vários fatores pessoais e invoca lembranças dessa trajetória vivida por mim – para que se possa refletir sobre o entendimento de ser realizadora e pesquisadora audiovisual neste território, ajudando a construir uma história audiovisual local e propiciando luz sobre as narrativas e poéticas audiovisuais produzidas aqui, bem como compreender como elas rompem a membrana colonialista e encontram seus espaços de discurso – além de ser elaborada dentro de um programa interdisciplinar, que explora diversas áreas do conhecimento. Corrobora essa afirmação a influência da disciplina ministrada pelo professor Dr. Mário César Leite Silva, *A demanda das Identidades: Poéticas e Imagens do Brasil*, que passou a ser uma grande operadora das articulações que materializaram os questionamentos e discussões norteadoras deste trabalho.

Esta pesquisa empreendeu pensar de que maneira os documentários contemporâneos realizados em Mato Grosso discutem a questão da mundialização da cultura concomitante à questão decolonial. Com a diluição das fronteiras geográficas, culturais, identitárias, entre outras, devido aos movimentos de globalização, foi-se produzindo zonas acinzentadas, *zonas de contato* (Pratt, 1991, p. 33, tradução nossa) que, de seus cerne, emergem protagonistas que buscam ocupar as telas cinematográficas para que suas histórias tenham vez e voz. São cidadãos ordinários, desaparecidos, imigrantes, sobreviventes e improváveis vozes que, em suas derivas, são o que são, ou o que puderam ou conseguiram ser num território de grande riqueza natural, com bolsões inóspitos e urbes em ebulição e que, em seus deslocamentos em busca de ideias, propósitos e melhores condições de vida, carregam consigo as memórias e identidades do território de onde vêm.

Recai aqui a preocupação em observar o modo como realizadores audiovisuais mato-grossenses passam a povoar as telas de cinema e a forma como os sujeitos deste território provocam a discussão sobre margem descentralizada, sobre a produção nessas zonas de contato e sobre como utilizam cânones globais – não para pasteurizar narrativas locais, mas em movimento reverso; simbolicamente, trazer o local para uma esfera mundializada, atual e decolonial. A questão formulada para acompanhar a investigação deste estudo foi: Como os filmes documentais contemporâneos mato-grossenses geram forma de visibilidade e sensibilidade para histórias e personagens que materializam o território de Mato Grosso? Essa problematização, ademais, direciona o foco da pesquisa, sendo força motriz das discussões e se materializa em um segundo questionamento: Como esses filmes rompem com a identificação nacional imposta a este território e promovem um novo conhecer do que seria Mato Grosso, suas populações e seus espaços? A escolha pelo documentário se justifica por ele ser marcado pela diversidade temática e estética. Ele nos permite uma visão ampla da realidade, mas, para isso, é preciso fazer escolhas e recortes. Quando privilegamos o contemporâneo, não estamos tentando representar a realidade de forma objetiva, estamos estabelecendo uma relação singular com o tempo, que adere à época na medida em que dela toma distância. Segundo Giorgio

Agamben (2008), aqueles que coincidem completamente com sua época não são contemporâneos. Eles não conseguem ver a época com clareza, pois estão presos a ela. Quando privilegamos o contemporâneo, estamos tentando entender a época em sua complexidade, com suas opacidades e transparências. Estamos reconhecendo também os limites de nossa capacidade de compreensão.

Nessa zona de contato do longínquo Mato Grosso, os sujeitos produzem uma dramaturgia que focaliza o lugar onde se vive e se pertence, suas dobras, suas conexões e personagens que emergem deste espaço. No caso de Mato Grosso, um estado *periférico* em relação aos grandes centros de produção e consumo culturais nacionais, localizado na *fronteira* com a Bolívia, que tem povos originários de uma mesma nação em ambos os lados (como é o caso, por exemplo, dos Chiquitanos), a questão da fronteira, seja ela geográfica, linguística ou cultural, é *cotidiano*. A fronteira não é apenas algo externo, mas também surge nos espaços internos, onde se articulam o imaginário e a subjetividade. Fronteira nos leva a desaguar justamente na questão de *terra e território*. Cada uma dessas regiões, com suas imagens e sons, desvendam características e processos que estão imbricados na história e na cultura do lugar. Para responder a essas questões, todo um trabalho de seleção e sistematização de leituras, levantamentos de arquivos, conversas com realizadores, observação de teorias e autores e, logicamente, a análise de filmes mato-grossenses, foi articulada de maneira que encontrássemos fios de condução, conexão e transbordamento.

Com a questão principal desenhada, ampliamos o nosso rizoma¹. Esta pesquisa não buscou traçar um panorama ou mapeamento da produção cinematográfica de Mato Grosso. Ao contrário, pinçamos a singularidade de cada obra selecionada para conversar com elas e entender como elas

1 Rizoma é um conceito cunhado por Gilles Deleuze e Félix Guattari que apresenta uma complexidade em sua definição na tentativa de explicar os processos de construção do conhecimento humano, dada a polissemia do termo. Para além da dimensão imagética do conceito, oriunda da Biologia, relacionando a imagem de uma árvore, “[...] os autores propõem a representação de um emaranhado conceitual, no qual se desenvolveria por meio de conexões circunstanciais, a maturação do conhecer humano.” (Souza, 2012, p. 238). Utilizo aqui a partir do conceito-imagem das linhas. “As linhas dentro de um rizoma são elementos que comportam em seu dever o rompimento da dicotomia uno/múltiplo, as linhas de um rizoma são uma multiplicidade, pois que cada individualidade carrega em si a heterogeneidade. Cada indivíduo e cada objeto estão repletos de potencialidades, que só se realizarão de acordo com os encontros com outros objetos exteriores, promovendo saltos, rupturas e conexão com outros devires, com outras linhas, produzindo os agenciamentos.” (Souza, 2012, p. 245 - 246).

operam. As noções de cultura, memória e identidade são esmiuçadas à luz de cada narrativa, considerando que o ponto compartilhado entre elas é o de territorialização. O interessante, então, passa a ser como o território é identificado nessas narrativas. Se o documentário opera de certa forma na realidade, fala do real e fala o real, ele pode vir a ser uma espécie de imagem – pensamento (Deleuze; Guattari, 1991). O pensador pós-colonial Arjun Appadurai (1998) retoma o conceito de *comunidade imaginada* de Benedict Anderson, justamente para pensar a experiência de territorialização e desterritorialização como sendo aquilo que permite e enseja outras formas de comunidade e de território, baseadas em uma nova *cartografia* feita de *deslocamentos*.

A pesquisa aqui passa a ser uma *cartografia* das poéticas dos filmes documentais contemporâneos mato-grossenses, ao mesmo tempo em que figura, para mim enquanto artista-pesquisadora, em um processo de autodescoberta. A metodologia cartográfica “trata-se sempre de investigar um processo” (Kastrup, 2015, p. 32). Nesse sentido, olhar para meus trabalhos, é um processo de afastamento do eu realizadora para dar lugar a um eu pesquisadora, que, ao aprofundar nessa observação, percebe então que não tinha a dimensão da amplitude de seu questionamento raiz antes de enveredar nesse processo investigativo. Então, permito-me fluir e ver onde posso aportar. A fluidez aqui proporciona refletir minha compreensão de que o que me atrai e inquieta é a força do discurso deste local ao qual pertenço no tempo presente, tendo o cinema como dispositivo de vazante. Esta espécie de estudo fluido, flexível e adaptável ao processo de pesquisa em que me incluo fornece possibilidade de organizações infinitas e estimula a combinação de diferentes recursos e fontes de informação. Para isso, este estudo se desenvolve pela cartografia proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012), dialogando com os estudos de Suely Rolnik (1989), Eduardo Passos (2015), Virgínia Kastrup (2015) e Liliana da Escóssia (2015). A cartografia opera como uma metodologia que nos ajuda a investigar processos sem os deixar escapar por entre os dedos. São múltiplas entradas em uma cartografia, pois ela se apresenta como um mapa móvel e rizomático; sem centro, permite-nos deslocar e apostar na experimentação do pensamento como um método, não para ser simplesmente aplicado,

mas para ser aplicado e assumido como atitude, não renunciando ao rigor científico, mas o ressignificando (Passos; Kastrup; Escóssia, 2015).

A escolha por essa ferramenta de investigação deságua justamente nas práticas artísticas, nas poéticas. Por ser uma metodologia prática, é um procedimento que permite a compreensão dos processos que me atravessam neste local de realizadora-pesquisadora. “A cartografia [...] acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos” (Rolnik, 1989, p. 15). Por ser rizomática e flexível, a cartografia figura como experimentação de um modo de dizer, permitindo falar *com*, opondo-se ao falar *de*. Falar *com* liga-se à ideia de implicar-se (estar dentro), permitindo-nos implicarmos com o mundo (Alvarez; Passos, 2015, p. 131). Justamente por ir em sentido contrário às metodologias tradicionais, a cartografia permite que o pesquisador esteja dentro da experiência pesquisada. Nos lançamos na experiência tal como proposta por Larrosa, como ela sendo “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (Bondía, 2002, p. 21).

Caminhamos, então, por trajetos em constante transformação, que vão suscitar à cartógrafa em questão uma abertura para estabelecer relações e para permitir ser afetada e afetar ao mesmo tempo, compondo, neste instante de troca, um território, em um espaço, um local de *existência*. Território nos liga à demarcação e à *fronteira*. O território figura justamente como espaço onde se estabelecem conexões e atravessamentos. Permitir uma deriva no caminhar do processo, ao mesmo tempo em que mapeamos territórios, zonas de contato, fronteiras, discutir deslocamento, territorializações e desterritorializações, buscar caminhos para fluir e encontrar-se são alguns dos procedimentos necessários que são comuns tanto ao cartógrafo quanto a quem habita territórios de existência e zonas de fronteira. “Em uma cartografia, um objeto de pesquisa é tomado apenas como testemunho de uma vontade de viver, de durar, de crescer e intensificar a vida” (Oliveira; Paraíso, 2012, p. 165). E é assim, no agenciamento próprio desse território de existência, que “a cartografia como método de pesquisa é o traçado desse plano da experiência,

acompanhando os efeitos sobre o objeto, o pesquisador e a produção de conhecimento do próprio percurso da investigação” (Passos; Barros, 2015, p. 18). A prática da cartografia neste estudo se expande e adentra nas minhas próprias práticas artísticas de produção audiovisual, o que resulta para mim em constante processo de autocompreensão, que opera justamente no objetivo proposto por Deleuze e Guattari (2012), ou seja, a criação de um *mapa* subjetivo que indique ao usuário os territórios existenciais percorridos. Então, vamos permitir a criação do tal mapa oriundo deste estudo.

A *fronteira* está na gênese do cinema realizado em Mato Grosso. O cinema adentrou os rincões mato-grossenses, trazido pelo Major *Luiz Thomaz Reis*, cinegrafista da Comissão Rondon. Muitos realizadores, desde então, colocaram-se a produzir, seja no âmbito do registro documental, seja em produções no território da ficção. E em todas elas, para além das *landscapes*², signos da cultura local, territorializaram Mato Grosso nas telas por meio das cores das redes da comunidade de *Limpo Grande*³, da cantoria do *siriri e cururu*⁴, da arquitetura dos casarões centenários e das plumagem e tinturas das etnias que habitam o estado, produzindo um patrimônio imagético que retrata as transformações atravessadas pelas modernizações, pelos fluxos migratórios e pelo imbricamento de culturas que, nestas terras, floresceram e foram produzindo um glossário de imagens em movimento.

2 Expressão em inglês para a palavra paisagens.

3 Comunidade com cerca de 200 moradores no distrito de Várzea Grande. Está a 30 km de distância do centro de Cuiabá. Os moradores de Limpo Grande têm na agricultura de subsistência e na tecelagem suas principais fontes de renda. O principal produto da comunidade é a rede, mas as tecelãs também produzem mantas, tapetes, caminhos de mesa, jogos americanos, saídas de banho e xales. A comunidade abriga uma tecelagem artesanal muito reconhecida pelo colorido e técnica herdada dos índios e portugueses, com desenhos que retratam a flora e a fauna e cores fortes, certamente influenciadas pela exuberância do ambiente natural e clima quente da região. A comumente conhecida *rede cuiabana* na verdade é essa rede produzida na região de Limpo Grande. Essa produção conserva a técnica do tear vertical, herança da cultura indígena, feita por mulheres da região há mais de quatro gerações.

4 O *siriri* e o *cururu* são manifestações culturais tradicionais de Mato Grosso, realizadas em bairros populares e comunidades rurais. Os grupos se apresentam em festas religiosas, bailes, carnaval e, mais recentemente, em eventos turísticos, políticos e culturais. A participação em grandes festivais tem promovido mudanças nas formas e conteúdos performáticos, como coreografia, cenografia, indumentárias e ritmos. O *cururu* é uma dança de origem ameríndia encontrada nos estados de Goiás, São Paulo e Mato Grosso. É uma dança religiosa, introduzida nas festas cristãs pelos missionários jesuítas. Os instrumentos musicais utilizados são a viola de cocho e o *ganzá*, tocados por homens que improvisam toadas em tons de desafio. O *siriri* é uma dança circunscrita à região mato-grossense. É dançada aos pares, em roda e fileiras, ao som do reco-reco, viola de cocho e tambor. A dança é composta de elementos africanos, portugueses e espanhóis, e pode ter sido difundida pelos bandeirantes paulistas. A viola de cocho é um instrumento musical simples, mas com um som único. É feita de um tronco de madeira e cordas de tripas de mamíferos ou sintéticas. A viola de cocho é um símbolo da cultura popular do mato-grossense e foi reconhecida como patrimônio nacional em 2004.

Situado na região central do continente sul-americano e habitado por diversas sociedades indígenas, geograficamente sua posição limítrofe com a área de fronteira dos domínios da América Espanhola garante ao estado uma miscigenação social e cultural proveniente dos atravessamentos naturais que *coexistem* nesses espaços fronteiriços. Mato Grosso foi palco das mais variadas estratégias geopolíticas de ocupação desde o Império, em que todas, de certa forma, visavam garantir a soberania desta terra e a integridade *desta fronteira*. A fronteira se encontra para todas as direções de Mato Grosso na sua relação com o país, como os territórios vizinhos e “*estrangeiros*”, com a fronteira ambiental que sempre esteve em posição de vanguarda com a outra fronteira, a agrícola. Portanto, ao pensarmos neste território, indubitavelmente a fronteira já se encontra no âmago de qualquer discussão.

Para levantarmos o debate dessas questões, trabalhamos com a noção de *mundialização da cultura* de Renato Ortiz (2007), que inevitavelmente nos traz a questão da globalização. Em uma das pontas, a noção de globalização já é um tema por vezes bastante explorado. Anthony Giddens (1997), Manuel Castells (1999), David Harvey (2005) e Arjun Appadurai (1998) abordam o tema reiteradas vezes em seus estudos e por prismas distintos. Do ponto de vista macro, o conceito envolve a intensificação dos fluxos comerciais, investimento, informação, tecnologia e pessoas em escala global, impulsionada principalmente pela revolução nas comunicações e tecnologias da informação, juntamente com a liberação do comércio e dos mercados financeiros. A globalização tem impactos significativos em várias esferas da vida humana. Culturalmente, ela leva a intercâmbios de ideias, valores e práticas entre diferentes culturas, encontrando manifestação na disseminação de produtos culturais como filmes, música e moda. Ao mesmo tempo, a globalização também pode resultar em uma homogeneização cultural, à medida em que certos aspectos da cultura dominante se espalham e substituem as tradições locais. No entanto, a mundialização da cultura irá nos mostrar que é possível uma cultura mundializada que coabite com as culturas tradicionais de sociedades diversas. Para aprofundarmos nesse ponto, a aproximação do conceito de decolonialidade se demonstra

profícuo na medida em que ambos – mundialização e decolonialidade – se preocupam com a homogeneização cultural e com a eliminação da diversidade cultural. A decolonialidade opera justamente como crítica ao legado do colonialismo e busca desconstruir e superar o colonialismo, o imperialismo e o eurocentrismo, que foram fundamentais para a construção da modernidade ocidental e para a imposição da cultura ocidental sobre as outras culturas, buscando valorizar e reconhecer a diversidade de conhecimentos e perspectivas existentes nas culturas colonizadas.

Elegemos o documentário devido a sua capacidade de expansão e mistura, sua opacidade e transparência e sua *heterogeneidade*. Absorvemos o que aponta Guy Gauthier (2011), de que o documentário possui uma ambivalência que é frequentemente a marca de sua originalidade. Dessa maneira, quando observamos filmes documentais, examinamos a forma como a narrativa se constrói (a hipótese de roteiro), como a imagem é construída (lá onde o documentarista define sua singularidade) e como os objetos eleitos para contar a narrativa são manuseados na montagem (a manipulação de tempo e espaço e a construção de continuidade). Eduardo Coutinho, ao longo da vida, apontava que não existe um compromisso do cineasta em buscar uma verdade histórica, mas, sim, em mostrar o que, para o personagem do filme, seria de fato uma *verdade*. Dessa maneira, o documentário se mostra um produto impuro, mas não negativamente falando, e, sim, a personificação de uma miscigenação de gênero e estética. O documentário é tão plural e diverso como a própria constituição do território de Mato Grosso. Observamos aqui o documentário como um agente de discurso que acaba por construir uma realidade, a sua verdade. A memória perambula neste espaço e em alguns momentos recorreremos ao conceito de *documentário de memória* proposto por Gauthier (2011, p. 2013) como sendo “[...] um mergulho no passado por intermédio das testemunhas ou da pesquisa dos indícios”. Não que esse passado esteja ali parado e imutável, mas entendendo que o passado é algo construído, algo que deliberadamente existe por conta de escolhas. Para esse mergulho, observamos quatro filmes documentais da recente produção cinematográfica de Mato Grosso. Para essa discussão, tomamos

como referência autores desse campo, como Bill Nichols, Guy Gauthier, Hayden White, Cássio Tomaim, Ismail Xavier e Arlindo Machado.

Os filmes documentais selecionados para observação fazem parte do circuito de distribuição e exibição em canais de TV públicos, circuitos de festivais nacionais e internacionais ou estão à disposição no mercado de VOD. *Sísmico* (2018), de Severino Neto e Rafael Carvalho, *Vila Haiti* (2020), de Luzo Reis, *Missivas* (2020), de Caroline Araújo e Maurício Pinto, e *Itinerário de Cicatrizes* (2022), de Glória Albuês, foram exibidos também em salas de circuito alternativo (cineclubes, exposições, mostras paralelas), ganhando prêmios e abrindo espaços de discussões acerca das narrativas que cada um trata⁵. Então, tratam-se de filmes consumidos e aceitos no circuito de exibição nacional e internacional e que nos levam a discutir e detectar como essas narrativas trabalham os signos fílmicos, técnicas e escolhas cinematográficas para colocar suas histórias no mercado de consumo audiovisual em pé de igualdade com produtos oriundo de grandes corporações e dos principais centros de produção nacionais. Outra questão comum a eles é o olhar para si, para dentro, para seus territórios e os personagens que dele surgem e que rompem a fronteira da zona acinzentada onde supostamente se encontram, criando, assim, conexões não apenas com o Brasil, mas com a América Latina, essa América com quem dividem memórias de angústia, identidades culturais, exotismos de terras a serem desbravadas e sociedades em movimento.

Durante muitos anos, a produção cinematográfica produzida em Mato Grosso tinha um movimento de olhar sempre para o leste, de onde quase sempre chegavam os *desbravadores*, numa ação quase que mecânica de colonizados. Agora, o momento faz outro movimento. Trata-se de olhar para dentro e também para o oeste, para o horizonte; ver as similitudes e entender que o *outro*, que por tanto tempo ocupamos

5 *Sísmico* foi distribuído pela *Elo Company* e está disponível atualmente no *streaming* da *Amazon Prime* e da *Apple TV*. *Vila Haiti* participou do festival *Cine Mato 2021* e faz parte do catálogo de filmes na programação do *Canal CineBrasil TV*. *Itinerário de Cicatrizes* foi exibido na 21ª MAUAL - UFMT e no 26º *Festival Inffinito Brazilian Film Festival*, em Miami, 5th *Fifac* (Guiana); recebeu menção honrosa no *Fiorenzo Serra Film Festival - Sardenha*, foi exibido no *Supbatdeul Mountain Village Film Festival - Coreia do Sul*, *Curta Kinoforum 2023*, *Mostra Sentimento Pantaneiro - La Paz Bolívia*, recebeu a menção honrosa do Júri Oficial do *Festival Pan - Amazônico de Cinema* e recebeu o troféu da 22ª MAUAL - UFMT de melhor curta mato-grossense. *Missivas* faz parte do catálogo da *Empresa Brasil de Comunicação - EBC*, que articula 180 canais de Tv's públicas no Brasil, entre eles a *TV Cultura*; participou do *Cine Mato 2021*, foi selecionado para a *Mostra SESC MT de Cinema 2021*, recebeu o prêmio *MT Artes 2021* na categoria audiovisual e foi exibido em circuito alternativo no Chile e na Argentina.

a alcunha, também esta foi ocupada por nossos *hermanos* latino-americanos, com quem possuíamos outras conexões. É também o olhar para a terra varrida pelo fogo, santuário degradado que com o passar das décadas foi sendo carcomido, vilipendiado pelo progresso e pelo conceito de que terra *improdutiva* deve ser ocupada para desenvolver o território. Esse discurso é só uma nova reconfiguração do discurso colonizador que sangrou estes territórios século após século, seja pelos europeus, seja posteriormente pela elite nacional ávida pelas histórias dos sertões exóticos, seja pelo discurso militar de povoamento de fronteiras, seja pela expansão da fronteira agrícola para alimentar o mundo que deixou queimar a fauna e flora local. Tendo essa questão como norte – a mudança de eixo do olhar: busca por similitudes entre Mato Grosso e países latino-americanos e culturas fronteiriças –, buscamos cruzamentos e comparações entre os filmes; quais *relações* seriam possíveis nessas narrativas propostas, para que se conseguisse detectar como cada uma consegue abordar as questões de território, cultura, memória, identidade e mundialização, a partir de histórias totalmente diferentes e com visões absolutamente pessoais.

Em *Sísmico*, Severino Neto e Rafael Carvalho contam a história de Aroldo Maciel, técnico de som de uma universidade de Cuiabá - MT, que, de forma autodidata, desenvolve um método para prever terremotos (ele não tem formação acadêmica em campos de estudo sobre terremotos) e, no Chile, acaba por se tornar um herói, ao ponto de não poder andar nas ruas daquele país de tanto que é ovacionado. A narrativa proposta por Neto e Rafael é de acompanhar Aroldo saindo de Cuiabá e indo a seis cidades chilenas: Santiago, Valparaíso, Viña Del Mar, La Serena, Coquimbo e Iquique *caçando* os estragos causados pelos terremotos.

Vila Haiti, de Luzo Reis, refaz o caminho de migrantes haitianos nessa busca do *eldorado*⁶ que mudou a paisagem visual e sonora de Cuiabá. A produção escolheu, entre suas estratégias, trabalhar com vídeo-carta⁷.

6 A lenda do Eldorado, uma cidade repleta de ouro, foi contada aos conquistadores espanhóis que chegaram às Américas, nos séculos XV e XVI. A história dizia que o príncipe da cidade era coberto de ouro e que a cidade era tão rica, que até os rios eram feitos de ouro. A busca do Eldorado levou os europeus a explorarem o continente americano, chegando ao Brasil no século XVI. A busca continuou até meados do século XVIII, mas o Eldorado nunca foi encontrado

7 São mensagens gravadas em vídeo, destinadas à troca entre pessoas conhecidas, ou mesmo desconhecidas.

Na fase de pré-produção, inúmeros migrantes foram levantados na pesquisa e contaram suas histórias para as câmeras. Foi assim que a direção escolheu algumas histórias para acompanhar: Jackson e Michelet. Luzo registra o cotidiano desses rapazes. E, com uma equipe pequena, viaja com Michelet ao Haiti, em um movimento de regresso, cheio de sentimentos de voltar a ver sua família, sua cultura e seu país, ao mesmo tempo em que vislumbra a fixação de residência em Cuiabá e nas possibilidades que a vida lhe trará. Com Jackson, Luzo trabalha a metodologia de vídeo-carta para levar a família do rapaz ao Haiti, o cotidiano vivido por Jackson em Cuiabá e sua dedicação aos estudos, ao trabalho e a aspiração de conseguir trazer a família do Haiti para Mato Grosso. O pai de Jackson deságua ao falar do orgulho do filho, seu *papouch*⁸. Percebemos, então, a força das relações afetivas. O encontro com o desconhecido no Haiti rende ao diretor a escolha do que importa nessa relação, nas humanidades que ele acaba por conhecer e nos abismos sociais que ele passa a vivenciar.

Missivas, de Caroline Araújo e Maurício Pinto, permite-nos conhecer Jane Vanini à medida que constrói uma história de busca sobre os motivos que impulsionam a *alma* dessa menina cacerense, que vivia em uma cidade pequena, na fronteira entre Brasil e Bolívia, a lançar-se em uma luta social e política no período ditatorial no qual a América Latina se viu envolta, a partir de meados de 1960. O documentário permite examinar as interseções entre a experiência subjetiva dos autores e os contextos sociais e históricos que eles levantam, construindo a história de uma mulher que assume a própria história e opõe-se ao *status quo* através do pensamento político. Ela precisa atravessar algumas *fronteiras*. E a busca se constrói no entendimento do pensamento político deixado por Jane a sua família, em suas missivas. A narrativa proposta perpassa pelas questões de memória, identidade e esquecimento.

Em *Itinerário de Cicatrizes*, Glória Albuês nos enreda por uma linguagem sensível e poética, alicerçada em uma fotografia potente e em uma montagem angustiante, promovendo a documentação de uma das maiores tragédias ambientais vividas no nosso tempo e no nosso território: as queimadas que aniquilaram a maior planície alagável

8 *Papouch* é como o pai chama Jackson e significa filho amor, amor maior em creole, língua oficial do Haiti.

do mundo, o Pantanal. A construção de um som expressivo, que ajuda a criar padrão e ritmo, demonstra o controle de Glória para a verdade que ela *deseja que esteja* na tela. Ela desconstrói sentidos e constrói outros potenciais visuais que colocam o espectador de frente com o terror e com quem habita(va) aquele espaço.

Interessa-nos observar as sonoridades e visualidades dessas narrativas de uma região brasileira não reconhecida (ainda) como polo produtor cinematográfico e como esses sotaques e cores *estranhas* ao que se consolida como produto audiovisual nacional conseguiram elaborar um discurso sobre a alteridade, de pensar novas territorialidades além das estabelecidas. Existe uma evidência cristalizada por esses filmes: o estigma bucólico atribuído a este território, influenciado justamente por estar longe dos grandes centros de produção, por possuir um exotismo que fora criado por conta das inúmeras expedições científicas que passaram por essas espacialidades desde o século XIX, algo que não configura a realidade dessa terra, tampouco de suas sociedades e habitantes. Existe uma emergência em contar as histórias desses espaços e de seus personagens por meio de quem dele faz parte, não do estrangeiro que busca essa terra como *landscape* ou poço de lendas ainda não contadas.

O formato universal e inclusivo do mercado globalizado tende a fagocitar tudo aquilo que está fora e, no mesmo instante, produzir no seu núcleo refugos e marginalidades, uma vez que se homogeneiza e coloniza. Se a engrenagem da mundialização da cultura é um coabitar de culturas e não um colonialismo, é compreender fronteiras, ser inclusiva e prosperar, incorporando em suas dobras cada vez mais possibilidades de manifestações culturais, vivenciando como atravessamentos e contaminações de outras culturas podem gerar outros tipos de florescimento artístico cultural, ela nos ajuda a sedimentar justamente o que o cinema mato-grossense vem fazendo ao longo dos últimos anos.

Neste estudo, empreendeu-se aquilo que faz o recente cinema documental mato-grossense, sua escrita, cartografando uma espécie de testemunhos das imagens em movimento. As formas de imaginário cinematográfico contidas em cada filme: como operam as ideias de território e cultura, o que possuem de semelhança e o

que as diferencia. É aqui que o decolonial nos ajuda a compreender os imaginários que estão em jogo nessas cinematografias, justamente pelo fato de a perspectiva decolonial desafiar e transformar as estruturas coloniais estabelecidas, abrindo espaço para outras formas de pensamento e práticas que reconhecem e respeitam as diversidades culturais e históricas.

No primeiro capítulo, propomos uma contextualização e conceituações cinematográficas. Encaramos os filmes como formas e esquemas específicos de pensamento que desabrocham para falar *do* mundo e *com* o mundo. Iniciamos o debate propondo uma discussão sobre imagem onde emprestamos as deduções de Gilles Deleuze, Vilém Flusser, Hans Belting, Georges Didi-Huberman e Henri Bergson. Ao pensarmos no cinema como a possibilidade de uma gramática de imagens, recorreremos a Mikhail Bakhtin e seu enunciado historicamente localizado; Sergei Eisenstein e sua montagem polifônica; Hugo Münsterberg, apontando que a imagem nos chega como uma mistura de fato e símbolo. Robert Stam, com a visão de que o cinema seria justamente um “[...] produto de uma cultura em um momento histórico específico” (Stam, 2003, p. 32). De Fredric Jameson, emprestamos o *tout court*.

Entramos, então, na questão do terceiro cinema que Angela Prysthon vai nos conduzir, e onde Frantz Fanon é ponto nodal da mudança do pensamento. Por fim, para pescar mais uma pista nesse trajeto cartográfico, chegamos à contextualização do que vem a ser documentário e a ampliação do termo numa discussão trazida por Arlindo Machado.

No segundo capítulo, trazemos a fronteira para o debate e nos situamos no espaço Mato Grosso. Grande parte do audiovisual brasileiro é produzido no chamado eixo Rio-São Paulo, o que explica o fato de que o desenvolvimento do setor, durante muitas décadas, ficou concentrado nestes dois polos, gerando uma hegemonia do eixo e criando uma subalternidade relacionada a outros estados do Brasil, tanto do ponto de vista econômico quanto de formação de profissionais e espaços de exibição.

Essa concentração favoreceu por muito tempo uma cultura dominante e representações alienadas das outras culturas existentes em outras regiões do país. Com a política de descentralização da produção vivenciada nas últimas décadas, vários estados chamados *periféricos* começaram a se manifestar e se preparar para produzir. O surgimento de grupos da sociedade civil como CONNE - Centro-oeste, Norte e Nordeste, e legislações que obrigam o mínimo de 30% para produtos dessas regiões em editais do FSA⁹, são exemplos claros dessas políticas mais inclusivas.

O processo de descentralização da produção, nesse sentido, acabou por expandir territórios culturais, tornando possível revelar uma grande quantidade de sotaques que se manifestam das diversas regiões do país e, neste caso específico que nos interessa, os sotaques de Mato Grosso. Neste capítulo, desenvolvemos a discussão a partir de referenciais que tratam da ideia sobre Mato Grosso, no sentido dos conceitos e imagens que o estado suscita. Para isso, um levantamento sobre a produção audiovisual que ocorre nessa espacialidade, se mostrou frutífera e prenhe da compreensão da fixação do papel que a produção audiovisual operou e opera na construção do imaginário e identidade locais.

A partir do terceiro até o sexto capítulo, é quando a cartógrafa se coloca no movimento etnográfico da observação por meio dos estudos de cultura. Saímos da fronteira e enveredamos pelas discussões acerca de território, cultura, identidade e memória, onde trabalhamos com autores como Terry Eagleton, Roque Laraia, Raymond Williams, Homi Bhabha, Arjun Appadurai, Benedict Anderson, Stuart Hall, Anselm L. Strauss, Zygmund Bauman, Ulf Hannerz, Denys Cuhe, Giorgio Agamben, Maurice Halbwachs, Pierre Nora, Georg Simmel, entre outros. Nesse guarda-chuva conceitual, aproximamos as discussões propostas por cada autor, a fim de conseguir validar nossa hipótese: Como os filmes documentais contemporâneos mato-grossenses geram forma de visibilidade e sensibilidade para histórias e personagens que materializam o território Mato Grosso? Ao estabelecermos a relação entre território e cultura, convidamos para a discussão a identidade, a indissociável questão da cultura. A provocação consiste em demonstrar

o cinema como um espaço capaz de identidades múltiplas, como forma de resistência e luta contra dominação cultural e política exercidas pelos colonizadores europeus e seus descendentes. Justamente pelo cinema ser um meio de expressão extensiva a todos (França, 2003), o heterogêneo é imperativo. Não somos homogêneos; e, exatamente por isso, o cinema vai acentuar as singularidades, abrir janelas de possibilidades antes não testadas.

No terceiro capítulo, as questões de identidade e cultura são discutidas à luz de *Sísmico*, de Severino Neto e Rafael Carvalho, onde observamos como as identidades e as comunidades são, neste mundo globalizado, atravessadas, ao mesmo tempo em que o *processo* do fazer documental se *transforma no próprio documentário*. A história precisou sair de Cuiabá e ir testar a tese defendida por Aroldo. Precisou se *deslocar*. A crença de Aroldo nos estudos de Shabalin sobre migrações sísmicas e sua defesa à teoria que dela emana é algo tido como *fora do lugar*.

No quarto capítulo, ao fazer o exercício de observação de *Vila Haiti*, de Luzo Reis, somos conduzidos pelo debate de que as identidades são construídas a partir de uma variedade de fontes, incluindo as experiências pessoais, as relações sociais e as representações culturais. As identidades seriam, portanto, sempre *incompletas e provisórias*. Ao identificarmos um movimento de *desterritorialização sonora* trabalhado por Luzo, verificamos essas identidades em construção e sua ligação com o território, em uma ação de estranhar-se em si. Nessa observação passamos a dialogar com o trabalho de Michel Chion (1999) e seus estudos acerca da utilização do som para criação de significado.

No quinto capítulo, o enfoque é para a observação de *Missivas*, de Caroline Araújo e Maurício Pinto. Abrimos espaço para a memória e como ela se liga tanto ao território como à questão da identidade. Nos ancoramos do trabalho Halbwachs (1990) de análise sobre a memória coletiva e como ela se estrutura por pontos de referência que nos ajudam a interpretar o passado. Ao nos aproximarmos desses pontos de referência, passamos a conversar com os estudos de Pierre Nora (1993), sua discussão sobre *lugares de memória* e perceber como as missivas de Jane Vanini ocupam esse espectro, além de representarem uma espécie de *memória subterrânea* que agora passa a ter visibilidade.

No sexto capítulo, serpenteamos pelo universo do filme-ensaio ao realizarmos a observação de *Itinerário de Cicatrizes* de Glória Albuês. O *ensaísmo* é algo que está sendo cada vez mais adotado em uma ampla gama de filmes, em especial aqueles que possuem uma abordagem documental. Essas escolhas estéticas estão em diálogo com uma cultura audiovisual que emprega estratégias voltadas a intensificar a sensação de veracidade. Nesse filme-ensaio, a forma como as espacialidades e conexões são construídas, serve para enfatizar que a imagem cinematográfica, em vez de simplesmente representar a realidade, cria e apresenta uma realidade que transcende o mundo observado.

O sétimo capítulo é onde chegamos às considerações possíveis. Ao observarmos individualmente cada película, diacronicamente nos deparamos com suas particularidades e escolhas narrativas e como os signos da cultura local mato-grossense se materializam nelas; montamos um grande *dashboard*¹⁰ com as pistas coletadas de cada filme, onde, ao juntá-las, percebemos os pontos de aproximação e afastamento. Em todas as observações utilizamos os apontamos de Bill Nichols (2005), que propõe um conceito de *voz* do documentário. Cada trabalho, então, irá desenvolver sua própria voz ao articular os elementos eleitos para construção estética e discursiva que se propõe. Outro elemento que observamos é o *deslocamento* que cada obra executa e como elasticamente elas carregam o território ou voltam para ele. Os documentários oferecem perspectivas singulares sobre território, pois conseguem, de forma subjetiva e individualizada em cada obra, explorar a complexa relação entre pessoas, culturas e lugares, estimulando nossa reflexão acerca das forças culturais e sociais que podem moldar e transfigurar as paisagens físicas e geográficas. E, quando nos colocamos a observar os filmes a partir desse ponto, conseguimos refletir sobre a sua importância cultural e social como produto de um território.

10 Substantivo em língua inglesa que, em tradução livre, significa painel

CAPÍTULO 1

CONTEXTUALIZAÇÕES E CONCEITUAÇÕES CINEMATOGRÁFICAS

UM LUGAR DE IMAGENS

O cinema é oriundo dos domínios técnicos fotográficos, surgido no final do século XIX e que se desenvolveu através de uma sucessão de adventos tecnológicos, narrativos e processos produtivos que foram acelerados gradualmente durante as décadas. A passagem do século XIX para o XX marcou um novo enquadramento do homem dentro do espaço que o cercava. Temos *outro sujeito*, detectado por Baudelaire (1991), como um homem que vagueia cercado de espelhos, cercado de imagens: o homem da multidão, múltiplo e multiplicador, ainda desconhecido, sem rumo certo e sem propósito definido; um homem assustado e encurralado num espaço que se transforma diante de seus olhos atônitos e inerente à sua vontade. Em síntese, um *novo* homem que precisa de uma *nova* forma de expressão.

A pessoa humana é naturalmente um lugar de imagens. Porque a pessoa humana é um organismo vivo. Acontece que a gente esquece as imagens. A gente as recebe, mas são efêmeras, pois elas desaparecem em nosso corpo, apesar de todo aparato tecnológico existente hoje. As imagens vêm e vão, tem um movimento vivo, pois nós somos um lugar privilegiado delas. O ser humano que falo não é do ser humano de ponto de vista universal ou local, o humano aqui empregado e o que nos torna diferente são as imagens que produzimos (Belting, 2005, p. 65).

O cinema é um desdobramento desse homem. As reflexões sobre imagem são inúmeras e das mais diversas. “Noventa anos após a descoberta dos irmãos Lumière, deixou de ser possível afirmar, seriamente, que o cinema não é uma arte” (Martin, 2005, p. 17). Quando ajustamos essas reflexões sobre imagem ao campo das artes e ciências humanas, elas ficam múltiplas. A arte, como algo que emana desse ser, possibilita com que, ao abrir a oportunidade de conhecimento, encontro de variadas ações, outros espaços sejam cunhados dentro das sociedades organizadas dos homens, sejam eles virtuais, sejam eles reais; de forma a serem artérias por onde os fluxos figurem enquanto dimensão de temporalidades, multiversos da cultura como uma resultante desses engendramentos e, produtor de outros desdobramentos, numa constante sinfonia de urbe. Costa (2009) faz interessantes apontamentos:

A referida ‘ordem imagética’ colocou o cinema, desde o seu surgimento, em primeiro plano nas discussões sobre a modernidade, na medida em que esse meio de representação surgiu e se desenvolveu no espaço urbano, no contexto da cidade, engajando e posicionando o espectador em um processo e em um lugar privilegiado de visualização desse espaço particular em constante e rápida transformação (Costa, 2009, p. 110).

É justamente o cinema que conduzirá esse novo homem de Baudelaire a assumir o protagonismo dessa contemporaneidade poética. Flusser (1983) reflete sobre as mediações entre homem,

mundo e imagens, nas quais compreendemos a força que o dispositivo cinematográfico e o que suas dimensões possuem na produção dessas imagens.

Imagens são mediações entre homem e mundo. O homem 'existe', isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, entropem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a serem biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens (Flusser, 1983, p. 7).

“Imagens não são conjuntos de símbolos com significados inequívocos, como o são as cifras: não são ‘denotativas’. Imagens oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo: símbolos ‘conotativos’” (Flusser, 1983, p. 07). Temos uma reinvenção de consumo, diásporas (Appadurai, 1990), que nada mais são do que válvulas de escape nessa nova construção de relações do homem com o mundo, onde tudo no mundo hoje não é representação, é simulacro. E o cinema como vetor comunicacional, apropria-se para recriar e cristalizar espaços de inquietações sociais. “As imagens aguardam o nosso olhar para existir. Elas são imagens quando a gente olha. Caso contrário, não existem” (Belting, 2005, p. 67). Se é necessário o ato de olhar para que essas imagens tenham uma corporificação, seriam elas espectros de matéria? A afirmação de Belting nos leva a encarar que o próprio sentido de imagem é completamente modificado com o surgimento do cinema.

As reflexões de Georges Didi-Huberman (2010) sobre as imagens, enfatizam sua natureza constitutiva como fenômenos, eventos, aparições, revelações, epifanias e pequenas luzes que queimam o tecido humano (social) e podem ou não desafiar nossa vida cotidiana. Ele nos estimula a olhar para as imagens e deixar que elas nos desestabilizem, reconhecendo que as imagens não são apenas atos e fatos, mas também carregam temporalidades que evocam memórias, sobrevivências, ressurgimentos, revelações de tempos passados e presentes e até expectativas de tempos futuros. Pensar por imagens significaria

aprender a “abri-las” e “desdobrá-las”, para redescobrir seus profundos e verdadeiros valores de uso (aproveitamento, projeto) para o nosso século – especialmente nesta virada cognitiva e comunicacional da qual participamos, como Walter Benjamin (2018) imaginou.¹¹

A abordagem de Didi-Huberman nos convida a nos envolver com as imagens não como espectadores passivos, mas como pensadores ativos que podem descobrir novos significados e possibilidades, explorando suas múltiplas camadas de significado. Ao fazer isso, podemos desenvolver uma relação crítica e criativa com as imagens que nos permite navegar pelas complexidades e desafios do nosso mundo.

Em *Matéria e memória*, Henri Bergson (1990) identifica no passado, na *lembrança pura*, todo um potencial latente que *assombra* o presente; não só intrometendo no que seria a percepção atual, como em muitas vezes tendendo até mesmo suplantá-la como experiência. No aprofundamento da discussão, foi importantíssima a afirmação de Bergson com relação à materialidade (corpo), dimensão material, o regime de variação universal da matéria sem centro ou coordenadas anteriores ao *intervalo* de movimento. Isso porque é justamente com o surgimento do intervalo e nesse vai-e-vem quase ininterrupto do regime de variação universal que surgem imagens que “*afetam*” e que reagem (ação/reação/colisão) de maneira mediata, como o cinema.

Dessa forma, a imagem escapa de seu viés representacional; a imagem não mais como representação da coisa, mas como a coisa em si. Com isso, o cinema passa a ser então uma espécie de campo de combate por excelência das forças imagéticas, onde imagens potentes e potencializantes vertem sobre a tela, sempre com o risco de serem capturadas pelo lugar comum consensual. Gilles Deleuze (1985), tendo o cinema como veículo, propõe a redenção da imagem, especificamente de um sentido propriamente não-representacional de imagem, de imagem como coisa, como matéria.

11 Walter Benjamin argumenta que a era da reprodutibilidade técnica, na qual vivemos, mudou fundamentalmente a maneira como experimentamos e compreendemos as imagens. Ele acreditava que a reprodução técnica de imagem tinha o potencial de transformar sua função social e política, tornando-as mais acessíveis e ampliando seu impacto na cultura em geral.

Deleuze (1985) em sua obra *A imagem-movimento*, é ousado ao definir seu projeto para o cinema como uma espécie de taxonomia, cuja intenção é de reorganizar o conjunto das imagens e dos signos cinematográficos. Em sua obra seguinte, *A imagem-tempo*, de 1990, é que entendemos sua pretensão: ao determinar um conjunto de filmes de caráter representacional, ele acaba por identificar em movimento oposto todo um universo do cinema que escaparia a essa representação.

Para Deleuze (1985), tanto a *imagem-movimento* quanto a *imagem-tempo*, em conjunto, constituem as duas dimensões de uma semiótica pura, uma espécie de sistema de imagens e signos que não teriam condicionantes linguísticos, o que acaba por se tornar uma crítica deleuziana à semiologia do cinema de Christian Metz (1972). Criação bergsoniana e adotado por Deleuze nos livros do cinema, o conceito de *imagem* vai além de uma conexão com a matéria; a imagem é a própria matéria. É identificada ao universo material, onde “[...] todas as imagens agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas partes elementares segundo leis constantes, que chamo leis da natureza” (Bergson, 1999, p. 09).

Deleuze, provocativo, encontrará assim o estatuto para um novo tipo de autômato espiritual no novo homem de Baudelaire, o *homem comum do cinema*, de Jean-Louis Schefer; um homem afetado pelas imagens, envolto numa atmosfera onde o *pensamento* se perde mais do que se encadeia cognitivamente (Schefer, 1997), onde essa deriva do pensamento permite que ele crie conexões em formatos outros. A questão agora com relação à imagem, é a do pensamento que, “[...] no cinema, é colocado diante de sua própria impossibilidade” (Deleuze, 1990, p. 204), a *imagem-pensamento*.

Por imagem-pensamento, Deleuze e Guattari ao longo de várias discussões levantadas, afirmam que a imagem não se refere apenas a representações visuais, mas sobretudo a conceitos e ideias. A imagem-pensamento seria, então, uma forma de expressão que conecta áreas do conhecimento e permite a criação de novas conexões entre elas. Isso porque o pensamento não seria uma atividade exclusivamente racional ou lógica, mas sim uma rede complexa de imagens que se conectam e se

expandem. Os autores aludem em várias obras (*Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* [1980], *O que é filosofia?* [1991] e *Diferença e repetição* [1968]) que a imagem-pensamento seria uma forma de pensamento que transcende a lógica binária e cria novas possibilidades de compreensão do mundo.

A imagem-pensamento tece uma espécie de interconexão de imagens e conceitos, e incita a possibilidade de desenvolver narrativas cinematográficas que possam explorar a interconexão entre imagens visuais e conceitos. Justamente por ser uma forma de pensamento que transcende a lógica binária, ela transcende a lógica narrativa e a narrativa linear. Isso resulta na possibilidade de criar filmes que se permitam serem experimentais e menos baseados em uma estrutura narrativa tradicional; o que permitirá que o espectador crie suas próprias conexões entre as imagens apresentadas. São filmes com múltiplas camadas de significado que vão permitir interpretações diversas.

Um exemplo onde encontramos materializada a imagem-pensamento é em *A Árvore da vida* (2011), onde Terrence Malick usa imagens impressionistas para suscitar reflexões sobre a vida, a morte, a natureza e a espiritualidade. Separadas, elas soam *estranhas*, mas quando vão gradativamente criando conexões entre si, somos projetados a um rio caudaloso do pensar. *Sans soleil* (1983), de Chris Marker, é um documentário que utiliza imagens e narrações poéticas para criar uma reflexão sobre a condição humana e as diferenças culturais em diferentes partes do mundo. *Nostalgia da luz* (2010), de Patricio Guzmán, mescla a utilização de imagens de arquivos históricos e observações astronômicas para explorar a relação entre memória, história e a busca pelo conhecimento, para, desse ponto, catapultar o espectador para o incômodo do período ditatorial de Pinochet no Chile e os seus dejetos. A imagem-pensamento nos leva a um porto onde entendemos as imagens como uma espécie de lugar singular de um pensamento original que as habita.

UMA GRAMÁTICA DE IMAGENS MUNDO

Somos uma sociedade de imagens. Nascemos consumindo imagens e essa parece ser uma das habilidades na vida contemporânea. É uma linguagem que não nos é ensinada na escola ou no seio da família. É uma linguagem que penetrou no cotidiano vivido e instintivamente se conecta com nossa humanidade, pois, é um *produto* dessa nossa humanidade. “O espírito visual transformou-se então num espírito legível, e a cultura visual numa cultura de conceitos” (Balázs, 1970, p. 17, tradução nossa). Essa linguagem possui um conjunto de códigos e signos que é forjado por um misto de diversas linguagens, em que cada qual contribui para formar uma espécie de gramática. Essa gramática é o que conhecemos como linguagem cinematográfica ou linguagem audiovisual.

Embora a visão seja o órgão pelo qual obtemos a maior parte da informação, isso não implica que os outros sentidos estão adormecidos enquanto vemos. As imagens e sons dirigem-se mais imediatamente aos sentidos da visão e audição. O tacto, o paladar, e o cheiro são estimulados pela imagem e pelo som. Em resumo, os espectadores dirigem-se aos filmes como todos os seus sentidos (Penafria 2003, p. 02).

Mikhail Bakhtin, teórico russo da linguagem e da literatura, acreditava que toda linguagem e discurso são moldados pelo contexto social, histórico e cultural em que são produzidos. Seguindo essa linha de pensamento ele afirma que a teoria do cinema seria uma espécie de *enunciado historicamente localizado*.

Isso significa que a teoria do cinema seria um discurso que é influenciado e moldado pelo contexto histórico e cultural em que foi produzido. Ela não poderia ser uma verdade universal, mas sim uma construção histórica e cultural, que reflete as preocupações e os interesses de uma determinada época. Por exemplo, a teoria do cinema produzida na década de 1920, durante os primórdios do cinema, refletia preocupações diferentes das teorias produzidas nas décadas seguintes, quando o cinema já havia se consolidado enquanto uma forma de arte,

entretenimento e linguagem. Para ele, essa teoria pode inclusive variar de país para país, refletindo as diferentes culturas, tradições e contextos sociais em que o cinema é produzido e consumido.

Em seu livro *Estética da criação verbal*, Bakhtin (1997) cria uma jornada de discussão sobre a relação entre linguagem e literatura; muitos dos princípios que desenvolve são relevantes para pensarmos outras formas de discurso, outras linguagens (onde podemos incluir o cinema), como por exemplo o dialogismo.

O conceito de dialogismo é a ideia de que todo discurso é um diálogo implícito ou explícito com outros discursos que o precedem, ou que estão sendo produzidos simultaneamente. No cinema, essa ideia pode ser aplicada ao discurso cinematográfico que irá criar diálogos com outras formas de discurso (camadas), como a literatura, a pintura, a música e o teatro. A dialogia pode ser vista na interação entre personagens, na maneira como diferentes pontos de vista são representados e na maneira como as imagens visuais são combinadas com outros dispositivos como a música e os efeitos sonoros, justamente para criar um significado complexo, multifacetado e profundo.

Bakhtin (1997) enfatizou a importância da polifonia na criação verbal. A polifonia se refere à multiplicidade de vozes e pontos de vista que coexistem em uma obra e encontramos isso na gramática cinematográfica, que muitas vezes apresenta múltiplos personagens e perspectivas, criando um diálogo entre eles, ou inclusive na manipulação temporal, como a aplicação da montagem polifônica de Eisenstein.

Bakhtin argumenta que todas as obras de arte são permeadas por multiplicidades de vozes, o que encontra amparo em Eisenstein quando este afirma que a montagem de diferentes imagens poderia criar significados. Para Eisenstein (2002a), em sua obra *A forma do filme*, a montagem não é uma simples técnica de edição, mas acima disso uma forma de criar um diálogo visual entre diferentes elementos do filme. Nessa obra ele elabora sua teoria da montagem cinematográfica e explora o potencial da montagem polifônica para criar significados.

Sua montagem polifônica pode ser vista como uma espécie de dialogia visual, na qual diferentes imagens e elementos trabalham juntos para criarem um significado mais profundo e complexo. Seria uma espécie de sinfonia visual. Ambos os autores enfatizam a importância do múltiplo e da diversidade na criação de significado, pois a interação entre diferentes elementos poderia levar a uma compreensão mais rica e complexa do mundo.

A compreensão da linguagem cinematográfica como um meio baseado em códigos sonoros e visuais em movimento, nos leva a perceber que essa linguagem está em constante evolução, uma vez que está intrinsecamente ligada às formas de captação e edição de som e imagem, as quais sofrem transformações tecnológicas constantes. À medida em que as tecnologias do audiovisual avançam, a linguagem do cinema também se transforma. No entanto, há aspectos constitutivos da linguagem que permanecem imutáveis diante das mudanças tecnológicas – são os elementos que constituem a gramática audiovisual. Elementos técnicos como planos, movimentos de câmera e lentes, entre outros que possuem entre si uma simbiose. “[...] a imagem e o som não são colocados no ecrã apenas pela sua possibilidade técnica, mas pelo que o som pode acrescentar à imagem e esta ao som. Entre ambos não há uma relação forçada, mas uma relação trabalhada por cada autor segundo o seu próprio estilo” (Penafria, 2003, p. 03).

Ismail Xavier (2021), em sua antologia *A experiência do cinema*, de 1983, brinda-nos com os estudos do filósofo alemão Hugo Münsterberg, com sua publicação *Photoplay: A Psychological Study*, de 1916, onde aponta em seus estudos que “[...] a profundidade e o movimento chegam até nós no mundo do cinema, não como fatos concretos, mas como uma mistura de fato e símbolo. Elas estão presentes e, no entanto, não estão nas coisas” (Münsterberg, 1970, p. 30).

Desde o início, o cinema tem sido um lugar onde esse autômato do pensamento e do imaginário é colocado em operação, enquanto vamos utilizando-o para explorar a promessa de conhecer outros mundos. Münsterberg (1970), ao apontar sobre a mistura de fato e símbolo, faz referência à condição de espectador que aceita a aparência

de profundidade e ao mesmo tempo sabe que essa profundidade que o impacta não é real; ele se envolve com o que lhe chega pelos projéteis cinematográficos e se permite entrar em uma espécie de jogo, por onde é levado na narrativa que se encontra.

Na fase inicial dos Lumière, o fascínio se centrava na possibilidade de deslocar-se para diferentes espaços, experimentar outras modalidades de tempo e promover não apenas as paisagens e atualidades, mas o próprio aparato cinematográfico como uma espécie de instrumento científico-industrial, capaz de atravessar fronteiras, fossem elas de espacialidades ou de temporalidades, como se por aquela máquina pudéssemos voar sobre o mundo.

Para Münsterberg (1970), o espectador não pode ser visto como elemento passivo, mas como alguém que no jogo dessas imagens/tempo/movimento/pensamento, cognitivamente, participa ativamente, o que acaba por cumprir as condições para que a experiência cinematográfica se inscreva na esfera do estético, pois, para o filósofo, é nessa esfera em que o mundo exterior veste as formas da nossa consciência. “Quando o cinema permite que o mundo exterior se liberte de espaço, tempo e causalidade, e ao fazer isso se revestiria da nossa consciência” (Münsterberg, 1970, p. 95).

Os apontamentos de Münsterberg nos levam a uma afirmação de Béla Balázs, onde o autor pontua que seria “[...] a arte do cinema que, afinal, poderá unir os povos e nações, torná-los familiarizados uns com os outros e ajudá-los no sentido de uma compreensão mútua” (Balázs *apud* Xavier, 2021, p. 72).

Münsterberg (1970) irá, ainda, destacar a capacidade do cinema de transcender as limitações desse mundo exterior e de moldar os eventos de acordo com as formas do nosso mundo interior – atenção, memória, imaginação e emoção. Essa habilidade da mente em superar a matéria é vista por ele como uma espécie de vitória e seria uma fonte de prazer autêntico que só é encontrado justamente no cinema. Como um dos pioneiros do pensamento cinematográfico, Münsterberg nos oferece uma perspectiva intrigante sobre a relação entre a organização de imagens e movimentos e a subjetividade humana, o que nos leva

a analisar e refletir sobre a experiência cinematográfica. “O cinema constitui um locus ideal para a orquestração de múltiplos gêneros, sistemas narrativos e formas de escritura. O mais impressionante é a alta densidade de informações que se encontra à sua disposição” (Stam, 2013, p. 26).

Um outro prisma para imiscuir-se no que tange a teoria do cinema são as provocações levantadas por Robert Stam (2013) em *Introdução à teoria do cinema*, onde ele controla uma narrativa que, em fluxo causal, pontua os antecedentes substanciais a essa teoria, como as discussões sobre especificidade do meio, o fato dessa arte, mídia máquina de pensamento, ser uma espécie de herdeira do hábito de classificação das obras em espécies, e muitas dessas classificações são importadas da literatura – comédia, tragédia, melodrama e outras surgem mais dentro desse espectro da imagem cinematográfica – paisagens, atualidades, quadros, diários de viagem, desenhos animados, documentário.

Os gêneros são sempre questionadores por algumas incertezas que persistem: como será que os gêneros são uma realidade objetiva no mundo ou são apenas construções subjetivas dos analistas que os utilizam? Existiria um número limitado de gêneros ou eles são infinitos, em princípio? Seriam os gêneros uma espécie de entidades essencialmente platônicas e atemporais ou seriam entidades temporais e efêmeras? Seriam culturalmente específicos ou transculturais? Stam argumenta que “[...] o gênero cinematográfico, da mesma maneira como antes dele o literário, também é permeável às tensões históricas e sociais” (Stam, 2003, p. 29).

Dentro da literatura, por exemplo, o gênero do romance surgido no mundo comum da realidade burguesa apresenta um desafio à tradição da aventura romanesca, que está vinculada às ideias aristocráticas de cortesia e cavalheirismo. Retornando então ao *enunciado historicamente localizado* de Bakhtin, podemos assentir, portanto, que os gêneros neste caso cinematográfico “[...] chegam a nós informados por conotações de classe” (Stam, 2003, p. 29) e o cinema nos saltaria como “[...]um produto de uma cultura em um momento histórico específico” (Stam, 2003, p. 32).

A teoria do cinema foi sendo construída, então, de imbricamentos. Ela está intrinsecamente ligada aos gêneros literários, assim como está ligada à história da arte e ao discurso artístico; e não conseguimos separá-la do *tout court*¹² – *o que fere e inspira* de Jameson, que busca constantemente novas formas de inovação e renovação. A teoria do cinema, a longo prazo, também deve ser compreendida à “[...] luz do crescimento do nacionalismo, uma vez que se tornou um instrumento estratégico de projeção” (Stam, 2003, p. 33) desses imaginários nacionais impulsionados justamente por esse reposicionamento do novo homem. Jameson (1997), em elipse, retorna às provocações de Münsterberg, o jogo cinematográfico – ferir e inspirar, nessa *gramática* que Balázs ajuda a conjugar cheias de *close-ups* e montagens.

O TERCEIRO CINEMA

Entendemos que o surgimento do cinema, seja como meio, arte, tecnologia, indústria ou ideologia, penetrou em profundidade o cotidiano social. Se o entendemos como um produto que surge nesse caldo social e que rizomaticamente entremeia geografias e políticas, é axiomático que certos contextos histórico-sociais nos auxiliem na compreensão e partilha a respeito de realidades culturais específicas. Vimos que a imagem, seja ela tempo, movimento ou pensamento, em sua materialidade, criou formas de espaço, memória e identidade, que encontram no espectro cinematográfico estratégias específicas de representação, como linguagem e formas narrativas. Essas estratégias são capazes de expandir nossa compreensão da realidade e de proporcionar experiências distintas de reflexão e pensamento.

Entre tantas outras conexões e desdobramentos sobre a conceituação cinematográfica como questão fulcral nesta pesquisa,

12 O conceito de *tout court*, também conhecido como “golpe curto”, foi cunhado por Fredric Jameson em sua obra *Pós-modernismos - A lógica cultural do capitalismo tardio*. O termo se refere a um tipo de produção cultural que busca surpreender o público por meio de uma abordagem inesperada ou chocante, que rompe com as experiências convencionais. Esse tipo de abordagem pode ferir a sensibilidade do espectador, mas também pode ser uma fonte de inspiração para novas formas de criação. Segundo Jameson, o *tout court* é uma característica do pós-modernismo e está ligado à lógica do capitalismo tardio, que busca constantemente novas formas de inovação e diferenciação para se manter em constante renovação. Nesse sentido, ele é visto como uma resposta à necessidade de criar novidades constantes, ao mesmo tempo em que lida com a fragmentação e a crise das formas artísticas tradicionais.

não podemos deixar de pensá-la também com relação ao colonialismo, uma vez que os passos iniciais do cinema coincidem com o apogeu do imperialismo. As potências produtoras de cinema como Grã-Bretanha, França, Estados Unidos e Alemanha, foram notáveis potências imperiais. Sendo assim, em muitos momentos o cinema associou (e ainda associa) narrativa e espetáculo, para narrar a história do colonialismo, durante muito tempo pelo prisma do colonizador.

Para os europeus e estadunidenses, o ato cinematográfico e a experiência cinematográfica forneciam uma gratificante sensação de pátria e de pertencimento nacional e imperial. Contudo, para as sociedades colonizadas por eles era o oposto. O cinema foi (e é) capaz de *produzir* um mapa do mundo, cartografando histórias e fazendo crônicas de acontecimento, ao mesmo tempo em que agia como uma espécie de historiador, escavando o passado de civilizações remotas ou como arqueólogos ao narrar hábitos e costumes de povos exóticos (Shohat; Stam, 2002).

Moreno (2014, p. 08) afirma que “[...] mais incisivamente do que a noção de cultura, a identidade implica a produção de discursos portadores de signos de identificação”. Roberts (2010, p. 18) aponta que “A história do cinema se confunde, desde o início com processos globais de colonialismos até suas consequências pós-coloniais”. O cenário contemporâneo, extremamente globalizado e midiático, acabou de certa maneira por tematizar questões de identidade, sejam elas individuais, culturais, étnicas ou nacionais.

Quando falamos de colonialidade, nesse campo de cinema em questão, estamos trazendo a discussão para toda uma formação de gosto e de belo, que tem como referência os padrões ocidentais, em especial os estadunidenses, onde se constituiu uma indústria do setor; o que produz batalhas de imaginários (Stam, 2003) nacionais no interior de espectadores coloniais – e não temos como apartar a influência do conceito de *Terceiro Mundo* na construção desses imaginários e sua conexão com o pensamento do *Terceiro Cinema*.

Nos anos de 1950, o mundo vivia as tensões da guerra fria. Demógrafos e geógrafos franceses passaram a utilizar o termo Terceiro Mundo como uma alternativa à ideia mais genérica e desorganizada de que eram “países pobres”, em uma tentativa de categorizar em contraposição ao Primeiro Mundo, capitalista e ocidental, e o Segundo Mundo socialista. Com o tempo, essa terminologia ganhou prestígio à medida que as colônias europeias na África e na Ásia lutavam por independência; a ideia de unidade que ela propunha trazia consigo uma dimensão revolucionária. Foi na emblemática conferência de Bandung em 1955 que o termo ganhou expressão política oficial ao reunir as nações “não-alinhadas”, nem ao primeiro nem ao segundo mundo (Harlow, 1987).

É nesse contexto que Frantz Fanon (2022), em *Os condenados da terra*, de 1961, oportuniza a discussão sobre a terminologia do Terceiro Mundo, pois sua pesquisa se concentra na questão da descolonização e na luta contra a opressão e subordinação que os países tidos como Terceiro Mundo, uma zona acinzentada, enfrentavam como uma espécie de *drenagem cerebral neocolonial*. Fanon argumenta que a colonização foi um processo de desumanização, no qual os povos colonizados foram tratados como inferiores e desprovidos de suas culturas e identidades, que foram subalternizadas nas dinâmicas globais de poder e subordinação perpetuados pelo norte global. A partir dessa compreensão histórica, Fanon destaca a importância da autoafirmação e da luta pela independência, para que assim se possa reconstruir as identidades e culturas dos povos assujeitados.

A obra de Fanon figura como um grande chamamento para a luta, para a resistência e para a insurgência, e vai colidir e se fortificar por conta do tempo em que ela surge, em meio às revoluções sociais da década de 1960. Os processos de descolonização, conscientização social e luta política que varreram o globo nesse período não podiam limitar-se a si mesmos. Eles estão com as entranhas conectadas à crise geral da modernidade, que envolve uma reorganização cultural global, que pode ser vista como reorganização ou desorganização, dependendo

do ponto de vista. O campo cinematográfico passa a ser um espaço evidente da consciência terceiro-mundista e de todas as suas implicações.

Encaramos aqui que um cinema verdadeiramente visionário e subversivo só poderia surgir do Terceiro Mundo – essa zona acinzentada, zona de contato; justamente por apresentar em si a emergência de um foco descentralizado que, através do uso criativo da linguagem e da narrativa, é capaz de abrir novos horizontes para reflexão sobre a realidade, bem como permitir que diferentes perspectivas e pontos de vistas sejam expressos e compartilhados. Os cineastas do chamado Terceiro Cinema não adotaram um modelo homogeneizante de estratégias formalistas ou buscaram uma classificação de ser um cinema de um certo *estilo*. A grande operação aqui era encarar o cinema como um *mapa aberto*. Os ideais de transformação da sociedade pelo encontro de sua consciência, que foram enfatizados pelos ideais terceiro-mundistas, norteiam os principais temas que ganham o ecrã dos filmes oriundos desse terceiro cinema. A pobreza, a opressão social, a violência urbana das metrópoles inchadas e miseráveis, a recuperação da história dos povos colonizados e oprimidos e logicamente a construção das nações.

Os cineastas argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino, do grupo *Cine Liberación* e da *Escuela del Tercer Cine*, foram os cunhadores do termo, para justamente representar um movimento cinematográfico desse período dos anos de 1960, que buscava uma abordagem alternativa à produção de filmes, como o objetivo de retratar a realidade social e política dos países latino-americanos e africano, personificando um contraponto ao cinema comercial de Hollywood e ao cinema de arte europeu.

Os realizadores desse Terceiro Cinema, como Solanas e Getino (Argentina), Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos (Brasil) e Ousmane Sembène (Senegal), não só se espelham em temas das esferas marginalizadas da sociedade, como vão demonstrar laços estilísticos com o cinema do neorealismo italiano, que serve como proposta de abordagem formal simples; ter um baixo custo de produção e essencialmente ter uma linguagem direta; e a *Nouvelle Vague* francesa

enquanto a afirmação do “cinema de autor”, que atesta a possibilidade de consolidação de linguagens individuais, intimistas.

O Terceiro Cinema é um movimento que desafia as visões tradicionais do cosmopolitismo. Por um lado, ele se apropria de tendências estéticas europeias, mas o faz de forma crítica e transformadora. Por outro lado, ele nega a ideia de um centro metropolitano definido, dando voz aos povos subalternos.

A grande comunhão é a veiculação de ideias libertárias, teorias do subdesenvolvimento, entre outras, o que leva o Terceiro Cinema a ser uma espécie de *statement* sobre o cosmopolitismo (Prysthon, 2006), tanto como movimento que desafia as visões tradicionais do cosmopolitismo. Por um lado, ele se apropria de tendências estéticas europeias, mas o faz de forma crítica e transformadora. Por outro lado, ele nega a ideia de um centro metropolitano definido, dando voz aos povos subalternos. A grande questão é que os desvalidos, subalternos, excluídos e destituídos agora ocupam o centro.

La hora de los hornos (1968), de Solanas e Getino, é um documentário político que denuncia a opressão e a exploração na América Latina. Já Glauber, foi um dos cineastas mais influentes do cinema brasileiro e uma figura-chave do movimento do Cinema Novo. *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967), abordam questões sociais e políticas do Brasil na virada de chave dos regimes políticos. Sembène, com seu *La Noire de...* (1966) e *Xala* (1975), retrata as experiências do povo africano e aborda questões como o colonialismo, o neocolonialismo e o racismo. Nelson Pereira dos Santos com *Vidas secas* (1963) e *Como era gostoso o meu francês* (1967), explorou as condições sociais e políticas do Brasil.

É lógico que, como todo movimento, existem momentos de euforia e fúria em que a produtividade aflora e se multiplica insanamente, assim como momentos de estagnação. Enquanto nos anos da década de 80 a representação de aspectos políticos e a tematização das identidades nacionais (Prysthon, 2006) e das realidades desoladoras praticamente desapareceram das narrativas dos produtores de cinema terceiro

mundistas, os anos 90 personificaram um gradual amadurecimento dos preceitos culturais.

Bhabha (2005), por meio de seus estudos, aponta justamente que o momento agora passa a ser a valorização do periférico, do que antes se encontrava na margem. A influência e os ideais do Terceiro Cinema continuam a ressoar até os dias atuais, com cineastas em todo mundo buscando abordagens alternativas e engajadas para contar suas histórias e explorar questões sociais e políticas. São justamente os estudos culturais e as teorias pós-coloniais que impulsionam um novo encontro profícuo do pensamento para o que agora começamos a chamar de *World Cinema*.

World Cinema não consegue ser definido ou categorizado por uma unidade estética ou temática. Talvez uma mera fagulha de aproximação de redimensionamento da noção cunhada pelo Terceiro Cinema, imbricado pelo conceito do multiculturalismo. Contudo, é evidente que, no apagar das luzes do século XX, o *descentramento* se tornou um elemento nevrálgico no campo cultural. Não apenas no sentido espacial de território, mas também na fragmentação social que descentraliza os sujeitos e as identidades e no desenvolvimento tecnológico que facilitou o descentramento geográfico. Descentramento se liga a *deslocamento*. Essas ramificações são provas inegáveis que a gama de processos que ajudam a redimensionar o papel da periferia, das margens e do Terceiro Mundo, acaba por exercer um impacto significativo no estabelecimento e consolidação de estéticas cinematográficas alternativas.

Esses descentramentos acabam por se ligar ao esfacelamento de fronteiras, da possibilidade de diálogos entre mundos. Ele orbita as oposições global e local, capitais e distritos, mundial e regional, oriental e ocidental, cânones e margens. A mundialização da cultura de Ortiz (2007) já nos coloca esse holofote. É justamente a noção de território que se sobrepõe, pois esses descentramentos da sociedade contemporânea naturalmente acumulam impactos no que se encontra no micro, no localizado.

Por mais que o processo de mundialização da cultura tenha em sua gênese a difusão de padrões culturais hegemônicos, em suas dobras permite a coexistência de culturas diversas, borrando as fronteiras e propiciando que, nessas zonas de contato surgidas às vozes periféricas, ofereçam uma alternativa aos padrões culturais dominantes. É o impacto na maneira como se vive, pensa e constrói a noção de diálogo intercultural. O ato de realinhar fronteiras afeta não só o pensamento da produção cultural contemporânea, mas a forma como passamos a analisá-la, catalogá-la e produzi-la.

O DOCUMENTÁRIO: O QUE É O QUE?

O cinema também é um processo físico. Para além de entender a luz e o som, entre outras questões das ciências naturais que operam alguns dispositivos cinematográficos, cinema é ação e reação e, inevitavelmente, colisão em alguns momentos. Partimos do pressuposto de que filmes não são neutros. São reflexos de uma sociedade com suas demandas e angústias, posições políticas e visões de mundo. Como podemos definir o que vem a ser um documentário? Definir também seria uma forma de limitar, enquadrar, ou, segundo Strauss (1999), nomear e identificar.

A palavra documentário foi utilizada pela primeira vez por John Grierson¹³, em 1926, para se referir ao tipo de cinema que Robert Flaherty fazia. Grierson acreditava que o documentário deveria ser um instrumento de transformação social e política, capaz de educar e conscientizar as massas. O termo era algo que aparecia em dicionários desde o século XIX, para justamente denotar tudo o que tem caráter de *documento*. No campo audiovisual, “[...] a noção de documentário também é subsidiária da noção de *documento* no sentido que lhe dá a

13 Cineasta escocês. Ao lado de Robert Flaherty e Dziga Vertov, é um dos principais nomes das histórias dos primórdios do documentário. Fundou a *Escola Inglesa de Documentário*, na época em que trabalhava na agência governamental *Empire Marketing Board*. Foi a *Escola Inglesa de Documentário* a responsável pela afirmação institucional do gênero, ao lançar as bases para o que hoje se denomina documentário clássico. Com uma formação em ciências humanas, Grierson se preocupava com o despreparo do cidadão comum para discutir e opinar sobre questões complexas da sociedade e por isso, acreditava que o cinema é um potencializador de cidadanias. Ele dá ao documentário o valor máximo justamente quando o chama de uma escolha poética ao invés de jogar-se numa ficção.

História como disciplina: prova da verdade” (Machado, 2011, p. 07, grifos nossos). Gauthier (2011, p. 19), recorrendo ao dicionário *Littré*, de 1871, provoca que o “[...] documentário não é um gênero”, uma vez que a distinção entre documentário e ficção deve ser submetida a uma crítica, explicitando os termos empregados por um lado e buscando encontrar distinções mais refinadas por outro, o que nos leva justamente a tentar desvendar as ambiguidades e os limites da noção de gênero. A frase de Godard, “*Tous les grands films de fiction tendent au documentaire, comme tous les grands documentaires tendent à la fiction*”¹⁴, serve para esquentar a discussão e para justamente pensar o cinema de forma mais ampla.

Gauthier (2011) aponta ainda que, se no dicionário, ficção, em sua primeira acepção, seria *uma invenção de coisas fictícias*; caberia a ela o campo do romance. O documentário como documento deságua no quesito veracidade e do conhecimento científico. Voltemos a Stam (2013, p. 29); “[...] o gênero cinematográfico [...] é permeável às tensões históricas e sociais”. Ao assistir a um filme, o que o espectador “[...] enfrentará é um signifiante, a tela onde se reconstitui segundo códigos” (Gauthier, 2011, p. 21) e, ao contrário da ficção, o documentário deve saber manejar cuidadosamente seu referente. Jean Rouch¹⁵ é prova da dificuldade de situar filmes de um lado ou de outro, documentário ou ficção – justamente por utilizar as práticas documentais tanto quanto as ficcionais.

14 Todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção (tradução nossa).

15 Etnólogo e cineasta francês que se tornou um dos mais importantes e influentes documentaristas da história do cinema. Conhecido por seu trabalho pioneiro em cinema etnográfico – um estilo de documentário que busca entender e representar outras culturas de uma perspectiva antropológica. Iniciou sua carreira como etnólogo estudando as sociedades da África Ocidental, particularmente os grupos étnicos do Níger. Viajou extensivamente pelas regiões e realizou uma série de estudos etnográficos, que mais tarde se tornaram a base de seu trabalho cinematográfico. Rouch acreditava que o cinema poderia ser uma ferramenta poderosa para a compreensão intercultural, e passou a produzir uma série de documentários que combinavam elementos de ficção e realidade para criar retratos vívidos e imersivos da vida nas comunidades que estudava. Ao longo de sua carreira, Rouch produziu uma série de documentários notáveis, incluindo *Les Maîtres Fous* (1955), *Jaguar* (1967) e *Chronique d'un été* (1961), este último realizado em colaboração com o cineasta e sociólogo Edgar Morin. Seus filmes abordam temas como a religião, a magia, a música, a dança e a vida cotidiana nas sociedades africanas. Seu trabalho é considerado fundamental para o desenvolvimento do cinema etnográfico e é aclamado por sua inovação estética, bem como por sua capacidade de retratar as complexidades das culturas que ele estudou com empatia e respeito.

Tanto na África quanto na França, na cinematografia de Rouch, temos provocações como distanciamentos. Em alguns filmes, concede aos personagens a possibilidade de mostrarem sua voz, em outros, ele, o autor, assume esse papel. Bill Nichols (2005, p. 31) levanta que “[...] os documentários falam de situações ou acontecimentos reais e honram os fatos conhecidos [...] falam sobre o mundo histórico diretamente, não alegoricamente”. O papel validador do documentário enquanto gênero de discurso é fundamental, uma vez que dele se estabelece um ponto de vista que influencia as afirmações sobre realidade. Esse ponto de vista é construído em consonância com as características próprias e emanadas desse gênero e tem como desdobramento não apenas criar uma unidade narrativa, mas acima disso, refletir um princípio de autoridade discursiva, “[...] a expressão do real” (Gauthier, 2011, p. 21).

No entanto, vale ressaltar que esse ponto de vista não é algo pré-existente à obra audiovisual. É algo que se constrói durante a concretização do documentário, por meio de escolhas estéticas e narrativas que irão justamente compor a *mise-en-scène* documentária. São essas escolhas que refletem o exercício autoral do documentarista e se manifestam em um regime ético-estético autoral, que alinhava a obra por completo. A definição da indefinição documental segue insatisfatória e dialética. Mas, no mais basilar, tal qual branco e preto, noite e dia; o mais simplista é defini-lo enquanto o seu não: o documentário é uma não ficção

ABORDAGENS E POÉTICAS DOCUMENTAIS

A classificação e definição do documentário como gênero é uma questão fundamental em pesquisas sobre o assunto. Existem diversos produtos audiovisuais que se enquadram sob a categoria e eles utilizam diferentes estratégias discursivas para manipular as possibilidades da linguagem audiovisual. É justamente essa variedade que torna difícil a tarefa de classificar alguns filmes e, principalmente, de definir o que é um documentário. No entanto, é possível identificar algumas práticas e ideias que orientam a produção de documentários, formando blocos

de estratégias discursivas. Classificar, de certa forma, é útil para ajudar a compreender o que pode parecer confuso, contudo, é importante guiar-se e não perder de vista as nuances presentes em cada obra e as sutilezas oferecidas por cada produção. O documentário, apesar de ser o favorito dos historiadores, uma vez que transmite uma sensação de verdade, *tal como é o intuito do gênero em si*, não é um reproduzidor de verdade como Hayden White¹⁶ (2008) provoca, pois o documentarista preenche lacunas escolhendo o que entra ou não e assim constrói uma narrativa sua. Ao considerarmos a relação entre cinema, documentário e verdade, surge naturalmente a pergunta: o que realmente significa a verdade? Essa questão é profundamente filosófica e não há uma resposta definitiva.

O senso comum habituou a configurar no cinema a ficção em oposição ao documentário. Se o primeiro habita o campo das inventividades narrativas, o segundo está arraigado na presença sólida de algo documentado. Do lado do documentário, a exigência da presença do real, da verdade e da objetividade; do da ficção, a ideia de encenação, do irreal e da subjetividade. Um olhar atento consegue observar nas formas híbridas que desse encontro emerge; que os campos da ficção e documentário se entrelaçam e cada vez mais cineastas buscam criar essa espécie de dubiedade, propiciando ao espectador a dúvida e a desconfiança do que vê na tela, abandonando a noção inicial de oposição entre gêneros e a ideia de o documentário ser uma mera janela para a realidade. Na atmosfera audiovisual, a busca de linguagem, uma fuga

16 Historiador e teórico literário que se dedicou ao estudo da narrativa histórica que possui uma ligação umbilical com a discussão acerca do documentário. Partindo de um diálogo com a teoria literária, White provocou muitas discussões, especialmente por fazer uma avaliação crítica do estatuto epistemológico do ofício do historiador. Na sua conhecida *Meta-história*, Hayden White (2008) se debruça sobre os textos de historiadores e filósofos da história do século XIX e, ao analisá-los, White salienta as estratégias narrativas utilizadas pelos autores na produção de seus discursos em prosa. Ele afirma que as estratégias são as mesmas usadas pelos autores de ficção na composição de suas obras literárias, como as formas de enredo da estória romanesca, da tragédia, da comédia ou da sátira e os tropos linguísticos metáfora, metonímia, sinédoque e ironia. Hayden White também trata da presença dos tropos nos campos discursivos no conjunto de textos arregimentados, na obra *Trópicos do discurso*. White volta a pensar o estatuto do texto produzido pelo historiador de ofício, aproximando-o mais uma vez do texto ficcional. O teórico chama a atenção para o papel desempenhado pelo historiador na construção da narrativa histórica: é esse profissional que atribui um determinado sentido a um conjunto de acontecimentos (White, 2014), interpretando-os, escolhendo o que será incluído e excluído do texto final e preenchendo as lacunas presentes na documentação com a sua imaginação (White, 2014). Posto isso, o autor afirma que as narrativas históricas são “[...] ficções verbais cujos conteúdos são tanto inventados quanto descobertos e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências” (White, 2014, p. 98). A proposta de White de pensar o texto do historiador como um “artefato literário” (White, 2014, p. 97) está relacionada a uma observação importantíssima acerca do trabalho historiográfico: após intensas pesquisas com fontes e textos teóricos, o historiador sempre constrói o seu texto e elabora uma narrativa.

da obviedade. Obviedade esta que muitas vezes, banhada nas formas hegemônicas colonizadoras, tece organicamente um ecossistema único e rico de sentidos, simbiótico dos atravessamentos que se permite de artes distintas, que ali, nesse terreno fértil, possibilita o voo da imaginação criativa, que no espectro cinematográfico se amplifica. “O cinema constitui um locus ideal para a orquestração de múltiplos gêneros, sistemas narrativos e formas de escritura. O mais impressionante é a alta densidade de informação que se encontra a sua disposição” (Stam, 2013, p. 26).

Arlindo Machado (2011) no *Dossiê Temático* da revista *Doc Online*, produz uma inquietação acerca da questão de que as definições da palavra documentário não dá mais conta da ampliação do campo, motivado pelo balanço final da *Muestra Internacional de Documentales*, ocorrida em Bogotá, em 2004, onde chegou-se à conclusão de que era necessário mudar o nome documentário, pois “[...] essa palavra havia se tornada velha e insuficiente para designar qualquer coisa, além de que já não dava mais conta da extensão da produção que se estava vendo e discutindo na própria mostra de documentários” (Machado, 2011, p. 06). Ele conduz uma discussão ao observar que existe uma crescente contaminação do gênero ou formato documental pela ficção, com filmes que se classificam como documentário, mas utilizam atores, estúdio e tudo mais que caracteriza de certa forma o campo ficcional. E, por outro lado, “[...] paradoxalmente, muitos historiadores utilizam os filmes de ficção como documentos para se estudar um lugar ou uma época” (Machado, 2011, p. 09). Na sua visão está acontecendo uma “[...] expansão do conceito de documentário, e em algum sentido também a sua superação” (Machado, 2011, p. 10). Ele nos conduz na observação do que seriam alguns *desvios* que o gênero ou formato audiovisual documentário experimentou nos últimos anos.

Um desses desvios seria o *documentário híbrido*, que em um passado já foi conhecido como *docudrama*. O documentário híbrido é um formato que desafia as fronteiras entre o documentário e a ficção, ele mostra que a realidade é sempre interpretada e que o documentário não é uma mera representação da realidade, mas uma construção. Ele opera ao mesmo tempo como um *espelho* e uma *lente*, pois, mesmo refletindo

a realidade, também a distorce. *Jogo de cena* (2006), de Eduardo Coutinho, é um exemplo de documentário híbrido. O filme começa com um anúncio de jornal que convoca mulheres a contarem suas histórias de vida. 83 mulheres se candidatam e, depois de um processo de seleção, 23 delas são convidadas a participar de um *workshop* de teatro. Durante o *workshop*, as mulheres contam suas histórias para a diretora de teatro, que as transcreve e as entrega a atrizes profissionais. Essas atrizes interpretam as histórias das mulheres, misturando-as às suas próprias experiências. O resultado é um filme que é, ao mesmo tempo, documental e ficcional.

Machado (2011) também aponta o *falso documentário* com outro modelo de *desvio*. Esse tipo de produto audiovisual simula ser um documentário, mas, na verdade, é uma ficção. Ele pode ter o mesmo estilo, linguagem e formato de um documentário, mas o seu conteúdo é inventado. O objetivo do falso documentário é geralmente refletir sobre o próprio documentário, questionando sua pretensa objetividade e a facilidade com que se pode manipular a informação. Seguindo as suas observações, Machado (2011) aponta outro desvio que seria o *metadocumentário*, que ele afirma ser um tipo de documentário que é *crítico do próprio documentário*. Ele denuncia a ilusão de objetividade do documentário, que muitas vezes instrumentaliza os sujeitos retratados. O metadocumentário também questiona a prática de se utilizar da imagem e da palavra do outro para comprovar teses sociais ou políticas. Ele reflete sobre os limites do documentário e sobre a sua capacidade de dizer algo sobre o mundo. O tema básico do metadocumentário é sempre o próprio documentário e suas razões, instituições e fins.

Ao apontar para o *documentário sonoro*, Machado (2011, p. 14) levanta o debate de que “um filme ‘mudo’ é um produto tão legítimo quanto um filme sonoro”. Entretanto, para Chion (1990), isso não se aplicaria a um filme sem imagens, pois no seu entender, é um filme quando tem um *quadro visual de projeção*. “Ele só se torna um filme a partir do momento em que se refere a um quadro, mesmo que vazio, de projeção” (Chion, 1990, p. 122 *apud* Machado, 2011, p. 15). Portanto,

é possível pensar o documentário apenas no plano sonoro. Um exemplo que materializa isso seria o filme cubano *Opus* (2005), de José Angel Toirac, que produz uma montagem de discursos orais do líder cubano Fidel Castro, onde estes não são ouvidos na integridade, onde o diretor deixa as cifras numéricas que foram citadas por Castro, que, de certa forma, “revelam” os progressos de seu governo. Ele utiliza esses grafismos de números, em repetição, sobreposição de forma que, em alguns momentos se contradizem ou atropelam, sendo embalados pela voz de Castro, que erra a pronúncia, pigarreja, gagueja etc.

Durante algum tempo, uma crença comum na produção documental é de que a câmera é capaz de captar a realidade de forma objetiva, sem interferência do realizador. Essa crença é baseada na ideia de que a câmera é um aparelho técnico que funciona de forma automática, captando as imagens do mundo sem distorcê-las. Essa crença leva a uma distinção entre documentário e desenho animado, uma vez que o documentário, segundo essa visão, é um registro da realidade, enquanto o desenho animado é uma criação artificial. Essa distinção é problemática, pois ignora o papel do realizador no processo de produção documental.

O realizador escolhe o que filmar, como filmar e como editar o material. Essas escolhas inevitavelmente influenciam a forma como a realidade é representada no documentário. Além disso, a crença na objetividade da câmera é questionável. A câmera é um aparelho técnico, mas também é um produto cultural. Ela é influenciada pelas escolhas do realizador, pelas condições de filmagem e pelo contexto histórico e social em que é produzida. Portanto, o documentário não é um registro objetivo da realidade, mas uma construção que reflete a subjetividade do realizador.

Um exemplo eloquente de animação documental é o filme franco-teuto-israelense *Valsa com Bashir* (2008), escrito e dirigido pelo israelense Ari Folman. A narrativa trabalha as tentativas de Folman, um veterano da Guerra do Líbano, de 1982, de recuperar as suas memórias perdidas dos eventos que marcaram o massacre de *Sabra e Chatila*, trabalhando um ritmo na montagem embalado pela trilha sonora milimetricamente escolhida. A história segue na busca dessas memórias de Ari e,

ao descrever quando a Falange libanesa chega com tropas e armamentos e adentram os campos, neste ponto, a animação transiciona para cenas reais da carnificina que vitimou centenas de palestinos, estratégia que acaba por potencializar a intenção do diretor.

Temos, ainda, nesses desvios, o *documentário machinima*. *Machinima* é uma forma relativamente nova de mídia, mas cresceu rapidamente em popularidade. Os custos de produção de *machinima* são baixos, o que permite que pessoas com pouco ou nenhum conhecimento de cinema criem seus próprios filmes. É um tipo de filme que usa a magia dos *videogames* para criar histórias. Os realizadores de *machinima* usam os personagens, cenários e gráficos de *videogames* para criar mundos que parecem reais. Machado (2011) traz como exemplo o filme *As aventuras de Paulo Bruscky* (2010), de Gabriel Mascaro, onde o artista plástico Paulo Bruscky, ao entrar na plataforma de relacionamento virtual *Second life*, conhece o documentarista Gabriel Mascaro, que “[...] agora ‘vive’ sob a forma de avatar e trabalha fazendo filmes na e para rede virtual” (Machado, 2011, p. 22).

Desse encontro, se frutifica a ideia de fazer um registro *machinima* em formato documental sobre os projetos de Bruscky. Os exemplos explicitados cristalizam que “[...] qualquer produto audiovisual pode ser encarado como documentário, dependendo do enfoque” (Machado, 2011, p. 23).

A variedade de abordagens e poéticas documentais são frutíferas e emancipadoras, expandido o próprio espaço desse imenso guarda-chuva documental. Os atravessamentos que cada autor carrega consigo, sua subjetividade, propiciam não findar as experiências que possam resultar de suas escolhas, mas potencializá-las; o que pode resultar em surgimento de outras possibilidades de abordagens documentais.

CAPÍTULO 2

A FRONTEIRA, CONDIÇÃO DE POSSIBILIDADES

A noção de fronteira é uma espécie de *leitmotiv*¹⁷ que guia o caminhar deste estudo. A fronteira é multifacetada; uma linha imaginária ou física que delimita território e delimita espacialidades. Para além das definições geográficas, ela imbrica questões sociais, políticas, econômicas e culturais. *A fronteira assim demarca o idêntico, encapsulando-o em um espaço, e fazendo com que a diferença apareça, seja realçada.* Nesse movimento, ela acaba por tornar-se um *locus* de passagem; de transição entre o que está ali encapsulado e demarcado, com o externo e o diferente. A fronteira é justamente a linha que se defronta com o estranho (França, 2003), é uma espécie de *umbra*¹⁸, acinzentada nessa *zona de contato* entre o conhecido e aceito e o desconhecido e exótico.

17 Termo que se origina no campo da música, especificamente da ópera, e que foi posteriormente adotado e adaptado no campo da literatura, do cinema e de outras formas de expressão artística. De origem alemã, cujo significado seria motivo condutor ou motivo condutor recorrente.

18 Segundo o dicionário Priberam, Umbra (latim umbra, *ae*, sombra) Substantivo feminino que na astronomia significa espaço de sombra de um corpo celeste onde a fonte de luz é completamente ocultada. Disponível em: <http://dicionario.priberam.org/umbra>. Acesso em: 08 mai. 2023.

Segundo Borges (2008), o cinema se materializa em Mato Grosso com a primeira exibição de filmes em 1903, o que nos indica que o ponto de partida das ações cinematográficas no estado se desenvolve pelo *consumo*, justificando, de certa maneira, o início de uma *urbanização territorial* que tentava diminuir a distância entre os centros produtores e consumidores de cultura a época trazendo o que mais moderno ocorria lá para ser integrado na sociedade que aqui se encontrava.

O importante a ser destacado, nesse contexto histórico, é que justamente por consumir o que era realizado externamente, as primeiras incursões cinematográficas nativas mato-grossenses reproduziram um discurso colonial, narrativas que imputavam uma espécie de *fronteira a ser desbravada*, que se encontrava fora dos *limites* do que, até aquele momento, era tido como civilizado. A *fronteira* também opera aqui como uma condição de possibilidades, permitindo uma itinerância; uma itinerância de imagens que vai funcionar como um operador de passagens entre territórios, selvagens *versus* civilização. Em 1910, devido a empreitada de chefiar a Comissão de Linhas Telegráficas Estratégicas de Mato-Grosso ao Amazonas, o Major Cândido Mariano da Silva Rondon, em contato direto com esse tal “sertão brasileiro”, inóspito e povoado por grupos indígenas de pouco contato com a civilização, cria o Serviço de Proteção ao Índio (SPI), ligado ao então Ministério da Agricultura e que gestava a ideia de integração das populações indígenas ao processo produtivo nacional. Em 1912, Rondon, compreendendo a importância e alcance dos feitos da expedição e principalmente do papel importante da documentação (documento), institui a seção de *Cinematographia e Photographia*, sob a responsabilidade do então Tenente Thomaz Luiz Reis, dentro dos trabalhos executados pela Comissão Rondon.

Desde o início da Comissão, Rondon buscou registrar imageticamente as *fronteiras* que adentrava, como forma de criar materiais científico e de divulgação que corroborassem para balizar a importância do serviço prestado na implantação das linhas telegráficas. Tacca (2002) aponta que os produtos produzidos pela seção de *Cinematographia*, eram utilizados pelo Major como ferramenta

de *marketing* do trabalho da Comissão, aguçando o imaginário da elite urbana sedenta de imagens e informações sobre o sertão brasileiro, alimentando o nacionalismo e construindo *etnografias* de um ponto de vista estratégico (Tacca, 2002).

Rondon sabia que a utilização imagética em seus relatórios era uma estratégia de convencimento acerca do trabalho que desenvolvia, tanto para manutenção de fundos e incentivos, quanto para a manutenção do espírito desbravador e patriota. As obras fílmicas produzidas pela expedição eram exibidas em apresentações públicas seguidas de conferências, justamente para sedimentar o imaginário das populações da cidade sobre esse tal sertão em desbravamento e seus povos indígenas.

Figura 01: Rituais e Festas Bororo (1917). Dir. Thomaz Reis.



Fotografia em preto e branco de um grupo indígena reunido ao ar livre, entre homens, mulheres e crianças, posam para a câmera em frente a ocas de sapê. Muitos estão em pé, outros sentados ou agachados, usando cocares grandes com penas simétricas e adereços no corpo, como colares, pulseiras e pinturas corporais. À esquerda, um homem aparece com o corpo inteiramente coberto por faixas brancas.

Fonte: Museu do Índio - FUNAI.

Figura 02: Ao Redor do Brasil (1932). Dir. Thomaz Reis.



Fotografia em preto e branco de uma cena na floresta. Ao centro, um homem branco veste roupas brancas e está sentado em um banco de madeira. Ele é rodeado por cinco homens indígenas nus, com cabelos escuros e lisos. Um deles, em primeiro plano, olha diretamente para a câmera. Acima, uma cobertura de galhos. O cenário é de mata densa..

Fonte: Museu do Índio - FUNAI.

O trabalho de produção fílmica realizado pela Comissão Rondon figura como uma espécie de antropologia fílmica silenciosa e angulosa, que buscou de certa forma descrever o *outro* que era visto como exótico e desconhecido – as populações indígenas e as terras selvagens dessa fronteira nacional.

Os filmes de Thomaz Reis buscaram retratar os aspectos da vida cotidiana dessas populações, como a pesca, os trabalhos de cerâmica, as tecelagens, os rituais de cultivo e as cerimônias fúnebres, por exemplo. Sempre de um ponto observacional e etnográfico. Esses filmes sedimentam o pensamento colonizador, uma vez que, por meio da montagem, constrói a imagem-conceito (Flusser, 1985) do índio genérico, *selvagem, pacificado, integrado/civilizado* (Tacca, 1998) e totalmente subalternizado, proveniente de uma zona fronteiraça.

Ao levantarmos a questão da construção imagética do território Mato Grosso cunhada pela Comissão Rondon, como uma espacialidade de populações locais distantes, alheias ao progresso entre outros imaginários possíveis, na contramão do que em parte era real, a noção de fronteira transborda e nos leva à discussão da identidade e da alteridade. Era real sim que algumas populações indígenas à época eram desconhecidas. Contudo, também era real que outras, como os Bororos, por exemplo, já tinham contato com brancos por meio das missões salesianas que chegaram ao Brasil em 1883, e no ano seguinte já estavam abrindo missões em Mato Grosso.

Sem essa informação prévia ao assistir um dos filmes de Reis como *Rituais e Festas Bororos*, a impressão que se tem é de que aqueles indígenas ali retratados estão totalmente isolados. Essa noção de contato com não indígenas só começará a aparecer no final da década de 1930, em filmes da Inspetoria de Fronteiras. E cabe aqui a inquietação: Por quê? Ora, não era interessante nem um pouco na década de 1910 e 1920 mostrar que aquele índio genérico, “selvagem”, “pacificado”, não era tão selvagem assim.

Naquele momento, o imaginário do *selvagem* catapultado pela exibição de *Rituais e festas Bororos*, no *Carnegie Hall*, em 1918, em Nova York, em conjunto com a película *Wilderness* (1918), completando o programa com a palestra de Theodore Roosevelt, era o reflexo do identitário atribuído e consumido a este território, uma vez que indicava um espaço absolutamente estranho, o tal *locus* de passagem e descobertas. Entre opacidades e transparências, a identidade do território Mato Grosso e seus habitantes passava a ser construída.

A compreensão da experiência da fronteira é geradora de uma identidade. Identidade que terá sempre questionamentos devido justamente ao fato dela necessariamente coabitar com suas próprias diferenciações internas. O Mato Grosso retratado por Thomaz Reis não era habitado apenas por populações indígenas. Havia europeus, brancos, negros apesados e deixados aqui. Havia toda uma efervescência social em cidades que já datavam quase 100 anos, como Cuiabá, Vila Bela ou Diamantino, para citar algumas. A identidade só surge na presença

da alteridade, que pode ser voluntária ou imposta pelo outro, permitindo justamente o reconhecimento da identidade e a possibilidade de trocas. Além disso, a experiência da fronteira traz consigo uma exterioridade que não lhe é alheia, pois, como demarcadora do que está dentro e o que está fora, do conhecido e do desconhecido, acaba por atuar como uma espécie de motor para o desdobramento no sentido da identidade e da alteridade (França, 2003).

Stuart Hall (2002), em sua obra *A identidade cultural na pós-modernidade*, argumenta que a identidade é um processo contínuo e fluido, construído através das interações sociais e das representações culturais. Ele enfatiza a importância das existências das diferenças culturais e das formas, como são negociadas e contestadas. Michel Foucault (1975) discute a identidade em relação ao poder e à subjetividade, argumentando que a identidade não é uma essência fixa, mas sim uma construção social e histórica que justamente é moldada pelas relações de poder e por discursos dominantes.

Edward Said (1995), em *Cultura e Imperialismo*, ao ampliar a análise sobre o imperialismo, argumenta que as identidades são construídas em relação ao *outro*, e que o imperialismo influenciou e moldou tanto as representações culturais quanto as experiências e percepções das pessoas. Said destaca que narrativas culturais (como filmes) podem perpetuar estereótipos e hierarquias de poder, moldando a percepção das identidades individuais e coletivas e, justamente por isso, existe a importância de uma abordagem crítica e sensível às identidades, reconhecendo suas complexidades e resistindo à simplificações reducionistas.

O pensar fronteiriço vai além do estado físico de demarcação, ele repousa na compreensão do território enquanto imagem e imaginário. Assim, os filmes feitos por Thomaz Reis durante a Comissão Rondon ajudaram a alicerçar o imaginário colonizador e imperialista existente naquela época, materializando-se em uma produção etnográfica e documental, que versava sobre esse mundo desconhecido do lado de cá da tal fronteira, cheio de mistérios a serem descobertos e com populações exóticas.

CARTOGRAFIA DE IMAGENS FECUNDAS

Desde 1923, o cinegrafista armênio Lázaro Papazian efetuava diversas filmagens do cotidiano de Cuiabá. Somente em meados da década de 30, foram feitos filmes no sul do Mato Grosso, mistos do desejo de modernidade e progresso. Contudo, esses filmes não eram uma tentativa antropológica da descrição desta espacialidade, mas atuavam na sedimentação do imaginário da terra selvagem, pois mostravam cenas de várias espécies de bichos lutando com caçadores, culminando em matanças cruéis.

Os registros de produções cinematográficas rodadas em Mato Grosso são, na maioria, de produções estrangeiras que continuavam na busca da imagem do índio-conceito, como *Yalis a Flor Selvagem* (1954), produzido na região de Xavantina, do cineasta italiano Francesco de Robertis, e *Nas Mãos do Destino* (1958), do cineasta grego Spiros Saliveros, que foi realizado na Missão Salesiana de Meruri, entre os índios Xavantes. Mato Grosso continuava a figurar como um *locus* passagem com paisagens selvagens, longínquas e sempre exóticas; sertões ainda em desbravamento, onde podemos observar que esses filmes tratavam de imagens que põe histórias em cena, fabricando circuitos de sentido, atribuindo formas não pensadas de narrativas para essa espacialidade, mas que, após serem realizadas, tornam esse imaginário definitivamente visível. Ainda em 1958, o Governo do Estado de Mato Grosso contratou Michel Saddi para a realização de um documentário sobre a cidade de Cuiabá (Borges, 2008). Dois anos depois, em 1960, o Governo do Estado continuava investindo na produção de filmes com o objetivo de promoção institucional. A volta ao espírito do *eldorado*. Em 1963 Roberto Farias produz em Mato Grosso o longa-metragem *Selva Trágica*.

Em abril de 1968 é lançado em Cuiabá o primeiro longa-metragem do cineasta cuiabano Reynaldo Paes de Barros, *Férias ao Sul*. É nesse entre corte de espaço-tempo que, em setembro de 1966, o cineasta

sueco Arne Sucksdorff¹⁹ chega a Mato Grosso para a realização de um documentário sobre o Pantanal a serviço da Rádio e Televisão da Suécia e como correspondente do jornal *Iden Vecko Jonalaém*. Arne possui uma linha de pensamento e de produção voltadas para um cinema ecológico, de exposição documental da fauna e da flora brasileiras, e foi um dos primeiros cineastas a se interessar pela temática de preservação ambiental. Portanto, é natural seu interesse e posteriormente sua fixação de residência no Pantanal mato-grossense, passando a ser um articulador de imagens, um articulador de acontecimentos.

O posicionamento ambiental de Sucksdorff, com objetivo claro de repensar as desigualdades sociais por intermédio da natureza, como espaço e base para ação dos personagens (Junior, 2015), é fundamental para entendermos que, avesso a toda e qualquer pacificação dessa zona fronteira, a produção cinematográfica constituída nessa espacialidade nos leva ao pensamento que habita “[...] a fronteira moderna/colonial, sendo consciente dessa situação, é a condição necessária do pensar fronteiro descolonial” (Mignolo, 2017, p. 19). Arne exercita o olhar estrangeiro, banhado pelas imagens que foram transmitidas pelas narrativas dos pantaneiros, dos viajantes que cruzaram seus caminhos, pela cultura local que promove uma cartografia dessa espacialidade onde ele se encontra e onde ele escolhe enraizar-se pelas três décadas seguintes. Na década de 1980, devido ao avanço da produção televisiva, passamos a contar com realizadores que buscavam exaltar Mato Grosso, suas tradições, expressões e suas paisagens, trabalhando o seu lugar

19 Foi um cineasta sueco, especializado em documentários, que viveu mais de 30 anos no Brasil e teve papel importante na formação do grupo do Cinema Novo. Estudou História Natural na Universidade de Estocolmo, mas abandonou o curso para trabalhar como pintor e diretor de teatro em Berlim. Sempre interessado pela natureza, passou a realizar documentários com temas naturais, a princípio curtos e, a partir de 1953, de longa-metragem, tornando-se um dos pioneiros da causa ecológica. Como cineasta, recebeu alguns dos mais importantes prêmios do cinema mundial. Seu *Människor i Stad* (no Brasil, *Ritmos da Cidade*; nos EUA, *Symphony of a City*) ganhou o Oscar de Melhor Curta-metragem, em 1949. No Festival de Cannes, ganhou o prêmio de Melhor Curta-Metragem com *Vila Indiana*, em 1952, e a Palma de Ouro de Melhor Filme com *A Grande Aventura*, em 1954. Este último ganhou também o prêmio de Melhor Documentário do ano de 1954 da *British Film Academy*. O curta *O Vento e o Rio* ganhou um prêmio especial no Festival de Veneza de 1951. Veio ao Rio de Janeiro pela primeira vez em Setembro de 1962 para dar um curso de cinema para jovens brasileiros, por iniciativa da Unesco. Foram seus alunos, entre outros, Eduardo Escorel, Joaquim Pedro de Andrade, Vladimir Herzog, Luiz Carlos Saldanha, Alberto Salvá, Antônio Carlos da Fontoura, Lucila Ribeiro Bernardet e José Wilker. Arnaldo Jabor foi seu intérprete nas aulas. Sucksdorff passou a viver e a filmar no Rio de Janeiro, mas não por muito tempo. Em 1968 resolveu conhecer e fotografar o Pantanal mato-grossense. Aí sim, estabeleceu-se. Em Mato Grosso, Sucksdorff fotografou, filmou, tornou-se cidadão de Cuiabá, casou-se em 1970 com a cuiabana Maria Graça de Jesus e com ela teve os filhos Anders Eduardo e Claudio Arne. Como um de seus últimos desejos, teve suas cinzas lançadas no santuário ecológico em que escolheu para viver, às margens do Rio Paraguaizinho.

de fala de um ponto até então pouco explorado: enquadrar as cidades e dar a elas um holofote que até ali não existia. A cineasta Glória Albuês consegue dar vazão a suas histórias tendo a TVCA, afiliada da Rede Globo de televisão em Mato Grosso, como canal de exibição.

Data dessa década os trabalhos cunhados por Glória tanto no campo da ficção como no campo documental, como ... *o Rei decretou folia* (1981), *Várzea, que te quero Grande* (1981), *Salve Cuiabá* (1982), *Curral das Águas* (1982), *Índio, Gente da Terra* (1983), *Pantanal, Paraíso Perdido?* (1983) e *A chegada do Menino* (1983). Em 1986, por ocasião da *Mostra Tempo Glauber*, realizada em várias capitais brasileiras pelo SESC, Glória coloca dois artistas populares cuiabanos nas ruas da capital, entrevistando pessoas das mais diversas classes sociais sobre Glauber Rocha, utilizando uma linguagem irreverente, bem-humorada e dando ênfase no linguajar cuiabano. Assim surge o curta-metragem *Ps. Glauber, te vejo em Cuiabá* (1986). O filme integra o site do *Curta Doc*, além de ter sido exibido na *TV SESC* e ter tido uma circulação interessante entre festivais nacionais.

Figura 03: Ps. Glauber te vejo em Cuiabá (1986). Dir. Glória Albuês.



Fotografia colorida de duas pessoas fantasiadas em uma performance. À esquerda, uma figura usa roupa branca com detalhes rosa e com a boca bem aberta. Ao lado, outra pessoa está com a cabeça dentro de uma televisão antiga, vestida com peruca rosa e maquiagem carregada. Ambas estão com os braços erguidos em direção à frente da imagem. Ao fundo, é possível ver a fachada de um prédio com portas de madeira e uma parede com letras vermelhas parcialmente visíveis. Há outras pessoas e elementos urbanos desfocados ao redor.

Fonte: Leia Agora.

Os trabalhos que Glória realiza possuem em comum a construção imagética sobre este território, não o negando e sim exultando, misturando linguagens e dando enfoque aos signos da cultura local, como as paisagens do Pantanal (que a cineasta voltará futuramente a retratar), as populações indígenas (outro tema recorrente na filmografia de Glória) e a oralidade tão marcante em *Ps. Glauber te vejo em Cuiabá*. As paisagens pantaneiras e as populações indígenas são dois temas presentes nos filmes realizados em Mato Grosso desde o início do século XX. Entretanto, Glória aciona a manipulação desses signos em um movimento de *enraizamento*, do olhar para dentro desse espaço fronteiriço, de narrativas de pertencimento e filiações que operam no campo do afeto, no local de ver-se nas telas, ouvir-se e sentir-se, um lugar de identificação, justamente por fazer parte desse território. Na narrativa de Glória em *A trama do Olhar* (2008), produto oriundo do edital *DOC TV*, temos uma construção de história pela visão dos indígenas; como eles veem os não indígenas e como eles se veem nesse território.

É interessante a forma como esses produtos audiovisuais mostram o território e seus habitantes, legitimam a subjetividade oriunda desse espaço e acabam por tecer uma rede simbólica de identificações que irão suscitar novos pensamentos para o imaginário dessa zona fronteiriça e para esse espaço de passagem. A fronteira é justamente aquilo que se “[...] funda e articula espacialidades, criando suas próprias coordenadas, suas transversais, suas derivas[...]” (França, 2003, p. 28). Alguns anos mais tarde, na década de 1990, embebidos pelos movimentos de reestruturação de mecanismos de fomento cultural na esfera federal, os realizadores locais impulsionados pela Lei Estadual de Incentivo à Cultura – Lei Hermes de Abreu, passam a produzir significativa construção iconográfica dessa espacialidade, amparados em políticas públicas do setor. Dessa forma, os discursos sobre Mato Grosso, sua cultura, oralidade, histórias, memórias e transformações, passam a ter no cinema uma janela de divulgação mais ampla e naturalmente é perceptível que a espacialidade local e regional, o território a que representam, passam a ser materializados

pelas narrativas cinematográficas que registram o local, difundindo-o para o global.

A partir deste ponto é possível tecer os seguintes questionamentos: Como Mato Grosso se torna visível através dos discursos elaborados pelo cinema produzido no estado? Como o produto audiovisual aqui tecido consegue dialogar com o local e o global neste tempo contemporâneo onde os signos fílmicos *esgarçaram* devido à sucessão de adventos tecnológicos, *narrativos* e processos produtivos? Será que essas narrativas mato-grossenses contemporâneas conseguem trabalhar os sentimentos de pertencimento e filiação? Será que elas buscam construir seus lugares de fala com as suas experiências vividas? Será que elas conseguem perceber sua condição de fronteira?

É interessante aqui encarar que se a fronteira é algo como limite, que demarca, ela não se define apenas pelo território que delimita, pois também existem fronteiras entre territórios, fronteiras em meio à língua e fronteiras em meio a comunidades étnicas existentes, por exemplo. Pensar a noção de fronteira nos diálogos tecidos pelos filmes feitos no território Mato Grosso, não é simplesmente achar que esses filmes irão vestir um papel de “debruçar-se sobre suas realidades – que são anteriores e também exteriores aos filmes” (França, 2003, p. 29). É compreender os atravessamentos e contaminações sensíveis à escrita audiovisual. A compreensão de pertencimento, de espacialidade e a construção de afetos, tal como encontrado anteriormente na obra de Glória, é justamente o enfoque que observamos no curta-metragem *Pobre é quem não tem Jeep* (1997), do cineasta Amauri Tangará, o primeiro filme incentivado por um edital de fomento de política pública estadual em Mato Grosso.

Figura 04: Pobre é quem não tem Jeep (1997). Dir. Amauri Tangará.



Fotografia colorida de um garoto em frente a um carro azul, estacionado em um gramado. O menino, que veste jaleco branco e tem uma bolsa a tiracolo, está de perfil, com o braço direito erguido e o dedo indicador apontado para cima, próximo ao espelho retrovisor do veículo. Ao fundo, é possível ver uma área de vegetação e uma formação rochosa sob um céu parcialmente nublado.

Fonte: Cia D'artes.

Trata-se da história de um menino que sonhava além do horizonte e cuja curiosidade o faz entrar em determinadas situações. Tal qual os sujeitos que habitam exatamente nessas zonas fronteiriças físicas e imaginárias, que nunca vestiram o figurino de seres passivos. Pelo contrário. É nessas fronteiras, zonas de contato naturais, em sua maioria marcadas pela diferença colonial, que atua a colonialidade do poder, bem como é dessas fronteiras que emerge o pensamento de fronteira como projeto decolonial. Entende-se aqui o decolonial na perspectiva de Mignolo:

A descolonialidade e o pensamento/sensibilidade/fazer fronteiriços estão, por conseguinte, estritamente interconectados, ainda que a descolonialidade não possa

ser nem cartesiana nem marxista; a descolonialidade emerge da experiência da colonialidade, alheia a Descartes e invisível para Marx. Na Europa, vivia-se no relato da modernidade com seus esplendores e misérias. Em outras palavras, a origem terceiro-mundista da descolonialidade se conecta com a ‘consciência imigrante’ de hoje na Europa ocidental e nos Estados Unidos. A ‘consciência imigrante’ está localizada nas rotas de dispersão do pensamento descolonial e fronteiriço. (Mignolo, 2017, p. 16.)

A narrativa de Tangará opera na chave da contação de histórias lúdicas, característica do próprio cineasta que chega ao cinema depois de uma trajetória consolidada nas artes cênicas, com espetáculos como *Cafundó onde o vento faz a Curva*, *a Dança dos Tangarás*, *O Salário dos Poetas*, entre outros. Para Rancière (2012, p. 14), “as imagens do cinema são inicialmente operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito”. É por meio da ludicidade que os *landscapes* mato-grossenses agora são representados; não mais como uma terra selvagem de outrora, mas sim como espaço do interior, tal como interiores de estados como São Paulo, Minas Gerais ou Paraná, por exemplo, em que ambos carregam a ingenuidade, a leveza da vida campesina e a possibilidade da imaginação.

Em termos de linguagem, o curta de Tangará se espelha em produções como os filmes de Mazzaropi – uma ligação com essa vida mais simples, caipira do campo. Filmes são reprodução ou representação de um estado de coisas. *Pobre é quem não tem Jeep* cria um divisor de narrativas produzidas nesse espaço Mato Grosso, justamente por permitir um olhar para o cotidiano de uma parte da sociedade que habitava este território, e não a espetacularização de um sertão a desbravar. Ele nos suscita também a construção de uma narrativa de afetos, de ver-se em si. O filme teve uma carreira em mostras e festivais de cinema, integrando a programação dos Festivais de Brasília, Jornada de Cinema da Bahia, Festival Guarnicê, Festival de Gramado e Festival Internacional de Curtas-metragens de São Paulo, sendo considerado

um dos dez melhores filmes da década de 1990 exibidos no Festival e, com isso, propicia aos realizadores locais justamente o que Rancière (2012) afirma – *a causa e o efeito*.

Como *efeito*, no final dos anos 1990 e início dos anos 2000, vários projetos cinematográficos começaram a seguir esse caminho trilhado por Amauri Tangará, trazendo roteiros que buscam sedimentar que o território Mato Grosso detém possibilidades de narrativas que exprimem costumes, tradições e expressões culturais e sociais dessa espacialidade. Surge um projeto intitulado *Imagens da Terra (1999)*, coordenado pela jornalista Kátia Meirelles, onde são produzidos vários produtos audiovisuais cuja centralidade visava colocar holofotes nas manifestações folclóricas e na miscigenação cultural dessa espacialidade, valorizando a cultural local. É nesse período que nasce *Saringangá (1999)*, curta metragem de Márcio Moreira que retrata o bucolismo de Mimoso, cidade de Marechal Rondon e suas lendas. *A Cilada com os Cinco Morenos (1999)*, de Luiz Borges; curta-metragem que mistura ficção e documentário, onde, mesmo com a narrativa ficcionalizada, a parte documental traz luz ao grupo folclórico famoso em Cuiabá pela preservação do Siriri e Cururu e trabalha com vários elementos da cultura local, buscando romper com o estigma de bucolismo do interior, trazendo a cidade de Cuiabá agitada e em ebulição.

Rancière (2012, p. 11-12) pontua que as imagens são “[...] como operações entre o todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhe é associada entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las”. Os produtos audiovisuais realizados a partir dos primeiros anos, depois dos 2000, e cujos gêneros, escolhas narrativas, estilos e referências audiovisuais, mesmo sendo diferentes umas das outras, produzem um recorte que nos permite compreender, por meio das imagens e discursos, como estes produtos desenvolvem uma profunda ligação com o território Mato Grosso.

Baseado em fatos Reais (2001), de Bruno Bini, primeiro curta do cineasta cuiabano, conta a história de três amigos em uma cidade grande que se envolvem com violência e drogas numa narrativa ficcional que se afasta das propostas cinematográfica realizadas até então em Mato

Grosso, justamente por despir-se das eventuais *paisagens* e narrativas historiográficas que remetem a valorização das tradições culturais dessa espacialidade e lançar-se em problemas do cotidiano de jovens de qualquer capital brasileira. Bruno conduz o fluxo narrativo de acordo com os sentimentos de seus personagens, que os levam a atitudes intempestivas e muitas vezes deslocadas, em um cenário que explora a capital Cuiabá como um cenário urbano tórrido. Como produto dessa zona fronteiriça, o curta de Bini produz na zona de contato de Mary Louise Pratt (1991), subjetividades que acabam produzindo novas formas de localidade para a Cuiabá por ele retratada, que até aqui não haviam sido pensadas. Cuiabá também é terra do futebol ao utilizar a simbologia da bandeira do Mixto Esporte Clube, time tradicional da cidade, visível no quarto do ator principal. A trilha sonora toda com músicas de bandas de rock independentes de Mato Grosso, também endossa a quebra do bucolismo de outrora com a cidade, projetando seus espaços e guetos na tela.

Figura 05: Centro Histórico – Baseado em Fatos Reais (2001). Dir. Bruno Bini.



Fotografia colorida capturada a partir da calçada, em ângulo baixo e próximo ao chão, mostrando uma rua estreita e deserta. As laterais são ocupadas por fachadas de prédios comerciais com paredes coloridas, portas de metal fechadas e placas de estabelecimentos. No fundo da imagem, há árvores e luminosidade natural.

Fonte: Bruno Bini Pereira Rosa.

Para Ortiz (2003), a mundialização da cultura se revela através do cotidiano. Abordando a temática cultural no contexto da sociedade global através da dimensão da vida social, ele aponta que “[...] uma cultura mundializada não implica o aniquilamento das outras manifestações culturais, ela coabita e se alimenta delas[...]” (Ortiz, 2003, p. 31). O que significa dizer que, apesar de hegemônico, outros tipos de expressão coexistem no contexto da sociedade global. De maneira espiral, *Baseado em fatos reais* nos enquadra entre o passado e o presente, utilizando da montagem paralela, planos mais curtos com cortes rápidos, boa utilização do espaço extra-tela e com uma sonoplastia complementar à ação fílmica, para ir dosando ao espectador pistas da história dos personagens em questão.

O imaginário é um território escorregadio, com intervalos, espaços e documentos. Nele, se reconfiguram olhares e formas de esquecer ou trazer à luz. São diferentes narrativas, umas voltadas à tradição, ou a um revirar de memórias que estavam adormecidas, outras voltadas a retratar o espaço Mato Grosso como moderno, atual ou mesmo ecológico. Em todas existe a necessidade de marcar que as narrativas se passam nesta localidade, seja pela indexação de ruas e locais históricos nas fotografias, seja na utilização de artistas locais, na composição musical, na equipe de atores e na construção cenográfica geral dos filmes em questão.

A partir desse ponto, cineastas mato-grossenses surgem buscando demarcar essa geografia fílmica. É o caso de Danielle Bertolini, com o documentário *Águas encantadas do Pantanal* (2000), em que narra as fantásticas histórias do imaginário pantaneiro; de Bárbara Fontes, com o documentário *Arne Sucksdorff: Uma vida documentando a vida* (2004), que documentalmente retrata a influência audiovisual de Arne no Brasil e em Mato Grosso; de Eduardo Ferreira, com o telefilme documental *Cerimônias do esquecimento* (2005), cujo enfoque é o livro do escritor mato-grossense Guilherme Dick; de Bárbara Fontes, com *Vila Bela: terra de cores* (2006), e as tradições da primeira capital do estado; de Luiz Marchetti, com *Resgate: quem está no centro da América do Sul?*

(2007), que retrata a cuiabanidade²⁰ e a oralidade e de Glória Albuês, com *A trama do olhar* (2009), que retoma a temática indígena, propondo a cineastas indígenas o movimento inverso de eles criarem narrativas sobre nós brancos.

Na algibeira, *Cuiabá sob o olhar de Lázaro Papazian* (2005), de Aliana Camargo, *Comprometendo a atuação* (2007), de Bruno Bini, *Céu e água* (2006), de João Carlos Bertolli, *Parabéns Vitor* (2006), de Leonardo Mendes Santana, *Alves de Oliveira* (2006), de Caroline Araújo, *A última chuva* (2006), de Vitor Meireles, *Eunóia* (2007), de Eduardo Ferreira, *Nó de rosas* (2007), de Glória Albuês, *A cruz do Padre João* (2007), de Rodrigo Vargas, *A poética dos pequenos furtos* (2008), de Luiz Marchetti, *Em trânsito: a saga dos Manoki* (2008), de Elton Rivas, *Catadora de sementes* (2009), de Aliana Camargo, *Da capo* (2007), de Caroline Araújo, *A oitava cor do arco-íris* (2001), *Ao sul de setembro* (2007) e *Horizontem* (2008), de Amauri Tangará.

Essas produções buscaram pontuar signos locais, como a literatura de Guilherme Dick, no caso de *Cerimônias do esquecimento*, ou o linguajar cuiabano, no caso do filme de Marchetti, que foram sendo esquecidos ou deixados entre algum lugar do imaginário dessa espacialidade. O poema visual ativista, como *Horizontem*, que suscita a discussão ambiental amparada na poesia de final dos tempos, cutucando justamente o *landscape* do campo, agora com foco no agronegócio, que carcome a memória e a história de sociedades, que só se importa com progresso esquecendo do natural, do ambiente de onde todos viemos. Amauri usa a metáfora da viúva como essa terra seca, o palhaço como depositário do conhecimento, a noiva esquecida nessa terra inóspita e o carteiro que traz as notícias que ninguém lê.

Horizontem é o primeiro capítulo que o cineasta pontua de uma trilogia (ainda inacabada) que ele volta sempre no mesmo local em tempos diferentes de plantação, para não permitir o esquecimento da questão

20 Movimento cultural para preservar as tradições e valorizar os nascidos em Cuiabá, capital do estado de Mato Grosso. Cuiabanos são os que nascem em Cuiabá. Os descendentes dos fundadores da cidade receberam posteriormente o carinhoso tratamento de cuiabano de "tchapa e cruz", ou seja, da terra de fato. Aqueles que são migrantes, são chamado de "pau rodado" ou "pau fincado", metáfora ao pau quando cai nas águas do rio e roda até encalhar em uma curva, neste caso, a curva do Rio Cuiabá, ou do pau que se finca na terra para ramificar suas raízes.

ambiental. Já no documentário de Bárbara Fontes sobre o cineasta Arne Sucksdorff, além de ser o último registro dele em vida, temos um trabalho com relação ao *landscape* do Pantanal e toda sua exuberância como signo local que ressignificou a própria vida do personagem objeto do documentário, que quebra o exotismo para transbordar um compromisso preservacionista. A força do posicionamento de Arne corporifica em seu desejo final: ter suas cinzas espalhadas no Pantanal.

Figura 06: Horizontem (2008). Dir. Amauri Tagará.



Fotografia colorida de um campo de terra vermelha. À direita, um homem vestido de palhaço com maquiagem branca, roupa colorida e chapéu com flor, lê um grande livro antigo, sentado sobre um banco de madeira. Ao fundo, uma mulher de vestido branco de noiva segura um buquê de flores e observa o homem. Uma longa faixa de tecido branco se estende do vestido no solo atrás da mulher.

Fonte: Maria de Fátima Mendes Gonçalves.

Os anos se seguiram e os realizadores buscaram outros formatos de produção, para que o ato cinematográfico não arrefecesse. Todas as narrativas oriundas deste período, de certa forma e cada qual a sua maneira, pincelam sua discussão acerca do território, do pertencimento e dos espaços urbanos da capital Cuiabá ou do interior do estado e a forma como esses espaços passam a ser ressignificados, em um movimento de alocar a capital mais antiga do oeste brasileiro como metrópole,

em que o moderno coabita com o histórico e as tradições locais, suscitando novos pensamentos para o imaginário de territorialização e conseqüentemente fronteira. É desse período que surge *Colapso Narciso* (2010), de Felippy Damian e *Fita amarela* (2010), de Madiano Marcheti, como produtos realizados ainda dentro do escopo universitário da UFMT. *Vestígios do tempo* (2010), de Ronaldo Adriano, uma produção realizada no município de Alta Floresta, há mais de 800 km de distância da capital, retrata a própria história da constituição daquele município, o que representa neste momento o início de um processo de interiorização da produção cinematográfica do estado feita por realizadores locais.

Marcelo e o violino (2010) e *Manoel Chiquitano brasileiro* (2014), de Glória Albuês, lançam olhar justamente para a *fronteira* entre Brasil e Bolívia e a miscigenação cultural que ferve nessa zona de contato. *Depois da queda* (2011), de Bruno Bini, volta a trazer Cuiabá como cidade cosmopolita, trabalhando artistas locais da música e do teatro na composição de trilha sonora e elenco, além de várias locações mostrarem espaços de Cuiabá. *Paraizoo* (2011), de Amauri Tangará, é a continuação da trilogia iniciada em *Horizontem*, e possui elementos cênicos teatrais, que são contaminações da própria experiência do diretor com o grupo de teatro português *O Bando*.

A Boneca de Neuza (2011), de Luzo Reis e Thiago Costa, traz o universo da prostituição e das travestis, retratando uma outra Cuiabá, a cidade hostil, de guetos decadentes e sem esperança. *Bolhas de sabão desmancham no ar* (2011), de Marithê Azevedo, vai até a região do Pari, um dos espaços campesinos ainda existentes dentro da capital Cuiabá, onde, de maneira lúdica, mostra como a chegada de uma traquitana e de um mágico alteram o cotidiano daquela comunidade. *3,60* (2012), de Severino Neto, por meio de um fluxo causal de acontecimentos, mostra uma Cuiabá afastada do centro e do tradicional. A cidade é apenas um palco da história, tão possível em qualquer outra cidade grande, o que demonstra que este território habitado é tão selvagem e exótico quanto a periferia de São Paulo e do Rio de Janeiro. *Dom Aquino Correia: O poeta da esperança* (2014), de Duflair Barradas, coloca foco no religioso, poeta e estadista que se tornou o primeiro mato-grossense a pertencer

à Academia Brasileira de Letras. *O Haiti é Aqui* (2014), de Luzo Reis, é o início de sua pesquisa sobre a migração haitiana e os impactos sociais e culturais na cidade de Cuiabá.

S2 (2015), de Bruno Bini, por meio de uma história jovem e atual, alinhavada pelo comportamento digital, discorre sobre relacionamentos em tempos de *internet*. Selecionado no festival de Gramado e de Milão, ele atesta a capacidade de Bruno em criar narrativas que dialogam com o público e o tempo em que eles estão inseridos. *Composto* (2016), de Severino Neto e Rafael Carvalho, traz a Cuiabá igual a qualquer outra capital brasileira, com seus lixões, seus excluídos e desilusões. *De volta para casa* (2015), de Daniele Bertolini, trabalha a perspectivas de detentos que cumpriram suas penas por conta da Lei Maria da Penha e como pensam que será suas vidas ao saírem da carceragem. *Cainhai* (2015), de Luiz Marchetti, promove um ouvir o sotaque cuiabano, em meio a uma narrativa que brinca com a comédia que os protagonistas Nico e Lau, dois comediantes cuiabanos, personificam habilmente. *O outro lado do rio* (2015), de Caroline Araújo, trata-se de um poema visual de Cuiabá, sua relação com o rio que lhe nomeia e como ela se encontra de costas para ele, de forma que a poética de Cuiabá embotou, como afirma a poetisa Marilza Ribeiro.

A fronteira aqui não é apenas a linha de demarcação pela qual um território se transforma em outro, é exatamente nesse espaço diminuto, zona de contato, zona cinza, que a fronteira exterioriza aquilo que se funda e articula espacialidades, criando suas próprias coordenadas, derivas e zonas de escapes. Néstor Canclini, numa entrevista concedida a Carme Ferré Pavia, Gisella Meneguelli e Esmeralda Monteiro, no Centro de cultura contemporânea de Barcelona, em maio de 2015, publicado na Revista Caderno de Estudos Sociais e Políticos, falou sobre o estranhamento e pontuou que essa experiência é algo que vai sendo construída. Assim como se constrói a personalidade mediante a educação familiar e escolar, vamos experimentando outras estranhezas quando nos mudamos de lugar, descobrimos outras maneiras de viver, outras culturas. O ano de 2015 marca a compreensão dos entes públicos em buscar soluções mais perenes de incentivo específico ao audiovisual

no estado, fazendo com que se iniciem os primeiros editais de arranjos regionais de Mato Grosso, em parceria com a ANCINE/FSA/BRDE. Editais do MINC, entre outras ferramentas de fomento, começam a aportar recursos para os realizadores locais materializarem seus projetos. Esse movimento acarreta um divisor de águas na produção mato-grossense, pois, como disparador, abre uma oportunidade para realizadores existentes e jovens realizadores de exprimirem seus olhares sobre este território. Saímos de uma produção que, no início dos anos 2000, conseguia ter de dois a três curtas por ano, para um setor aquecido com uma produção de mais de 15 produtos audiovisuais – curtas, médias, longas, séries, *web séries*, vídeo arte, entre outros.

São desse período trabalhos como *Licor de pequi* (2016), de Marithê Azevedo, um filme com uma narrativa de camadas que costura a história das três personagens; três temporalidades que coabitam a mesma Cuiabá, como um espaço uno, porém singular de suas personagens que se aproximam por meio da palavra, a que se busca, a que se passa a conhecer e a que se está desvanecendo. O colorido capturado pela fotografia justamente nos remete às fazendas de chitas, que colorem o centro histórico de Cuiabá.

Território rico em múltiplos sentidos: historicamente, arquiteticamente e culturalmente; tem nessas poucas ruelas serpenteantes que se entrecruzam um conhecer de como a cidade foi sendo, crescendo e fluindo. A narrativa cheia de atravessamentos e contaminações que Marithê nos brinda, tem muito o deixar-se derivar, justamente para sentir e conhecer; um se encontra no percurso que se lança, algo refletido no coletivo *À deriva*, fundado pela cineasta e que investiga e suscita pensamentos sobre a cidade, o espaço, o urbano, seus habitantes e os afetos que emanam desses encontros.

Figura 07: Licor de pequi (2016). Dir. Marithê Azevedo.



Fotografia colorida composta por três retratos justapostos de mulheres de diferentes idades. À esquerda, uma mulher de pele clara e cabelos escuros olhando para fora de uma janela. Ao centro, uma menina de cabelos cacheados e ruivos usa um vestido azul estampado com flores e encara a câmera com os braços erguidos. À direita, uma mulher idosa de cabelos avermelhados observa à frente, com expressão reflexiva.

Fonte: Maria Thereza Azevedo.

Filhos da lua na terra do sol (2016), de Danielle Bertolini, nos enreda na discussão do que é ser albino em Cuiabá? Como pessoas que devem viver longe do sol conseguem sobreviver em uma cidade quente como Cuiabá? Partindo desses questionamentos é que a narrativa do filme retrata de forma poética a relação entre pessoas albinas e o sol de Cuiabá, uma cidade de temperatura escaldante e de grande incidência de radiação solar. Danielle brinca com o codinome de “Filhos da Lua” que os albinos recebem, dada sua maior afinidade com a noite, e constrói uma narrativa para colocá-los no centro e tirá-los daquele canto escuro, dessa zona fronteira onde são os diferentes, os estranhos.

Figura 08: Filhos da lua na terra do sol (2016). Dir. Danielle Bertolini.



Fotografia colorida em plano fechado de uma mulher de pele clara e cabelos ruivos flutuando de costas na água. A cabeça está parcialmente submersa, com o rosto voltado para cima e os olhos fechados. A iluminação incide lateralmente, destacando o brilho da pele molhada e os fios de cabelo espalhados. Ao fundo, o ambiente é escuro e desfocado, mantendo o foco na mulher em primeiro plano.

Fonte: Danielle Bertolini da Silva.

O interior de Mato Grosso passa cada vez mais a produzir, como a série *O muro* (2016), de direção de Jack Scarpelli e Perseu Azul, do município de Jaciara. Em Barra do garças, a 500 km de Cuiabá, surge o documentário *Xavante: memória, cultura e resistência* (2016), de Gilson Costa, e os curtas documentais *Fim da picada* (2019), do Coletivo Angu de Carço e *O Dedo de Deus: contos mágicos da Serra do Roncador* (2021), de Aliana Camargo, movimento impulsionado pela implantação do Cineclubes Roncador na cidade de Barra do Garças e posteriormente o surgimento do Núcleo de Produção Digital, também ligado a esse cineclubes, o que modifica o pensamento sobre aquele espaço interiorano. Em Rondonópolis, cidade ao sul de Mato Grosso, Íris Lacerda executa o curta documental *Meu Rio Vermelho* (2016), onde, pelos trajetos do Rio Vermelho que banha a cidade e encontra o São Lourenço para desaguar no pantanal mato-grossense, Íris discute pertencimento, discute que o rio nunca é o mesmo, e suas correntezas e vivências mostram isso. De costa ele anda e o esgoto corre abaixo, no mapa da importância

ele está localizado à margem, uma espécie de território sem memória. É de Íris também *Majur* (2018) e *Ana Rúbia* (2022).

De Sorriso, da região do médio norte do estado, surge *O Minhocão do Pari - a origem da lenda* (2021) e *Tereza de Benguela* (2023), de Salles Fernandes, onde em ambos os filmes ícones do folclore e cultura local são retratados, com uma estética que dialoga com o suspense e o terror. São prismas totalmente novos abordando temas locais e fazendo com que esses filmes circulem nacional e internacionalmente. Em Alta Floresta, *Fábrica de Palavras* (2022), de Ronaldo Adriano, é mais um produto a ser contabilizado. Em Primavera do Leste, surge o grupo *Faces de Cinema*, desmembramento do grupo *Faces de Teatro*, e se inicia outra cidade com uma produção audiovisual com regularidade como o curta *Como levar meu avô pro céu* (2022), de Wanderson Lana.

A cidade de Chapada dos Guimarães também é um grande polo produtor audiovisual, congregando vários realizadores que militaram e militam por uma produção estadual. São de lá os trabalhos como as séries *Insustentáveis* (2019), de Perseu Azul que se muda de Jaciara para lá, *O Pantanal e outros bichos* (2019), de Amauri Tangará e *O Cerrado de outros bichos* (2023), de Amauri Tangará e Tati Mendes. Em *O Pantanal e outros bichos* e *O Cerrado de outros bichos*, Amauri propõe uma incursão épica pelo universo infantil, cheia de mitos e lendas das regiões centro-oeste e norte em defesa do meio ambiente. Ele coloca o discurso ambiental como urgente (o que de fato é) na boca de não atores e atores mato-grossenses em uma grande ação, não apenas de sensibilização ambiental, como de registro da memória desse espaço no tocante a esses seres míticos que salpicam pelas narrativas.

Figura 09: O Cerrado e outros bichos (2023). Dir. Amauri Tangará e Tati Mendes.

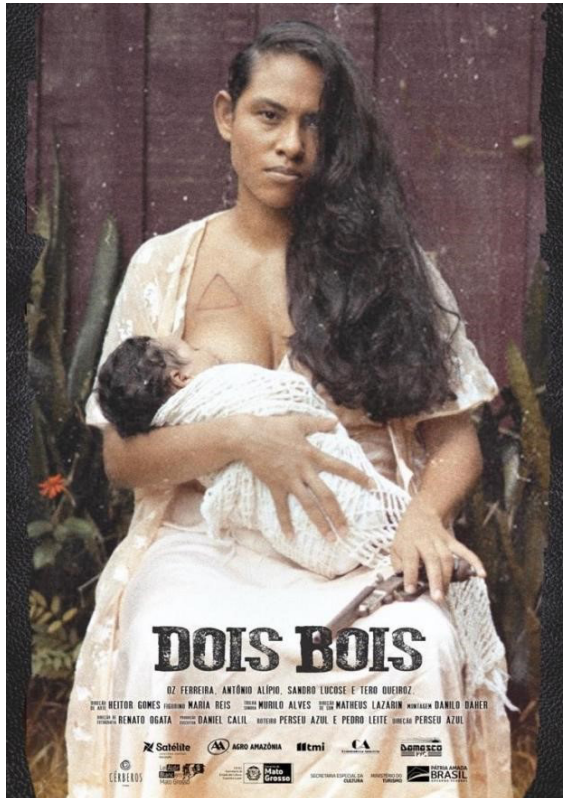


Fotografia colorida de um grupo em ambiente aberto, sobre um terreno de terra batida. As pessoas estão organizadas em linha, vestidas com fantasias diversas, incluindo roupas camufladas, trajes coloridos, máscaras de animais e uma fantasia central volumosa com elementos metálicos e fios. À esquerda, há figuras com adereços de palha, e à direita, uma pessoa agachada com traje amarelo.

Fonte: Cia D'artes.

São também de Chapada dos Guimarães os trabalhos *Mata Grossa* (2021), de Tati Mendes, *Ângelus Novus anuncia na boca da noite a ascensão do anticristo* (2022), de Luiz Borges, *Dois bois* (2022), de Perseu Azul, *Basaia - bicho mulher* (2023) e *Redeiras* (2022), de Tati Mendes e *Nós - a metade de tudo* (2023) de Tati Mendes e Amauri Tangará. Em *Dois bois*, Perseu constrói uma narrativa de sentimentos ressequidos pelo tempo. A questão territorial cria um estado de tensão que se enraíza entre diversas relações: pai e filha, presente e passado, homens rivais, campo e cidade. As texturas narrativas escolhidas pela direção tem uma profunda qualidade e seriedade com o espaço, ao qual ele e a personagem principal Joana estão em sintonia.

Figura 10: Dois bois (2022). Dir. Perseu Azul.



Cartaz do filme *Dois Bois*. Em primeiro plano, uma mulher com cabelos longos e escuros está sentada de frente, amamentando um bebê enrolado em tecido branco. Ela veste um robe claro e tem um triângulo vermelho desenhado no peito. Ao fundo, há uma cerca de madeira pintada de roxo escuro. Na parte inferior do cartaz, estão dispostos os créditos do filme, destacando o título em letras grandes: "DOIS BOIS", seguido por nomes da equipe e logos de apoiadores e instituições.

Fonte: Perseu Azul Safi Leal.

Cuiabá passa a ser um epicentro de produção audiovisual diversa e plural, abrindo espaço para várias histórias, como as trazidas em *O menino e o ovo* (2019), de Juliana Capilé, que, de forma ingênua promove, uma metáfora sobre o calor de Cuiabá e a capacidade de se fritar um ovo com ele. O curta retrata a inquietude da menina Joana para comprovar com seus próprios olhos a experiência relatada por seus colegas de escola, de que é possível fritar um ovo no asfalto. Essa história,

de fritar ovo no asfalto devido ao calor intenso, faz parte do imaginário relativamente recente da capital mato-grossense, apelidada por alguns de “cuiabrasa”. Em *Luciene* (2020), Juliana Curvo produz uma película que afeta a quem assiste; incomoda, desarranja o que está alocado no senso comum. É o estranho. Trata-se de um processo de construção documental sobre a poeta mato-grossense Luciene Carvalho e a fronteira entre documentar o real (ou resquícios dele), ou aquilo que ela conta (inventar-se) sobre ele. Juliana utiliza outras linguagens artísticas no processo de composição criativa do documentário, trazendo a poesia de Luciene e o teatro. Juliana também veste o papel de antagonista e a passa a conduzir as filmagens quando ela se permite ser contaminada pela poeta e se permite exatamente ocupar essa oposição a Luciene.

Figura 11: *Luciene* (2019). Dir. Juliana Curvo.



Fotografia colorida de uma mulher sentada à mesa escrevendo em um caderno. Ela tem pele escura, cabelos curtos e cacheados, usa óculos de armação vermelha e uma camiseta preta com o rosto feminino estampado. A iluminação quente entra pela lateral superior direita, formando um feixe de luz sobre seu cabelo. Ao fundo, desfocado, vê-se uma parede clara e uma figura em pé no corredor.

Fonte: Juliana Cristina Curvo Pires.

A questão da migração é algo que, nos últimos dez anos, vem acumulando títulos em filmes feitos no estado, justamente por ser um ponto fulcral na sociedade atual e, de certa forma, modificar paisagens, sons e cores deste espaço. Não apenas isso, está

ligada intrinsecamente com a noção de pertencimento, de território e deslocamentos nos espaços de fronteiras. O Brasil se tornou o país com a sexta maior concentração global de imigrantes venezuelanos. Segundo dados da Agência da ONU para Refugiados (Acnur), há mais de 264.000 venezuelanos no Brasil. A cidade de Cuiabá também está na rota dos refugiados venezuelanos. Até março de 2020, quase 1.000 pessoas chegaram à cidade. Esse fluxo migratório de venezuelanos para o Brasil, tem impactado muitas cidades brasileiras que recebem refugiados da crise econômica, política e humanitária em que se encontra a Venezuela. Jade Rainho propõe uma jornada desses imigrantes no curta-metragem, *Hermanos, aqui estamos* (2022); esses novos estranhos que, impulsionados por um deslocamento de necessidade de preservar a vida, seu bem maior, chegam a essa nova umbra que agora passam a habitar.

Figura 12: *Hermanos, aqui estamos* (2022). Dir. Jade Rainho.



Fotografia colorida de uma mulher em pé sobre o canteiro central de uma avenida movimentada, com semáforos ao fundo. Ela segura um cartaz escrito à mão com os dizeres: “SOU VENEZUELANA PODERIA ME AJUDAR PRA COMPRAR COMIDA PRA MEU FILHO DEU ABENÇOE”. A mulher tem pele escura, e veste uma roupa e máscara de tecido com estampa azul. Ao fundo, há carros, árvores.

Fonte: Jade Rainho.

O anel de Eva (2023), de Duflair Barradas, parte justamente do território e da identidade. Eva Vogler, após a morte de seu pai adotivo, acaba sendo surpreendida ao receber um relicário acompanhado de um bilhete: “abra-o somente se achar necessário”. A pequena caixa de madeira marchetada possui fotos de uma mulher negra cercadas por crianças brancas no alpendre de uma fazenda e um anel com o brasão nazista e a inscrição “Eva, 1945”. O filme traz para cena uma ideia de que após o fim da segunda guerra, possivelmente alguém do alto escalão nazista se refugiou em Mato Grosso e tentou implantar fazendas de criação de crianças arianas. Incoerente? Nem um pouco, ainda mais se pensarmos que estamos em uma zona cinza, de fronteira, onde o espaço em alguns pontos é tido como esquecido, supostamente sem regulação, próprio para esconder-se e se perde-se então. Vale lembrar que essa zona também é cambiante, permitindo trocas e contatos que não devem ocorrer em territórios peremptoriamente demarcados.

A narrativa de Barradas se aprofunda em um tal “sonho da pureza”, que fora experimentado na fazenda do alpendre, mas que sucumbiu na fluidez dessa zona de contato e se acabou contaminando com a miscigenação. Zygmunt Bauman (1998), argumenta que a obsessão pela higiene e pela ordem é algo comum tanto na era moderna como na pós-moderna, em uma relação clara com o expurgo, ou com o simples fato de tolerar aquilo que causa repulsa e um certo mal-estar dentro de algo comum. Bauman aponta que o ideal de limpeza (presente no discurso nazista, entre outros discursos extremistas) está implícito em um projeto de ordem, onde a higienização marca a fronteira entre o tido puro e aquilo que é bruto. A pureza se vincula a “[...]uma situação em que cada coisa se acha em seu justo lugar e em nenhum outro [...]” (Bauman, 1998, p. 14).

Em um dos diálogos entre Eva, personagem de Suzana Pires, e o alemão Martin, personagem de Odilon Wagner, que supostamente seria uma das crianças restantes dessa tal fazenda, nos minutos iniciais, quando Martin observa um Cavalo da fazenda de Eva, ele anota em um papel as qualidades que vai falando: “Cabeça exata, pescoço, dorso, tudo certo nela. [...] Já é minha! Quanto?”. Ao receber a resposta de Eva,

de que não sabe a procedência do pai da tal égua e que não se importa com isso, o olhar que antes era de estupefação pelo animal, muda, vira raiva e ele finaliza “Mestiços são ardilosos: usam a beleza – que não vem deles – para esconder sua impureza”. O problema da localização para a ordem idealizada das coisas, sendo o sujo ou o estranho (mestiços), está fora do lugar, justamente por transgredirem a estabilidade, e é justamente uma marca da era moderna. O sujo ou estranho não pertence àquele lugar, ou está fora de lugar, e seu lugar é fora deste espaço. Onde então? O estranho, o diferente, defronta o demarcado, habita a zona cinza da fronteira e, assim, como o limpo e o igual, também precisa contar sua narrativa, não apenas para os seus, mas para os deles e assim esmorecer essa linha de demarcação.

Essa compilação de títulos acima são alguns exemplos que nos permitem observar a potencialidade existente na produção cinematográfica de Mato Grosso. São filmes que exprimem a pluralidade que constitui este território e que buscam não apenas produzir narrativas eficientes do ponto de vista cinematográfico, mas narrativas que buscam produzir um intercâmbio entre *forma de perceber, interpretar e sentir*. O cinema que vem sendo produzido em Mato Grosso, nos aproxima do pensamento de Ortiz. Para o autor (2003, p. 07), “os avanços do movimento de globalização são inegáveis”. O cenário cultural é caracterizado pela globalização e pela mundialização da cultura, onde as questões relacionadas às identidades culturais são cada vez mais debatidas. Temos nesses filmes até aqui citados, a tentativa de localizar essa espacialidade, de pensá-los a partir de um referencial de materialização de um território que, no imaginário das elites dos centros de produção, seriam espaços diferentes, longínquos e em alguns momentos marginalizados.

SÍSMICO

Aroldo Maciel, técnico de áudio em uma universidade em Cuiabá, cria um método de previsão de terremotos que desafia cientistas do mundo todo. Ele possui grande fama no Chile, a ponto de não poder andar nas ruas sem ser reconhecido.



CINE
MA
DOCU
MEN
TAL

Fotografia em plano fechado do rosto de um homem visto em perfil, iluminado lateralmente pela luz do pôr do sol. A cena é observada de dentro de um carro, com a janela revelando ao fundo a silhueta de árvores contra o céu em tons quentes de fim de tarde. No canto superior direito da imagem, há um selo com fundo rosa onde se lê "CINEMA DOCUMENTAL".

CAPÍTULO 3

TERRITÓRIO E O PARADOXO DA CULTURA: SÍSMICO

Para observarmos os filmes escolhidos, é importante discutir os conceitos de território e cultura sob o olhar dos estudos culturais, para justamente entender que os conflitos dos filmes documentais mato-grossenses se desenvolvem com objetivo de materializar ambos na construção imaginária do espaço Mato Grosso e sua conexão com outros povos e espaços, sendo, portanto, centro de um pensamento que se expande.

O pensamento de *cultura* na contemporaneidade nos conduz a um emaranhado rizomático de sentidos e significados, oriundos dos estudos antropológicos e sociológicos. Terry Eagleton²¹ (2003), em sua obra *Ideia de cultura*, pontua que o termo é complexo, muito embora, etimologicamente falando, seja um conceito derivado da natureza, pois, um de seus significados originais consiste na palavra “lavoura” ou “cultivo agrícola”. Eagleton diz ainda, que se passou muito tempo para que a palavra deixasse de denotar uma atividade para denotar uma entidade. *Cultura* denotava de início um processo completamente material, que foi depois metaforicamente transferido para questões do espírito. Dessa forma, a palavra mapeia a mudança histórica da própria humanidade,

21 Terry Eagleton é um filósofo e crítico literário britânico identificado com o marxismo. É um dos mais destacados críticos marxistas de cultura. Completou seu doutorado com apenas 24 anos de idade e iniciou sua carreira estudando a literatura do século XIX e do século XX, até chegar à teoria literária marxista pelas mãos de Raymond Williams. Atualmente Eagleton tem integrado os Estudos Culturais com a teoria literária mais tradicional. É professor da Universidade de Oxford e autor, entre outros, de *Teoria da Literatura* (Martins Fontes) e *A Ideologia da Estética* (Jorge Zahar).

da existência rural para a urbana e, no linguajar marxista, ela reúne em uma única noção tanto a base como a superestrutura.

Contudo, essa mudança semântica é também paradoxal, uma vez que gera o pensamento de que são justamente os habitantes urbanos – elites dos centros de produção – que são “cultos”; e aqueles que realmente vivem lavrando o solo e longe dessa urbanização – campo bucólico – não o são. Laraia (2004) ao desenvolver seus estudos acerca do tema exemplifica que na Alemanha do século XVIII a palavra *kultur* era usada no sentido de simbolizar aspectos espirituais, enquanto na França, a palavra *civilization* significava realizações materiais de um povo. Se cultura originalmente significa cultivo agrícola, ela sugere tanto regulação como crescimento espontâneo. Voltando a Eagleton (2003), a ideia de cultura significaria uma dupla recusa: do determinismo orgânico por um lado, e da autonomia do espírito por outro. Seria apontar que os seres humanos não são meros produtos de seus ambientes, mas tampouco são esses ambientes pura argila para uma auto moldagem arbitrária deles mesmos. Se a cultura transfigura a natureza, seria esse um projeto para o qual a natureza coloca limites. Cultura compreenderia uma tensão entre fazer e ser feito, racionalidade e espontaneidade; flexível dentro de certos regramentos. Raymond Williams, aponta que a complexidade de sentidos dentro do termo indica um argumento denso acerca das relações entre desenvolvimento humano geral e um modo de vida particular e entre ambos, e entre as obras de arte e da inteligência.

A engrenagem da mundialização e globalização juntas, ou cada qual em seu espectro, abolem o dentro e o fora, apagam fronteiras e se colocam na chave de uma suposta inclusão, incorporando em suas esferas cada vez mais domínios de vidas e culturas, em um movimento de universalização que deságua justamente no oposto, na exclusão do que não se encontra universalizado pelos códigos canonizados. Bhabha (2005) em seu texto *O Local da cultura*, aponta que “[...] nossa existência hoje é marcada por uma tenebrosa sensação de sobrevivência de viver nas fronteiras do presente” (Bhabha, 2005, p. 19). O autor aponta a necessidade de pensar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Seria uma espécie

de “entre lugares”, de terrenos para elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva.

Segundo Bhabha (2005), é exatamente na emergência desses interstícios que os valores culturais surgem e são negociados. É nesse sentido que a *fronteira* se torna o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente. Se torna um *território*. O trabalho da cultura nessa zona fronteira promove uma aproximação do que seria *novo*, ou seja, que não faz parte nem do passado nem do presente, algo que é insurgente de tradição cultural, renovando o passado reconfigurando o como um entre lugar contingente que inova e interrompe a descrição do presente, justamente como se evoca no filme *Sísmico*, de Severino Neto e Rafael Carvalho.

Em *Sísmico*, somos apresentados a Aroldo, um técnico de som que trabalha em um laboratório de comunicação de uma universidade privada em Cuiabá, capital de Mato Grosso. Após o terremoto em Fukushima no Japão, em 2011, Aroldo passou a interessar-se por eventos sísmicos, principalmente na tentativa de compreender por que a ciência, mesmo com tantos avanços tecnológicos existentes hoje, não conseguia produzir previsões que pudessem de certa forma ajudar as populações desses territórios que são afetadas por tais eventos a se preparem, na tentativa de mitigar os danos que eles causam. Ao aprofundar suas investigações sobre o assunto, acabou encontrando os estudos de Peter Shabalin, diretor do *Instituto de Teoria de Previsão de Terremotos e Geofísica Matemática* da *Academia Russa de Ciências* e defensor da teoria de migrações sísmicas a longa distância, que consiste em anotar e observar terremotos passados para tentar prever eventos futuros. No vai e vem de seus estudos, Aroldo analisou os terremotos passados, fez previsões sobre onde e quando novos terremotos poderiam acontecer e publicou em suas redes sociais, em especial o Twitter, hoje X. *E ele acertou*. Com mais de 70 eventos sísmicos previstos, Aroldo possui assertividade de mais de 80%.

Figura 13: Cartaz Sísmico (2018). Dir. Severino Neto e Rafael Carvalho



Cartaz do filme "Sísmico" com fotografia colorida de paisagem montanhosa. Ao centro da imagem, uma pessoa está de pé sobre uma grande rocha, de braços abertos, em meio à vegetação e cercada por elevações rochosas. Acima, o título "SÍSMICO" aparece em letras brancas centralizadas no céu. A imagem tem tonalidade escura com efeitos de reflexos circulares translúcidos, como se fossem distorções óticas. Na parte inferior, há os créditos de produção com nomes de equipe e logotipos de patrocinadores e instituições envolvidas.

Fonte: Adelino Severino Neto.

Neto e Carvalho pegam exatamente esse ponto – a crença de Aroldo no método desenvolvido por ele e posto em prática, e a assertividade real desse trabalho gratuito que ele tem feito. Assim, os diretores desenvolvem um documentário que figura como uma *caçada a terremotos*, numa forma bem clara de atestar a factualidade do objeto de observação. Aroldo é justamente esse *novo* que só pode emergir em territórios fronteiriços como Mato Grosso; que não faz parte do passado e presente. Ele não possui nenhuma graduação ou especialização no assunto, sua motivação

é a curiosidade em achar uma forma de ajudar o outro e, desse modo, reconfigura o pensamento sobre a cultura sísmica. Mas como alguém fora do universo acadêmico dessa área e que não mora num território onde isso é cotidiano passa a pensar sobre esse problema e como pode ajudar a resolver? Por conta da *cultura*.

O pensador pós-colonial Arjun Appadurai (1998) aponta que vivenciamos a (re)construção de novas sociedades criativas, que absorvem e utilizam “[...] a imaginação como um fator coletivo e social” (Appadurai, 1998, p. 20) da realidade dessas sociedades. Ele retoma o conceito de *comunidade imaginada* de Benedict Anderson (2008), onde parte do pensamento que permite e enseja o surgimento de outras formas de comunidade e *territorialidade*. Para Anderson (2008), *nação* é uma comunidade política imaginada, limitada e soberana. Imaginada justamente porque seus membros jamais conhecerão ou encontrarão a maioria de seus compatriotas; limitada justamente por possuir fronteiras finitas, ainda que elásticas e soberanas justamente porque é o estado soberano como símbolo de liberdade e não reino dinástico. O que nos interessa é reter justamente que essas comunidades possibilitam a experimentação de algo que escapa da simples demarcação geográfica. Tanto Appadurai (1998) quanto Anderson (2008) reconhecem que a nação é algo imaginado e Appadurai ainda afirma ser a “[...] imaginação que terá que nos levar para além da nação” (Appadurai, 1997, p. 33). A terra, nação territorial formulada pelas narrativas cinematográficas produz espaços que são um modo de nos colocar na produção de acontecimentos, exatamente pela característica midiática do cinema em ter a potência de acentuar singularidades de comunidades e sociedades diferentes.

De certa maneira, o processo de globalização foi fomentador de uma maior mobilidade e visibilidade para povos, nações e espacialidades anteriormente isolados cada qual dentro de suas linhas fronteiriças e, em parte, fomentador de exílios de pequenos grupos onde “[...] o imaginário revela-se muito especialmente como um lugar de entre saberes” (Durand, 1996, p. 227 *apud* França, 2003, p. 30). “O mero conhecimento dos fatos no mundo moderno basta para notar que ele

é agora um sistema interativo num sentido espantosamente novo” (Appadurai, 1990, p. 43). Percebe-se que a cultura tratada aqui não se situa na ordem da cultura como patrimônio. Refere-se a um processo dinâmico em que cultura e política se cruzam, se interconectam. Cultura, nesse sentido, é um processo e envolve “[...] a produção e a troca de significados, o dar e tomar sentido” (Hall, 2002, p. 02). Para Ortiz (2003, p. 10) “[...] uma das vantagens de se falar em cultura é que conseguimos tocar em múltiplas dimensões da vida social”. Quando territorializamos e corporificamos um espaço, chegamos inevitavelmente numa fronteira e as imagens que remetem a essa terra e fronteira produzidas em *Sísmico*, possuem uma legitimidade profunda, fervilhante desses espaços que Mary Louise Pratt (1991) chama de “zonas de contato” – que, segundo ela, antes eram um privilégio de poucos e justamente por passar por um processo de democratização, personificam hoje uma condição de cultura global.

A questão no cinema apresentado por *Sísmico* não reside em afirmar “[...] como se articula uma cultura globalizada ou como se representa um mundo globalizado, mas sim o que faz uma imagem ser considerada globalizada” (Moura, 2010, p. 43) e, com isso, determinadas narrativas conseguem tecer um canal de discurso mais amplo e global. A motivação de Aroldo é *global*, tentar prever acontecimentos sísmicos para auxiliar as populações de onde eles devem ocorrer a se preparem da melhor forma possível. O canal de propagação de suas previsões são suas redes sociais. Ao voltarmos a Appadurai (1998), ancoramos seu apontamento de que a mídia eletrônica é uma das grandes forças contemporâneas da modernidade e que ajuda justamente a ampliar o surgimento de comunidades imaginadas que criam novas cartografias – físicas e virtuais, feitas de *deslocamentos* constantes.

Castells (2002), ao discutir sobre sociedade em rede, analisa como a tecnologia da informação e a comunicação moldaram a globalização, criando uma nova forma de organização social e econômica baseada em redes globais interconectadas. David Harvey (2005) enfatizou a importância da geografia e dos espaços na compreensão das dinâmicas da globalização, fazendo uma relação entre poder e desigualdade. Appadurai (1998) em *Modernity at Large*:

Cultural dimensions of globalization, explorou a dimensão cultural da globalização. Ele introduz a ideia de *scapes*, como uma das cinco paisagens culturais ou *scapes* – *mediascapes*, *technoscapes*, *finanscapes* e *ideoscapes* e *etnoscapes*, que ajudam a compreender a dinâmica da globalização e as mudanças na identidade cultural. Quando aborda os *mediascapes*, o autor se refere ao papel dos meios de comunicação na disseminação de informação e imagens. Inclui-se notícias, televisão, cinema, internet e outras formas de mídia. Eles ajudam a influenciar a percepção das pessoas sobre o mundo e contribui justamente para a formação de identidades culturais. *Technoscapes* seriam fluxos globais de tecnologia e inovação. Isso inclui não apenas a tecnologia em si, mas também o conhecimento técnico e as práticas associadas. Os *technoscapes* têm impacto direto na forma como as pessoas vivem, trabalham e se comunicam. Os *finanscapes* representam, para Appadurai (1998), os movimentos globais de capital, dinheiro e investimento. Esse *scape* tem um poder significativo na economia global e pode influenciar políticas econômicas, desigualdades e oportunidades em diferentes partes do mundo. *Ideoscapes* se referem aos fluxos globais de ideias políticas, valores e ideologias. Isso inclui a disseminação de ideias por meio de organizações políticas, grupos religiosos, ONGs e outros atores. Seria esse *scape* que molda as crenças e valores das pessoas e por isso possui implicações políticas e culturais profundas. As *etnoscapes* se referem às paisagens em constante movimento das pessoas, ou seja, às mobilidades de grupos humanos e indivíduos em um mundo globalizado, onde as fronteiras e as identidades culturais estão em constante fluxo. Referindo-se aos fluxos globais de pessoas e culturas, Appadurai (1998) vai levar a discussão para como as identidades e as comunidades são transformadas em um mundo globalizado uma vez que esses fluxos podem resultar em interações culturais e na formação de *identidades híbridas*.

Como as identidades e as comunidades são neste mundo globalizado, é o que a experiência da realização de *Sísmico* nos atravessa. O projeto foi contemplado em um edital de arranjo regional em Cuiabá e recebeu R\$50.000,00 para fazer um curta documental. Contar a história de Aroldo era algo que inquietava Neto há algum tempo. Ele tinha o desenho do que poderia ser feito em termos de narrativa. Ao receber

o recurso e começar o trabalho de pesquisa e pré-produção, ele e Rafael perceberam que um curta não daria conta. O *processo* documental *o transforma*. A história precisava sair de Cuiabá e ir testar a tese defendida por Aroldo. Precisava se *deslocar*. Montaram então o desenho de uma equipe leve – ambos foram câmera, assistente, produtor e diretor nessa *caçada*. Colocam recursos próprios para irem ao Chile, levando Aroldo numa espécie de prova dos nove de sua teoria. Ele havia previsto em suas redes que um terremoto iria ocorrer em tanto tempo numa determinada região chilena e cita a possibilidade de ser em uma dessas seis cidades: Santiago, Valparaíso, Viña Del Mar, La Serena, Coquimbo e Iquique. Os três, Neto, Rafael e Aroldo pegam a estrada e vão cruzando espacialidades na busca desses terremotos. E conseguem realizar o feito pretendido, porque essa comunidade imaginada virtual, na qual Aroldo divulga suas teorias, cria uma rede de cidadãos comuns nas cidades chilenas, para auxiliar com hospedagens, alimentação e transporte dos três enquanto se colocam nesse desafio.

Figura 14: Cena Sísmico (2018). Dir. Severino Neto e Rafael Carvalho.



Fotografia colorida feita do interior de um carro durante o pôr do sol. À direita, em primeiro plano, vê-se parcialmente o rosto de um homem de perfil, iluminado pela luz alaranjada do entardecer. Ao fundo, do lado de fora da janela, há palmeiras, um calçadão e o céu com tons quentes. A cena é observada a partir de dentro do veículo, criando um contraste entre o ambiente escuro interno e a luz do exterior.

Fonte: Adelino Severino Neto.

Quando nos colocamos a observar documentários, uma das leituras que nos embasa é o trabalho desenvolvido pelo cineasta e crítico de cinema Bill Nichols (2005), em sua obra *Introdução ao documentário*. Segundo Nichols, existem seis tipos ou modos de documentários, que seriam o *poético*, o *performático*, o *observativo*, o *expositivo*, o *participativo* e o *reflexivo*. Cada um possui sua particularidade e características próprias que os definem. Um documentário pode ser “puro” em um desses seis tipos, ou perfeitamente flexível em utilizar mais de um desses modos para conseguir seu objetivo narrativo. *Sísmico* perambula no campo expositivo com algumas passagens pelo participativo. Neto e Rafael estão em cena, conduzem, se mostram e interagem em vários momentos com o personagem, entrevistados e elementos em cena. Ele é expositivo justamente por enfatizar o comentário verbal e a linguagem argumentativa que evidenciamos em todo material de arquivo televisivo chileno, onde reportagens das mais diversas, diferentes programas e canais, mostram a preocupação com as questões sísmicas e o crédito dado pela mídia chilena para as previsões de Aroldo.

Encontramos as características expositivas também nessa câmera que segue Aroldo pelas ruas das cidades chilenas. Existe uma comoção, uma emoção. Cidadãos comuns pedem abraços, fotos e agradecem pelo trabalho que ele faz. Em contraponto, a montagem nos trás o tempo inteiro a ciência sendo contrária, quando a direção opta por trazer vários geofísicos, sismólogos, diversos estudiosos da área em entrevistas diretas ou em materiais de arquivo onde fica cristalino que refutam veementemente a mínima possibilidade de se conseguir prever eventos sísmicos. Essa também é uma das características do documentário expositivo segundo Nichols (2005), pois, esse tipo de documentário enfatiza fatos e argumentos para aquilo que o filme está narrando. Em *Sísmico*, seria a comprovação (ou não) de que a teoria de Aroldo funciona.

Figura 15: Sísmino (2018). Aroldo é abordado por cidadãos de mídia nas ruas do Chile. Dir. Severino Neto e Rafael Carvalho.



Fotografia colorida de um grupo de pessoas em um ambiente fechado com iluminação artificial. No centro, há um homem de camisa branca, cercado por outras pessoas que registram o momento com celulares. O fundo é escuro com uma parede de vidro.

Fonte: Adelino Severino Neto.

A direção opta por marcar a montagem em três espaços de linhas narrativas que se complementam, e apenas no ato final ocorre uma espécie de cruzamento, quando a caçada termina. No modo expositivo a montagem opera como *montagem comprobatória*, pois ela ajuda a expor um argumento e a sustentar uma proposta (Nichols, 2005, p. 176). Temos então uma linha que trabalha com materiais de arquivo, de canais de TV chilenos e imagens amadoras de cidadãos dessas cidades por onde Aroldo viaja, bem como imagens de regiões afetadas por terremotos que lhe são enviadas pelas redes sociais pelas pessoas que o seguem. A segunda linha é justamente a câmera em sua maioria subjetiva que segue Aroldo nas cidades chilenas e vai desvelando o grau de conhecimento que existe sobre ele naquele país, e como o povo o valida, a opinião pública chilena o valida; menos a ciência. A terceira linha se passa em Cuiabá, onde o lugar de onde Aroldo surge é contextualizado. Onde conhecemos suas crenças, tanto em ser curioso por desafios, quanto em se *colocar* no lugar do *outro*. Percebemos que ele é apenas um homem comum na capital de Mato Grosso. Desconhecido,

podemos dizer, no próprio local que habita. Dessa forma, a montagem nos leva desse deslocamento de localidades – o atravessar fronteiras, ao mesmo tempo em que, como um elástico, nos faz voltar ao local de origem do personagem. “Estrutura e temática se relacionam” (Bernardet, 2004, p. 26), pois nos deslocamos com eles nessa caçada em uma estética de deslocamento que usa janelas de aviões, carros; o transporte que seja, para colocar a câmera (e o espectador) como convidados nessa bagagem de descobertas e confirmações. *“Pensamos que devemos monitorar somente o Chile. Se os outros países pensarem nos tremores dos outros, vamos entender que precisamos cuidar uns dos outros”*; é uma das falas de Aroldo e que ancora as suas próprias escolhas e o pensamento de entendermos que devemos ser uma *sociedade de fato global*.

Figura 16: Cena Sísímo (2018). Dir. Severino Neto e Rafael Carvalho.



Fotografia colorida de um homem de costas à direita da imagem, observando o pôr do sol em uma praia. O céu está tingido de tons alaranjados, rosados e lilases, refletidos no mar calmo ao fundo. A silhueta escura do homem contrasta com a luminosidade intensa do sol, que se encontra no horizonte. A areia cobre toda a parte inferior da imagem e algumas figuras humanas aparecem ao longe, quase imperceptíveis.

Fonte: Adelino Severino Neto.

MUNDIALIZAR O FORA DE LUGAR

O conceito de mundialização da cultura cunhado por Renato Ortiz (2003) está relacionado à ideia de cultura hegemônica, que está estruturalmente associada aos países imperialistas que têm uma forte

presença na indústria cultural global. Essa cultura hegemônica pode influenciar e até mesmo substituir as tradições culturais locais em muitos lugares. Ortiz parte da existência de processos globais que transcendem os grupos, as classes sociais e as nações. O mundo das últimas décadas se transformou radicalmente, tendo hoje uma emergência de uma sociedade global. Os avanços do movimento de globalização são inegáveis e seus sinais são detectados na mídia, na economia e na política. Veja o movimento ecológico, ele ultrapassa as fronteiras nacionais, é uma espécie de movimento social da sociedade civil mundial. A preocupação ecológica não tem pátria, seu enraizamento é o planeta. Os homens se encontram interligados, somos todos cidadãos do mundo, mesmo sem nos *deslocarmos*, pois o mundo chegou até nós e penetrou o nosso *cotidiano*.

Ortiz (2003) ainda argumenta que a mundialização da cultura é impulsionada justamente pelo processo de globalização econômico, que cria condições para a circulação de bens culturais em todo o mundo. Isso significa que a cultura de massa, produzida principalmente pelos países no norte global, é imposta às culturas locais e tradicionais dos países do sul global. Como resultado, a cultura de massa se torna uma cultura global homogênea, que tende a eliminar a diversidade cultural e a promover a uniformização cultural. Contudo, a mundialização da cultura vai se revelar através do cotidiano dessas sociedades. Em *Sísmico*, o pensamento hegemônico de não ser possível prever terremotos é a antítese defendida por Aroldo e posta em prova. Ele – pensamento hegemônico – circunscreve, demarca e materializa uma *fronteira*, deixando claro que esse “estranho” ao universo de estudos sísmicos não é sério e defende algo absolutamente impossível de ocorrer. Esse não é um lugar que supostamente Aroldo *pudesse* ocupar.

Com relação a saber ocupar o “justo lugar” na qual já sorvemos de Bauman (1998), Georg Simmel (1977) também o discute quando ele pontua que “[...] a questão social não é só uma questão moral, mas ela é também uma questão nasal” (Simmel, 1977, p. 687). Ao utilizar a expressão nasal, Simmel, coloca foco em pensar uma nova relação de proximidade com o outro, o diferente, o estranho, em que está pressuposta uma necessidade de novas sensibilidade para o problema

de contato, seja ele físico, corporal-nasal-olfativa, próprias ao indivíduo moderno, que detém elevadas preocupações com questões higiênicas e de limpeza, crescentes em meio à experiência de compressão do espaço e do tempo.

Aquilo que se classifica como sujo ou estranho são coisas *fora do lugar* justamente por transgredirem e desestabilizarem o que seria estável e previsível, que marcam a era moderna, uma era catalogada e classificada. A crença de Aroldo nos estudos de Shabalín sobre migrações sísmicas e sua defesa a teoria que dela emana é algo tido como fora do lugar. A produção oriunda de uma zona fronteira é o *locus* para justamente o surgimento desses estranhos, fora de lugares, porque a fronteira em si é um entre lugar, onde aquilo que não se encaixa emerge e se materializa, os terrenos para elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva, já apontados aqui por Bhabha (2005).

Prosseguindo com Bauman (1998), ele nos aponta para um deslizamento no que seria pensar onde esse estranho se localizaria hoje, nesse mundo pós-moderno, porque hoje, devido a tudo tender a ser substituído pelas estratégias de desregulamentação e privatização, permite que o sujo, o impuro “[...] torne-se múltiplo, localizável em todo lugar, mutante conforme as circunstâncias” (Bauman, 1998, p. 25). É interessante ao observar essas estratégias de limpeza, a sinalização para uma relação de oposição e conflito entre opinião popular e ciência que se evoca em *Sísmico*. Neto e Rafael optam por, desde as cenas iniciais, trazer esse conflito o mais próximo do espectador. Os materiais de arquivo das TVs chilenas discutem exatamente se é possível crer em suas previsões ou se ele seria uma espécie de “bruxo” ou “charlatão”. E o ritmo se quebra quando uma sequência de imagens angulosas, planos detalhes, planos abertos; com uma fotografia que busca uma saturação e exposição, brinca com o som direto dessas imagens em conjunto com uma outra sonoplastia sobrepostas, causando um *estranhamento* – o que isso está fazendo aí? São *slows*, *fast*, imagens estáticas que criam uma cadência de passagem de tempo para marcar o deslocamento que Aroldo e a equipe fazem de Mato Grosso ao Chile, com imagens que imprimem essa sensação de caminho e percurso.

Entrando em um túnel escuro e ao sair dele a câmera já passa a ocupar esse local de caminhar atrás de Aroldo; saindo de um hotel e andando nas ruas, encontrando uma equipe de produção e indo para uma das várias entrevistas que acompanhamos para uma TV local.

A sensação de estranhamento ainda perdura porque recebemos as informações. Já entendemos que se trata de algo relacionado a terremotos. Esse homem que a câmera segue; é ele que chamam de bruxo em algumas das matérias de TV que foram utilizadas até ali, mas quem é ele? Nesse ponto a direção elasticamente trás a história para Cuiabá, para contextualizar o personagem. Trabalhando com voz *off* e *over* de Aroldo em vários pontos do documentário, como em sua fala: “*tem coisas que você desenvolve e tem preço, tem coisa que você desenvolve porque você veio aqui para desenvolver*”, Neto e Rafael vão sutilmente colocando o ponto de vista que querem defender: ele (Aroldo) pode não ser formado em área acadêmica, mas a teoria cunhada por Peter Shabalin que ele defende e está dando visibilidade, *funciona*. E esse conflito produz e segura toda a tensão enquanto a narrativa segue. Ele opera exatamente como uma linha *demarcadora* dentro do próprio filme. Aquilo que estaria fora de lugar e que deveria ser expurgado, nesse filme, necessita ser colocado no lugar, endireitado. Para Nichols, o modo expositivo de se trabalhar o documentário mobiliza “[...] apoio dentro de uma estrutura preexistente ao filme” (2005b, p. 177), uma vez que o “[...] filme aumenta nossa reserva de conhecimento, mas não desafia nem subverte as categorias que organizam e legitimam esse conhecimento em primeiro lugar” (2005b, p. 177). À medida que conhecemos Aroldo e percebemos como seu trabalho de previsão tem sido benéfico à população chilena, somos levados a pensar: por que não se pode escutar de fato o que ele diz? Por que a ciência não testa o que ele defende? Aqui neste ponto, podemos arguir que a ciência, dentro desta narrativa, ocupa a posição colonizadora, universalizando uma forma de pensamento e renegando possibilidades diferentes desse pensar.

Essa posição colonizadora só pode ser entendida e desfeita no enfrentamento que emerge do pensamento decolonial que busca desconstruir e superar o colonialismo, o imperialismo e o eurocentrismo, que foram fundamentais para a construção da modernidade ocidental

e para a imposição da cultura ocidental sobre as outras culturas. O termo tem suas raízes nas lutas anticoloniais e nas teorias pós-coloniais, que questionam a dominação cultural, política e econômica dos potenciais coloniais sobre as sociedades colonizadas. Teóricos como Frantz Fanon, Aníbal Quijano, Walter Dignolo e Ramón Grosfoguel, apontam que o colonialismo é uma estrutura de poder que persiste até os dias atuais, perpetuando assim a opressão, a exploração e a *marginalização* – o trabalho de previsão sísmica de Aroldo é *marginalizado* pela ciência. A colonialidade do poder impôs uma hierarquia de conhecimento em que os saberes, as línguas e as culturas dos povos colonizados foram marginalizados e subjugados às do colonizador. A decolonialidade busca justamente valorizar e respeitar as culturas locais e tradicionais, promovendo assim a diversidade cultural e a desconstrução de hierarquias culturais impostas pelo colonialismo e pelo imperialismo, e assim, reconhecer a diversidade de conhecimentos e perspectivas existentes nas culturas colonizadas.

A decolonialidade propõe a descolonização do pensamento, do conhecimento e das estruturas sociais como uma forma de resistência e transformação. Isso envolve a desconstrução de narrativas e representações coloniais, *valorização dos saberes e experiências locais*, fortalecimentos das identidades e a construção de alianças e solidariedade entre os povos e sociedades colonizadas.

Fanon (2022) examina a relação entre colonizador e colonizado e os efeitos psicológicos e sociais da colonização. Ele argumenta que a descolonização não é apenas um processo político, mas também uma transformação das identidades e da consciência dos povos colonizados. Quijano (2000), ao desenvolver o conceito de *colonialidade do poder*, argumenta que a colonização não é apenas uma relação política entre metrópole e colônia, mas uma estrutura de poder que permeia todas as dimensões da sociedade, incluindo economia, política, *cultura* e *subjetividade*. Dignolo (2003) argumenta que o conhecimento produzido nas sociedades colonizadas foi subjugado e marginalizado pelo conhecimento ocidental e por isso seria necessário *descolonizar o conhecimento* e promover uma epistemologia plural e diversa. Ao voltarmos a Ortiz (2003), conseguimos focalizar pontos de contato

entre a noção de mundialização da cultura e o pensamento decolonial, como o desafio à hierarquia cultural, a interconexão e diálogo entre culturas e a *desconstrução de narrativas hegemônicas*. Ambos os conceitos apontam que uma cultura mundializada não implica no aniquilamento de outras manifestações culturais, pelo contrário, ela *coabita* e se alimenta delas. Ou seja, a discussão proposta por Aroldo, validada pelo povo e pela imprensa chilena, se alimenta justamente da noção de mundialização da cultura para desconstruir uma narrativa hegemônica de impossibilidade de previsibilidade sísmica, demonstrando exatamente esse coabitar e não aniquilação ou expurgo.

Isso se clarifica quando a direção trás um material de TV chileno, de 10 de agosto de 2015, que trata sobre eventos sísmico e Aroldo, por telefone, participa desse material dizendo crer que o terremoto ocorrido no Nepal, deve “migrar” sismicamente e atingir a região próxima a cidade de Coquimbo ou de La Serena, dentro de 30 a 40 dias. A montagem traz 37 dias depois, em 16 de setembro de 2015, uma sequência de imagens de celular, cinegrafistas amadores ou redes de TV, com diferentes texturas, o terremoto de 8.3 que assolou a cidade de Coquimbo. A partir desse ponto, somos colocados frente a frente com vários materiais de arquivo que seguem atestando a assertividade dos cálculos de Aroldo, ao mesmo tempo em que a tensão de oposição ganha mais campo, com um após outro cientista do campo dos eventos sísmicos atestando a impossibilidade de uma previsão. O modo documental expositivo de certa maneira trabalha na construção de um bom senso, para justamente ser ele a representação do mundo construído dentro da narrativa fílmica, pois “[...]o bom senso como retórico, está menos sujeito à lógica do que a crença” (Nichols, 2005b, p. 177). A forma como a direção busca operar os elementos escolhidos para trabalhar a narrativa, procurando atestar a tal verdade, pautando-se por estratégias que nos levam a refletir sobre o objeto central da narrativa, utilizam o *princípio da incerteza*²², investindo em uma opacidade na construção do conflito e na alimentação da tensão que criam. E o fazem para que o desfecho final sacramente um dos lados dessa tensão, que é a escolha

22 O *princípio da incerteza* tem sua origem na Física Moderna. Poderia ser traduzido por João Grilo, em *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna: “Não sei, só sei que foi assim”, ou pelo vaqueiro Riobaldo, em *Grande sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa: “Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa”

de defesa da direção desde os minutos iniciais. Ao quebrar a quarta parede, na cena final onde Aroldo dá entrevista ao vivo, o estúdio de TV treme, o terremoto que ele havia previsto está acontecendo e a caçada *proposta acontece*. A direção move o espectador do papel passivo e o coloca dentro da narrativa, dentro da ação, dentro do terremoto.

O cinema emanado de Mato Grosso realizado por Neto e Rafael, nesse ponto, traz à tona a possibilidade de outros mundos, sociedades e histórias de uma região que é lembrada como bucólica e exótica, em grandes acontecimentos ou acometimentos. Mas é uma região de *atravessamento*, de contato e de fronteira, que produz sujeitos como Aroldo, que, ao se colocar no lugar do outro, volta o olhar para si mesmo, sobre o papel que muitas vezes a produção ocorrida nessa territorialidade é desacreditada. Neste ponto, o cinema como meio de expressão extensivo a todos e heterogêneo, ajuda a acentuar singularidades de comunidades e culturas descentralizadas. *Sísmico* nos ajuda a corporificar um território, por muitas vezes diferente dos que se verificam disseminados nas grandes narrativas, mas também próximos delas pelos atravessamentos culturais provocados justamente pela mundialização, mas de uma forma decolonial de se observar e discutir questões não só locais, pois eventos sísmicos são globais.

VILA HAITI

O documentário acompanha dois jovens imigrantes Haitianos residentes na cidade brasileira de Cuiabá, Mato Grosso. Ao saírem de seu país em busca de melhores condições de vida, esses jovens levaram consigo a missão e a responsabilidade de ajudar seus familiares que ficaram. Como estão depois de alguns anos vivendo no Brasil? e seus parentes haitianos? Entre conquistas, desafios e surpresas esse documentário apresenta de forma autêntica e sutil a odisseia desses rapazes.

CINE
MA
DOCU
MEN
TAL

Fotografia em preto e branco de uma equipe de filmagem em ambiente externo, rodeado por vegetação densa. Três homens estão sentados em bancos simples: o primeiro veste camiseta e boné; o segundo apoia o rosto na mão, observando atentamente a câmera sobre o tripé; o terceiro usa camisa branca e gravata. Ao fundo, troncos de árvores e folhagens tropicais compõem o cenário. No canto superior direito da imagem, há um selo com fundo azul escrito "CINEMA DOCUMENTAL".

CAPÍTULO 4

TERRITÓRIO DE IDENTIDADES: VILA HAITI

Stuart Hall (2002) discute uma cultura nacional a partir de uma perspectiva pós-moderna. Para ele a cultura nacional é um discurso, um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos (Hall, 2002). Por meio dessas imagens que exibiam o território Mato Grosso e seus habitantes, em que o “selvagem” foi “conhecido”, de acordo com o que era tido civilizado classificado por essas culturas nacionais. Hall argumenta que as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação. “As culturas nacionais ao produzir sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades” (Hall, 2002, p. 51). Hall distingue entre dois tipos de identidade: a identidade essencialista e a identidade posicional.

A essencialista é a ideia de que a identidade é algo fixo e inalterável. A posicional, por outro lado, é a ideia de que a identidade é justamente algo dinâmico e fluido. Para Hall (2006), as identidades nacionais são também formadas a partir das representações que são produzidas sobre uma nação, um povo. E elas são produzidas por uma variedade de fontes, como a mídia, a educação e o governo. Elas podem ser positivas ou negativas, inclusivas ou excludentes. Justamente por isso, as identidades nacionais são sempre contestadas, seja por diferentes grupos sociais que têm diferentes interesses e perspectivas, seja pelo

efeito da globalização que está levando a um aumento da *diversidade cultural*. Nessa visão, as identidades nacionais não sendo algo fixo e inalterável, elas estariam sempre *em construção*.

Jean Carlos Moreno (2014, p. 07) em *Revisando o Conceito de Identidade Nacional*, afirma que a “[...] identidade é uma categoria social discursivamente construída, expressa e percebida por diferentes linguagens: escritas, corporais, gestuais, imagéticas, midiáticas”. Moreno prossegue destacando que, de maneira mais enfática do que a noção de cultura, a identidade está intrinsecamente relacionada à criação de discursos que contém sinais distintivos de identificação. Não é sempre que um conjunto de indivíduos com uma cultura compartilhada se autopercebe, se autodenomina, se reconhece ou serve de tema para discursos que delineiam sua identidade. Dessa forma, a identidade se encontra entrelaçada com a representação da cultura pertencente a um ou vários grupos. Castells (1999) define a identidade como um processo de construção de significado com base em um atributo cultural ou ainda um conjunto de atributos culturais interrelacionados, o(s) qual(ais) prevalece(m) sobre outras fontes de significado. *As identidades estão sempre em construção*.

Se o discurso não cria, ele, ao menos organiza a diferença, produzindo identidades que se consolidam em processos sociais e se expressam por meio de ações simbólicas, textos e contextos. Compreender a identidade como figura discursiva significa entendê-la como criatura da linguagem (SILVA, 2009b), ato de criação linguística, uma espécie de metadiscorso sobre experiências históricas (DIEHL, 2002, p. 128), uma construção que se narra (CANCLINI, 1995, p. 139). Essas narrativas orientam as ações humanas, funcionando como construção, afirmação, imposição ou depreciação das identidades sociais (Moreno, 2014, p. 8).

Denys Cuche (1999) discute as noções de cultura e identidade no seio das ciências sociais. Cuche caminha na discussão desse imbricamento entre cultura e identidade, apontado que nos Estados Unidos, na década de 1950, a ideia de identidade cultural foi desenvolvida por equipes de pesquisa em psicologia social. Essas equipes buscavam

um instrumento adequado para analisar os problemas de integração dos *imigrantes*. A abordagem inicial concebia a identidade cultural como algo imutável que determinava o comportamento dos indivíduos. No entanto, essa visão foi posteriormente superada por concepções mais dinâmicas, que não veem a identidade como um dado independente do contexto relacional. A questão da identidade cultural está intimamente ligada à questão mais abrangente da identidade social, da qual ela é um componente. Ele nos leva a verificar que para a psicologia social, a identidade é um instrumento que permite pensar a articulação do psicológico e do social em um indivíduo. Ela é o resultado das diversas interações entre o indivíduo e seu ambiente social, próximo ou distante. A identidade social de um indivíduo é caracterizada pelo conjunto de suas vinculações em um sistema social. Essas vinculações podem incluir as classes sexual, etária, social, a nação etc. A identidade permite que o indivíduo se *localize* em um sistema social e seja localizado socialmente, ela trabalha com as *diferenças*.

[...] a identidade social não diz respeito unicamente aos indivíduos. Todo grupo é dotado de uma identidade que corresponde à sua definição social, definição que permite situá-lo no conjunto social. A identidade social é ao mesmo tempo inclusão e exclusão: ela identifica o grupo (são membros do grupo os que são idênticos sob um certo ponto de vista) e o distingue dos outros grupos (cujos membros são diferentes dos primeiros sob o mesmo ponto de vista). Nesta perspectiva, a identidade cultural aparece como uma modalidade de categorização da distinção nós/ eles, baseada na diferença cultural (Cuhe, 1999, p. 177).

O autor segue trilhando um caminho que busca tensionar as concepções objetivas e subjetivas do que seria essa identidade cultural, justamente por existir uma estreita relação entre a concepção que se faz de cultura e a concepção que se tem de identidade cultural. Objetivamente a identidade cultural vê a identidade como algo dado, que é transmitido pelo grupo social ao indivíduo. Nessa concepção, a identidade cultural é vista como um conjunto de características estáveis, como a língua, a religião, os costumes e as tradições. Para exemplificar,

seria necessário pensar que um grupo de pessoas é considerado como pertencente à cultura indígena se eles falam uma língua indígena, praticam uma religião indígena e vivem em uma comunidade indígena.

A concepção subjetiva da identidade cultural, por outro lado, vê a identidade como algo construído pelo indivíduo. Por esse prisma, a identidade cultural é vista como um processo dinâmico, que é forjado a partir das experiências e interações do indivíduo. Seria dizer que um grupo de pessoas se sente indígena porque eles compartilham um sentimento de pertencimento a uma comunidade indígena. Cuche (1999) argumenta que as duas concepções da identidade cultural são complementares, uma vez que a concepção objetiva fornece uma base para a compreensão da identidade cultural, ao mesmo tempo que a concepção subjetiva permite compreender como a identidade cultural é vivida pelos indivíduos. Ao ajustarmos nossa lupa para o contexto global, à medida que as pessoas se tornam mais móveis e interagem com pessoas de diferentes culturas, a identidade cultural pode fornecer um senso de estabilidade e de continuidade.

Cuche se ancora na concepção de identidade como manifestação relacional como Frederik Barth (1969) defende em sua obra. Em sua observação, a identidade seria um modo de categorização utilizado pelos grupos para organizar suas trocas. “Uma cultura particular não produz por si só uma identidade diferenciada: esta identidade resulta unicamente das interações entre os grupos e os procedimentos de diferenciação que eles utilizam em suas relações” (Cuche, 1999, p. 182)

Zygmunt Bauman (2005) contribuiu para o pensamento das identidades e seu trabalho dialoga com Hall e Cuche quando ambos apontam que as identidades são fluidas e dinâmicas e se encontram em constante processo de construção. Em seu texto *Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi*, Bauman (2005) nos leva a refletir sobre o estranho, o estrangeiro e o desterritorializado, partindo de uma questão pessoal – ele estrangeiro, excluído de sua identidade definida em termos de nacionalidade, sendo negada e tornada inacessível a ele. A partir dessa *dor* ele atesta que “[...] é comum afirmar que as ‘comunidades’ (as quais as identidades se referem como sendo as entidades que as

definem) são de dois tipos. Existem comunidades de vida e de destino, cujos membros ‘vivem juntos numa ligação absoluta’, e outras que são ‘fundidas unicamente por ideias ou por variedades de princípios” (Bauman, 2005 p. 17).

O filósofo ainda prossegue dizendo que a questão da identidade “[...] só surge com a exposição a ‘comunidade’ da segunda categoria – e apenas porque existe mais de uma ideia para evocar e manter unida a ‘comunidade fundida por ideias’ a que se é exposto em nosso mundo de diversidades e policultural” (Bauman, 2005 p. 17). Um dos pontos nodais de seu pensamento consiste na ideia de que a modernidade líquida é um contexto que dificulta a formação de identidades sólidas, pois as mudanças são rápidas e imprevisíveis – deslocamentos e diásporas são exemplos; o que torna difícil para as pessoas se sentirem seguras e confiantes em suas identidades. “Em nossa época líquida-moderna, o mundo em nossa volta está repartido em fragmentos mal coordenados, enquanto as nossas existências individuais são fatiadas numa sucessão de episódios fragilmente conectados” (Bauman, 2005 p. 18). O trabalho de Bauman se aproxima de Cuche quando argumenta que as identidades são construídas a partir de uma variedade de fontes, incluindo as experiências pessoais, as relações sociais e as representações culturais. As identidades seriam, portanto, sempre *incompletas e provisórias*.

É nisso que nós habitantes do líquido mundo moderno, somos diferentes. Buscamos, construímos e mantemos referenciais comuns de nossas identidades em movimento - lutando para nos juntarmos aos grupos igualmente móveis e velozes que procuramos, construímos e tentamos manter vivos por um momento, mas não por muito tempo (Bauman, 2005, p. 32).

Passamos então a ter consciência de que os conceitos de *pertencimento* e *identidade* são flexíveis, não é algo garantido para toda a vida, mas sim bastante negociável e passível de ser revogado. “No admirável mundo novo das oportunidades fugazes e das seguranças frágeis, as identidades ao estilo antigo, rígidas e inegociáveis, simplesmente não funcionam” (Bauman, 2005, p. 33). Percebemos que as decisões que cada indivíduo toma, os caminhos que escolhe

seguir, sua conduta e sua determinação em manter-se fiel a essas escolhas, desempenham um papel crucial tanto na construção do senso de pertencimento quanto na formação da identidade.

A noção de *possuir uma identidade* não se manifesta plenamente nas pessoas enquanto o pertencimento for considerado seu destino inalterável, sem alternativas. Bauman se aproxima de Hall ao apontar a globalização como um processo “[...] sintetizador da mudança de postura do homem em relação à sua identidade. Globalização significa que o Estado não tem mais o poder ou o desejo de manter uma união sólida e inabalável com a nação” (Bauman, 2005, p. 34). “As identidades ganharam livre curso, e agora cabe a cada indivíduo, capturá-las em pleno vôo, usando os seus próprios recursos e ferramentas” (Bauman, 2005, p. 35).

Para Jean-Claude Bernardet (2004, p. 16) “quase sempre, quando falamos de filmes, não é deles que falamos, e sim dos andaimes interpretativos que erguemos em volta deles”. A geração atual de realizadores mato-grossenses busca produzir narrativas descentralizadas que só poderiam emergir de um *espaço* que fosse propício a isso, ao exuberante das experimentações, uma espécie de *não lugar*. O território Mato Grosso, carrega esse arcabouço por ocupar exatamente a tal zona de contato, entre o dentro e o fora dessa fronteira territorial. A descentralização de narrativa não se materializa apenas nas construções de histórias tradicionais deste espaço, mas principalmente de histórias que emergem dele por ele ser esse espaço de passagem, de atravessamentos, de trocas, espaço de deslocamento, de migrações onde os *scapes* de Appadurai (1998) podem ser observados.

A questão migratória é algo que reverbera e encontra fala pelas escolhas narrativas de Luzo Reis, que entre 2013 e 2014, já havia produzido um documentário chamado *O Haiti é aqui*, iniciando a discussão sobre esse fluxo migratório haitiano em Cuiabá. É também um tema que se encontra no cerne da constituição de Mato Grosso e em especial da capital Cuiabá. Desde as descobertas auríferas nos idos de 1700, que acabaram suscitando ao estado a alcunha de terra de oportunidades e progresso, ciclo após ciclo, milhares de migrantes foram ajudando a compor a sociedade mato-grossense.

O estado de Mato Grosso já foi outrora *Eldorado* de outros migrantes: os brasileiros sulistas e nordestinos que vieram para cá nas décadas de 70 e 80, do século XX, para explorar a fronteira agrícola brasileira, ocupar o oeste e fazer riqueza. O que chama a atenção nesse processo é que boa parte dos imigrantes sulistas, em sua maioria brancos, vieram com a ajuda de subsídios governamentais para incentivar a exploração e ocupação dos vazios demográficos do estado. Os nordestinos, negros em sua maioria, vieram sem nenhuma ajuda. 40 anos mais tarde, temos um estado de maioria negra, no entanto, estes são aqueles que ocupam, em sua maioria, as classes mais pobres e com pouca representatividade nas instâncias de poder.

Estima-se que até o final de 2014, cerca de 50 mil imigrantes haitianos tenham chegado ao Brasil (Fernandes; Castro, 2014). Uma parte desse total se fixou na cidade de Cuiabá, Mato Grosso²³. A maioria destes, foram acolhidos pela Casa Pastoral do Migrante, organização não governamental ligada à igreja católica e localizada nas proximidades do bairro Jardim Eldorado. Seja pela proximidade com a Pastoral, ou pelo Jardim Eldorado ser situado na periferia, onde os aluguéis são mais baratos, boa parte dos imigrantes haitianos fixaram residência ali. Tão logo conseguiam emprego em alguma empresa de construção civil, serviços gerais ou domésticos, mercados, pequenos comércios, entre outros que pagam salários na faixa do mínimo, deixavam a Pastoral, se uniam em grupos de dois, três ou mais pessoas e dividiam uma casa ou quitinete²⁴ no já mencionado bairro. A enorme concentração de Haitianos na região logo fez o bairro ser conhecido como *Vila*²⁵*Haiti*, ou pequeno Haiti.

23 A pesquisa preliminar da produção apontava para cerca de 1500 imigrantes em Mato Grosso, registrados em instituições como a Casa Pastoral de Imigrantes e o Ministério do Trabalho. No entanto, no decorrer do levantamento na fase de pré-produção passaram a contabilizar que o número real é muito maior, tendo em vista que muitos imigrantes não se encontram registrados nessas instituições, ou porque não foram acolhidos pela Pastoral do Migrante ou porque estavam trabalhando no mercado informal. Esses dados foram coletados das pesquisas de campo do projeto de extensão Inserção Social do Imigrante Haitiano, do Departamento de Saúde Coletiva da Universidade Federal de Mato Grosso, que há época da produção, ainda estavam em compilação para publicação e até o início da fase de produção no final de 2017 não tinham sido fechados.

24 Do inglês *kitchenette*, “cozinha pequena”. Também é comum encontrar grafias alternativas, tais como *kitnet*, *kitnete*, *kitinete*, etc. É um apartamento de pequenas proporções, formado geralmente por apenas três cômodos: uma sala-quarto, uma cozinha-área de serviço e um banheiro.

25 Vila faz referência à *ville*, que significa cidade em francês e em creole, línguas oficiais do Haiti.

Figura 17: Cartaz Vila Haiti (2020). Dir. Luzo Reis.



Fonte: Caroline de Oliveira Santos Araújo.

Luzo propõe então que o espectador experimente a contaminação de sotaques que se materializa neste espaço fronteiro, mas o expande. Para ele, a Vila Haiti não se concentra apenas no bairro Jardim Eldorado, mas em toda Cuiabá. A contaminação de sotaques se materializa quando Luzo opta por iniciar a narrativa das vozes *invisíveis*, mas que na efemeridade dos corpos, tornaram-se físicas, e com uma força incrível. Se nos colocamos a falar de uma sociedade que agora está sendo atravessada por um novo fluxo migratório, o que seria mais emblemático que usarmos vozes de idiomas, distintos, indecifráveis em alguns pontos, misturadas e sobrepostas, numa espécie de metalinguagem de como

essa terra onde já passaram tantas etnias, onde habitam povos, culturas, misturadas, neste momento é atravessado mais uma vez por outras *culturas*. À medida que o espaço Cuiabá ganha a tela, a cidade fica em grandes planos abertos, sendo observada ao mesmo tempo que sonoramente uma outra língua vai sendo sobreposta de vários pontos de emissão, numa *desterritorialização sonora*, que busca exatamente estranhar-se em si.

Em suas obras *La voix au cinéma* (1982) e *A Audiovisão: Som e imagem no cinema* (2011), o músico e teórico francês Michel Chion, considerando a interseção das linguagens sonora e imagética, apresenta seu estudo na busca de analisar a utilização do som para a criação de significado. Ele nos desperta a atenção de que “[...] os filmes, a televisão e os *media* audiovisuais em geral não se dirigem apenas à visão” (Chion, 2011, p. 07) e que “[...] suscitam no espectador – no seu ‘audioespectador’, uma atitude perceptiva específica” (Chion, 2011, p. 07), que muitas vezes não é compreendida como uma ferramenta criativa ativa, seja por esse espectador, ou pelos realizadores. Chion ancora sua visão de que “[...] não vemos a mesma coisa quando ouvimos; não ouvimos a mesma coisa quando vemos” (Chion, 2011, p. 07). Ou seja, as percepções sonora e visual coexistem, somando-se e transformando-se simultaneamente, e precisam ser compreendidas em suas particularidades. O autor identifica seis ideias da “audiovisão” como essenciais para se pensar a estruturação audiovisual, sendo que a primeira se refere à ilusão, que se encontra “[...] no centro da relação mais importante entre som e imagem” (Chion, 2011, p. 12).

O valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem, até dar a crer, na impressão imediata de que dela se tem ou na recordação que dela se guarda, que essa informação ou essa expressão decorre “naturalmente”, daquilo que vemos e que já está contida na imagem. E até dar a impressão, eminentemente injusta, de que o som é inútil e de que reforça um sentido que, na verdade, ele dá e cria, seja por inteiro, seja pela sua própria diferença com aquilo que se vê (Chion, 2011, p. 12).

Como segunda ideia, Chion (2011) explora três modos distintos de abordar a experiência audiovisual de escuta, onde um deles seria a “escuta causal” que se concentra na busca por informações através do som, procurando entender a causa por trás dos sons. Esse tipo de escuta é notadamente influenciado pela técnica de *síncrese*, que manipula a maneira como percebemos as relações sonoras. A “escuta semântica” está relacionada, segundo o autor, à interpretação de mensagens transmitidas através da linguagem falada e de outros códigos sonoros. Aqui a atenção é direcionada para a compreensão do significado das informações que são transmitidas pelo som. E o terceiro modo seria a “escuta reduzida”, que envolve a fixação nos próprios sons, buscando apreciar suas características específicas e qualidades únicas. Isso permite uma apreciação mais profunda do material sonoro em si, independente de seu significado ou causa. A terceira ideia dá enfoque a utilização de nomenclatura musical para realizar comparações sobre a forma que os elementos da banda sonora e da imagem se relacionam.

[...] cada elemento sonoro estabelece com os elementos narrativos contidos na imagem – personagens, ação -, assim como os elementos visuais de textura e de cenário, relações verticais simultâneas muito mais diretas, fortes e claras do que as que esse mesmo elemento sonoro pode estabelecer paralelamente com outros sons [...] (Chion, 2011, p. 38).

A quarta ideia aborda a cena audiovisual, em que o autor (2011) compara a questão de o quadro ser o contenedor de imagem e, no caso do som, não ser possível haver essa contenção. Chion vai enumerar três principais situações sobre a questão da presença/ausência da fonte sonora na cena: o som fora de campo seria o som que a fonte é invisível em um dado momento do plano; o som *in*, ou seja, que faz parte da cena e cuja fonte aparece na imagem e o som *off*, em que além da fonte ser ausente seria não – diegético, isto é, situado em outro tempo e lugar que não a cena mostrada (Chion, 2011). Em complementação a estas situações, Chion acrescenta mais três: o som ambiente, também chamado de sons – território, que representa os sons da ambiência global da cena e que marcam um lugar, um espaço particular; o som interno,

que se refere ao interior seja ele físico ou mental de uma personagem e o som *on the air*, que seria aquele presente em uma cena, mas transmitidos eletricamente.

A quinta ideia trata do real e do reproduzido, onde ele irá observar a diferença entre a realidade e sua transposição para as duas dimensões audiovisuais. A sexta ideia trás a questão do acúsmetro, que seria a personagem numa posição ambígua e num ritmo particular em relação a cena, sendo que o acúsmetro tem, segundo Chion três poderes e um dom: como poderes seriam a *onividência*, a *onisciência* e a *onipotência* – de agir sobre determinada situação e o dom da *ubiquidade*, pelo fato de poder estar em toda parte que quiser estar (Chion, 2011).

Figura 18: Entrevistas iniciais Vila Haiti (2020). Dir. Luzo Reis.



Fotografia colorida em estúdio com fundo neutro e iluminação artificial. Um homem de pele escura e óculos está sentado em uma cadeira voltado ligeiramente para a esquerda, sendo maquiado por uma mulher de cabelos longos e soltos. À frente, um cinegrafista ajusta uma câmera posicionada em tripé, enquanto outro homem observa ao fundo. Duas luzes direcionais iluminam a cena, uma de cada lado do enquadramento. O ambiente é amplo, com piso e paredes claras, e fundo preto tensionado atrás do entrevistado.

Fonte: Caroline de Oliveira Santos Araújo.

Chion (2011) vai discutir a ideia de *acousmatique*, em francês, que em nossa livre tradução seria a acusmática. O termo foi cunhado

do grego pelo músico e teórico francês Pierre Schaeffer²⁶ e significa ouvirmos o som sem a sua causa. O rádio, o telefone ou o disco são, por definição, acusmáticos, uma vez que não mostram o emissor da fonte sonora. *Seriam justamente as novas mídias que vão introduzir a possibilidade acusmática*. Chion discorre que, por meio da possibilidade acusmática, seríamos capazes de eliminar o contexto em que o som é produzido, direcionado às propriedades inerentes do próprio som, agora entendido como objeto sonoro que independe de sua causa e o significado é *desterritorializado*. Dessa maneira, podemos arguir que a *desterritorialização* do som, proposta por Luzo ao embaralhar as vozes, seria o que ele denomina de *acousmatique* de Chion – uma forma de ouvir o som sem serem visualizadas vozes de sua origem. Reis trabalha exatamente a potência desse elemento sonoro, criando caminhos narrativos, arquivos para serem acessados com ou sem as imagens que seguem, mas acima disso, sentidos. Ele acaba por proporcionar uma experiência sensorial por meio desse dialeto, estranho, diferente e fora do seu lugar.

O dialeto “estranho”, à medida que diminui a intensidade, abre espaço para que uma *voice over* surja; a voz do *diretor* que faz questão de pontuar: *Vozes vindas de longe. Outra gente. Outra língua começou a ser ouvida nesta cidade do interior do país*. O texto interpretado por Luzo centraliza, após o estranhamento sonoro, qual seria o ponto nodal do documentário. Essas novas línguas adentraram Cuiabá em 2012 e em sua grande maioria buscavam uma vida melhor para si e seus familiares. Tanto é que a curiosidade de Luzo sobre o assunto, vem de seu curta *O Haiti é aqui* (2013). Agora, anos depois daquele contato, nesse novo filme o diretor busca saber como estavam esses migrantes depois desses anos. E suas famílias no Haiti? A partir desse ponto somos levados pelas objetivas de Luzo a conhecer mais a fundo as nuances desse deslocamento migratório que mudaram o território Cuiabá e o colorindo com novas *identidades*.

26 Foi um compositor e teórico da música nascido na França, conhecido por ter inventado a música concreta. Schaeffer é reconhecido como o primeiro compositor a utilizar fitas magnéticas. Seus experimentos resultaram na publicação de *A la recherche d'une musique concrète* (A busca por uma música concreta), em 1952, um sumário de seus métodos de trabalho até então. Schaeffer se distanciou voluntariamente do universo musical no início dos anos 80, após criticar a vanguarda dos anos 50, que tinha a pretensão de romper com a tradição. Contrário a essa visão, Schaeffer retornou à música ao reconhecer no virtuose Otavio Henrique Soares Brandão, o seu mais fiel discípulo, que realizou, sob sua orientação, uma leitura de sua obra *Traité des objets musicaux*. Essa leitura tem como objetivo a criação de técnica instrumental pianística e musical inovadora, que não rompe com a tradição.

O PROCESSO DA CONSTRUÇÃO DOCUMENTAL E O ATRAVESSAMENTO DE IDENTIDADES

O levantamento de personagens era algo que ocupou a cabeça da equipe de pesquisa e produção por algum tempo. Principalmente porque, o que Luzo e eu pretendíamos co-desenvolvi o roteiro que dá base para a ideia documental, não éramos nós na posição de homem e mulher brancos; assumir um discurso fatalistas e nos vestir de questões que não eram nossas. Isso seria assumirmos uma postura colonizadora, que era algo totalmente contrário ao que discutimos e desenvolvemos em nossas carreiras enquanto realizadores. Queríamos ser apenas vetores, atores nesse ponto que movem a lupa e focalizam um assunto, pois acreditamos na potência e urgência de promover discussão acerca disso. Fato que se cristaliza em um diálogo nos minutos iniciais do filme quando acompanhamos um rapaz entrando na universidade onde estuda. Ele está ao telefone, falando em créole com sua família no Haiti, avisando que irá uma equipe até lá, para filmar a família. Em dado momento ele diz: *“Não, não vai ser só imagens negativas não.. vai ter coisa positivas que eles querem mostrar! [...] quando falo isso, não é para vocês se sacrificarem só porque vão receber estrangeiros... falando em relação a se arrumarem, vocês tem que estar bem arrumados! Arrumados normalmente” [...] sim, recebe eles. Enche eles de comida!*

O projeto foi selecionado pelo edital PROCINE Cuiabá 2015 na categoria de telefilme documental, recebeu um aporte de R\$114.999,50 e possuía uma certeza: promover que um dos personagens fizesse a viagem de regresso ao Haiti. O *processo* desse regresso, era a zona de contato onde nossa dramaturgia ganharia mais força. O projeto só recebeu o aporte financeiro em 2017, dois anos após sua seleção no referido edital. Neste ponto, ao darmos largada a fase de pré-produção, retomando contato com a pastoral do migrante e as associações de migrantes haitianos que existiam, e percebemos então que a ideia gestada em 2015 já havia sofrido variações, o que é um atravessamento natural nesse espaço de fronteira, uma vez que nada é estático, e sim fluido. Foi então que Luzo convidou Zizele Ferreira dos Santos para compor a equipe. Ela, estudante de pós-graduação da UFMT e militante do movimento negro local.

Zizele assumiu o papel de assistente de direção e a troca que executa com Luzo é primordial para as escolhas que seguem. Primordial também como o pensamento de que, se de certa forma serão questões identitárias e ter uma equipe que pudesse ser uma extensão disso, seria *autopoiético*. É dessa forma que o português Rodolfo Perdigão assume a direção de fotografia, Danise Civil e Michelet Noel, haitianos, assumem as funções de tradutores e Michelet além da tradução, passa a ser em um primeiro momento, assistente de fotografia de Rodolfo. Fechando a equipe de campo nas captações de imagem, soma-se o paulista *Yuri Kopyak* no som direto. Formou-se assim uma equipe plural e diversa culturalmente.

Na pré-produção, quando se adensa a pesquisa na busca de personagens chaves, nos deparamos com o Jovem *Jackson Hyppolite*, que nos leva a um outro pensamento sobre a cultura haitiana. Utilizamos a técnica de entrevista em estúdio com dezenas de homens e mulheres haitianos, que despiram suas histórias para nossa observação. Essa ação, nos mostrou a possibilidade de utilização dessas entrevistas enquanto objeto de narrativa. Passa a ser no caso de Jackson espécie de *vídeo carta*²⁷ para sua família haitiana, na proposta que a produção passa a desenvolver de levar a seus parentes o cotidiano dele em Cuiabá, ao mesmo tempo que trazemos para Jackson a reminiscência de sua família que aguarda a possibilidade de um reencontro, no movimento de registrar suas emoções ao ver o registro de sua família e a interação com a equipe.

A estrutura que passamos a redesenhar possuía como pilar primário o Jackson, contudo precisávamos desenhar uma segunda linha temporal. É nesse ponto que, ao percebermos a forma como Michelet adentrava espaços os narrativos, reconhecemos que ele não desempenharia apenas um papel de tradutor ou assistente para a equipe nessa ida ao Haiti, mas sim, de personagem que volta a sua terra, refazendo o trajeto de forma contrária, para rever seus familiares haitianos. Provocaríamos assim alguns deslocamentos, ao mesmo tempo que utilizando a metáfora

27 Filme carta, vídeo carta ou cartas visuais são sinônimos que compartilham da ideia de mensagem gravada ou filmada destinada à alguém conhecido ou mesmo às pessoas desconhecidas, que não necessariamente possuem a esperança de uma resposta, mas cultivam o desejo de compartilhar. É um recurso utilizado justamente para transmitir mensagens pessoais, relatos emocionais e informações importantes ao espectador. Esse recurso auxilia o autor em uma vasta gama de propósitos, mas todos eles deságuam no cerne de trazer o íntimo, o que estava esquecido, distante, mais próximo ao espectador.

do elástico, levamos a narrativa para fora do território Mato Grosso, mas regressamos a ele, a este *Eldorado* uma vez que dialeticamente o território Mato Grosso se materializa na equipe que vai a campo nesse deslocar.

Figura 19: Cenas em Porto Príncipe, Vila Haiti (2020). Dir. Luzo Reis.



Fotografia em preto e branco de uma feira ao ar livre. Em primeiro plano, uma mulher caminha com tecidos empilhados sobre a cabeça, usando uma roupa estampada e volumosa. Ao fundo, há barracas cobertas com guarda-sóis. Pessoas estão sentadas e circulando pelo local.

Fonte: Luzo Vinnicius Reis.

Como forma de conduzir a narrativa, a direção opta por trabalhar os modelos de documentário participativo e observativo catalogado por Nichols, como forma de abraçar o espectador. Luzo sabia o ponto onde estava que chamamos de A, e intuía onde gostaria de chegar, que chamamos de ponto B. O trajeto para fazer esse percurso, é justamente onde os modelos documentais escolhidos influem. Ao optar por escolher observar espontaneamente a experiência cotidiana de Jackson, sem comentário em voz over, sem interlúdios, vendo exatamente o que estava lá, olhando dentro da vida de Hyppolite quando ela é vivida, coloca o espectador em um papel mais ativo nessa equação e insere nessa linha narrativa da observação de Jackson em seu cotidiano no formato observativo.

“[...] O modo observativo propõe uma série de considerações éticas que incluem o ato de observar os outros ocupando-se de seus afazeres”

(Nichols, 2005b, p. 183). “[...] Na ficção, as cenas são arquitetadas especificamente para que vejamos e ouçamos, ao passo que as cenas do documentário representam a experiência de vida de pessoas reais que, por acaso, testemunhamos” (Nichols, 2005b, p. 183). Outras características do modelo observativo é que ele trata o conhecimento como percepção tácita de que aprendemos vendo, ouvindo, observando e inferindo sobre a conduta dos outros. A lente de Luzo operada por Perdigão segue Jackson em seu cotidiano modesto, na labuta diária do trabalho e nos estudos. Luzo escolhe abordar Jackson de certa forma em três espaços: O primeiro é observativo desse cotidiano que vamos descobrindo quem é Jackson, o segundo é a vídeo carta gravada na pré-produção e levada pela equipe ao Haiti, e a terceira é presença não corpórea de Jackson, mas em lembrança no seio de sua família que vive no Haiti. “*Papouch*”²⁸.

Michelet, nosso personagem/ equipe vai ser desenvolvido à luz do modelo participativo. A equipe está dentro do quadro em imagem e som e esse modelo consegue tratar o conhecimento do objeto que elenca como o que aprendemos das interações pessoais; o que as pessoas dizem e fazem quando confrontadas ou envolvidas pelas outras; o que pode ser transmitido por entrevistas e outras formas de encontro. O som nesse modelo enfatiza o discurso entre cineasta e personagem, principalmente nas entrevistas. Depende muito da sincronicidade sonora, e em alguns casos usa a *voz over*. Justamente por isso, a voz do filme é caracterizada por envolvimento, investimento alto no encontro com o *afeto*. O formato participativo se faz presente desde o início, partindo do diálogo ao telefone com a família no Haiti para receber a equipe estrangeira, observamos a equipe em campo, e a sequência inicial de créditos mostra exatamente esse deslocamento de todos os integrantes que embarcam para o Haiti rumo a novas descobertas.

Essa característica em Vila Haiti, nos mostram justamente nossos dois personagens centrais – *Jackson e Michelet*; em trânsito, descentrados de seu território original, de certa forma, o que nos leva a uma experiência de sentir o outro, se colocar no lugar deles. Ambos são “estranhos” nessa

28 O pai de Jackson durante a entrevista, diz que deu o apelido ao filho de *Papouch*, “que no Haiti seria o nome, uma expressão para o amor paternal que os pais têm para os filhos. Isso é uma prova de amor dos pais quando colocam esse apelido no filho. Não é sem razão. Se você escutar alguém falar de *papouch*, seria justamente o nome que o pai dá para demonstrar o quanto ama esse filho”.

paisagem onde habitam, *estrangeiros* em busca por um solo onde de fato possam prosperar, criar família e serem cidadãos, deixando de ocupar uma espécie de marginalidade, comum a cidadãos que se encontram nesse deslocamento. Georg Simmel, ao falar de estrangeiros, pontua que eles seriam “elementos de um mesmo, elemento que é imanente a uma localidade, tem posição de um membro, e ao mesmo tempo, está fora” (Simmel, 1977, p. 717). Aqui o estrangeiro seria aquele que vem hoje e permanece, que mescla proximidade e distância numa objetividade característica e que está para além de toda relação subjetiva ou objetiva (Simmel, 1977, p. 718).

Figura 20: Vila Haiti (2020). Dir. Luzo Reis.



Fotografia em preto e branco capturada durante uma gravação em ambiente externo, cercado por vegetação densa. À direita, um homem está sentado em um banco de concreto. À esquerda, quatro pessoas sentadas em um banco de frente para ele, entre elas uma pessoa com câmera em tripé. Ao centro, um homem em pé segura um microfone boom estendido acima do grupo. O chão é de terra batida, e a cena se passa em uma área arborizada, com árvores altas e vegetação ao fundo.

Simmel discute que uma objetividade é imanente à posição de estrangeiro em qualquer espaço, pois ele ocupa uma figura, que ao contrário de despertar a sensação de um “proprietário territorial”, tem em seu cerne a ausência, uma sensação de neutralidade, de um vazio (Simmel, 1977, p. 739). Luzo caminha na afirmação contrária a Simmel, uma vez que seus meninos protagonistas, apesar de serem estrangeiros, figuram como cidadãos que buscam não se camuflar e se perderem na paisagem urbana de Cuiabá, mas, serem quem são, com seus sotaques e cores e somarem a uma mudança nessa constituição social;

pois, eles querem *crescer* nesta terra, sem jamais esquecer de onde vieram e o caminho que percorreram.

O deslocamento não está apenas em Jackson e Michelet, está no processo de construção da narrativa que incorpora a necessidade de fazer um dos trajetos passando por São Paulo - Panamá - Haiti. A questão do estrangeiro, habita a própria equipe, que cria o seu próprio olhar exterior, para essa câmera que busca *apenas* observar, deflagrando uma espécie de embate com o que seria estranho – os migrantes; com os territórios que atravessa, com a equipe estrangeira nesse território para onde viajam, e a subjetividade das imagens que são costuradas. Nada está desconexo. São estranhas em suas conexões, mas essa estranheza é exatamente a sensação que se tem nessas fronteiras borradas, no ser e pertencer, ou não ser e não ter nada. Assistimos a narrativa que move com os aviões e carros, que são necessários para esse deslocar, e isso cria um movimento interno pois o que antes era estrangeiro, não o é mais, e o que antes era nativo agora veste o papel de estrangeiro.

O mover dessa câmera, esse olhar exterior que executa, registra, conecta imortaliza e permite construir uma noção de trajeto que traduz o objeto concreto do filme que é sua espinha dorsal: Somos todos estrangeiros, migrantes e nativos ao mesmo tempo, mudamos nossas posições quando o referencial de partida muda, numa grande dialética em constante movimento neste mundo globalizado. A reação da família de Jackson e a reação do próprio Michelet são nuances construídas com *afetos*. Afetos que buscam posicionar-se como o *outro*. Afetos que a dor da perda de Michelet – a *voice over* de Luzo no início pontua que assistimos ali a efemeridade do corpo frente as memórias contidas nas imagens produzidas; produz movimento e nos fez entender a vivência dos embates deflagrados. A dor da perda aparta a equipe. A mesma dor que cria a amálgama que será costurada pela trilha sonora de um dos grupos que Michelet ajudou a imortalizar em imagens. O que o filme de Luzo nos coloca é que somos todos uma grande comunidade de destino apontada por Bauman, elástica, diversa e afetiva, nessa modernidade líquida e com as identidades sempre em construção independente do território que ocupemos.

MISSIVAS

O Documentário investiga a trajetória da militante Jane Vanini, destacando a relação construída entre ela e sua família através de cartas enviadas quando Jane estava no exílio (1972 - 1974), registrando no processo parte da memória mato-grossense sobre esse período da história do Brasil.



CINEMA
DOCUMENTAL

Fotografia vertical mostrando uma parede repleta de retratos em preto e branco, organizados em molduras pequenas e dispostos em fileiras que se estendem para cima. As imagens estão fixadas sobre placas de vidro transparente com suportes metálicos. No canto superior direito, sobre uma faixa laranja, há um selo com os dizeres "CINEMA DOCUMENTAL".

CAPÍTULO 5

TERRITÓRIO DE MEMÓRIA: MISSIVAS

Como já apontamos, durante muitos anos Mato Grosso foi palco de incontáveis incursões de expedições científicas e culturais, e muitas delas tinham a lente do dispositivo cinematográfico como viés exploratório de histórias oriundas dessa área fronteiriça, onde a estetização de paisagens e das supostas sociedades exóticas que habitavam aqui demarcavam *limites* a serem explorados e a serem capturados pela câmera. Pode-se dizer que a questão fronteira deságua na baía da *identidade* que Strauss (1999) enfatiza em seu pensamento sobre linguagem e identidade. O ato de *nomear* como um ato de colocação ou de classificação – do eu e dos outros – de certa forma, seria um ato de *identificação*. A identificação de que em Mato Grosso, terra bucólica e campesina, os habitantes vivem de maneira simples, em meio a selvagens e feras da natureza. Os filmes de Sasha Siemel, documentarista letoniano, sobre caçadas no Pantanal, *Caçando* e *Minha vida no sertão* (Borges, 2008, p.90). São exemplos tácitos de identificação imposta ao território Mato Grosso, uma identidade construída. Essa afirmação nos devolve a Hall, Cuche e Bauman que discutem e apontam em suas obras que as identidades estão sempre em processos de construção.

A identidade só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço, ‘um objetivo’; como uma coisa que ainda se precisa construir a partir do zero ou escolher entre alternativas e então lutar por ela e protegê-la lutando ainda mais - mesmo que, para

que essa luta seja vitoriosa, a verdade sobre a condição precária e eternamente inconclusiva da identidade deva ser, e tenda a ser, suprimida e laboriosamente oculta (Bauman, 2005, p. 21).

Candau (2012) atrela a identidade à questão da memória, onde afirma que é impossível haver identidade sem memória, pois devemos observar as interrelações entre o individual e o coletivo no compartilhamento de práticas, crenças, representações e lembranças. Ele propõe ainda que a memorialização do mundo está intrinsecamente relacionada a um certo ordenamento temporal sem o qual, sobretudo sem as noções de origem e acontecimento, nenhuma identidade seria possível. Maurice Halbwachs na década de 1970 desenvolve uma análise sobre memória coletiva e aponta que ela é estruturada por pontos de referência que nos ajudam a interpretar o passado. Esses pontos de referência podem ser de natureza material, como monumentos, edifícios ou objetos, ou de natureza imaterial, como tradições, crenças ou valores. Eles são compartilhados pela sociedade à qual pertencemos e nos ajudam a nos sentirmos parte dela. Ao falar sobre pontos de referência, Halbwachs se aproxima dos estudos de Pierre Nora (1993), que aponta uma necessidade de passado que se mostra presente através da busca pela memória; esta só é revivida e ritualizada em uma tentativa de identificação por parte dos indivíduos. Nora ainda afirma que hoje a sociedade se utiliza da história para lhe conferir lugares onde pode pensar que não somos feitos de esquecimentos, mas de lembranças. Ao que ele atribui como “[...] lugares de memória que seriam antes de tudo, restos” (Nora, 1993, p. 12). A “[...] memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente” (Nora, 1993, p. 09) que “[...] se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, nos objetos” (Nora, 1993, p. 09). Halbwachs (1990), longe de ver essa memória coletiva como imposição ou uma força específica de dominação, em sua análise, acentua as funções positivas desempenhadas pela memória comum, a saber, de reforçar a coesão social; não pela coerção, mas pela adesão afetiva ao grupo, à comunidade afetiva.

Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum (Halbwachs, 1990, p. 12).

Em uma perspectiva construtivista, não se trata mais de lidar com fatos sociais como coisas, mas de analisar como eles se tornam coisas, como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade. Quando aplicada à memória coletiva, essa perspectiva irá se interessar, portanto, pelos processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e formalização das memórias. Halbwachs (1990) enfatiza que temos então memórias subterrâneas, que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à memória oficial – no caso, a memória nacional – e possuem uma importância ímpar porque nos fornecem uma visão alternativa do passado. As memórias subterrâneas nos ajudam a entender que a memória não seria algo fixo ou definitivo, mas um processo dinâmico e em constante mudança, uma vez que elas podem levar a uma reavaliação do passado e uma mudança na forma como vemos o mundo.

Retomando Nora (1993), o autor analisa a memória como um processo que se move da memória vivida na intimidade para a memória mediada pela história. A memória vivida é aquela que é transmitida de geração em geração, garantindo o sentimento de identidade, pertencimento e continuidade. A memória mediada pela história, por sua vez, é aquela que é construída a partir de documentos, relatos e outros registros. Nora argumenta que o processo de memória é marcado por rupturas. Essas rupturas podem ser causadas por eventos traumáticos, como guerras e revoluções, ou por mudanças sociais e culturais. As rupturas podem levar ao fim dos *meios de memória*, que são os vínculos que garantem a transmissão da memória vivida. Em substituição aos meios de memória, surgem os *lugares de memória*.

Os lugares de memória são objetos, símbolos ou lugares que representam o passado. Eles são importantes porque nos ajudam a compreender a história e a nossa identidade. Nora (1993) afirma que os lugares de memória são novos meios de apreender a memória. Eles são importantes porque não vivemos mais o que eles comunicam. A história se apropria dos lugares de memória como sua matéria-prima, usando-os para construir narrativas sobre o passado. Os lugares de memória são mais do que apenas lugares físicos, eles também são lugares mentais, onde podemos nos conectar com o passado de uma forma que não é possível em outros lugares. Esses lugares são refúgios para os indícios, as marcas e os sinais do que aconteceu. Eles nos permitem ver o passado de uma nova perspectiva, apreciando o que é lembrado e o que é esquecido. Partindo dessa premissa, onde estariam esses lugares? E que coisas poderiam ser encontradas neles? Nora (1993) então, seguindo pistas, descobre que lugares da memória não apenas estão, mas são. São bibliotecas, coleções, arquivos, museus e muitos dos seus pertences, como *filmes*, por exemplo.

O documentário é um desses *objetos* que operam como *lugar de memória*; eles o *são*. E por saber que memória e identidade se conjugam indissociáveis uma da outra, a noção de *documentário de memória*, de Gauthier (2011), nos serve aqui como um exercício do passado recordado em uma instância geradora de identidade (Tomaim, 2019, p. 123), e um desses lugar de memória. Gauthier debate que o documentário de memória, surgido pelas facilidades advindas do cinema direto, “[...] tenta penetrar sem reconstituição encenada e roteirizada, em períodos em que os documentários devem ser naturalizados, ou seja, reconvertidos em imagens cinematográficas. Os materiais são, então, os lugares, as obras de arte, os textos e, para o meio século anterior ao cinema, as fotografias” (Gauthier, 2011, p.248).

PELO CINEMA SOMOS CONVIDADOS A PENETRAR NA MEMÓRIA

Cada vez mais pessoas atravessam fronteiras e fazem com que suas experiências sejam uma espécie de herança, de um ponto de vista que antes não existia visualização. Novos pontos de vista e novas impressões são criadas com o vai e vem dos fluxos de estradas e subir e descer de muros e barreiras. Nesse cenário contemporâneo, extremamente globalizado e midiático, o filme documentário se organiza na forma como escolhe e ordena os fragmentos de informações e objetos eleitos pelo autor como fontes de macro ou micro dados que serão utilizados na construção de sua linha narrativa. Podemos encarar, como aponta Tomaim, que “[...] o mundo representado no filme já existe antes mesmo da câmera ser posicionada diante dele” (Tomaim, 2019, p. 118). Para Dubois (2004) a câmera, ou *máquinas de imagem*, é um instrumento que permite a mediação entre o homem e o mundo dentro de um sistema de construção simbólica. Seguindo essa afirmação, podemos entender que “[...] a imagem é o produto do encontro do sujeito-realizador, com a realidade, sendo que no documentário esta realidade implica no encontro com um sujeito-outro” (Tomaim, 2019, p. 119), onde, diante da câmera, o que era real pode *ficcionalizar* a si mesmo. Dubois aponta ainda que o cinema gera efeitos ao potencializar sensações e as emoções originárias de uma relação externa ao filme; “[...] o sujeito, o real e o outro” (Dubois, 2004, p. 44 *apud* Tomaim, 2019, p. 119).

Ismail Xavier não encara diferença entre os gêneros, pois em sua visão “[...] o cinema, como discurso composto de imagens e sons, é a rigor sempre ficcional [...] um discurso produzido e controlado” (Xavier *apud* Azevedo, 2013, p. 233). Robert Rosenstone discorre que “[...] a verdade de um documentário é fruto da recriação e não de sua capacidade de refletir a realidade” (Rosenstone, 1998, p. 110 *apud* Azevedo, 2013, p. 233). Gauthier nos aponta que o interesse do cinema documentário, hoje, “[...] não é o de solicitar um pequeno espaço à margem do cinema romanesco e sim o de se afirmar por inteiro, com sua identidade própria” (Gauthier, 2011, p. 121). Já Le Goff afirma que “[...] o documentário só é um documento se lido como monumento, resultado do esforço

das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntariamente ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias” (Le Goff, 1992, p. 548 *apud* Tomain, 2019, p. 119). A afirmação de Le Goff se aproxima do trabalho de Nora (1993) sobre memória quando ele pontua que “[...] o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada” (Le Goff, 1996, p. 95). Em sua heterogeneidade, o documentário é, antes de tudo, um produto de escolhas, *uma escolha efetuada*, como diz Le Goff. As escolhas pessoais do autor, que se coloca na travessia de fronteiras para deixar sua herança imagética ao tempo presente que coabita.

[...] vocês se perguntarão que faço no exterior se me interessa tanto pelo Brasil. Eu lhes explico: Nós pertencemos a um continente a quem se chama genericamente por América Latina. Essa América Latina toda tem as mesmas questões raciais que nós do Brasil. Fala um idioma muito parecido e que teve também as mesmas origens. Sofremos as mesmas enfermidades, analfabetismo, fome, velhice prematura, dentição podre, e principalmente o nosso inimigo fundamental é o mesmo: o ianque.

Eu sou latino-americana e amo igual ao mestiço, ao crioulo, ao índio, ao negro, ao asiático, ao branco, que entraram na mesma formação. E meus irmãos são todos os latino-americanos e por eles estou disposta a dar até mesmo a única coisa que realmente possuía: a vida. Digo possuía, pois, uma vez que uma pessoa contempla as coisas que presenciei e tomei a decisão que tomei, não possui mais nada além do desejo de mudar tudo, não importa a que preço.

E como sou latino-americana, dá na mesma estar no Chile ou no Brasil, ou Venezuela, ou México, ou Bolívia ou qualquer outro, pois cada país livre apressará a liberdade dos outros. Cada território liberado é uma frente de luta para prosseguir lutando [...] (Carta sem data e sem assinatura, provavelmente enviada por Jane à sua irmã Dulce, no início de 1972).

Realizar um documentário²⁹ sobre Jane Vanini implicou em construir uma história de busca sobre os motivos que impulsionam a menina cacerense que vivia em uma cidade pequena na fronteira entre Brasil e Bolívia, a lançar-se numa luta social e política no período ditatorial no qual a América Latina se viu envolta, a partir de meados de 1960. Na condição de mulher, criada nessa fronteira territorial, Jane, oriunda de família de classe média tradicional com boa ramificação social em Cáceres, região sudoeste do estado de Mato Grosso, desde menina questionava as barreiras sociais que ela visualizava.

[...] um dia me chamaram de comunista porque no jornal *voz do aluno* eu reclamava pelo aumento no preço do leite e da carne, que muita gente não podia pagar e esses alimentos tão básicos para uma boa alimentação. Mais tarde eu fiquei sabendo o que era o comunismo e que para chegar ao comunismo é necessária uma longa etapa que se chama socialismo [...] (Carta sem data e assinatura, provavelmente enviada por Jane a sua irmã Dulce, no início de 1972).

Sendo assim, o conflito central enraizava na construção da história de uma mulher que assume a própria história e se opõe ao *status quo* através do pensamento político. Ela precisou lidar com as dificuldades de ser uma mulher que pensa com autonomia e age revolucionariamente em momento sombrio da história do Brasil e de outros países latino-americanos. Jane precisou atravessar algumas *fronteiras*. Construir essa história significava tirar Jane da *zona de sombra*, tanto no que se refere à participação feminina na política brasileira, quanto no próprio conhecer de sua história em seu território de nascimento e lhe conferir uma *identidade*. Seria criar uma jornada por *memória subterrâneas* e trazê-las para superfície.

Quando usamos o termo de zona de sombra, ele vem arraigado justamente do limbo de informações que a história oficial – a memória

29 *Missivas* (2020). Roteiro e direção: Caroline Araújo e Maurício Pinto. Produção: Dufclair Barradas, Caroline Araújo, Gisela Barradas e Patrícia Ribeiro. Fotografia: Rafael Irineu. Edição: Juliana Segóvia e Marcelo Almeida. O filme fez parte da segunda chamada do PRODAV 10 - Centro-Oeste e passou a integrar a grade da EBC em fevereiro de 2020.

coletiva – aquela contada quase sempre pelos vencedores, impôs à Jane. Deve-se a isso o apagamento dos traços, tanto públicos quanto privados, que historicamente calaram as mulheres e enclausuraram esse silêncio durante séculos, apoiados pelas religiões, pelos sistemas políticos e pelos manuais de comportamento, como aponta Perrot; “[...] aceitar, conformar-se, obedecer, submeter-se e calar-se. Esse mesmo silêncio, imposto pela ordem simbólica, não é somente o silêncio da fala, mas também o da expressão, gestual ou escriturária” (Perrot, 2005 *apud* Azevedo, 2013, p. 231).

Jane era adolescente quando saiu do interior de Mato Grosso para morar com sua irmã mais velha Dulce Anna, em São Paulo capital, e ingressar na Universidade. Tão logo, passou a frequentar grupos de discussão políticas e, por meio do trabalho na então Editora Abril, conheceu o jornalista Sérgio Capozzi, que veio a ser seu marido. Em 1970, ambos estavam sob vigilância do DOI-CODI e, por conta disso, saíram em exílio do Brasil. Desse ponto em diante, por todo espaço-tempo, Jane viveu entre *territórios*, deslocando-se, retornando ao Brasil para atuar na Guerrilha do Araguaia e com, o endurecimento da ditadura brasileira, se viu obrigada a refugiar-se no Chile, país onde pôde momentaneamente dar vazão ao pensamento político revolucionário. Ela conseguiu criar uma forma de comunicar-se com sua família, em específico sua irmã Dulce e sua irmã Magali, trocando 41 cartas, até o período anterior ao seu desaparecimento, em dezembro de 1974. Foi a partir do conteúdo dessas cartas, suas *missivas*, que o corpo narrativo do documentário passou a ser formulado.

[...] Nós estamos em uma ‘batalha’ contra a reação que quer impedir o avanço do povo. Os comerciantes, donos de caminhões, jornalistas de direita, médicos de direita, toda a classe exploradora, rica, está em greve e nós não podemos deixar que o povo fique sem alimento ou que o país pare.

E nessas quase 3 semanas que dura a greve realmente estamos provando que somente os trabalhadores conseguem paralisar o país porque é a classe que realmente importa para o desenvolvimento de uma

nação. Os demais vivem às custas dos trabalhadores [...] (Carta de 30 de agosto de 1972, assinada como Ana).

Objetividade e subjetividade são coincidentes na sistemática do fazer documental, não se anulam e muito menos descaracterizam a identidade uma da outra. “O filme é, antes de tudo, a formação de uma sensibilidade e que por isso, se dirige ao espectador pela percepção” (Tomaim, 2019, p. 122). Ao trabalharmos a construção narrativa por meio das cartas deixadas por Jane, temos, no exercício do passado recordado pelas cartas, uma “instância geradora de identidades” (Tomaim, 2019, p. 123), corporificando um lugar de memória por onde iremos penetrar.

Tomamos como base além das cartas, a pesquisa da professora doutora Maria do Socorro de Sousa Araújo, *Paixões políticas em tempos revolucionários*. O desenvolvimento dessa pesquisa coloca luz sobre as cartas deixadas por Jane, bem como o relato de pessoas relacionadas ao seu círculo mais íntimo, como sua irmã Dulce, o ex-marido Sérgio Capozzi e a ex-militante Suzana Lisboa. Em contraponto, estimulamos o reencontro das memórias de quem foi Jane, através da coleta de depoimentos de companheiros militantes ainda vivos, familiares a quem as cartas foram direcionadas e pessoas que cruzaram a vida de Jane no recorte do espaço-tempo de 1970 a 1974.

Falar de memória, perpassa por abordar o esquecimento. Seixas (2003) coloca que memória e esquecimento são linguagens simbólicas carregadas de afetividades, positivas ou negativas, que possibilitam ao passado não apenas ser reconhecido, mas também construído sempre com uma perspectiva para o futuro, pois o passado é sempre atualizado. Quando emerge nesse presente como algo vivo e atual, o passado acaba sendo recriado na instância da recordação. O termo esquecimento nos lança exatamente ao espectro que Jane opera, uma vez que sua morte é um mistério; seus restos mortais nunca foram encontrados. Quando observamos a memória coletiva sobre o período da ditadura brasileira e latino-americana, percebemos que ela não foi suficientemente elaborada, “[...] deixando a porta aberta não apenas à cultura do deboche, mas aos discursos revisionistas da extrema direita” (Leandro, 2019, p. 97).

Em 2013, durante as jornadas que tomaram as ruas do Brasil, o autor Maurício Pinto, que divide a concepção documental comigo, tomou conhecimento sobre a personagem Jane Vanini em um emaranhado de conteúdos de panfletos e *blogs* que falavam sobre militância. O interesse inicial dele, a busca por informações sobre Jane, foi movida principalmente para compreendermos quem era essa mulher, oriunda do mesmo estado em que habitamos, com uma paixão política imensa e uma rica contribuição à causa democrática brasileira e chilena. Imediatamente fizemos o contato com a Professora Maria do Socorro e passamos a dividir com ela impressões sobre Jane. Decidimos viajar ao Chile e fazer contato com militantes do M.I.R.³⁰ que atuaram ao lado de Jane, na década de 70; justamente para amarrar algumas pontas que acreditávamos estarem soltas nessa narrativa. Esse encontro nos virou de cabeça para baixo, uma vez que os relatos com esses companheiros e pessoas que dividiram os últimos dias de vida de Jane, eram totalmente díspares do que a história oficializada pelas comissões da verdade chilena e brasileira tornaram públicas.

Compreendemos ali que a busca de estratégias de construção narrativa que pudesse contar a história de Jane, *a voz* do documentário, seria a tessitura de nexos em uma trama que conseguisse articular a Jane das cartas, a Jane das memórias de seus familiares e companheiros de combate político e os espaços e fronteiras que ela foi atravessando e ultrapassando à medida que construía sua luta. Passamos aqui a pensar essas espacialidades transpostas por Jane como inseparáveis de uma memória.

30 Movimento de Esquerda Revolucionária (Chile), fundado em 15 de agosto de 1965, reunindo militantes da Juventude Socialista, da Juventude Comunista e dois pequenos agrupamentos que atuavam na Universidade de Concepción. Influenciados pela Revolução Cubana, desde 1967, praticaram guerrilha urbana e campesina. Reconhecido como partido político durante o governo de Salvador Allende, voltou à clandestinidade e às ações armadas após o golpe militar de Augusto Pinochet, em 1973. Em abril de 1986 surgiu o MIR - Político e o MIR - Militar.

Figura 21: Cartaz Missivas (2020). Dir. Caroline Araújo e Maurício Pinto.



Cartaz do documentário Missivas, com moldura estilizada de selo postal. Ao centro, o rosto de uma mulher em plano fechado ocupa quase toda a imagem, com predominância das cores vermelho e azul. O título “MISSIVAS” está em branco, com destaque em letras grandes, seguido pelo subtítulo em faixa azul “Um documentário sobre Jane Vanini”. Abaixo, os créditos indicam direção de Caroline Araújo e Maurício Pinto. À esquerda, uma marca d’água circular traz a inscrição “MISSIVAS CUIABÁ BRASIL 12/11/74”. Na parte inferior estão os logos de apoio institucional e informações de produção.

Fonte: Caroline de Oliveira Santos Araújo.

[...] Carolina me conhece por Gabriela e o telefone dela é 460-224. Se algum dia necessitam notícias minhas, chamem de pessoa a pessoa. Em geral ela está em casa às noites. Vou deixar o telefone da Magá com ela para que ela os chame em caso de necessidade. Nesse endereço é mais seguro que suas cartas cheguem porque é mais

central. Sua carta com as fotos chegou aberta, com o envelope rasgado inclusive. Sobre o código que queria que o Sérgio te escrevesse é o seguinte: quando receber uma carta minha com data em outra cidade que não seja Santiago, trate de empregar o método que te expliquei faz tempo. Lembra qual era? [...] Não repare a letra. Já é noite e te estou escrevendo da cama porque meu quarto é tão pequeno que não cabe nem mesa. Tenho um mini-guarda-roupa, uma mini cama, um criado mudo, couros e está tudo ocupado. [...] Infelizmente, por uma série de razões, não dá para eu ter um trabalho fixo. [...] Vão receber notícias minhas agora com mais dificuldade. Parece que vão me mandar para mais longe, mas não deixe de escrever-me. Depois respondo tudo junto [...] (Carta 34, de 04 de maio de 1974, assinada como Jane).

“A filmagem, mesmo que prioritária, implica fazer escolhas. Uma das especificidades do documentário é que o cineasta não organiza o que ele filma, mas se submete a ele” (Gauthier, 2011, p. 213). Observando a construção narrativa de *Missivas* e buscando uma categorização pelos modos documentais propostos por Nichols e também os tipos documentais elencados por Gauthier, chegamos ao modo participativo de Nichols que se cristaliza na incorporação de um dos diretores – Maurício – como autor e ator inserido na cartografia documental. Ao regressar do Chile, munidos de informações que estavam na memória subterrânea dos companheiros de Jane, passamos a questionar qual o nosso ponto de ignição para iniciar essa busca. Detectamos então que o marco zero fora a própria história de vida de Maurício que, devido a acontecimentos pessoais e escolhas de vida, já há algum tempo, havia se colocado na luta por causas sociais e políticas que julgava valerem a pena. Passamos então a trabalhar como Maurício, agora sujeito dentro da narrativa, se *desloca* em um levante investigativo para entender as causas que moveram Jane em suas escolhas. Essa ação nos permite não apenas penetrar nas memórias subterrâneas *sobre* e *de* Jane, como também nas próprias memórias de Maurício.

O trabalho de *voice over* – Maurício autor, falando diretamente com o espectador – característica do modo expositivo, que propõem a exposição de um argumento, realçando a impressão de objetividade

embasada em fatos, mas munida de uma subjetividade latente como percebemos no trecho: *“Foi durante os protestos de 2013 que conheci Jane Vanini. Eu tinha 33 anos e tentava, pela terceira vez, uma graduação universitária. O país, que vinha numa onda crescente, começava a rachar num processo que culminaria na encenação do impeachment de Dilma Rousseff, em 2016. A história de Jane é um pouco como a nossa. É um pouco como a minha história”*. A voz de Maurício trás de si mesmo, seu encontro com Jane e o que dele frutifica, nos remetendo ao que Gauthier aponta como documentário de criação. *“Uma maneira de dizer que o documentário, como qualquer outro filme, tem um autor, isto é, que ele tem uma marca pessoal, ou seja, que é subjetivo”* (Gauthier, 2011, p. 210). Para ele, esse tipo de documentário “[...] restitui ao autor seu lugar” (Gauthier, 2011, p.210).

Figura 22: Cena Missivas (2020). Dir. Caroline Araújo e Maurício Pinto.



Fotografia colorida em ambiente interno, mostrando um homem de costas posicionado diante de um painel repleto de pequenas fotografias. Ele veste uma camiseta vermelha e está em pé diante de uma estrutura preta de um totem. Ao fundo, o enorme painel vertical, iluminado suavemente, é composto por dezenas de fileiras de retratos emoldurados, organizados sobre uma parede de vidro. Velas acesas estão dispostas na parte inferior do ambiente.

Fonte: Caroline de Oliveira Santos Araújo.

Neste ponto, iniciamos a intersecção com o modo observativo, onde, ocupando a outra autoria do projeto, coloco a câmera a observar Mauricio nessa jornada iniciada de busca sobre Jane. A diretora de Fotografia, Íris Lacerda, segue registrando de forma sutil as expressões, passos e sensações que o autor Maurício atravessa. Nesse momento também, passamos a dialogar com o *documentário militante* de Gauthier (2011), ao continuarmos a narração de Maurício enquanto agora o seguimos em Santiago, capital do Chile, no Museu da Memória e Direitos Humanos, ao tempo que a narração nos posiciona: “*Logo pensei se pudesse conhecê-la poderia também responder minhas perguntas. Por que se mobilizar? Por que deixar o conforto de sua casa e se engajar numa luta que muitas vezes nos parece tão distante? Foi nas suas cartas que Jane deixou as respostas. E essa foi a resposta que encontrei*”. Começamos a criar assim o cruzamento das memórias subterrâneas de nossos dois personagens, que nos guiarão neste levante de indícios.

O ATRAVESSAR DE PAISAGENS PARA DESLOCAR O OLHAR

A ação de *deslocar* é algo intrínseco na narrativa de *Missivas*, uma vez que a personagem que motiva o projeto é inteiramente *atravessada* pelo deslocamento. Em nosso caso, buscamos construir uma história em que o deslocamento vivido por Jane, vivido pela equipe e por Maurício, não culminasse em desterritorializações, pelo contrário, o território Mato Grosso e brasileiro está na *gênese* da constituição de Jane e de Maurício. Na montagem do mapa mental narrativo, as cartas são o produto robusto deixado por Jane. Não existe imagem. Poucas fotografias e de cunho familiar. A câmera não existia nos espaços de deslocamentos atravessados por ela. Mas existia a memória das testemunhas que nos levavam a indícios. A memória pode se constituir mesmo sem imagens estabelecendo “[...] ligação entre dados, entre testemunhas de fatos e marcas de ações” (Rancière, 2001, p. 201). É neste ponto que o modelo reflexivo proposto por Nichols opera, no encontro dos processos de negociação entre cineasta e espectador, onde passamos a assistir ao envolvimento do cineasta conosco. Nós entramos na jornada

proposta por Maurício, de buscar conhecer Jane e ao entrarmos nessa busca, passamos a receber os problemas e questões da representação do mundo que Jane atravessou, sem esforço. “O modo reflexivo é o modo de representação mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona” (Nichols, 2005b, p. 203): *Por que se mobilizar? Por que deixar o conforto de casa e engajar numa luta que muitas vezes nos parece tão distante?*. “O documentário reflexivo estimula no espectador uma forma mais elevada de consciência a respeito da sua relação com o documentário e com aquilo que ele representa” (Nichols, 2005b, p. 204).

A imagem da busca de identidade (quem é Jane?), da memória (o que fez Jane?) e da fronteira (por onde Jane esteve e para onde foi?) produzidas pelo documentário, foram reforçadas dentro do elemento narrativo das estradas utilizadas no filme para além de respiros de passagem de tempo, mas como espaços de operação de reflexões, de poesia; rizomas visuais que nos levavam a um outro conhecer sobre esse arcabouço. Jean-Claude Bernardet (2004), ao discutir a obra de Kiarostami, aponta que o cineasta reiteradas vezes utiliza o carro como uma espinha dorsal de muitas de suas narrativas, pois é possível encontrar nas imagens e estruturas de seus filmes o trânsito, o carro na estrada, o interior do carro, personagem conversando ou interagindo dentro do carro. O carro passa então a ser um *locus* onde o deslocar não apenas se cristaliza, como ganha outros andaimes interpretativos. Em *Missivas*, posicionamos o carro como uma locação, que nos desloca territorialmente, que a fotografia enquadre a pluralidade de paisagens, enquadre os espaços onde Jane percorreu, e elasticamente enraizamos o espaço de onde partimos – Mato Grosso e para todo trajeto percorrido.

Figura 23: Cena estrada de Cáceres (MT), Missivas (2020). Dir. Caroline Araújo e Maurício Pinto.



Fotografia colorida de uma estrada asfaltada com pista dupla, vista a partir da faixa da direita. A via está vazia e segue em curva suave rumo ao horizonte, cortando uma paisagem de cerrado. À esquerda, há campos amarelados com vegetação baixa e algumas cercas de arame. À direita, árvores secas e arbustos acompanham a borda do asfalto. Ao fundo, colinas cobertas por vegetação rasteira completam o cenário. O céu está com nuvens brancas espalhadas sobre uma base azul clara.

Fonte: Caroline de Oliveira Santos Araújo.

Figura 24: Cena estrada Chile, Missivas (2020). Dir. Caroline Araújo e Maurício Pinto



Fotografia colorida feita de dentro de um carro em movimento. Em primeiro plano, à esquerda, vê-se parcialmente o volante e a silhueta desfocada de uma pessoa dirigindo. À direita, o painel do veículo exibe um monitor digital, também fora de foco. Pela janela frontal, observa-se uma estrada asfaltada com duas faixas em cada sentido, separadas por uma mureta de metal. Do lado oposto da pista, há uma caminhonete branca trafegando em sentido contrário, seguida por outros veículos. A paisagem ao redor é plana, com vegetação rasteira e algumas árvores ao fundo sob um céu claro e ensolarado.

Fonte: Caroline de Oliveira Santos Araújo.

A forma de fotografar e enquadrar essas estradas ganha uma sutileza de conexão com a trilha musical que a acompanha. Criando dinâmicas de acontecimentos, optamos por trabalhar com o método da montagem polifônica de Eisenstein, avançando múltiplas linhas simultâneas – a interpretação das cartas, os depoimentos, os respiros de estrada, fotografias e imagens de arquivo, animação e imagens do presente, que são alinhavadas pela trilha musical composta especialmente para recriar a atmosfera de busca que nos colocamos a fazer. Essas linhas, nas conexões que se formam, amarram a mente do espectador. Todo movimento do filme é impulsionado pela vontade de Maurício, nosso personagem autor, de encontrar dentro dessa busca seu ponto de aproximação com o sentimento de dever cívico, político e militante de Jane, uma vez que ambos dividem esse arcabouço. Os pontos onde se utiliza o elemento animação, corporifica a memória subterrânea de militantes, combatentes do M.I.R. e vizinhos, sobre o que de fato teria acontecido a ela, quando se deu o embate com o exército de Pinochet. Como disse Héctor Sandoval, historiador e militante do M.I.R. Histórico: *Dónde estás Jane Vanini?* A animação nos permite criar e potencializar a escolha da direção, ao mesmo tempo em que se veste de elemento estético visual potente.

Figura 25: Animação emboscada, Missivas (2020).
Dir. Caroline Araújo e Maurício Pinto.

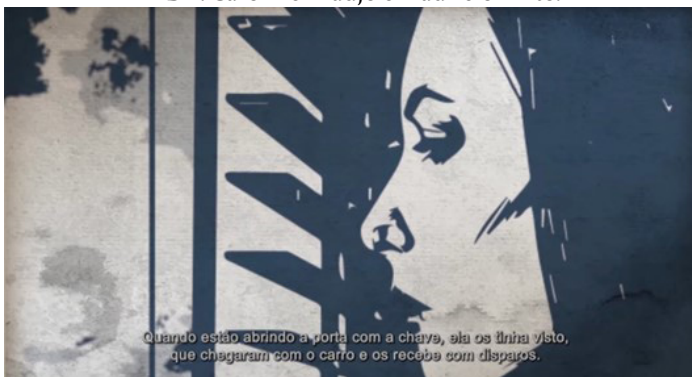


Imagem estática em estilo gráfico com traços em azul escuro sobre fundo claro. O enquadramento mostra o rosto de uma mulher de perfil, voltado para a esquerda. Entre ela e o plano frontal, há o desenho de um persiana. Na parte inferior da imagem, aparece uma legenda com a seguinte frase: “Quando estão abrindo a porta com a chave, ela os tinha visto, que chegaram com o carro e os recebeu com disparos”

Fonte: Caroline de Oliveira Santos Araújo.

Os deslocamentos no espaço que passamos a realizar, formavam parte da experiência de vida de nós-realizadores e contribuíram para a construção de olhares que passam a operar em dupla função, tanto interna – dentro do espaço fílmico, como externa – as escolhas de autoria. A estrada de respiro no filme também simboliza esse traspasar de *fronteiras* realizado por Jane em toda a sua jornada, que “[...] recebe uma significação dramática pela sua relação com fins e paixões” (Hegel, 1997, p. 557 *apud* Azevedo, 2002, p. 5) de suas escolhas que resultaram neste espectro de memória. O que importa na busca pretendida em *Missivas* para além do objetivo – conhecer Jane – é seu dinamismo. A articulação das imagens em *Missivas* constrói um crescendo que sai do micro – a órbita ao redor da memória subterrânea *de e sobre* Jane – para um macro – a ocupação feminina nos espaços públicos, nos espaços de poder e nas organizações sociais. O que encontramos nas cartas deixadas por ela é justamente a visão *crítica e emancipadora* de Agamben (2008), pois a certeza de suas escolhas lhe deixam claro que sua vida é apenas um operador para transformação. A identidade de Jane se conecta às *comunidades de destino* de Bauman, justamente por elas serem “fundidas unicamente por ideias ou por variedades de princípios” (Bauman, 2005, p. 17). De todas as formas, os lugares de memória de Jane resultaram em pontos que levaram a outros pontos, criando uma atmosfera fílmica exatamente de busca que, para além da busca sobre Jane ou sobre o autor, se motiva a, externa ao espectador, compreensão da nossa busca enquanto cidadão político.

ITINERÁRIO DE CICATRIZES

Filme-ensaio sobre as marcas, os vestígios, as cicatrizes, impressas na flora, na fauna e na vida das pessoas que habitam as vastas planícies do Pantanal de Mato Grosso, ocasionadas pelo mais devastador incêndio de sua história.

**CINE
MA
DOCU
MEN
TAL**

Fotografia vertical de um homem idoso em pé diante de um ambiente rústico. Ele usa um chapéu de palha, veste camisa azul e segura, com os braços erguidos, uma fotografia aérea de paisagem natural, aberta em duas páginas. No canto superior direito, sobre uma faixa vermelha, aparece o selo "CINEMA DOCUMENTAL".

CAPÍTULO 6

TERRITÓRIOS DE EXPERIMENTOS: ITINERÁRIO DE CICATRIZES

O filósofo italiano Giorgio Agamben (2008), afirma que os contemporâneos não são aqueles que se identificam completamente com sua época, mas aqueles que são capazes de ver além dela. Para isso, é preciso acolher a contingência, a opacidade e os limites de nossa compreensão. O contemporâneo seria aquele que é capaz de ver o seu tempo em sua totalidade, inclusive as suas sombras. Agamben afirma que a contemporaneidade é uma “[...] singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias” (Agamben, 2008, p. 57). Essa relação é caracterizada por uma tensão entre proximidade e distância, identificação e diferença. O contemporâneo é aquele que é capaz de manter essa tensão. Isso significa aceitar que nossa compreensão do mundo é limitada e que sempre há algo que *escapa* ao nosso olhar.

O pensamento contemporâneo proposto por Agamben é um pensamento crítico e emancipador. Ele nos convida a questionar as certezas de nossa época e a abrir-nos para o novo. “O que vê quem vê o seu tempo? Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o fecho de trevas que provém do seu tempo” (Agamben, 2008, p. 57). O autor assim sugere que a contemporaneidade é uma condição difícil e desafiadora. O contemporâneo é aquele que é capaz de ver o seu tempo de forma crítica e emancipadora.

Quando em 2004 o cineasta Joel Pizzini lançou seu longa *500 almas*, ainda estávamos de certa maneira vivendo as tais comemorações dos 500 anos do “descobrimento” do Brasil. Mas o que ele proporcionou, como apontou Habert (2008), foi uma discussão profunda sobre *forma* e *conteúdo*. Em uma das palestras do seminário on-line *Na Real Virtual*, organizado pelo crítico Carlos Alberto Mattos e pelo cineasta Beбето Arantes, em 2022. Joel relembrou as estratégias poéticas de registrar a *memória*. Em seu filme, Pizzini, de maneira engenhosa e cuidadosa, vai ultrapassando a lógica naturalista do que comumente conhecemos como documentário, vai se apropriando de uma poesia visual, que extrai movimento de onde não se existe e, ao mesmo tempo, proporciona paragens contemplativas daquilo que supostamente se movimenta. Ele subverte a lógica clássica do que seria uma narrativa fílmica documental e produz uma narrativa descentralizada que só poderia emergir de um *espaço* que fosse propício a isso, ao exuberante das experimentações, uma espécie de não lugar. E o território Mato Grosso carrega esse arcabouço. E Pizzini assume seu papel como contemporâneo, tal qual proposto por Agamben (2008), *capaz de ver seu tempo de forma crítica e emancipadora*.

Desde que o cinema aportou nas terras à oeste do Brasil, Mato Grosso, antes uno e hoje dividido em dois, foi palco de diversas obras; muitas dessas que aqui foram realizadas em conjunto com as grandes expedições científicas do início do século XX. Os filmes produzidos reforçavam o discurso colonizador, respaldado pela suposta existência de uma *cultural nacional*, trabalhando uma estetização da paisagem e de sociedades exóticas que se configuravam aqui. Era como se por esses filmes feitos em Mato Grosso atravessássemos uma *fronteira* distante, assistíssemos os que nela habitavam, algumas *comunidades imaginadas*, e voltássemos ao nosso cotidiano urbano e civilizado. *A identidade de onde se filmava* (Mato Grosso) foi uma invenção. *Uma ficção*.

Quando Pizzini, motivado e, muito por sua própria trajetória que se inicia em Mato Grosso, sai dessa especialidade, mas volta para beber em suas paragens, seus ícones e seus personagens, ele o faz de um lugar de fala de quem tem o território de onde se quer falar como seu e por ser

seu, o faz com um profundo respeito às raízes que ele irá tocar. Ele parte de pensar esse território e seus habitantes de um outro referencial, onde ele trabalha a tensão de uma suposta extinção e sua eterna resistência de maneira poética. A inquietação para essas *almas* remonta a infância de Joel, onde se ouvia dizer que o povo Guató era mítico. Isso o toma novamente em contato com Manoel de Barros, poeta mato-grossense, quando Pizzini produz o filme *Caramujo-flor* (1988), e aos Guató, o então poeta dos livros, fazia inúmeras referências. Como falar sobre uma etnia dada como extinta em 1960 e que 20 anos depois ressurgiu? A métrica da forma para dar conta do conteúdo enredou pela poesia à dentro e foi sendo construída pelo poeta das imagens, pelos murmúrios das vozes invisíveis. Encontramos aqui novamente um trabalho sonoro que é, como defende Chion (1999), uma audiovisualização, utilizando a técnica de *acousmatique*, tal qual visualizamos em *Vila Haiti*.

Pizzini trabalha a potência desse elemento sonoro, criando caminhos narrativos e arquivos para serem acessados com ou sem as imagens que seguem, mas acima disso, sentidos. O arquivo representa aquilo que nós já não somos (Deleuze, 2005) e em *500 almas* recebemos um arquivo compilado após intensa pesquisa, mas também um arquivo que os Guató existentes hoje deixaram que existisse, queriam que compreendêssemos. “*No momento em que a câmera é colocada, eles começam a fazer um filme que é desejado por eles. Começa então, um pacto entre o filme que imaginei e o filme que eles queriam*”³¹. Essa fala de Pizzini nos remete a Mignolo (2003), onde ele coloca que a relação colonial é uma *relação antagônica*. Civilizados *versus* selvagens. Soberanos *versus* subclasses. A maior parte de filmes que buscam *retratar* sociedades indígenas ou o espaço Mato Grosso, com seus povos e histórias, o fizeram e fazem desse lugar estrangeiro autoritário que o imperialismo colonial coloca como boa sociedade, detentores dos meios de produção e, por isso, teriam essa capacidade maior do que aqueles que aqui residem. Quando, na contramão da hegemonia de produção audiovisual, Pizzini os registra como eles querem, muda-se a relação de sujeito, não mais *identificados* com o usual olhar branco colonizador, mas assumindo a possibilidade

31 Pizzini, Joel. Seminário Na Real_Virtual. Disponível em: <http://imaginariodigital.org.br/realvirtual/2020>. Acesso em: 15 fev. 2022

de usar o branco, como ferramenta para eles falarem deles, de seus cotidianos e expor suas identidades como lhes parece melhor.

O mosaico heterogêneo criado por Joel produz tantas zonas de contato, para pensarmos o quão opressiva foi a perseguição Guató. Mas mesmo nesse desmanche colonial, ela sobreviveu para mostrar que a resistência é algo intrínseco a ela. A forma como Pizzini trabalha esse conteúdo, criando linhas distintas de narração que se cruzam, que são serpenteadas pelas vozes desterritorializadas, de corpos ausentes e que expandem o ecrã, é claramente um exemplo da experimentação e ousadia em difundir esse tipo de experiência narrativa em contraposição à narrativa cinematográfica americana³² obliterante, sendo um dos grandes difusores de *filme-ensaio*³³, ao mesmo tempo em que seu trabalho é bebedouro constante para a cineasta mato-grossense, Glória Albuês.

O ensaísmo é algo que está sendo cada vez mais adotado em uma ampla gama de filmes, em especial aqueles que possuem uma abordagem documental. Essas escolhas estéticas estão em diálogo com uma cultura audiovisual que emprega estratégias voltadas a intensificar a sensação de veracidade. Nele, a forma como as espacialidades e conexões são construídas serve para enfatizar que a imagem cinematográfica, em vez de simplesmente representar a realidade, cria e apresenta uma realidade que transcende o mundo observado. Essa é a influência profundamente eficaz que o cinema de ensaio exerce na realidade, conectando elementos inerentes a si mesmo, ou seja, suas formas de sensações e afetos.

Ismail Xavier (2009) em uma entrevista sugere que a ideia de filme-ensaio poderia sim abrir novos caminhos para repensar a relação entre o que é tradicionalmente ficcional ou documental. A possibilidade dos

32 França, Andréa. Op Cit. p. 15.

33 Em 2007, na VIENNALE - Festival Internacional de Cinema de Viena, o cineasta francês Jean-Pierre Gorin deu início a uma edição dedicada exclusivamente ao filme-ensaio, selecionando e apontando a obra *A Corner in Wheat* (1909), de D.W. Griffith, como um dos primeiros exemplos de ensaios cinematográficos. A partir da década de 1940, um número crescente de cineastas começou a rotular seus filmes como ensaios cinematográficos. No entanto, foi a partir da década de 1990 que cineastas, teóricos, críticos e estudiosos do cinema desenvolveram conceitos substanciais e impactantes sobre o tema, elevando-o de uma posição periférica para o cerne da cultura cinematográfica. Em contraposição às categorias, procedimentos e normas universalizantes, o filme-ensaio abarca uma série de conceitos em constante evolução no âmbito audiovisual, como atos performáticos, autoficção, imagens amadoras e *found footage*. Essa diversidade de possibilidades de linguagem é explorada em análises e debates realizados por vários autores que buscam estabelecer bases sólidas e conceituais para o ensaio cinematográfico.

“desvios” apontados por Machado (2011), nessa superação e expansão do conceito documental. O ensaio nos convida a uma relação aberta e inacabada com o objeto, sem a pretensão de esgotá-lo. Ele não busca conciliação ou consenso, mas sim a tensão entre as formas artísticas e a experiência social e histórica, entre a construção e a expressão. Francisco Elinaldo Teixeira (2015) questiona sobre estabelecer um domínio próprio, justamente devido a dificuldade de situá-lo em um determinado lugar no cinema:

Bem, se o ensaio não se reduz, nem se confunde ou se assimila com nenhum dos três domínios já clássicos, seria tão impertinente pensá-lo e propô-lo como formação de um quarto domínio/território do cinema? Formação que teria seu limiar a partir do cinema moderno e seu adensamento na contemporaneidade, com toda essa proliferação de filmes ou peças audiovisuais que nos desafiam quanto à sua ontologia, quanto aos seus processos, modos e matérias construtivas, assim quanto a como situar tudo isso, já que diferem e rumam para uma singularização? (Teixeira, 2015, p. 184).

O gesto ensaístico também parte da compreensão de que o sujeito contemporâneo é, desde sua origem, atravessado pela ficção. Sua elaboração é uma autoficção, que no cinema é mobilizada pela câmera, que catalisa, produz e media a relação do sujeito com o mundo. A forma ensaística, mesmo tendo uma aura de instinto e de controle um pouco mais “frouxo”, ou pensada como um mosaico ou um jogo, em que as peças se colocam em movimento, se constitui de forma criteriosa e organizada. O ensaio se coloca no espaço onde valoriza aquilo que *escapa*, o que estava silenciando, não visto, não discutido, em sombras; o que não está no centro, no foco.

Sejam quais forem as características secundárias que possa ter o ensaio como gênero, a característica básica que permanece é que o ensaio *não* é um gênero precisamente, pois luta para livrar-se de toda restrição formal, conceitual e social. (Alter *apud* Weinrichter, 2015, p. 52).

Dessa maneira o ensaísmo documental sugeriria que alcançar o referente – a verdade – é algo hercúleo, uma vez que, o que vemos e vivemos nos filmes é a verdade do cinema, a verdade ancorada na realidade da encenação e autenticada na representação. Essas novas práticas híbridas e reflexivas associadas à tradição do cinema, desafiam e tensionam ainda mais as dicotomias – realidade e ficção, mas sempre em busca de uma *ultrapassagem*. Nesse tensionamento, a verdade e a autenticidade umbilicalmente ligadas à estética documental, passam agora a serem observadas no efeito da construção que se dá em relação e em reação à câmera, onde esta deixa de ser apenas um instrumento técnico de captação de imagem ou de registro puro, e passa a ser ao mesmo tempo um aparato técnico que catalisa e produz a verdade dos personagens.

Hans Richter (1940) artista, cineasta e teórico alemão, aponta o filme-ensaio justamente como uma variação poética do documentário que une o cinema intelectual e emocional para produzir imagens mentais e retratar um conceito abstrato. Esse tipo de filme é capaz de «[...] tornar o invisível, visível» (Richter *apud* Alter, 2007, p.50). Aqui está a função da interação reflexiva proposta por Glória em seu filme-ensaio documental *Itinerário de cicatrizes* (2022); a possibilidade de pôr em cena aquilo que estaria latente, operando como um singular modo de subjetivação sobre o território pantanal, em um recorte específico e doloroso.

Figura 26: Cartaz Itinerário de cicatrizes (2022). Dir. Glória Albuês.



Cartaz do filme *Itinerário de Cicatrizes*. Em destaque, um homem de meia-idade, pele clara, com camisa branca de manga longa e calça escura, está agachado em um terreno devastado por fogo. Ele veste chapéu de palha e olha para o chão com expressão séria. O cenário ao redor é coberto de cinzas e fumaça, sugerindo queimadas recentes. O céu ao fundo é enevoado, reforçando a atmosfera pesada. O título do filme aparece no topo em letras grandes e amarelas, e ao centro, em letras menores, está o nome da diretora: Glória Albuês. No canto inferior esquerdo, há selos de premiações e, abaixo, uma linha de créditos de produção.

Fonte: Luzo Vinnicius Reis.

Em seu mais recente curta metragem *Itinerário de cicatrizes* (2022), Glória Albuês nos enreda por uma linguagem sensível e poética, alicerçada em uma fotografia potente e em uma montagem angustiante, documentando de forma performática uma das maiores tragédias

ambientais vividas no nosso tempo e em nosso território: as queimadas que aniquilaram a maior planície alagável do mundo, o Pantanal, em 2020. A construção de um som expressivo, que ajuda a criar padrão e ritmo, demonstra o controle de Glória para a verdade que ela deseja que esteja na tela. Ela desconstrói sentidos e constrói outros potenciais visuais que colocam o espectador de frente com o terror e com quem habita(va) aquele espaço.

NÓS NÃO PODEMOS FICAR CEGOS DO OUVIDO

Tela preta. Uma voz feminina ganha a tela e preenche o espaço. Ela fala português, contudo, português em um dialeto diferente, daquele comumente consumido e apresentado pela maioria das produções audiovisuais brasileiras. Esse dialeto causa uma cócega, pois reverbera uma riqueza da língua portuguesa. De repente o som do fogo *lambendo* algo, estalando alto e com o vento soprando vai preenchendo essa tela preta até cessar ao aparecer a imagem de um filme antigo de um homem (indígena?) e uma criança indígena em uma canoa, ao mesmo tempo em que a atenção dessa imagem passa a ser dividida com o som que volta a ocupar seu destaque, mas agora um segundo dialeto é apresentado. Um dialeto indígena, para os não indígenas, praticamente indecifrável. A imagem desse filme antigo é de *Heinz Forthmann - Bororo* (1950), pertencente ao arquivo do Museu do Índio, nos guia na vida cotidiana dessa etnia, capturada pelas imagens que, de certa forma, a imortalizam. Ao golpe de uma foice, somos tirados das imagens do cotidiano de um passado, para um plano zenital onde a terra arde, fumaça e mais fumaça surgem em um desenho terrivelmente belo de contrastes.

Concomitante, um lamurio adensa a tela e se mistura a sons de instrumentos diversos, distorções se avolumam, vozes carregadas de tristeza se juntam, enquanto a câmera continua seu passeio pelo entremear da fumaça que emana da terra e, à medida que a lente avança, a ferida, a terra empretecida, calcinada, desnuda a face da extensão da desgraça que ali se alastra. Rostos. Um após outro aparece em retrato fitando a câmera. Existem pessoas ali.

Em um jogo consciente de intenção, a montagem mostra vida – homens e mulheres residentes do pantanal e a devastação por onde o fogo passou ou onde ele está ardendo no momento; costurados por uma atmosfera sonora claustrofóbica que (des)corporifica as vozes, ao mesmo tempo em que as utiliza na construção de um testemunho vivo daqueles que vivenciaram o horror de dentro. *Nós temos que ouvir, e nós também temos que ver o que a natureza procura de nós. E nós, não podemos viver só com os zóio, e nós não podemos ficar cegos do ouvido. Em ouvido não aprende nada. Só com zóio nós não vê.*

Figura 27: Cena Itinerário de Cicatrizes (2022). Dir. Glória Albuês.



Fotografia de homem idoso de pele clara e chapéu de palha aparece com os braços abertos no centro da imagem. Veste uma camisa branca aberta no peito. Ao fundo, a paisagem queimada com troncos calcinados e solo escurecido indica a devastação causada por incêndio na floresta. A atmosfera é densa e marcada por vestígios de fumaça.

Fonte: Luzo Vinnicius Reis.

A direção de Glória busca fixar tudo o que escapa, como um voo de pássaro em um céu de azul esmaecido pela fuligem que o fagocita. Ou o acompanhar de um homem pantaneiro que caminha pela estrada ressequida, onde tudo em sua volta é a mais pura observação da desolação. A trilha que se faz presente mistura sons de elementos naturais com sons de elementos mais metálicos, eletrônicos, gerando um estranhamento proposital, atirando o espectador a um desconforto meticulosamente

idealizado. Soma-se a isso, os testemunhos que seguem de vozes sem rostos, em que um complementa o outro, multiplicando os sotaques e quadruplicando a sensação do que foi afetado. “*Cada vez mais nós arrancando a natureza do lugar dela. O fogo acaba violento, e a natureza sem sombra*”, é o que diz uma dessas vozes enquanto a câmera de cima para além de exibir toda terra calcinada, mostra os riscos, estilhaços no chão. As *cicatrices* que se amontoam. É um cinema que mexe com a mente, com todos os sentidos, não apenas os olhos. Um cinema que foge das compartimentações impostas, no anseio do encontro de uma linguagem, de outras propostas e estruturas narrativas, o ensaísmo, a experimentação.

Como forma a potencializar a intenção da direção, alguns dos modelos documentais propostos por Nichols (2005b), de maneira que um dê sustentação ao outro, são detectados em *Itinerário de cicatrizes*. O modo poético encontra seu lugar dentro do trabalho de Albuês, justamente por ser “[...] particularmente hábil em possibilitar formas alternativas de conhecimento para a transferência direta de informações” (Nichols, 2005b, p.170), uma vez que esse modelo “[...] enfatiza mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento fatural ou os atos de persuasão retórica” (Nichols, 2005b, p. 170). Vivenciamos no modelo poético o referente a partir do afeto ou sentimento, pois, o documentário poético propicia “[...] adquirir a percepção de como é ver e experimentar o mundo de um modo poético, singular” (Nichols, 2005b, p. 170), e isso inclui suas desgraças e feridas como os incêndios atrozmente retratados.

Figura 28: Cena Itinerário de Cicatrizes (2022). Dir. Glória Albuês.



Fotografia aérea de uma paisagem árida e marcada por queimadas. Um homem de chapéu de palha caminha sozinho sobre uma estrada de terra clara que corta o terreno devastado. O solo ao redor apresenta vegetação rasteira queimada, com tons acinzentados e marrons predominantes.

Fonte: Maria da Glória Albuês.

“[...] Os processos de negociação entre cineasta e espectador que se tornam o foco” (Nichols, 2005b, p. 201) da atenção no modo reflexivo, pois esse modelo proporciona ao espectador a seguir “[...] ao envolvimento do cineasta conosco, falando não só do mundo histórico como também dos problemas e questões da representação desse mundo. Esse nível mais intenso de reflexão sobre o que a representação do mundo requer distingue o modo reflexivo dos outros modos” (Nichols, 2005b, p. 201). O incêndio de 2020 no Pantanal mato-grossense, destruiu um terço do território; aproximadamente 54.000 quilômetros quadrados, causando uma devastação de fauna e flora de dimensões sem precedentes. Estima-se que esses incêndios tenham matado aproximadamente dezessete milhões de animais. Por si só, essa amplitude de devastação é algo que, além de chocar, indigna, causa fúria e, indubitavelmente, nos leva à reflexão: como isso foi possível? A forma que a direção escolhe para lapidar o conteúdo que discute, aguçando sentidos, causando uma atmosfera claustrofóbica no decorrer da narrativa, é uma característica do modo reflexivo, pois ele “[...] tenta

reajustar as suposições e expectativas do público mais do que acrescentar conhecimento novo a categorias existentes” (Nichols, 2005b, p. 205). É como se esse tipo de filme nos dissesse: “[...] vamos refletir sobre como aquilo que você vê e ouve faz crer numa determinada visão do mundo” (Nichols, 2005b, p. 205).

Em conversa com a cineasta Glória, sobre como ela observa ser seu trabalho, a mesma me responde justamente que *Itinerário de Cicatrizes* é um filme-ensaio em sua visão, uma vez que é “um documentário de criação que permite uma experimentação de linguagem, dentro de um universo onírico e poético” e se referencia no trabalho de Pizzini. É nesse ponto que ele se encontra com o modelo performático proposto por Nichols, que aponta que o modo performático levanta questões sobre o que realmente é o conhecimento, onde o conhecimento pode ser “[...] demonstrado ou evocado, mas aqueles que fazem a demonstração ou evocação o fazem de uma singularidade que não pode ser facilmente reproduzida. [...] Ele tenta demonstrar como o conhecimento incorporado propicia o acesso a uma compreensão dos processos mais gerais em funcionamento na sociedade” (Nichols, 2005b, p. 206). Seria verificar que esse tipo de documentário *atesta sua função de janela aberta para o mundo*, a partir de uma “[...] perspectiva extremamente situada, concreta e nitidamente pessoal de sujeitos específicos, incluindo o cineasta, sobre esse mundo” (Nichols, 2005b, p. 209).

Glória desenvolve no decorrer de toda sua cinematografia um movimento de enraizamento, do olhar para dentro do espaço que ela mesmo ocupa, buscando narrativas de pertencimento e filiação que sobretudo desenvolvam seus próprios índices. As paisagens pantaneiras, ou o Pantanal, é um tema recorrente e inesgotável em sua obra desde 1980. A cada trabalho ela lapida e encontra uma nova conexão sua, enquanto pertencente a este lugar e também como vetor para fazer as histórias ganharem vida. A necessidade latente da cineasta em trabalhar suas raízes, suas memórias, os signos que carrega em seu corpo e que, pertencente a este território fronteiriço, é um poço inesgotável de experimentações nas quais busca criar sua própria poesia visual.

Ivelise Perniola (2011) ao desenvolver um trabalho sobre a obra do documentarista francês Chris Marker, trás os apontamentos de André Bazin que afirmam que o filme *Cartas da Sibéria* (1957), de Marker, seria uma espécie de “[...] ensaio documentarístico do cinema” (Perniola, 2011, p. 36). Essa definição da natureza do filme de Marker como *ensaio documentarístico* sublima o que seria uma montagem horizontal; uma justaposição de elementos que muitas vezes não observam a continuidade espaço-temporal, entretanto, a quebram por uma atitude intelectual.

As imagens e os comentários não estão ligados entre elas por uma relação explicativa, ou de consequências: as palavras não desvendam a imagem, mas a acompanham dialeticamente. A imagem reenvia, lateralmente, aquilo que não é dito. Diferentemente da montagem tradicional, essa se faz de orelha ao olho e não segue o esquema causa – efeito [...] mas se permite saltos cronológicos e contradições aparentes, motivadas sempre por relações intelectuais e teóricas e não necessariamente lógico – narrativas; segundo Bazin a matéria prima é a inteligência e a sua expressão imediata é a palavra, e a imagem não intervém se não numa terceira posição, em referência a esta inteligência verbal (Perniola, 2011, p. 37).

Essa montagem de orelha ao olho que Albuês executa em seu filme, possui um controle absoluto em cada escolha executada, uma vez que não se dissocia do desenho de som proposto; é como se as escolhas da direção exprimissem a fala dos depoentes (des)corporificados “*nóis não podemos ficar cegos do ouvido*”. Tomemos aqui o texto de Lúcia Santaella (1989), *Para uma classificação da linguagem visual*, como forma a tecer um paralelismo entre a classificação de imagem visual e as possibilidades dos elementos sonoros em *Itinerário de Cicatrizes*. Nesse texto, Santaella divide a imagem visual a partir da ótica das três categorias de Charles Sanders Peirce: não-representativas, figurativas e representativas. A primeira categoria, não-representativa, é predominada pela música,

sendo que essa música em si é um operador que desperta a atenção para as possibilidades de sentido.

Em *Itinerário*, a música de Marta Catumba possui uma vida, mesmo percorrendo sobre um recorte de tempo e espaço que discute a destruição e a morte. A segunda categoria é o som figurativo que é predominado pelo efeito sonoro ou som ambiente. Sentimos o fogo *lambendo* tudo, o passar do tempo, os animais que existiam ao vermos suas carcaças calcinadas. A terceira classificação seria a representativa, onde nela predominam as vozes, os diálogos e locuções de narradores. Todas as vozes que depõem ou narram não tem corpos e referente, não sabemos de onde surgem e a quem pertencem. É como se esvanecessem nesse fogo que carcome e se perdessem no vento que mede o tempo. Esse sentir do escopo sonoro tão presente na obra de Glória, gera um ouvir emotivamente sem nos colocarmos a isso, uma vez que somos levados, carregados pela ecologia fílmica proposta na película. “*Sem ouvido não aprende nada. Só com oíô nós não vê*”, diz uma dessas vozes depoentes.

Figura 29: Cena *Itinerário* de Cicatrizes (2022). Dir. Glória Albuês.



Fotografia colorida de um homem idoso de pele clara e barba rala, com camisa azul e chapéu de palha, posicionado na entrada de uma construção de madeira. Ele segura uma foto aérea plastificada com paisagem verde, dividida ao meio, mostrando áreas de mata preservada. Ao fundo, o interior da casa aparece em penumbra.

Fonte: Maria da Glória Albuês.

As escolhas e abordagem realizadas pela direção são escolhas conscientes do que se espera. Escolhas carregadas de um sentimento para com o espaço destruído, sua terra, seu povo, sua fauna e sua flora. Não temos em *Itinerário de cicatrizes* o deslocamento tal qual observamos em *Sísmico*, *Vila Haiti* ou *Missivas*. Não temos a locomoção. Entretanto, somos *deslocados* para dentro do desconforto, para dentro da tristeza, do horror, onde Albuês, ao construir a experiência do filme, propõe a vivência narrativa do que seria intolerável – incêndios no pantanal e a total inabilidade em controlar; ação essa que nos desvia, nos *desloca* por inimagináveis sensações. Nós passamos a sentir essas vozes quando diferentes rostos se multiplicam a fitar a tela. Mesmo que as vozes não partam desses rostos, o jogo trabalhado abre uma gama de identidades que exprimem a diversidade e riqueza identitária desse espaço, a *pluralidade de etnias* que convivem nessa zona fronteira sedimentando os sentimentos de pertencimento, *devires coletivos*.

Retomando Appadurai (1998)³⁴, o autor argumenta que a mídia eletrônica e a migração em massa estão transformando a maneira como as pessoas se identificam etnicamente. Ele contrasta essa visão com as teorias da modernização, que veem a etnia como um sentimento primordial, baseado em fatores como língua, solo e sangue. Para ele, a etnia é um processo dinâmico, que é moldado pelas condições do mundo globalizado. Aqui Appadurai volta a aproximar-se de Anderson, uma vez que este aponta em seu trabalho justamente a maneira que as etnias se reconfiguram em função de novas legitimidades, novos modos de solidariedade vinculados. Para Anderson (1989), a naturalização das etnias caminharia junto com o poder central ou com sua aspiração a eles. A questão do território neste ponto seria “[...] uma resposta à pressão de Estados já soberanos que expressam sua rejeição e oposição a estes grupos em termos territoriais” (Appadurai, 1998, p. 40). Devires coletivos vão ajudar a criar novas formas de identidade, baseadas em narrativas de pertencimento, afiliação e lealdade. Essas narrativas são alimentadas pela imaginação contemporânea, que é moldada pelas imagens *mass medias* e pelo repertório local. A imaginação

34 *Modernity at large: cultural dimensions of globalizations, Minneapolis (Minn): University of Minnesota Press, 1998.*

contemporânea é o motor que engendra as novas etnicidades, na medida que cria *comunidades de sentimento*, que são uma espécie de base para ação.

Figura 30: Cena Itinerário de Cicatrizes (2022). Dir. Glória Albuês.



Fotografia colorida de uma paisagem com vegetação queimada e fumaça baixa espalhada pelo solo escuro. No centro, uma árvore de copa densa e verde contrasta com o terreno calcinado ao redor. Ao fundo, há uma encosta coberta por vegetação sombreada sob céu nublado, em tonalidade rosada.

Fonte: Maria da Glória Albuês.

A catástrofe pantaneira alterou não apenas a vida e a lógica do território Pantanal, mas do país e do mundo. A sociedade global, apontada por Ortiz (2003), que utiliza o exemplo do discurso ecológico como algo que transcende fronteiras e que está *enraizado* no planeta como um todo, é uma comunidade de sentimentos. São essas comunidades que têm potência de transformar o global dentro das práticas cotidianas, de incentivar e produzir imagens sobre si. Harvey (1993) nos mostra que a experiência da compreensão do espaço e do tempo, é inerente ao próprio movimento de desterritorialização do capitalismo ocidental, o que acaba por gerar uma crise justamente nas formas de representação. A saída

dessa crise se materializaria pela produção de novas formas de pensar e de sensibilizar. É precisamente o reconhecimento da imagem, segundo Harvey, que “[...] acentua a adaptabilidade, a flexibilidade e o dinamismo do objeto, material ou humano da imagem” (Harvey, 1993, p. 288).

Os incêndios trabalhados por Glória em seu filme, ancorando-se na metalinguagem, cria um *itinerário* de sentidos, clarificando a imagem do espaço Pantanal como um espaço de disputa entre a manutenção de um bioma alçado a patrimônio da humanidade pela UNESCO, e na outra ponta da corda a expansão de pastos e abertura de novas áreas para agricultura. Albuês desenvolve assim como Pizzini, o que Agamben (2008) aponta como contemporâneo, um olhar crítico e emancipador do seu tempo e do seu espaço. O fogueiro de 2020 retratado foi atribuído tanto a causas naturais quanto à ação criminosa do homem, que acabou por intensificar algo grotesco tornado descontrolável. O pantanal e sua população – seja humana, seja de fauna e de flora – é trabalhada no filme de Glória como uma *comunidade de sentimentos* nesse espaço de disputa, com todas as opacidades e transparências que a autora opera. A câmera aérea anda na devastação enquanto uma cigarra canta, ao mesmo tempo que uma voz feminina ganha espaço. A câmera abaixa, mas continua seu voo e o canto Guaicuru³⁵ eclode, junto a narração da lenda sobre os Guaicurus, índios cavaleiros do pantanal que acreditavam que sair vencedores de um adversário, ou combate mesmo morrendo. Ao final desta lenda, a câmera agora sobrevoa extensões verdes e alagadas, sons de bicho e natureza. O fogo carcome. A vida se reinventa. O pantanal resiste.

35 Grupo indígena que habitava a região do Chaco, no centro-sul da América do Sul. O nome guaicuru era originalmente um termo pejorativo dado pelos Guaranis, que significava “selvagem” ou “bárbaro”. Os Guaicurus eram guerreiros habilidosos, que usavam cavalos para caçar e atacar. No século XVIII, migraram para o território brasileiro, na região dos estados de Mato Grosso do Sul e Goiás, para fugir da colonização espanhola.

CAPÍTULO 7

A CARTÓGRAFA QUE HABITA EM MIM: CONCLUSÕES POSSÍVEIS

O cinema, pela sua natureza, possui uma dicotomia intrínseca; é uma produção artística e industrial, pois o filme, para além de arte, também figura como bem de consumo. As sociedades de territórios que se encontram fora de eixos tidos como produtivos enfrentam uma série de barreiras que dificultam não apenas a produção, como também a distribuição de filmes feitos em seus territórios e por suas populações. A produção de filmes é um empreendimento caro e, geralmente, nações e espacialidades que se encontram fora desses centros produtores têm menos recursos financeiros disponíveis para o cinema. Apesar desses desafios, o cinema produzido nesses espaços, nessas possíveis zonas de contrato, fronteiras de atravessamentos, está longe de ser *marginal* ou *periférico*. Essas sociedades oferecem uma variedade de perspectivas e experiências que são muitas vezes ausentes no cinema do *centro*. Se cinematograficamente organizamos pensamentos – estes oriundos dos autores que escolhem os blocos de movimento/duração de acordo com a intencionalidade que se almeja, fazendo sentir

a câmera à medida que essas organizações operam os dispositivos cinematográficos ali propostos – podemos assentir que os filmes feitos ao sul da linha do equador, nesta América latina morena, carregam de certa forma o que Mignolo (2003) chamou de *pensamento fronteiriço*, o “[...] pensamento que afirma o espaço de onde o pensamento foi negado pela modernidade” (Mignolo, 2003, p. 52). Mignolo argumenta então que uma revolução material sem uma *descolonização* do conhecimento e da subjetividade, só levará a mudanças superficiais na organização do mundo. Para que haja uma mudança real, é necessário desconstruir o sistema colonial de pensamento e de valores que ainda subjaz às estruturas econômicas e políticas atuais. Essa conexão com a fala de Mignolo me abraça justamente porque neste território geográfico, durante séculos, a produção intelectual, crítica, artística, cultural oriunda dessa espacialidade foi classificada por um índice ocidental, o que Spivak aponta como um “[...] projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se construir o sujeito colonial como Outro” (Spivak, 2010, p. 47).

O cinema combinou narrativa e espetáculo para narrar a história do colonialismo do ponto de vista do colonizador. Ou seja, o cinema dominante falou pelos “vencedores” da história, em uma filmografia que idealizava a empresa colonial como uma missão civilizatória filantrópica motivada pelo desejo de avançar sobre as fronteiras da ignorância, da tirania e da doença (Stam, 2013, p. 34).

Mignolo (2003) nos aponta para uma emergência a *gnose liminar* e aponta para a necessidade de uma descolonização do conhecimento. Essa expressão se refere a um tipo de conhecimento produzido nas margens do sistema colonial, a partir de perspectivas subalternas. A *gnose liminar* é uma forma de conhecimento que desafia os cânones da ciência eurocêntrica e que foi construída a partir da subalternização de todas as outras formas de saberes. Ela é construída nos espaços liminares, nas fronteiras da diferença colonial. O pensamento liminar, na perspectiva da subalternidade, é uma ferramenta poderosa para a descolonização intelectual, política e econômica. Ele pode ajudar

a desconstruir o sistema colonial de pensamento e de valores, que ainda subjaz às estruturas atuais.

Pode o subalterno falar? É a pergunta que emoldura os apontamentos pós-coloniais de Spivak que em mim reforçam a sensação de que os filmes feitos na contemporaneidade na América Latina, com ênfase em Mato Grosso, expressam seus pensamentos decoloniais, nos levando a compreender e atuar nesse mundo, marcado pela hegemonia do colonial global em variados segmentos do cotidiano, sejam eles pessoais ou coletivos. São obras que, como Costa (2006) aponta, descentram narrativas e sujeitos contemporâneos, problematizando o sujeito latino-americano em direção à questão de como o sujeito dessa América Latina é representado no discurso ocidental, distanciado de uma posição de fato do lugar de onde ele se configura. Desde os primórdios, o cinema esteve à disposição como instrumento para o despojamento intelectual das culturas não hegemônicas (Stam, 2013). Para isso, um levantamento filmográfico dos produtos audiovisuais produzidos nessa zona fronteira se torna interessante e importante para materializarmos a potência cinematográfica local. O conjunto que constitui a nossa observação; cujas partes entram em relação pela diferença e não por uma pretensa unidade e cuja força de gravidade emana o contemporâneo.

Em *Sísmico*, *Vila Haiti* e *Missivas*, as narrativas têm Mato Grosso como ponto de partida, elas saem desse território e cruzam outros territórios onde continuam. São filmes que possuem o *deslocamento* como ação de suas histórias. Deslocamento é algo *comum* em Mato Grosso. Devido a sua vasta extensão territorial e devido a sua constituição como sociedade, em toda sua história ao longo das décadas, o deslocar é presente e pujante. A ação de viajar encontrada nesses filmes guarda uma motivação, o juntar de peças para expor algo ao espectador. O que impulsiona esses deslocamentos? Em *Sísmicos* caçamos terremotos com Aroldo para ver seu método funcionar. Em *Vila Haiti* visitamos Porto Príncipe e Gonaives e descobrimos que sair daquela realidade é cultural, não reflexo da tragédia de 2010. *Missivas* nos leva a cruzar várias fronteiras atravessadas por Jane Vanini desde sua saída de Cáceres (MT) e compreender a força de suas escolhas. Já em *Itinerário de Cicatrizes*

a saída não é por nenhum deslocamento físico como os outros, mas na expansão performativa; a destruição ocorrida no Pantanal, durante as queimadas de 2020, mesmo tendo destruído o território, não fica contida neste espaço. Ela influi em todo ecossistema mundial, expande e retrai até o último galho ser destruído. Em cada jornada temos a transformação de nossos personagens centrais e, como um *elástico*, eles saem e voltam, retornam transformados a este território.

Dentro dos Estudos de Cultura do Contemporâneo, o conceito de elástico pode ser interpretado como representação da flexibilidade e da capacidade de adaptação do indivíduo em relação às mudanças e transformações culturais que ocorrem na sociedade contemporânea. Nesse sentido o elástico opera como uma metáfora para lidar com as habilidades e competências que são necessárias para manipular as incertezas e volatilidades do mundo atual. Como os elásticos, as narrativas desses filmes se esticam e se contraem sem perder a sua integridade e seus personagens são capazes de se adaptarem às mudanças sem perder a sua integridade e seus valores fundamentais. Sem desenraizar da territorialidade de onde partem. A metáfora do elástico também cristaliza a maneira como as fronteiras entre culturas se esticam e contraem, permitindo justamente que novas formas de expressão cultural surjam a partir da mistura e da fusão de diferentes tradições e referências culturais. Ele representa aqui, além da adaptação, a fluidez das fronteiras culturais na sociedade contemporânea e resiliência, enfatizando a importância da flexibilidade e da capacidade de adaptação dos indivíduos e das organizações em ambientes em constante transformação, ambientes como as zonas de contato, produzindo dramaturgias que expressam os afetos de se *falar do lugar de onde se vive*.

Quando falamos em dramaturgia, sua ligação nodal remete quase que inequivocamente ao teatro e a narrativas cultivadas na literatura, o que, com o surgimento do cinema, é inevitável a verificação de que, assim como o teatro e a literatura, também seria terreno fértil para os gêneros formulados por Aristóteles. O drama quase sempre tem sua associação ao campo ficcional, pois, no drama, a ação é movida pela vontade e pelos

desejos. Segundo Hegel “O drama nasceu da necessidade de ver os atos e as situações da vida humana representados por personagens” (Hegel *apud* Azevedo, 2003, p. 02).

A forma dramática pura aristotélica, com regramentos universais, não se manteve inalterada, devido às sucessões de atravessamentos e contaminações provenientes de novos processos de produção e buscas de formatos, que se tornou comum nessa contemporaneidade. A ação dramática é um conjunto de acontecimentos de um processo de transformações. Na ficção isso é facilmente visualizado, uma vez que a matemática fílmica ficcional, incorpora formatos de *plot points*³⁶ e dinâmicas de acontecimentos que levam a outros acontecimentos que vão culminar em um desfecho esperado ou não, para o personagem X. Temos uma lufada de diversidade que desafia generalizações, onde oposições passam a produzir novos olhares de dramaturgias, um entrecruzar de *fronteiras*. A noção de fronteira nesta pesquisa é um fio condutor que demarca os espaços que nós colocamos a observar para o levante de discussões que versam sobre a poética cinematográfica oriunda de um espaço fronteiriço, que neste caso, é Mato Grosso.

A fronteira é algo que não se extirpa. A fronteira, de certa forma, é uma linha demarcadora, que limita e enclausura, ao mesmo tempo que opera como uma passagem e transição para o outro, o *diferente*. E quando pensarmos a noção de fronteira nos filmes que observamos, cabe pensarmos a relação que o cinema mantém *com* o espaço (França, 2003), o exótico Mato Grosso e seus povos e paisagens *heterogêneas*. Dentro do escopo dramaturgico, a fronteira entre ficção e não ficção se tornaram mais finas. No que tange o universo do filme documentário, por sua gênese estar atrelada como um testamento de veracidade, cabe pensarmos que nesse tempo presente, oriundo de diversas transformações, o documentário ocupa um espectro mais inventivo, e, dialoga constantemente com o tempo de sua produção e com seu objeto. “O documentário é por sua própria natureza heterogêneo” (Azevedo, 2013, p. 233) e a dramaturgia que emana dele também sorve nessa

36 Também conhecido como ponto de trama ou ponto de virada, é um mecanismo narrativo usado na elaboração de um roteiro de filme, onde são junções importantes no avanço da narrativa e estão localizados pouco antes do fechamento dos atos individuais.

heterogeneidade, em uma espécie de *autopoiese*³⁷, que potencializa o empoderamento dos diferentes olhares, construindo assim uma vasta biblioteca de imagens contemporâneas.

A observação de que, devido um maior entendimento das políticas públicas pós 2014, uma propulsão de títulos mato-grossenses começaram a mostrar suas histórias. Filmes como *A Sua vida é você quem faz* (2015), de João Carlos Bertoli, *Ele sempre esteve certo* (2015), de Luiz Marchetti, *Primeira morte de Pedro* (2015) e *Se acaso a tempestade fosse nossa amiga eu me casaria com você* (2015), de Felippy Damian, *Confirmou presença* (2016), de Caru Roelis, *Três Tipos de Medo* (2016,) de Bruno Bini, *Pandorga* (2017), de Maurício Pinto, *Coxiponés: 40 anos de cineclubismo* (2017), de Luzo Reis, *Bala Perdida* (2017), de Luiz Marchetti, *Ciranda* (2017), de Felippy Damian e Ângela Coradini, *Juba* (2017), de Severino Neto, *Aline* (2017), de Caroline Araújo, *Aquele disco da Gal* (2017), de Diego Baraldi e Juliana Curvo, *Teodora quer dançar* (2017), de Samantha Col Debella, *Aquilo que me olha* (2018), de Felippy Damian, *Fé e tradição* (2018) e *Tem que ser agora* (2018) de Duflair Barradas, *Drag nostra* (2018), de P.V. Vidotti, *Júri* (2018), de Samantha Col Debella, *Insustentáveis* (2019), de Perseu Azul, *A gente nasce só de mãe* (2019), de Caru Roelis, são alguns exemplos.

São filmes que trazem olhares diversos sobre histórias cosmopolitas, mitos e lendas urbanas locais, narrativas ocorridas em Cuiabá e noticiadas por jornais, ficções pensadas para o espaço Mato Grosso ou documentários que buscam o ponto de ebulição para serem contados. *Loop* (2019), de Bruno Bini, *A Batalha de Shangri-lá* (2019), de Severino Neto, *Ausência* (2020), de Luiz Marchetti, *O Conto da perda* (2020), de Ângela Coradini, *Mulheres xavantes coletoras de sementes* (2020), de Danielle Bertolini, *A Velhice ilumina o vento* (2020), de Juliana

³⁷ Conceito desenvolvido pelos biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela, na década de 1970. A palavra *autopoiese* vem do grego, onde “auto” significa “próprio” e “poiese” significa “criação” ou “produção”. O termo se refere à capacidade dos sistemas vivos de se autorreplicarem e se manterem por meio de processos internos de autosustentação. A aplicação do conceito de *autopoiese* nas artes e na área cultural envolve a compreensão da autonomia e auto-organização dos processos criativos e da interação entre a obra de arte e o observador. Seria a capacidade do sistema artístico de se autorregular, se adaptar e se sustentar por meio de suas próprias dinâmicas internas. Os artistas também podem ser vistos como sistemas autônomos, capazes de autorregulação e auto-organização em sua prática criativa. Eles desenvolvem suas próprias estruturas e processos internos para explorar e expressar suas ideias, estilos e visões de mundo. E a obra de arte seria a resultante de uma manifestação desses processos internos e da interação entre o artista e o meio artístico.

Segóvia, *Barão de Melgaço - o bretão cuiabanizado Augusto Leverger*” (2020), de Leonardo Sant’ana, *O Rosto do mascarado* (2021), de Ângela Coradini e Felippy Damian, *O Cheiro encravado* (2021), de Manoel Vieira, *As Cores que habitamos* (2021), de Marithê Azevedo, *Trovão sem chuva* (2021), de Bruno Bini, *A partir... podemos* (2021) e *Cuiabá - Marília - Beira-mar* (2021), de Luiz Marchetti, *Diretas já!* (2021), de Marcelo Santigo e Rodrigo Piovezan, *Pardal* (2021), de Ângela Coradini e Felippy Damian, *Se essa rua fosse Nunes* (2021), de Felippy Damian, *Escutando e vendo* (2021), de Danielle Bertolini, *Cotidiano* (2021), de Juliana Capilé, *As mãos benditas de Justina* (2021), de Isabela Ferreira, *Liberdade* (2021), de João Manteufel, *Idos de novembro* (2022), de Bruno Bini, *Caeté* (2022), de Augusto Krebs, *Filhote desse lugar* (2022), de Juliana Capilé, *Mato escravo* (2022), de Salles Fernandes, *Ângelus Novus anuncia na boca da noite a ascensão do anticristo* (2022), de Luiz Borges, *Capim navalha* (2022), de Rodrigo Vargas, *Paradiso de Aníbal* (2022), de Diego Baraldi, *O Voo de Regina Pena* (2022), de Laercio Miranda, *Mestres da cena* (2022), de Matheus de Luca, *A Força da mulher xavante* (2022), de Jade Rainho, *Sua realeza, Chico Gil!* (2022), de Lidiane Barros, *Albuesas* (2023), de Glória Albuês e *Chumbo* (2023), de Severino Neto. Cabe aqui ressaltar que o movimento de toda comunidade de Chumbo, distrito de Poconé, em estar presente durante o 21º Cinemato³⁸ para assistir a exibição do documentário homônimo em uma sessão lotada, corporifica exatamente o *ver-se na tela*, entender-se *como* parte de algo e como pertencimento.

David Bordwell (2013) afirma que a textura das imagens e sons dos filmes, é resultado das escolhas feitas pelos cineastas em circunstâncias históricas específicas. Os títulos acima só corroboram para a conclusão deste estudo, que se dá na reflexão das cartografias traçadas e na observação das poéticas das narrativas fílmicas que operam esses deslocamentos elásticos, expandindo a zona de contato, sendo uma suscitação estética de um espaço de reflexão a noção de território e cultura, jogando luz nas identidades múltiplas que coexistem nesta

38 Cinemato - Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá, dirigido pelo cineasta Luiz Borges, foi um dos primeiros festivais a existirem no estado. Contudo, ocorreram várias interrupções ao longo dos anos devido a não obtenção de recursos para sua realização. Em 2023, na 21ª edição, ele retornou a ser presencial e no Teatro da UFMT, onde teve início na década de 90 do século passado.

espacialidade, onde em ambos os filmes observados se constata uma dimensão *crítica* e *emancipadora*, o que acaba por marcar a emergência dessas novas narrativas documentais contemporâneas mato-grossenses em demarcar e cruzar seu território cinematográfico, nos levando a pensar o limite entre nós e o outro. Encontrei espaço para a escrita a partir das poéticas desenvolvidas por mim, o que, de certa forma, resulta cartografar parte da minha trajetória enquanto cineasta quando me coloco nessa deriva à espera de um devir. O devir é um movimento constante e ininterrupto, que dissolve, cria e transforma as realidades existentes. É o desejo de tornar-se algo diferente, de se transformar. Esse percurso entende que ocupar espaços, como a tela, é potência transformadora, sendo parte de uma jornada de afetos e olhar-se para si.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. Claro e confuso: A mistura de imagens no cinema. **Galáxia: revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura**, São Paulo, n. 6, p. 25-64, out. 2003. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1349>. Acesso em: 15 dez. 2022.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é ser contemporâneo?**. Paris: Payot & Rivages, 2008.

ALTER, Nora M. Translating the essay into film and installation. **Journal of Visual Culture**, New York, v. 6, n. 1, p. 44-57, abr. 2007.

ANDERSON, Benedict. **Nação e Consciência Nacional**. São Paulo: Ática, 1989.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

APPADURAI, Arjun. Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. **Public Culture**, Nova York, v. 2, n. 2, p. 01-24, 1990. Disponível em: http://www.arjunappadurai.org/articles/Appadurai_Disjuncture_and_Difference_in_the_Global_Cultural_Economy.pdf. Acesso em: 20 dez. 2021.

APPADURAI, Arjun. The Production of locality. *In*: FARDON, Richard (ed.). **Counterworks**: Managing the diversity of knowledge. London: Routledge, 1995.

APPADURAI, Arjun. Soberania sem territorialidade: Notas para uma geografia pós-nacional. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, v. 3, n. 49, p. 33-46, nov. 1997. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/236364/mod_resource/content/1/Appadurai-notas_pa_ra_uma_geografia.pdf. Acesso em: 20 mar. 2022.

APPADURAI, Arjun. **Modernity at large**: Cultural dimensions of globalization. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

ARAÚJO, Caroline de Oliveira Santos. **Cidade de Deus**: uma poética da continuidade intensificada. Orientadora: Dra. Maria Thereza Azevedo. 2013. 101f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura do Contemporâneo) – Programa de

Pós-graduação em Estudos de Cultura do Contemporâneo, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2013.

AZEVEDO, Maria Thereza. Memórias Clandestinas: O documentário e a Construção de uma história. **Doc On-line: Revista Digital de Cinema Documentário**, n. 15, p. 229-247, dez. 2013. Disponível em: <https://www.doc.ubi.pt/index15.html>. Acesso em: 22 dez. 2022

AZEVEDO, Maria Thereza. **O Tarô e a dramaturgia**: apontamentos para a criação de um roteiro cinematográfico. Orientadora: Dra. Renata Pallottini. 2003. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicação e Artes da USP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1992.

BALÁZS, Béla, **Theory of the film**: Character and growth as a new art. Nova York: Dover publications, 1970.

BARTH, Fredrik. **Grupos e as fronteiras étnicas**: a organização social da diferença cultural. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidades**. Entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BECK, Ulrich. **Sociedade de risco**. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1998

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. **Revista Concinnitas**, [S. l.], v. 2, n. 8, p. 64–78, 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/55319>. Acesso em: 15 set. 2022.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2018.

BERNARDET, Jean-Claude. **Caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BERGSON, Henry. **Matéria e memória**: ensaios sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BHABHA, Homi J. **O Local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, s/v, n. 19, p. 20-28, jan./fev./mar./abr. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/i/2002.n19/>. Acesso em: 31 fev. 2023.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

BORGES, Luis Carlos de Oliveira. **Memória e mito no cinema em Mato Grosso**. Cuiabá: Entrelinhas Editora, 2008.

BURCH, Noël. **Práxis do cinema**. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. A Construção de Imagens na Pesquisa de Campo em Antropologia. **ILUMINURAS**, Porto Alegre, v. 13, n. 31, 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/36791>. Acesso em: 15 dez. 2021.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Consumidores e cidadãos**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2012.

CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em rede: a era da informação: economia, sociedade e cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em rede: a era da informação: economia, sociedade e cultura**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

CASTELLS, Manuel. **A Galáxia da internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.

COSTA, Maria Helena B. V. da. Espaços de subjetividade e transgressão nas paisagens fílmicas. **Pro-Posições**, Campinas, SP, v. 20, n. 3, p. 109-119, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643391>. Acesso em: 28 jan. 2024.

COSTA, Sérgio. **Dois Atlânticos. Teoria social, Anti-racismo, cosmopolitismo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Caxias do Sul: EDUSC, 1999. CUNHA, Edgar Teodoro de. Funeral Bororo em imagens: Major Reis e outros realizadores. *In*: MACHADO, Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAUJO, Luciana Corrêa (orgs.). **VII Estudos de cinema e audiovisual Socine**. São Paulo; Annablume, 2006.

CHION, Michel. **The voice in cinema**. New York: Columbia University Press, 1999.

DIDI-HUBERMANN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo. Editora 34, 2010.

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

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: a Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. São Paulo: Paz e Terra, 2021.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?**. São Paulo: Editora 34, 2010. DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DURAND, Gilbert. **Champs de l'imaginaire: Textes réunis par Danièle Chauvin**. Grenoble: Editions Ellug, 1996.

EAGLETON, Terry. **A Ideia de cultura**. Oxford: Blackwell Publishers Limited, 2000. Tradução: Sofia Rodrigues. 1ª Ed. 2003.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002a.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002b. EISENSTEIN, Serguei. Hors Cadre. **Cahiers du Cinéma**, n. 215, 1969.

FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2022.

FERNANDES, Durval; CASTRO, Maria da Consolação Gomes. La migración haitiana hacia Brasil: Características, oportunidades y desafíos. **Cuadernos Migratorios: Organización Internacional para las Migraciones**, Buenos Aires, n. 6, v. 6, p. 51-66, jun. 2014. Disponível em: <https://publications.iom.int/es/books/cuadernos-migratorios-ndeg6-la-migracion-haitiana-hacia-brasil-caracteristicas-oportunidades>. Acesso em: 11 mai. 2022.

FERRÉ-PAIVA, Carmen; SOUSA, Gisella Meneguelli; MONTEIRO, Esmerarda. Entrevista com Néstor García Canclini. **Revista Caderno de Estudos Sociais e**

Políticos, v. 4, n. 8, p. 120-128, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/CESP/issue/view/1135>. Acesso em: 13 mai. 2022.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FLUSSER, Vilém. **A Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Humanismo, 1983.

FRANÇA, Andréa. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

FREUD, Sigmund. **O Infamiliar [Das Unheimliche]**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

GAUTHIER, Guy. **O Documentário: um outro cinema**. Campinas: Papyrus Editora, 2011.

GIDDENS, Anthony; BECK, Ulrich; LASH, Scott. **Modernização reflexiva**. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

GOTTWALD JUNIOR, Luis Alberto. Diálogos entre o cinema de Arne Sucksdorff e de Orlando Senna: Olhares sobre a natureza nas telas. **Cordis. História e Cinema**, São Paulo, n. 15, p. 3-18, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cordis/article/view/22434/pdf>. Acesso em: 10 abr. 2021.

GONÇALVES, Gustavo Soranz. Panorama do documentário no Brasil. **Doc Online: Revista Digital de Cinema Documentário**, v. 1, n. 1, p. 79-91, 2006. Disponível em http://doc.ubi.pt/01/artigo_gustavo_soranz_brasil.pdf. Acesso em: 15 mai. 2021.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**. São Paulo: Editora 34, 1998.

GUATTARI, Félix. Da produção de subjetividade. In: PARENTE, André (org.). **Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual**. São Paulo: Editora 34, 1999.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1996.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Dp&A Editora, 2002.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

- HARVEY, David. **A Produção capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume Editora, 2005.
- HANNERZ, Ulf. **Cultural complexity**. New York: Columbia University Press, 1992.
- HARLOW, Barbara. **Resistance literature**. London: Methuen, 1987.
- JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1997.
- LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. **Hegemony and socialist strategy: Towards a radical democratic politics**. London: Verso, 1985.
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora Unicamp, 1992.
- MACHADO, Arlindo. Novos territórios do documentário. **Doc On-line: Revista Digital de Cinema Documentário**, n. 11, p. 5-24, 2011. Disponível em: <https://www.doc.ubi.pt/index11.html>. Acesso em: 16 ago. 2021.
- MARTIN, Marcel. **A Linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- MATURANA, Humberto; GARCIA, Francisco. **De máquinas e seres vivos: Autopoiese - a organização do vivo**. Porto Alegre: Artmed, 1997.
- MIGNOLO, Walter. **Epistemologias do sul**. Foz do Iguaçu: Ed. Almedina, 2017. p. 12-32.
- MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- MORENO, Jean Carlos. Revisitando o conceito de identidade nacional. In: RODRIGUES, Cristina; DE LUCA, Tania; GUIMARÃES, Valéria (org.). **Identities Brasileiras: composições e recomposições**. São Paulo: Editora UNESP, 2014. p. 7-29.
- MOURA, Hudson. O Cinema intercultural na era da globalização. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (org.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó: Editora Argos, 2010. p. 43-66.
- MÜNSTERBERG, Hugo. **The film: A psychological study**. Trad. Teresa Machado. Nova York: Dover Publications, 1970.
- NORA, Pierre. ENTRE MEMÓRIA E HISTÓRIA: A PROBLEMÁTICA DOS LUGARES. Trad. Yara Aun Khoury. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-**

Graduados de História, [S. l.], v. 10, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em: 15 dez. 2021.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Editora Senac, 2005a.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus Editora, 2005b.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1986. ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (orgs.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PERNIOLA, Ivelise. **Chris Marker o del film-saggio**. Torino: Lindau, 2011.

PRATT, Mary Louise. Arts of the Contact Zone. **Profession**, p. 33–40, 1991. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25595469>. Acesso em: 20 fev. 2022.

PENAFRIA, Manuela. Perspectivas de desenvolvimento para o documentarismo. **Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação Universidade Beira Interior**, 1999. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-perspectivas-documentarismo.pdf>. Acesso em: 16 jan. 2022.

PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário: história, identidade, tecnologia**. Lisboa: Editora Cosmo, 2001.

PENAFRIA, Manuela. O ponto de vista no filme documentário. **Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação Universidade Beira Interior**, 2001. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.pdf>. Acesso em: 16 jan. 2022.

PENAFRIA, Manuela. Ouvir imagens e ver sons. **Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação Universidade Beira Interior**, 2003. Disponível em: http://www.bocc.ubi.pt/pag.penafria_som_e_doc.pdf. Acesso em: 16 jan. 2022.

PERROT, Michelle. **As Mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: EDUSC, 2005.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Revista Estudos Históricos**, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/issue/view/306>. Acesso em: 11 fev. 2022.

PRYSTHON, Angela. Imagens periféricas: os Estudos Culturais e o Terceiro Cinema. **E-Compós: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação**, [S. l.], v. 6, 2006. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/73>. Acesso em: 28 set. 2022.

PRYSTHON, Angela. Do Terceiro Cinema ao cinema periférico: Estéticas contemporâneas e cultura mundial. **Periferia: Educação, Cultura e Comunicação**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 79-89, 2012. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/periferia/article/view/3421>. Acesso em: 28 set. 2022.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: QUIJANO, Aníbal. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. **O Destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2012.

ROBERTS, Martin. Baraka: O cinema mundial e a indústria cultural global. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (org.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó: Editora Argos, 2010. p. 17-42.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: Transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

ROTHA, Paul; ROAD, Sinclair; GRIFFITH, Richard. **Documentary film**. Londres: Faber, 1935-1958.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTAELLA, Lúcia. Por uma classificação da linguagem visual. **Face**, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 43-67, 1989.

SIMMEL, Georg. **Sociologia**. Madri: Revista de Occidente, 1977.

SCHEFER, Jean Louis. **L'Homme ordinaire du cinéma**. Paris: Cahiers du Cinéma, 1997.

SEIXAS, Jacy Alves de. Tênuas fronteiras de memória e esquecimentos: a imagem do brasileiro jeca macunaímico. In: GUTIÉRREZ, Horacio; NAXARA, Márcia; LOPES, Maria Aparecida (org.). **Fronteiras: paisagens, personagens, identidades**. São Paulo: Olho D'Água, 2003. p. 161-184.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Multiculturalismo, cine y medios de comunicación**: Crítica del pensamiento eurocéntrico. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 2002.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus Editora, 2013.

STRAUSS, Anselm. **Espelhos e máscaras**: a busca da identidade. São Paulo: EDUSP, 1999.

TACCA, F. de. Rituais e festas Bororo: a construção da imagem do índio como “selvagem” na Comissão Rondon. **Revista de Antropologia**, [S. l.], v. 45, n. 1, p. 187-219, 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27152>. Acesso em: 10 dez. 2021.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1990

TOMAIM, Cássio dos Santos. Documentário, história e memória: Entre os lugares e as mídias “de memória”. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 46, n. 51, p. 114-134, jan. - jun. 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/issue/view/10968>. Acesso em: 23 abr. 2022.

XAVIER, Ismail (org). **A Experiência do Cinema**. São Paulo: Paz e Terra, 2021.

XAVIER, Ismail. Corrosão Social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados. **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo, v. 2, n. 75, p. 139-155, 2006. Disponível em: <https://novosestudos.com.br/produto/edicao-75/>. Acesso em: 20 jan. 2023.

XAVIER, Ismail. **O Discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

WEINRICHTER, Antonio. Um conceito fugidio. Notas sobre o filme-ensaio. *In*: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **O Ensaio no Cinema**. São Paulo: Hucitec, 2015.

WHITE, Hayden. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. São Paulo: EDUSP, 2008.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: EDUSP, 2014.



Fotografia em preto e branco de uma mulher. Ela carrega uma pilha de roupas dobradas nos braços. Na cabeça, há várias peças de roupa empilhadas. Uma pequena bolsa de couro está pendurada em seu pescoço. Ao fundo, há barracas cobertas por lonas e outras pessoas em segundo plano, parcialmente visíveis sob a sombra.

FILMES CITADOS

ÁGUAS ENCANTADAS DO PANTANAL - Dir: Danielle Bertolini. Brasil. 2000. Beta digital.

ALBUESAS - Dir: Glória Albuês. Brasil. 2023. Digital 4k.

ALINE - Dir: Caroline Araújo. Prod: Patrícia Ribeiro. Brasil. 2017. Digital 4K.

ALVES DE OLIVEIRA - Dir: Caroline Araújo. Prod: Ana Claudia Simas. Brasil. 2006. DVD.

ANA RÚBIA - Dir: Íris Lacerda. Prod: Ayrton Senna e Diego Baraldi. Brasil. 2022. Digital 4K.

ÂNGELUS NOVUS ANUNCIA NA BOCA DA NOITE A ASCENSÃO DO ANTICRISTO - Dir: Luiz Borges. Prod: Dani Borges. Brasil. 2022. Digital 4K.

AQUELE DISCO DA GAL - Dir: Diego Baraldi e Juliana Curvo. Prod: Bárbara Varela. Brasil. 2017. Digital 4K.

AQUILO QUE ME OLHA - Dir: Felippy Damian. Prod: Keiko Okamura. Brasil. 2018. Digital 4K.

ARNE SUCKSDORFF: UMA VIDA DOCUMENTANDO A VIDA - Dir: Bárbara Fontes. Prod: Bárbara Fontes. 2004. Brasil. Beta digital.

AUSÊNCIA - Dir: Luiz Marchetti. Brasil. 2020. Digital 4k.

A ÁRVORE DA VIDA - Dir: Terrence Malick. Prod: Dede Gardner, Sarah Green, Grant Hill, Brad Pitt, Bill Pohlad. Estados Unidos. 2011. 35 mm.

A BATALHA DE SHANGRI-LÁ - Dir: Severino Neto. Prod: Molêra Filmes. Brasil. 2019. Digital 4K.

A BONECA DE NEUZA - Dir: Luzo Reis e Thiago Costa. Prod: Caroline Araújo. Brasil. 2010. Digital.

A CILADA COM OS 5 MORENOS - Dir: Luiz Borges. Prod: Keiko Okamura e Andrea Vigo. Brasil. 1999. 35mm.

A CRUZ DO PADRE JOÃO - Dir. Rodrigo Vargas. Brasil. 2007. Digital.

A FORÇA DA MULHER XAVANTE - Dir: Jade Rainho. Brasil. 2022. Digital 4K.

A GENTE NASCE SÓ DE MÃE - Dir: Caru Roelis. Prod: Bárbara Varela. Brasil. 2017. Digital 4K.

A OITAVA COR DO ARCO-ÍRIS - Dir: Amauri Tangará. Prod: Tati Mendes. Brasil. 2001. 35mm.

A PARTIR...PODEMOS - Dir: Luiz Marchetti. Prod: CALM. Brasil. 2021. Digital 4K.

A POÉTICA DOS PEQUENOS FURTOS - Dir: Luiz Marchetti. Brasil. 2008. Digital.

A SUA VIDA É VOCÊ QUEM FAZ - Dir: João Carlos Bertoli. Prod: Lamiré Cine Vídeo. Brasil. 2016. DVD.

A TRAMA DO OLHAR - Dir: Glória Albuês. Prod: Glória Albuês. Brasil. 2009. DVD.

A ÚLTIMA CHUVA - Dir: Vitor Meireles. Brasil. 2006.

A VELHICE ILUMINA O VENTO - Dir: Juliana Segóvia. Prod: Coletivo Quariterê. Brasil. 2020. Digital 4K.

AO SUL DE SETEMBRO - Dir: Amauri Tangará. Prod: Tati Mendes. Brasil. 2005. 35mm.

AS CORES QUE HABITAMOS - Dir: Marithê Azevedo. Prod: Lamiré Cinema e Vídeo. Brasil. 2021. Digital 4K.

AS MÃOS BENDITAS DE JUSTINA: Dir: Isabela Ferreira. Prod: Rodolfo Luiz. Brasil. 2021. Digital 4K.

BALA PERDIDA - Dir: Luiz Marchetti. Prod: Paula Dias. Brasil. 2017. Digital 4K.

BARÃO DE MELGAÇO: O BRETÃO CUIABANIZADO AUGUSTO LEVERGER - Dir: Leonardo Sant'ana. Prod: José Paulo Traven. Brasil. 2020. Digital 4K.

BASAIA: BICHO MULHER - Dir: de Tati Mendes: Prod. Caroline Araújo. Brasil 2023. 4K.

BASEADO EM FATOS REAIS. Dir: Bruno Bini. Prod: Luiz Borges e Keiko Okamura. Brasil. 2001. 35mm.

BENDITA - Dir: Juliana Segóvia. Brasil. 2022. Digital 4K.

BOLHAS DE SABÃO DISSOLVEM NO AR - Dir: Marithê Azevedo. Prod: Dani Leite. Brasil. 2011. Digital.

CAETÉ - Dir: Augusto Krebs. Brasil. 2022. Digital 4K.

CANHAI - Dir: Luiz Marchetti. Prod: Paula Dias. Brasil. 2015. DVD.

CAPIM NAVALHA - Dir: Rodrigo Vargas. Brasil. 2022. Digital 4K.

CATADORA DE SEMENTE - Dir: Aliana Camargo. Prod: Cristiano Costa. Brasil. 2009. Digital.

CERIMÔNIAS DO ESQUECIMENTO - Dir: Eduardo Ferreira. Prod: Beta Vídeo. Brasil. 2004. DVD.

CÉU E ÁGUA - Dir. João Carlos Bertoli. Prod: Lamiré Cine Vídeo. Brasil. 2006. DVD.

CIRANDA - Dir: Felippy Damian e Ângela Coradini. Prod: Bárbara Varela. Brasil. 2017 Digital 4K.

COLAPSO NARCISO - Dir: Felippy Damian. Prod: Giulia Medeiros. Brasil. 2010. DVD.

CONFIRMOU PRESENÇA - Dir: Caru Roelis. Prod: Bárbara Varela. Brasil. 2016. Digital.

COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS - Dir: Nelson Pereira dos Santos. Prod: Klaus Manfred, Nelson Pereira dos Santos, Luiz Carlos Barreto e César Thedim. Brasil. 1971.

COMO LEVAR MEU AVÔ PRO CÉU - Dir: Wanderson Lana. Prod: Faces Cinema. Brasil. 2022. Digital 4K.

COMPROMETENDO A ATUAÇÃO - Dir: Bruno Bini. Prod: José Paulo Traven. Brasil. 2005. 35mm.

COMPOSTO - Dir: Severino Neto e Rafael Carvalho. Prod: Taisa Amiden. Brasil. 2016. DVD.

COTIDIANO - Dir: Juliana Capilé. Brasil. 2021. Digital 4K.

COXIPONÉS: 40 ANOS DE CINECLUBISMO - Dir: Luzo Reis. Brasil. 2017. Digital.

CUIABÁ: MARÍLIA BEIRA-MAR - Dir: Luiz Marchetti. Prod: CALM. Brasil. 2021. Digital 4K.

CUIABÁ SOB O OLHAR DE LÁZARO PAPAIZIAN - Dir: Aliana Camargo. Brasil. 2005. Digital.

DA CAPO - Dir: Caroline Araújo. Prod: Ana Claudia Simas. Brasil. 2007. DVD.

DE VOLTA PARA CASA - Dir: Danielle Bertolini. Prod: Danielle Bertolini. Brasil. 2015. DVD.

DEPOIS DA QUEDA - Dir: Bruno Bini. Prod: Keiko Okamura. Brasil. 2011. 35mm.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL - Dir: Glauber Rocha. Prod: Jarbas Barbosa e Glauber Rocha. Brasil. 1964. Digital.

DIRETAS JÁ! - Dir: Marcelo Santiago e Rodrigo Piovezan. Prod: Beta Filmes. Brasil. 2021. Digital 4K.

DRAG NOSTRA - Dir: P. V. Vidotti. Brasil. 2018. Digital 4K.

DOIS BOIS - Dir: Perseu Azul. Prod: Cerberus Filmes. Brasil. 2022. Digital 4K.

DOM AQUINO CORREIA: O POETA DA ESPERANÇA - Dir: Duflair Barradas. Prod: Latitude Filmes. Brasil. 2014. Digital.

ELE SEMPRE ESTEVE CERTO - Dir: Luiz Marchetti. Prod: Luiz Marchetti. 2015. Brasil. DVD.

EM TRÂNSITO: A SAGA DO MANOKI - Dir: Elton Rivas. Brasil. 2008. Digital.

ENTRAVES - Dir: Marithê Azevedo. Prod: Caroline Araújo. Brasil. 2022. Digital 4K.

ESCUTANDO E VENDENDO - Dir: Danielle Bertolini. Prod: Cumbaru Filmes. Brasil. 2021. Digital.

EUNOIA - Dir: Eduardo Ferreira. Prod: Joel Sagardia. Brasil. 2007. Digital.

FÁBRICA DE PALAVRAS - Dir: Ronaldo Adriano. Brasil. 2022. Digital 4K.

FÉ E TRADIÇÃO - Dir: Duflair Barradas. Prod: Patrícia Ribeiro. Brasil. 2018. Digital 4K.

FÉRIAS AO SUL - Dir: Reynaldo Paes de Barros. Prod: Reynaldo Paes de Barros. Brasil. 1968. 35mm.

FILHOS DA LUA NA TERRA DO SOL - Dir: Danielle Bertolini. Prod: Lamiré Cinema e Vídeo. Brasil. 2016. Digital.

FILHOTE DESTA LUGAR - Dir: Juliana Capilé. Brasil. 2022. Digital 4K.

FIM DA PICADA - Dir: Coletivo Angu de caroço. Prod: Coletivo Angu de Caroço. Brasil. 2019. Digital 4K.

FITA AMARELA - Dir: Madiano Marcheti. Prod: Brasil. 2010. Digital.

HERMANOS AQUI ESTAMOS - Dir: Jade Rainho. Brasil. 2022. Digital 4K.

HORIZONTEM - Dir: Amauri Tangará. Prod: Tati Mendes. Brasil. 2008. DVD.

IDOS DE NOVEMBRO - Dir: Bruno Bini. Prod: Plano B Filmes. Brasil. 2022. Digital 4K.

INSUSTENTÁVEIS - Dir: Perseu Azul. Prod: Cerberus Filmes. Brasil. 2019 Digital 4k.

JUBA - Dir: Severino Neto. Prod: Molêra Filmes. Brasil. 2017. Digital 4K.

JÚRI - Dir: Samantha Col Debella. Prod: Cafeína Filmes. Brasil. 2018. Digital 4K.

LA HORA DE LOS HORNOS - Dir: Fernando E. Solanas e Octavio Getino. Prod: Grupo Cine Libertação e Solanas Productions. Argentina. 1968. Digital.

LA NOIRE DE... - Dir: Ousmane Sembène. Prod: André Zwoboda. Senegal. 1966. Digital.

LICOR DE PEQUI - Dir: Marithê Azevedo. Prod: Vitória Azevedo Fonseca. Brasil. 2016. DVD.

LIBERDADE - Dir: João Manteufel. Prod: Lilian Santana. Brasil. 2021. Digital 4K.

LOOP - Dir: Bruno Bini. Prod: Plano B, Globo Filmes, Valkiria filmes. Brasil. 2019. Digital 4K.

LUCIENE - Dir: Juliana Curvo. Prod: Bárbara Varela. Brasil. 2020. Digital 4K.

MAJUR - Dir: Íris Lacerda. Prod: Ayrton Senna. Brasil. 2018. Digital 4K.

MANOEL CHIQUITANO BRASILEIRO - Dir: Glória Albuês. Prod: Banavita. Brasil. 2014. Digital.

MARCELO E O VIOLINO - Dir: Glória Albuês. Brasil. 2010. Digital.

MATA GROSSA - Dir: Tati Mendes. Prod: Caroline Araújo. Brasil. 2021. Digital 4K.

MATO ESCRAVO - Dir: Salles Fernandes. Brasil 2022. Digital 4K.

MESTRES DA CENA - Dir: Matheus de Luca. Prod: MTO. Brasil. 2022. Digital 4k.

MEU PARTO, MEU RENASCIMENTO - Dir: Aliana Camargo. Brasil. 2014. Digital.

MEU RIO VERMELHO - Dir: Íris Lacerda. Brasil. 2016. Digital.

MISSIVAS - Dir. Caroline Araújo e Maurício Pinto. Prod: Caroline Araújo e Duflair Barradas. Brasil. 2020. DVD.

MULHERES XAVANTES COLETORAS DE SEMENTES - Dir: Danielle Bertolini. Prod: Brasil. 2020. Digital 4K.

NAS MÃOS DO DESTINO - Dir: Spiros Saliveros. Prod: Mauro Audrá Jr. Produtora: Ciba. Brasil. 1958. 35mm.

NEWBORN - Dir: Salles Fernandes. Brasil. 2022. Digital 4K.

NÓ DE ROSAS - Dir: Glória Albuês. Prod: Glória Albuês. Brasil. 2007.

NÓS - A METADE DE TUDO - Dir: Tati Mendes e Amauri Tangará. Prod: Caroline Araújo. Brasil. 2023. Digital 4K.

NOSTALGIA DA LUZ - Dir: Patrício Guzmán. Prod: Renate Sachse. Chile. 2010. Digital.

O ANEL DE EVA - Dir: Duflair Barradas. Prod: Gisela Barradas. Brasil. 2022. Digital 4K.

O CHEIRO ENCRAVADO - Dir: Manoel Vieira. Prod: Solta. Brasil. 2021. Digital 4K.

O CONTO DA PERDA - Dir: Ângela Coradini. Brasil. 2020. Digital 4K.

O DEDO DE DEUS: CONTOS MÁGICOS DA SERRA DO RONCADOR - Dir: Aliana Camargo. Prod: Gilson Costa. Brasil. 2021. Digital 4K.

O HAITI É AQUI - Dir: Luzo Reis. Brasil. 2014. Digital.

O MENINO E O OVO - Dir: Juliana Capilé. Prod: Bárbara Varela. Brasil. 2019. Digital 4K.

O MINHOCÃO DO PARI: A ORIGEM DA LENDA - Dir: Salles Fernandes. Brasil. 2021. Digital 4K.

O MURO - Dir: Jack Scarpelli e Perseu Azul. Prod: Cerberus Filmes. Brasil. 2016. Digital.

O PANTANAL E OUTROS BICHOS - Dir: Amauri Tangará. Prod: Tati Mendes. Brasil. 2019. Digital 4K.

O OUTRO LADO DO RIO - Dir: Caroline Araújo. Prod: Caroline Araújo. Brasil. 2015. DVD.

O ROSTO DO MASCARADO - Dir: Ângela Coradini e Felippy Damian. Prod: Duflair Barradas. Brasil. 2021. Digital 4K.

O VOO DE REGINA PENA - Dir: Laércio Miranda. Prod: MTO. Brasil. 2022. Digital 4K.

PANDORGA - Dir: Maurício Pinto. Prod: Caroline Araújo. Brasil. 2017. Digital 4K.

PARABÊNS VITOR! - Dir: Leonardo Sant'Ana. Prod: José Paulo Traven. Brasil. 2006. DVD.

PARDAL - Dir: Ângela Coradini e Felippy Damian. Prod: Júlio Tavares. Brasil. 2021. Digital 4K.

PARADISO DE ANÍBAL - Dir: Diego Baraldi. Brasil. 2022. Digital 4K.

POBRE É QUEM NÃO TEM JEEP - Dir: Amauri Tangará. Prod: Tati Mendes. Brasil. 1997. 35mm.

PRIMEIRA MORTE DE PEDRO - Dir: Felippy Damian. Prod: Miraluz. Brasil. 2015. Digital.

REDEIRAS - Dir: Tati Mendes. Prod: Caroline Araújo. Brasil. 2022. Digital 4K.

RESGATE: QUEM ESTÁ NO CENTRO DA AMÉRICA DO SUL? - Dir: Luiz Marchetti. Prod: Lamiré Cine Vídeo. Brasil. 2006. DVD.

RITUAIS E FESTAS BORORO - Dir: Thomaz Reis. Prod: Thomaz Reis. Brasil. 1917. 35mm.

SANS SOLEIL - Dir: Chris Marker. Prod: Argos Films. França. 1983. 35mm.

SARINGANGÁ. Dir: Márcio Moreira. Prod: Tati Mendes. Brasil. 1999. 35mm.

SE ACASO A TEMPESTADE FOSSE NOSSA AMIGA EU ME CASARIA COM VOCÊ - Dir: Felippy Damian. Prod: Miraluz. Brasil. 2015. Digital.

SE ESSA RUA FOSSE NUNES - Dir: Felippy Damian. Prod: Filme Feito Faca. Brasil. 2021. Digital 4K.

SELVA TRÁGICA. Dir: Roberto Farias. Prod: Roberto Farias. Brasil. 1964. 35 mm.

SUA REALEZA CHICO GIL! - Dir: Lidiane Barros. Brasil. 2022. Digital 4K.

TEM QUE SER AGORA - Dir: Duflair Barradas. Prod: Caroline Araújo. Brasil. 2018. Digital 4K.

TEODORA QUER DANÇAR - Dir: Samantha Col Debella. Prod: Bárbara Varela. Brasil. 2017. Digital 4k.

TERRA EM TRANSE - Dir: Glauber Rocha. Prod: Luiz Carlos Barreto, Zelito Viana e Carlos Diégues. Brasil. 1967. Digital.

TROVÃO SEM CHUVA - Dir: Bruno Bini. Prod: Plano B filmes. Brasil. 2021. Digital 4K.

UTERUS MUNDOS - Dir: Marithê Azevedo. Prod: Caroline Araújo. Brasil. 2022. Digital 4K.

VESTÍGIOS DO TEMPO - Dir: Ronaldo Adriano. Prod: TAAF Brasil. 2010. Digital.

VIDAS SECAS - Dir: Nelson Pereira dos Santos. Prod: Luiz Carlos Barreto, Herbert Richers e Danilo Trelles. Brasil. 1963. Digital.

VILA BELA: TERRA DE COLORES - Dir: Barbara Fontes. Prod: TV Universidade. Brasil. 2005. DVD.

VILA HAITI - Dir: Luzo Reis. Prod: Caroline Araújo. Brasil. 2020. DVD.

SÍSMICO - Dir: Severino Neto e Rafael Carvalho. Prod: Taisa Amiden. Brasil. 2018. DVD.

S2 - Dir: Bruno Bini. Prod: Plano B filmes. Brasil. 2015. DVD.

XALA - Dir: Ousmane Sembène Prod: Filmi Domirev. Senegal. 1975. Digital.

XAVANTE: MEMÓRIA, CULTURA E RESISTÊNCIA - Dir: Gilson Costa. Brasil. 2016. Digital.

YALIS A FLOR SELVAGEM - Dir: Francesco de Robertis. Prod: Amil Alves. Produtora: Javo Filmes. Brasil/Itália. 1954. 35mm.

3,60 - Dir: Severino Neto. Prod: Caroline Araújo. Brasil. 2012. DV

FICHA TÉCNICA DOS FILMES OBSERVADOS



ITINERÁRIO DE CICATRIZES

Direção: Glória Albuês

Produção Executiva: Felipe Albuês Martins

Direção de Fotografia e operador de Câmera: Luzo Reis

Trilha Sonoro Original: Marta Catunda

Produção: José Antônio Siqueira

Roteiro e Montagem: Glória Albuês

Desenho de Som: Danilo Bareiro

Imagens Drone: Felipe Albuês Martins

Imagens de arquivo: Heinz Forthmann (Bororo - 1950, Museu do Índio)

Foto Still: Antônio Siqueira

Edição, Color e Legenda: Caco

Texto Mito Guaikurú: Maria de Fátima Costa

Texto Shô Vitú: Letícia Lobo

Narração: Juliana Capilé

Tradução Bororo: Libério Uiagumeareu

Transcrição: Maria Rita Martins

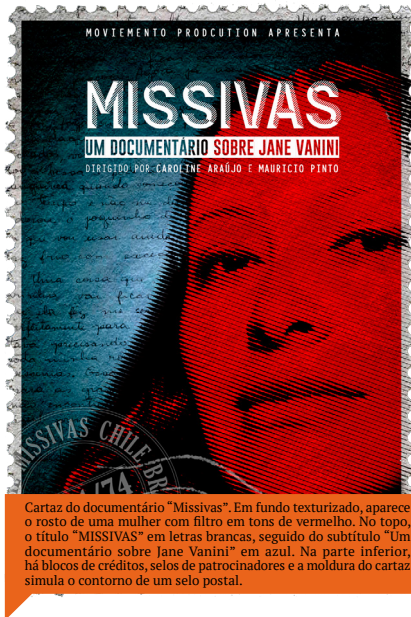
Tradução Espanhol: Pablo Diener

Participação especial: Maurício Padilha de Souza (Nêgo)

Cor - 4k

Duração: 20'

Filme-ensaio sobre as marcas, os vestígios, as cicatrizes, impressas na flora, na fauna e na vida das pessoas que habitam as vastas planícies do Pantanal de Mato Grosso, ocasionadas pelo mais devastador incêndio de sua história.



Cartaz do documentário "Missivas". Em fundo texturizado, aparece o rosto de uma mulher com filtro em tons de vermelho. No topo, o título "MISSIVAS" em letras brancas, seguido do subtítulo "Um documentário sobre Jane Vanini" em azul. Na parte inferior, há blocos de créditos, selos de patrocinadores e a moldura do cartaz simula o contorno de um selo postal.

MISSIVAS

Direção: Caroline Araújo e Maurício Pinto

Argumento de Pesquisa: Maurício Pinto

Roteiro: Caroline Araújo e Maurício Pinto

Consultoria de Pesquisa: Maria do Socorro de Souza Araújo

Consultoria de Estrutura Audiovisual: Diego Baraldi de Lima, Paola Preste e Daniela Capelato

Produção Executiva: Caroline Araújo e Duflair Barradas

Produção: Gisela Barradas, Duflair Barradas e Maurício Pinto

Produção de Pesquisa: Patrícia Ribeiro, Caroline Araújo, Maurício Pinto, Sebastián Soto Alamos

Assistente de Produção: Sérvulo Neuberger

Produção Chile: Sebastián Soto Alamos, Karen Sepúlveda Ugarte e Felipe Nogueira Larenas

Assistente de Produção Chile: Sofia Pastorello

Direção de Fotografia e operadora de Câmera: Íris Lacerda

Assistente de Fotografia e Operador de Segunda Câmera : Allan Caetano e João Pedro Giorgetta Regis

Técnico de Som direto: Sérvulo Neuberger

Operadora de Drone: Íris Lacerda

Minutagem das entrevistas: Maurício Pinto

Tradução: Daniel Araújo e Heidy Belo

Voz Off Jane: Tatiana Horevicht

Voz Off Narrador: Maurício Pinto

Ilustrador: Ismael Borges

Identidade Visual e Promoção: Fred Gustavos e Manoel Vieira

Montadores: Juliana Segóvia e Marcelo Almeida

Editor de Finalização: Marcelo Almeida

Laboratório: Latitude Filmes

Color: Marcelo Almeida

Roteiro e Narração Audiodescrição: Thayana Bruno

Consultoria Audiodescrição: Cida leite

Tradutor e Intérprete de Libras: Túlio Gontijo

Edição e Confirmação de Acessibilidade: Dener Gonçalves

Supervisão de Acessibilidade: Duflair Barradas

Cor - 4k - 53'

O Documentário investiga a trajetória da militante Jane Vanini, destacando a relação construída entre ela e sua família através de cartas enviadas quando Jane estava no exílio (1972 - 1974), registrando no processo parte da memória mato-grossense sobre esse período da história do Brasil.



Fotografia de cartaz do filme "Sísmico". Ao centro, uma figura humana de braços abertos está sobre uma elevação rochosa. Ao fundo, vê-se uma cadeia de montanhas. O céu é claro, com círculos de luz

SÍSMICO

Direção: Severino Neto e Rafael Carvalho

Roteiro: Severino Neto

Produção Executiva: Bárbara Varela

Coordenação de Produção: Joyce Ambrósio

Produção: Taisa Amiden, Caru Roelis, Joanna Campos, Jorge Antônio, Aline Teixeira e Simoni Matsumura

Direção de Fotografia: Rafael Carvalho e Marcelo Biss

Montagem: Rafael Carvalho, Severino Neto e Hilen Campos

Pós-Produção: Hilen Campos.

Cor - 4k - 75'

Aroldo Maciel, técnico de áudio em uma universidade em Cuiabá, cria um método de previsão de terremotos que desafia cientistas do mundo todo. Ele possui grande fama no Chile, a ponto de não poder andar nas ruas sem ser reconhecido.



VILA HAITI

Direção: Luzo Reis

Assistente de Direção: Zizele Ferreira

Argumento: Luzo Reis

Roteiro: Caroline Araújo e Luzo Reis

Produção Executiva: Roberta Serra e Caroline Araújo

Direção de Fotografia: Rodolfo Perdigão

Assistente de Fotografia: Michelet Noel (*in Memoriam*)

Imagens Drone Cuiabá: Duflair Barradas

Direção de Produção: Caroline Araújo

Produção Cuiabá: Maurício Pinto

Assistente de Produção: Zizele Ferreira

Técnico de Som direto: Yuri Kopcak

Intérprete Creole em Cuiabá: Danise Civil

Still: Maurício Pinto, Luzo Reis e Rodolfo Perdigão

Motorista Cuiabá: José Benedito de Lima

Preparador em língua creole para equipe em viagem: Clecius Monestine

Intérprete e Guia de Campo no Haiti: Michelet Noel (*in Memoriam*)

Minutagem e *Logger*: Patrícia Ribeiro

Tradução de legendas: Danise Civil

Estagiária: Isabele Almeida

Editor de Organização: Yuri Missawa

Montagem: Glória Albuês e Luzo Reis

Mixagem de Som: Yuri Kopcak

Editor de Finalização: Ed Rodrigues

Color: Ed Rodrigues

Masterização: Latitude filmes

Controller: Keiko Okamura

Produtora de Finalização: Tati Mendes

Trilha Sonora Original: Frantzno Victor, Joel Franco e Regi Cash

Trilha Sonora de Licença *Free*: Orange Octopus (unicorn heads), Introspective Spacewalk (limo recording studio), Serakina Percussion e Freestyle Percussion (Jamendo Music)

Roteiro e Narração Audiodescrição: Thayana Bruno

Consultoria Audiodescrição: Cida leite

Tradutor e Intérprete de Libras: Túlio Gontijo

Edição e Confirmação de Acessibilidade: Dener Gonçalves

Supervisão de Acessibilidade: Duflair Barradas

Cor - 4k - 59'

O documentário acompanha dois jovens imigrantes Haitianos residentes na cidade brasileira de Cuiabá, Mato Grosso. Ao saírem de seu país em busca de melhores condições de vida, esses jovens levaram consigo a missão e a responsabilidade de ajudar seus familiares que ficaram. Como estão depois de alguns anos vivendo no Brasil? e seus parentes haitianos? Entre conquistas, desafios e surpresas esse documentário apresenta de forma autêntica e sutil a odisseia desses rapazes.



Fotografia colorida da autora sentada em um sofá preto, em ambiente interno. Ela tem cabelos castanhos escuros ondulados na altura dos ombros, pele clara, e veste blusa branca e calça preta. Está com um copo de vidro na mão esquerda e um celular branco na direita. Ao fundo, uma parede clara e um quadro encostado.

SOBRE A AUTORA

DRA. CAROLINE DE OLIVEIRA SANTOS ARAÚJO Formada em Comunicação Social - Rádio e TV/UFMT, é especialista em Cinema e doutora em Estudos de Cultura do contemporâneo – ECCO\UFMT. Integrante do Grupo de Pesquisa ARTES HÍBRIDAS – ECCO UFMT. Trabalha com audiovisual, produção cultural e Comunicação em Mato Grosso há 25 anos como documentarista, produção executiva, direção de produção, direção e direção de arte. Foi diretora de Comunicação da ABD Nacional - Associação Brasileira de Documentaristas e Curta metragistas de 2012 a 2013, foi Vice-presidente da MT Cine – Associação dos Profissionais de Cinema de Mato Grosso - de 2017 a 2022. Foi Professora substituta e Voluntária no curso de Cinema e Audiovisual\ UFMT; Coordenadora do Curso superior em Técnico de teatro - Área Produção Cultural da MT Escola de Teatro – UNEMAT. É Coordenadora do Curso superior em Publicidade e Propaganda do UNIVAG desde 2018. Atualmente está a frente da Produtora Audiovisual MOVIMENTO PRODUCTION onde desenvolve projetos audiovisuais, oficinas de capacitação audiovisual e planejamento de Marketing. Possui uma cinematografia extensa com mais de 130 produtos documentais dirigidos e roteirizados, entre séries, telefilmes e curta metragens ao longo desses anos de carreira, entre eles o telefilme “Missivas” (2020), o curta metragem “A expedição Fantástica de Langsdorff” (2024) e a série documental “Nosso Mato Grosso” (2025).

Quarta capa do livro com fundo rosa. No centro inferior, há uma faixa branca horizontal que contém os logotipos do Cine Motion, Governo de Mato Grosso, Secretaria de Estado de Cultura, Esporte e Lazer, Lei Paulo Gustavo, Ministério da Cultura e Governo Federal – Brasil União e Reconstrução. Acima da faixa, está o código de barras com o ISBN 978-65-897228-0-7. Na parte inferior central da imagem, está o logotipo da Guarã Editora, com a silhueta de um lobo guará e o nome em letras brancas.



CINE MOTION

SECEL
Secretaria de
Estado de Cultura
Esporte e Lazer



Governo de
Mato
Grosso



MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO

