



## V Simpósio da Faculdade de Ciências Sociais

11 a 13 de setembro de 2019

UFG – Goiânia – GO

### Grupo de Trabalho: Performances Culturais e Visualidades

#### Título do Trabalho: Apropriação da narrativa: da representação do "outro de classe" ao direito à ficção

**Autora:** Cristiane Moreira Ventura<sup>1</sup>

[crisventura7@gmail.com](mailto:crisventura7@gmail.com)

**Coautora:** Lara Lima Satler<sup>2</sup>

[satlerlara@gmail.com](mailto:satlerlara@gmail.com)

Resumo: Por muito tempo, as representações do “outro de classe” (BERNARDET, 2003) no cinema brasileiro se configuraram de forma utilitarista, seja em ficção ou documentário. Esses “atores sociais” serviram como matéria de amostragem para uma tese sociológica, sem tanta preocupação com a forma de representação desses sujeitos nos filmes. Sob o olhar privilegiado de um intelectual, ligado à “voz do saber”, à classe dominante; as representações permaneciam limitadas aos conflitos sociais, atendo-se pouco às subjetividades dos sujeitos. Com o avanço das tecnologias audiovisuais e a criação de políticas públicas de fomento, mais pessoas passam a ter acesso aos meios de produção e começam a realizar filmes em que se autorrepresentam. Trazem, assim, questões que vão além dos problemas sociais que vivem, como as relações, afetos entre os sujeitos e seus territórios. Atualmente, alguns cineastas engajados em construir de forma ética uma narrativa que contemple as subjetividades, que tanto lhes foram negadas, lhes dando o “direito à ficção”. Neste estudo, pretendemos analisar comparativamente o curta *Jardim Nova Bahia* (1971) de Aloysio Raulino e o longa *Branco Sai Preto fica* (2014) de Adirley Queirós, no que se refere às questões de performatividade dos corpos periféricos e sua autorrepresentação. Nessa perspectiva, as investigações de Goffman (1999) sobre as performances cotidianas, tornam-se essenciais para a compreensão das performatividades dos sujeitos sociais nos filmes analisados. Além de trazer gestos e as subjetividades, desses não-atores ou sujeitos sociais, é possível notar como eles transformam a narrativa e o modo de produzir filmes. Assim, podemos verificar como suas atuações se associam aos processos das performances culturais e como a realização cinematográfica se assemelha às estruturas dos ritos de passagem, uma vez que a transformação ocorre tanto nos sujeitos sociais, como no modo de produzir tais narrativas.

Palavras-chave: Não-atores; representatividade; performatividade de si.

---

<sup>1</sup>doutoranda em Performances Culturais - UFG, professora do Bacharelado em Cinema e Audiovisual do IFG (Câmpus Cidade de Goiás)

<sup>2</sup>Professora-pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais e em Comunicação (UFG)



*Eles querem um preto com arma pra cima  
Num clipe na favela gritando "cocaína"  
Querem que nossa pele seja a pele do crime  
Que Pantera Negra só seja um filme  
(Bluesman) - Baco Exu do Blues*

*O documentário serve pra mudar o cinema  
João Moreira Salles*

## Introdução

O presente estudo objetiva examinar e compreender as transformações ocorridas em torno da representação do *outro*<sup>3</sup> no cinema documentário brasileiro. Para tanto, faremos um breve histórico partindo da representação do *outro* no documentário moderno brasileiro (1960-1980), passando pela recusa ao “representativo” (1990-2010), onde o documentarista se funda na disposição para o encontro, colocando-se sob o “risco do real”, chegando às realizações híbridas (doc/fic), onde o processo de fabulação cinematográfica é partilhada com os sujeitos que antes eram tratados como matéria-prima criação de tipos. Assim percorremos os estudos de autores que investigam o documentário brasileiro como Bernardet, Mesquita, Ramos, além de pesquisas e críticas recentes sobre tais questões. E, para explicitar as diferenças e as transformações ocorridas nesse contexto, iremos analisar comparativamente as representações do *outro* no curta-metragem *Jardim Nova Bahia* (1971) de Aloysio Raulino e o processo de fabulação e a performatividade dos sujeitos no longa *Branco Sai Preto fica* (2014) de Adirley Queiroz.

Pretendemos ainda, analisar a performatividade dos atores sociais nos filmes selecionados, verificando como tais personagens ao trazerem seus gestos e as subjetividades, transformam a si mesmos, a narrativa e o modo se produzir filmes. Neste sentido, teremos como base os estudos de Erving Goffman, Richard Bauman para abordar a noção da performatividade do “eu” expressos no corpo e na linguagem dos sujeitos.

---

<sup>3</sup> Entenderemos tal termo relacionado ao conceito de “outro de classe” cunhado por Bernardet, em seu livro *Cineastas e imagens do povo*, no qual analisa sobre os procedimentos dos cineastas no documentário moderno brasileiro (entre 1960 a 1984) para representar os pobres, excluídos, marginalizados, onde suas falas eram utilizadas para ilustrar ou amparar um argumento, uma tese sociológica.



## Cinema enquanto representação das sensibilidades

O cinema, como também as outras artes, traz em si os valores e o imaginário coletivo de uma época. Cineastas expressam em suas obras o contexto sócio-cultural em que estão inseridos, partilhando sua visão de mundo e dos elementos sociais que o cercam. Nessa perspectiva as formas de se produzir, criar e pensar cinema vêm se modificando ao longo do tempo. Podemos observar que as representações do *outro* ao longo da história do cinema se transforma juntamente com o pensamento corrente. Assim as imagens cinematográficas enquanto fruto de uma ação humana, possuem poder de criar e recriar representações das sensibilidades de um determinado grupo, em um tempo específico, possibilitando a formação de uma visão mais ou menos consensual sobre aquela realidade. “Ora, se há uma visão que decorre dessa nova apreensão da realidade, há, forçosamente, para ela, uma imagem, entendida [...] como elemento que busca no estatuto da imaginação seu próprio lugar de articulação; uma consciência” (CODATO, 2010, p.48). As sensibilidades de um determinado grupo: “ são uma forma do ser no mundo e de estar no mundo, indo da percepção individual à sensibilidade partilhada.” (PESAVENTO, 2005, p.2) Pesavento, menciona que para Jung, “o mundo não se compreende unicamente com o intelecto, mas também pelo sentimento.” (idem, p.3). E que essas “sensibilidades se exprimem em atos, em ritos, em palavras e imagens, em objetos da vida material, em materialidades do espaço construído” (idem, p.2), surgindo assim “uma consciência de um modo de ser, de uma sensibilidade própria de uma comunidade ou do espírito de um povo” (idem, p.4). Assim, as narrativas cinematográficas ao materializar em imagens e sons as sensibilidades de uma determinada comunidade, contribuem na consolidação de um imaginário simbólico de um povo, bem como na consciência dos seus modos de ser. Neste sentido, as narrativas se atualizam conforme as sensibilidades e as consciências se renovam, se modificam. A partir destas noções, iremos analisar as alterações ocorridas nas realizações brasileiras de caráter documental que buscavam de algum modo representar ou trazer as sensibilidades do *outro*.

## Os problemas da representação do “outro” no documentário moderno (1960-80)

Entre as décadas de 1960 e 1980, houve uma quantidade expressiva de documentários brasileiros que se prestavam em abordar os conflitos sociais, retratando “problemas e experiências das classes populares, rurais e urbanos, nos quais emerge o “outro de classe” - pobres, desvalidos, excluídos, marginalizados” (LINS; MESQUITA, 2008, p.20-21). Tais “personagens” foram focos de filmes como *Aruanda* (1960) de Linduarte Noronha, *Maioria Absoluta* (1964) de Leon Hirzman, *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno, *Subterrâneos do futebol* (1965) de Maurice Capovilla, *Jardim Nova Bahia* (1971) de Aloysio Raulino, *Greve* (1979) de João Batista de Andrade, entre outros. Porém, os filmes citados não poderiam ser compreendidos como a expressão do povo, “e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo” (BERNARDET, 2003, p.9). O Brasil, durante este período vivia um grande fluxo migratório do meio rural para as grandes cidades, a pobreza, o analfabetismo, a falta de condições para os trabalhadores rurais e urbanos, processo de industrialização e a falta de qualificação da mão de obra, as péssimas condições de moradia. Tais questões vinculadas às tensões do abafamento dos movimentos sociais pela ditadura militar, influenciaram os intelectuais e artistas nas produções de obras que traziam esses dramas sociais. Assim os cineastas desse período acreditavam expressar as sensibilidades de um determinado grupo pelo prisma da “representação”, ao tomar alguns sujeitos como uma amostragem de uma tese sociológica. O crítico e pesquisador Jean-Claude Bernardet, examina algumas dessas obras cinematográficas deste período em *Cineastas e imagens do povo*, que teve sua primeira publicação em 1985. Bernardet aponta as problemáticas estético-ideológico das formas empregadas na realização dos documentários deste período, como por exemplo o uso das vozes em *Viramundo* (1965). Conforme a análise do autor, no filme é possível notar a existência de dois tipos de vozes - a *voz da experiência*, sendo os entrevistados:

A prosódia dos entrevistados e seus sotaques são diversos, a expressão é ora fluente, quase um recitativo cantante, como no caso de um operário de construção civil que enumera alimentos básicos e os preços que aumentam. Os entrevistados falam do que conhecem: sua vida, os motivos que os levaram a deixar o Norte e procurar trabalho em São Paulo, as condições de vida e o emprego na construção civil ou na indústria [...] Eles são a *voz da experiência*. (BERNARDET, 2003, p.16)

E a *voz do saber*, sendo a do locutor: “É uma voz única, enquanto os entrevistados são muitos, Voz de estúdio, sua prosódia é regular e homogênea, não há ruídos ambientes, suas frases obedecem à gramática e enquadram-se na norma culta” (idem, p.16). É possível identificar que esses recursos de realização, em utilizar o individual (no caso de *Viramundo*, alguns sujeitos) para criar uma generalização de uma coletividade, transforma o sujeito como objeto, como uma amostragem, relaciona-se ao pensamento durkheimiano, e faz

com que o cinema seja pensado não apenas como uma máquina de registrar imagens do cotidiano, mas como elemento ordenador de um discurso que, muito mais do que mostrar imagens em movimento, serve também para organizá-las, inaugurando uma forma de discurso próprio, servindo também aos interesses do pensamento científico. (CODATO, 2010, p.49)

Assim, *Viramundo* (bem como *Aruanda*, *Maioria Absoluta*, *Subterrâneos do futebol*, entre outros filmes com a estrutura semelhante) parece estar a serviço de um pensamento científico. Tais documentários parecem querer explicar uma série de problemas sociais através da dialética particular/geral. Deste modo percebemos a tensão existente entre a “objetividade do olhar que filma versus a subjetividade do olhar que se deixa filmar; do real da escritura fílmica versus a ilusão do espetáculo.” (CODATO, 2010, p.49) Compreendemos também a relação de poder entre quem filma e quem se deixa filmar, entendida tanto no sentido de controlar/manipular a fala e a imagem do outro, como também no próprio ato de realizar um filme. Na época, e ainda hoje, produzir um filme não é algo simples e barato. Entendemos que tais representações são um tanto problemáticas, pois limitam e reduzem os sujeitos retratados à uma condição social estabelecida pelo *dono da voz*<sup>4</sup>, ou a *voz do saber*. Além de que o cinema, examinado aqui na perspectiva interdisciplinar das performances culturais, tais procedimentos utilizados nesses documentários deveriam ser evitados, uma vez que “a arte, os rituais, estas “formas de pensamento”, se [apresentam] como formas subjetivas e, portanto, imprecisas”. (CAMARGO, 2013, p.7)

Já no âmbito, dos estudos cinematográfico, é possível verificar a influência do *cinema direto*<sup>5</sup> nesse contexto de realizações, conforme Fernão Ramos (2008), em 1965, David Neves

---

<sup>4</sup> Termo relacionado ao *voz over*, como também ao termo “voz de Deus”, no documentário clássico.

<sup>5</sup> Segundo Ramos, “o termo direto, apesar de implicar a ausência de mediação discursiva, é uma designação mais



escreve um texto intitulado “A descoberta da espontaneidade: breve histórico do cinema direto no Brasil”. Embora os cinemanovistas, bem como os cineastas ligados ao grupo de Farkas, acabam utilizando a expressão *cinema verdade*<sup>6</sup>. Glauber Rocha, em um dos artigos de *Revolução do Cinema Novo*, escreve sobre o *cinema verdade*, diferenciando-o em três linhas: a primeira sendo linha política de Maker; a segunda sendo caracterizada como cientificista e neutra, associado ao cineasta Jean Rouch; e a terceira como “uma linha livre de observação social e política, mas sem compromisso, sem definição que é a linha americana e sobretudo canadense” (ROCHA, 2004, p.74). Rocha ainda comenta sobre o *cinema verdade* no contexto brasileiro:

A respeito de como usar o *cinema-verdade*: como uma mera pesquisa neutral de caráter sociológico, e antropológico, político e econômico; ou, a partir das informações, estabelecer um rigor político; ou usar o *cinema-verdade* como uma abertura livre, relacionando apenas fatos sociais, econômicos e políticos sem tomar posição (idem, p.74)

Glauber, destaca ainda a necessidade do diretor/autor assumir uma posição ideologicamente assumida perante os fatos documentados:

como, diante de determinado fato, o autor vai se comportar? Para mim, existe um método válido de análise que é o método marxista, isto é, um método de abstração para uma análise histórica de um fenômeno. Não creio que no momento exista outro método de desmistificação, senão aplicado ao método dialético claro, objetivo, desestetizante, e estético na medida que ético. (idem, p.75)

Porém, tanto o *cinema verdade* francês, quanto o *cinema direto* americano aboliram o uso do voz *over*, “em favor de um universo sonoro rico e variado” (LINS; MESQUITA, p.22), nesse sentido seria equivocado afirmar que as referidas produções sejam classificadas como *cinema verdade*. Vemos que “a narração explicativa perdura e expressa um modelo bastante característico da primeira metade dos anos 60 no Brasil: o do cineasta/intelectual que se julga no papel de intérprete que aponta problemas e busca soluções para a experiência popular”(idem, p.22) Tampouco, o termo *cinema direto* poderia ser utilizado nesse sentido. Essa postura do cineasta/intelectual brasileiro, enquanto o agenciador, organizador das vozes e dos discursos,

---

neutra para evidenciar o estilo.” (RAMOS, 2008, p.278), para Nichols seria um cinema mais observacional.

<sup>6</sup> Para Ramos, o termo “cinema verdade”, nos anos 1960, “adquire tonalidades mais reflexivas e participativas, atendendo à progressiva emergência crítica epistemológica ao sujeito e o seu saber.” (RAMOS, 2008, p.276)

transparece também nos filmes de ficção do *cinema novo*. Um dos exemplos mais emblemáticos disso, pode ser visto no personagem poeta/intelectual de Paulo Martins, protagonista de *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha, na famosa cena do comício populista. Nela há uma tentativa de fala, daquele que seria o suposto representante do povo, o personagem intelectual, Paulo Martins, aproxima-se do sujeito e tampa sua boca dizendo: “Estão vendo o que é o povo? Um imbecil! Um analfabeto! Um despolitizado! Já pensaram Jerônimo no poder?” O samba torna a ser tocado, e um miserável entra em cena e pede para falar, olhando para câmera diz: “Com a licença dos doutores, “seu” Jerônimo faz a política da gente, mas “seu” Jerônimo não é o povo. O povo sou eu, que tenho sete filhos, e não tenho onde morar.” Nesse instante, um segurança armado, amordaça o miserável e coloca uma arma e sua boca. Tal cena, como todo filme, traz de forma alegórica as representações de poder: político, religioso, cultural e financeiro. Vemos o intelectual de forma caricatural, impor sua voz, sua visão sobre o povo. Tal gesto seria próximo aos discursos e narrações da *voz do saber*.

No entanto, a *voz do saber* dos documentários modernos brasileiros, dos anos 60, não seria tão agressiva como o discurso do personagem Paulo Martins, mas seria mais carregada por um apelo, que quer alertar os espectadores. Essa postura do cineasta intelectual que faz asserções, querendo causar uma comoção ao espectador diante da “realidade” retratada nos filmes, é criticada por Fernão Ramos:

O conjunto de representações do popular, muitas vezes, é regado a sentimentos de culpa, trazendo à tona emoções como a  *piedade* e a *comiseração*. “O burguês e sua má consciência, violenta, exasperada” talvez seja um bom título para começarmos uma análise do cinema brasileiro dos últimos quinze anos. (RAMOS, 2008, p.206)

Essa herança dos documentários com essa abordagem de denúncia social, acaba de algum modo perdurando no cinema brasileiro, tanto no documentário quanto na ficção. Embora que, nas década de 1970 e 80, comece a existir uma certa recusa ao representativo, mas ainda ancorado no “modelo sociológico”, alguns cineastas “buscaram “promover” o sujeito da experiência à posição de sujeito do discurso; tentativas e propostas para que o “outro de classe” se afirmasse sujeito da produção de sentidos sobre sua própria experiência.”(LINS; MESQUITA, p.23) Um exemplo que evidencia essa tentativa de trazer o *outro* para dentro da produção discursiva, seria

o curta-metragem *Jardim Nova Bahia* (1971) de Aloysio Raulino. Neste curta, podemos perceber esse esforço em se quebrar o método representativo. No filme vemos o personagem Deutrudes, que nos é apresentado no início do filme em sua função de lavador de carros, sua carteira de trabalho é mostrada no filme. Assim o personagem nos é apresentado: como um trabalhador, que mora em São Paulo, que veio da Bahia. Em suas primeiras falas “Estou aqui pra poder contar alguma coisa que se passa na minha vida aqui em São Paulo, vou pegar uma máquina pra poder filmar alguma coisa que se passa aqui em São Paulo.”

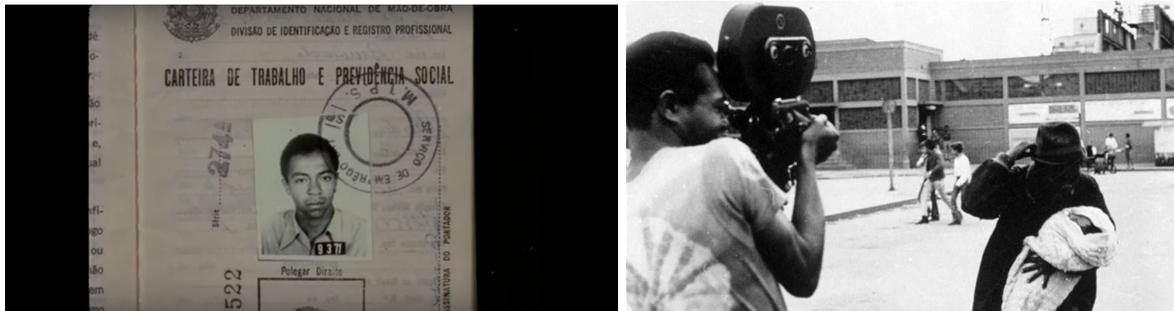


Imagem 1 e 2: Frames extraídos de *Jardim Nova Bahia* (1971) de Aloysio Raulino

Deutrudes conta, olhando para câmera, sobre algumas experiências de trabalho em obras, de quando havia chegado na cidade. Ele com sua prosódia de uma pessoa da classe popular, com um jeito de falar simples, com suas expressões e gírias, tropeçando em algumas palavras nos conta que trabalhou no elevador de uma obra e que ao receber o engenheiro teve alguns problemas:

no segundo dia o engenheiro, o engenheiro chega, eu num “cunhecia” o engenheiro, [ele?] pediu pra levar ele no quinto andar. Eu subi ele, aí depois pá descer né, dei dois sinal no ferro que tinha lá, aí eu “dici”, aí quando eu chego no segundo andar, eu “rastei” o pé no [breque], ele “infiô” as cara numa taba lá, e gritou: “ô baiano burro! Seu fia da puta! Cê é um burro rapaz, cê num sabe trabalhar nisso! (informação verbal-Deutrudes em *Jardim Nova Bahia*)

O personagem conta que o engenheiro queria tirá-lo da obra, mas que o mestre pediu que ele ficasse, no entanto o mestre ficou fazendo “sacanagem” com ele na obra, jogando um “pozinho daqui e dali” nele enquanto trabalhava. Há um corte e não entendemos se sua fala sobre esse caso foi concluída. Sua fala fica suspensa, não sabemos o desfecho da história. Vemos apenas uma mão lavando o carro e o filme prossegue. Vemos imagens (em preto e branco) de um salão,

peessoas bebendo e dançando, com uma narração em *off*, seria um depoimento de Deutrudes sobre um relacionamento? Na sequência, o personagem volta (em cor) e, o vemos falar sobre seus trabalhos, enumerando suas experiências enquanto trabalhador. A câmera, em movimento panorâmico, desvia de seu rosto, e vemos uma mulher com várias crianças olhando fixamente para câmera. Tal movimento de câmera, em desviar do sujeito que fala, inscreve uma despreocupação com a fala de Deutrudes, uma imagem da pobreza lhe chama mais atenção. Imagens de trabalhadores (em cor) são inseridas, fazendo uma montagem ideológica. A partir daí vemos duas fotos em preto e branco de Deutrudes operando a câmera. Entendemos então que, a partir dali, as imagens feitas são do personagem (nos créditos finais há uma informação de que as imagens feitas por Deutrudes foram feitas sem a interferência do diretor), que filma a estação do Bráz, uma pedinte com uma bebê de colo se aproxima dele, lhe pedindo ajuda, estendendo a mão. Deutrudes tenta acompanhar a pedinte, mas não consegue enquadrar bem essa pessoa. Uma versão da música *Strawberry fields forever* é inserida neste instante, enquanto a música toca, vemos as imagens captadas por Deutrudes na praia, vemos seus colegas do lava jato passeando pela praia, um brinca com o siri para câmera. Percebemos o personagem e seus amigos em um momento de lazer, o trabalhador Deutrudes decide filmar a praia, e não suas condições de vida, as dificuldades sociais que passa. Esse gesto, já nos sinaliza e nos chama atenção para questão posta neste trabalho: porque filmar e retratar o *outro* apenas na sua condição/realidade social, enfocando nos seus conflitos e dramas sociais, deixando de lado suas subjetividades? Para Ella Shohat e Robert Stam (2006), a problemática das representações, ocorre pelo fato de se tornarem alegóricas, uma vez que

no discurso hegemônico todo papel subalterno é visto como uma sinédoque que resume uma comunidade vasta, mas homogênea. Por outro lado, as representações dos grupos dominantes não são vistas como alegóricas, mas como “naturalmente” diversas, exemplos de uma variedade que não pode ser generalizada. (SHOHAT, STAM, 2006, p.269)

E mais adiante, refletem que o “fardo da representação”, se torna quase que insuportável, pois “cada imagem negativa de um grupo “minoritário” se torna, na lógica da hermenêutica da dominação, imbuída de significado alegórico como parte que Michael Rogin chamou de “excesso de valor simbólico” dos oprimidos.” (idem, p.269)

*Jardim Nova Bahia* apesar de não ter em sua estrutura a *voz do saber*, como os filmes citados anteriormente, segue o “modelo sociológico”, uma vez que temos o seu personagem apresentado no contexto de trabalho (o curta, nessa perspectiva poderia se enquadrar no chamado *cinema verdade*). Esta escolha do diretor, este recorte feito sobre o sujeito filmado: um representante popular, o migrante nordestino em São Paulo, o *outro* da classe trabalhadora. Raulino filma Deutrudes trabalhando, e as falas de seu personagem são sobre trabalho. No entanto, as filmagens que o trabalhador realiza, não são sobre conflitos sociais, sobre sua condição de trabalhador, ele registra um momento de lazer, um passeio. Outro dado que evidencia a essa relação de poder, e a diferença entre o diretor e seu personagem, seria a própria imagem: as imagens feitas por Deutrudes são em preto e branco e sem captação de som, já as do diretor em cores e com som. Deste modo, tal esforço do diretor em compartilhar a visão de mundo com o personagem retratado, lhe dando câmera para que o personagem insira ali o seu olhar, demonstra também uma preocupação com ética da representação.

Utilizamos aqui, o filme de Raulino para ilustrar a preocupação que começa a pairar nas produções do cinema documentário em torno da representação do *outro* a partir dos anos 70. Emerge então, nos anos 1980 e 1990, documentários que passam evitar a construção de um discurso totalizante sobre o *outro*, há uma “recusa do que é representativo” (LINS; MESQUITA, 2008, p.20). Os cineastas passam a ter uma posição de ir de encontro ao personagem, de se colocar sob o “risco do real”, conforme Comolli. Poderíamos compreender, que tal mudança, estaria associada às forças políticas que as minorias passam ter neste momento. No final da década de 1960 e começo dos anos 1970, vemos que a liberação sexual, o fortalecimento dos movimentos feministas e dos negros americanos, e a contracultura faz emergir questões éticas e estéticas em torno das representações de determinados grupos, nas artes e na comunicação. Assim, compreendemos que a produção cinematográfica e audiovisual, enquanto portadora de representações, seja capaz de “forjar representações que, apoiadas numa emergência social, são pertinentes para a vida prática e afetiva dos grupos” (JODELET, 2001, p. 32).

*Performances culturais*, enquanto “conceito metodológico que se estabelece no movimento das contradições das culturas e tem como objetivo analisar fenômenos concretos em suas distintas manifestações, identificar os

elementos de mudança ou adaptação” (CAMARGO, 2013, p.21). Identificaremos adiante as mudanças dos elementos e as formas de abordagem nos documentários mais recentes.

### Documentaristas “sob o risco do real”

Seguindo o percurso histórico e a linha de “periodização” de Bernardet (2003), Eduardo Coutinho, em 1984, lança *Cabra marcado para morrer*, considerado como um divisor de águas no documentário brasileiro, marca naquele momento uma série de transformações no modo de fazer documentários. O Brasil, neste contexto, passava pelo processo de redemocratização, e o documentário encontrava-se muito associado aos movimentos sociais. Esse momento, denominado “tempos de vídeo” (1984- 1999), foram produzidos documentários quase exclusivamente em vídeo. “Com a crise do cinema brasileiro, a penetração progressiva da TV e popularização dos aparelhos de vídeo, desenvolve-se uma significativa produção documental nesse formato no Brasil.” (MESQUITA, 2007, p.11)

Documentários como *Santa Marta: duas semanas no morro* (1987), *O fio da memória* (1991) *Boca de lixo* (1992) de Eduardo Coutinho, retratam as condições sociais por meio do encontro com o outro e da entrevista. Em 1999, Coutinho, lança o longa-metragem *Santo Forte*, inaugurando o período do “documentário da retomada” (cf. Mesquita, 2007). As obras realizadas nesse contexto, refletem o cenário propício às produções cinematográficas e audiovisuais amparadas pelas leis de incentivo à cultura, e editais de fomento à produção de documentário, como DOCTV, Revelando Brasil, somados à criação de mais festivais de cinema documentário, atrelados aos avanços e barateamento dos equipamentos de captação de imagem digital e som. Há também uma crescente abertura de cursos na área, a criação da Ancine em 2001, a qualidade da imagem digital progride a cada ano, assim presenciamos um momento profícuo na produção de documentários, propiciando a criação de muitas obras inventivas, que se arriscam em sua forma e linguagem, vemos também o uso recorrente do *dispositivo*<sup>7</sup> e da autorrepresentação. Exemplos que se destacam nesse período são: *Um passaporte húngaro* (2001) de Sandra Kogut, *Edifício Master* (2002) de Eduardo Coutinho, *33* (2002) de Kiko Goifman, *Rua de mão dupla*

---

<sup>7</sup> A noção de dispositivo, seria entendida “como lugar de criação, pelo realizador, de um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas - o que nega a ideia de que um filme pode apreender a essência de uma temática ou representar em sua totalidade uma realidade preexistente” (MESQUITA, 2012, p.205)

(2002) de Cao Guimarães, *Ônibus 174* (2002) de José Padilha, *Entreatos* (2004) de João Moreira Salles, *O prisioneiro da grade de ferro* (2004) de Paulo Sacramento, *A Alma do osso* (2004) de Cao Guimarães, *Aboio* (2005) de Marília Rocha, *Do outro lado do rio* (2004) de Lucas Bambozzi, *Estamira* (2005) de Marcos Prado, *As vilas volantes, o verbo contra o vento* (2005) de Alexandre Veras, *Acidente* (2006) de Cao Guimarães e Pablo Lobato, *Andarilho* (2006) de Cao Guimarães, *Santiago* (2007) de João Moreira Salles, *Jogo de Cena* (2008) de Eduardo Coutinho Pacific (2009) de Marcelo Pedroso, entre outros.

### **Fabulações do real: o filme híbrido (2010-...)**

Acompanhando o percurso do documentário brasileiro e suas transformações, conforme propostos por Bernardet e seguido por Mesquita, seria possível identificar mais um marco, que inaugura uma nova prática que vem sendo utilizada pelos realizadores nos últimos nove anos, que seria a fabulação do real, onde o diretor se utiliza das práticas narrativas da ficção, assim vemos a performatividade de não-atores, ou “sujeitos sociais” em suas práticas cotidianas e no seu universo íntimo. O filme que marca esse novo momento, ou essa nova tendência, seria longa *O céu sobre os ombros* (2010) de Sérgio Borges, nele acompanhamos o cotidiano de três personagens: Everlyn Barbin (transexual, prostituta e também trabalha como professora); Edjucu “Lwei” Moio (escritor marginal que nunca publicou seus livros e que pensa, recorrentemente, em suicídio); e Murari Krishna (atendente de telemarketing, torcedor do Atlético Mineiro, skatista e integrante do movimento Hare Krishna, abandonou o celibato de cinco anos e deseja encontrar um grande amor). As trajetórias dos personagens não se cruzam, e não há um elemento que os unam na narrativa, assim acompanhamos os personagens em uma montagem paralela.

filmar sujeitos que são próximos (amigos e parentes), ou que possuem um vínculo afetivo com o diretor, torna possível a elaboração de um olhar mais intimista. Em 2013, o curta-metragem *Um pouco mais de um mês* de André Novais, retrata o início do namoro entre o diretor e Élide. Um ano depois, Novais, lança o longa *Ela volta da quinta*. Nele, o diretor filma uma crise na relação de um casal de idosos afeta a rotina dos filhos. A família representada no filme é verdadeira, formada pelos pais e pelo irmão do diretor, que também atua.



construção de uma trama ficcional, juntamente com a estratégia do cinema documental. Na construção ficcional, temos a missão intergaláctica de Dimas Cravalaças e sua viagem no tempo; já a abordagem documental é ancorada nas cenas de memória do baile *black* na Ceilândia (DF), onde Shokito e Marquim, sobreviventes da operação repressora e violenta, relatam a ação policial ocorrida no baile em 1986, dando a ordem: “Branco sai, preto fica”. Em algumas cenas vemos as fotos do baile, e de como fora aquele dia do incidente que levou à amputação da perna Shokito, e deixou Marquim do Tropa na cadeira de rodas. Assim, os atores “emprestam seus corpos e memórias aos protagonistas Marquim e Sartana, que no filme elaboram suas perdas e, a despeito da atomização, isolamento e imobilidade atuais, inventam formas de agir e de experimentar o “transformável” (MESQUITA, 2015, p.1). Adirley lança mão dessas estratégias de abordagem do documentário para abordar o racismo e a violência policial institucionalizada pelo Estado, o filme não deixa claro se o acontecimento narrado pelos personagens é verídico. Não há provas, não há registro de tal ação. Diante disso, vemos o Dimas Cravalaças detetive que vem do futuro (do ano de 2070), aterrizando na atualidade para colher provas necessárias contra o Estado e assim fazer justiça às populações negras e periféricas. Vemos Marquim construindo uma bomba sonora contendo as músicas e vozes da periferia, sendo muito potente, e capaz explodir com o centro do poder, representado pelo Eixo Monumental em Brasília. Por meio dessa metáfora, compreendemos o poder que emerge da representação de um determinado grupo. E, a última coisa que vemos em *Branco Sai, Preto Fica* é uma cartela escrito “Da nossa memória fabulamos nós mesmos”, assinada com local (Ceilândia) e data (Jan/14).



Imagens 3 e 4: Frames extraídos de *Branco Sai, Preto Fica*(2014) de Adirley Queirós.

O rapper Marquim do Tropa, protagonista de *Branco Sai, Preto Fica*, foi premiado como melhor ator no 47º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, o filme também fora também o grande vencedor da noite, com o prêmio de Melhor Filme. O ator que já tinha participado de outros filmes do diretor Adirley Queirós, tem grande parcela na construção da narrativa fílmica. O diretor em uma entrevista para o canal Curta!, conta sobre o processo de construção: “O filme nasce de uma ideia de documentário, o início do filme é uma tentativa de fazer um documentário sobre o baile black que era comum na cidade, e que de maneira constante a polícia chegava e invadia aquele baile lá” (Adirley Queirós)<sup>8</sup>. O diretor ainda conta que, essas memórias sobre as operações da polícia no Quarentão (baile) permeia o imaginário da população da Ceilândia, como se fosse uma lenda. “E Marquim, que de fato sofreu ações criminosas, a história dele é quase toda verdadeira. A história do Marquim é uma história real que conduz o filme. Só que para que fosse falado isso, eles não queriam falar de forma jornalística, daí a gente propõe (...) um filme de aventura” (idem). Através dessa entrevista, e pela maneira em que o próprio filme se mostra, é possível perceber essa forma de construção compartilhada entre o diretor e o personagem Marquim, que performa sua própria realidade. Ainda sobre o modo de construir o filme, vemos a importância dessa forma compartilhada, no seguinte trecho da fala de Adirley, durante o debate ocorrido no 3º Colóquio Cinema, Estética e Política, em 2014 na Universidade Federal Fluminense:

não existe um roteiro tradicional, as falas são surgidas através da experiência. (...) o Marquim tinha uma cartela de músicas que ele ouvia, (...) então a gente conversava bastante antes das gravações. E falava: Marquim pega qualquer disco, ele pegava um disco e colocava, e a partir daquele disco, despertava uma emoção nele, e aquela emoção trazia a história, e aquela história já era obviamente do corpo dele, da experiência dele, experiência tanto territorial, como racial. Então a experiência “tava” impregnada nele. (...). O filme se constrói com humores dos personagens também (...) a “mise-en-scène” tem essa espontaneidade, há uma construção coletiva”. (Adirley Queirós, informação verbal)

O modo de produzir a realidade fílmica apresentada por Queirós e seus personagens, traz um novo olhar sobre as problemáticas e conflitos sociais tão retratados no documentário brasileiro

---

<sup>8</sup> A entrevista pode ser acessada em: < <https://bit.ly/2z8rs6L> >

nas últimas décadas. Adirley não apresenta os personagens amputados numa perspectiva da vítima, mas de forma potente, são fabulados como heróis que têm o poder de viajar pelo tempo com uma nave, que produzem uma bomba poderosa, que usam da tecnologia para viver e realizar sua vingança. Porém há um tom melancólico no filme, há muitas cenas que retratam o isolamento e a solidão dos personagens, grande parte das cenas são noturnas, as músicas, fotografias e memórias acabam revelando as consequências da violência do Estado em seus corpos e em suas vidas.

### ***A performance enquanto método***

Tendo em vista o atual mecanismo de realização dos filmes híbridos, entendemos que tal estratégia de filmagem, em se utilizar a “encenação” dos sujeitos em suas práticas cotidianas, relaciona-se a lógica da “Estética do performativo”, sendo ela uma “vertente que aborda a arte como ação e acontecimento. (...) não se trata de uma ação qualquer num espaço qualquer, mas, sobretudo, algo concebido e apresentado para ser vivido em copresenças, num espaço e num instante pré-estabelecidos” (LAGE, p.78, 2018). A copresença, entendida aqui enquanto criada na realização cinematográfica, constituída pela presença do personagem, diretor (e equipe) e câmera (enquanto espectador que verá o filme). Deste modo, tal processo de realização, que envolve a performance de si, fabulando sua própria realidade, se aproxima da noção de experiência.

A experiência é um elemento importante invocado pela performance e é uma consequência dos mecanismos poéticos e estéticos, sendo expressados simultaneamente através de vários meios comunicativos (Sullivan, 1986). (...) [os estudos] de performance chamam atenção para o temporário, o emergente, a poética, a negociação de expectativas e a sensação de estranhamento do cotidiano (Schieffelin, 1985). “Causar estranhamento”, suscitando um olhar não-cotidiano, e produzir momentos onde a experiência está em relevo, também são características dos atos performáticos. (LANGDON, 2006, p.168)

Performar ações cotidianas, como esperar um ônibus chegar, observar a cidade, tomar um café, fumar um cigarro, ouvir uma música, dirigir um carro, cantar, ou mesmo contar sobre suas memórias ou narrar um acontecimento recente, tais ações praticada ali diante da câmera, não é a



diretor e personagem, vemos que Deutrudes performa (emite e transmite)<sup>10</sup> uma determinada expressividade já esperada pelo diretor. Tal expressividade emitida pelo “ator social” (Deutrudes) sendo compreendida como o que Goffman (1999) chama de “fachada pessoal”<sup>11</sup>, ou seja: a simples imagem de Deutrudes já apresenta marcadores que o encaixam num determinado cenário social. Para além da aparência, Goffman, pontua que a “fachada pessoal”, é formada também pela “maneira” pela qual o ator desempenha seu papel nesta interação. Assim vemos, Deutrudes performar para câmera sua atividade profissional: a de lavador de carros. Deste modo, tal “maneira” que é apresentada pelo filme, “nos informam também sobre o estado ritual temporário do indivíduo, isto é, se ele está empenhado numa atividade social formal, trabalho ou recreação informal” (GOFFMAN, 1999, p.31). Nesse sentido, vemos que em *Jardim Nova Bahia*, o enquadramento feito pelo cineasta nesta interação, reforça que Deutrudes na “fachada” do tipo periférico, marginalizado, excluído. Já no segundo tipo de interação, vemos a “maneira” em que o “ator social” se projeta no filme, no momento em que maneja a filmadora, em um contexto de recreação informal, revela um outro Deutrudes, não a de trabalhador subalterno, mas de um homem comum, passeando pela praia com seus amigos, esse momento de lazer, escapa às imagens das pessoas exercendo uma função, sendo socialmente localizado. Entendemos, que este gesto, cria um novo gerenciamento da sua autoimagem, implícito no interior do discurso fílmico. Assim, o encontro instaurado pela experiência documental, reflete “a noção de que há uma ordem de atuação presente em qualquer interação social” (BALTAR, 2010, p.223)

Em *Branco Sai, Preto Fica* (BSPF), vemos logo na primeira sequência, Marquim do Tropa narrar os acontecimentos em torno do baile do Quarentão, em cima de uma batida musical colocada por ele em uma vitrola. Seu jeito de narrar é ritmado Marquim se movimenta em sua oralidade, o ator é rapper e sua performance evidencia essa relação com música. Em alguns momentos a narração é cantada e rimada, como nos improvisos realizados pelos mc’s. Assim

---

<sup>10</sup> Goffman destaca que a expressividade do indivíduo (sua capacidade de dar impressão) pode ser percebida de dois modos distintos: “a expressão que ele transmite e expressão que emite. A primeira, abrange os símbolos verbais, e seus substitutos (...). A segunda inclui uma ampla gama de ações” (GOFFMAN, 1999, p.12). O indivíduo pode ainda transmitir informações falsas intencionalmente, implicando em uma fraude, ou pode ser falso em sua emissão, entendido como dissimulação.

<sup>11</sup> Aquilo que se refere aos itens de equipamento expressivo que são inerentes ao próprio ator social, ou seja, essa “fachada pessoal” incluiria tanto os itens fixos como sexo, idade, raça, etc. como os transitórios a exemplo da expressão facial, que pode variar, numa representação, de um momento a outro (GOFFMAN, 1999, p. 31).



começa a narrativa: “Domingo, sete horas da noite, já tô com meu pisante, minha beca, tô em frente de casa. Tô indo em direção ao centro da Ceilândia. Ah! Vou passar aqui na casa do Carlim. [bate palmas, como que chamando] E aí Carlim? Beleza? E aí vai pro baile? Já tô em frente a feira. Pô que louco.” (Marquim) Seu corpo se movimenta como se estivesse caminhando pelas ruas da Ceilândia. “Já dá pra ouvir as pancadas daqui, ô os grave. Hoje o Van tá botando pra quebrar. Porra! tá inflamado véi! Caramba meu irmão, tá louco! Inflamado, Infalamdo” (Marquim) Uma foto da bilheteria do Quarentão é exibida nesse instante, notamos que o registro é dos anos de 1980, pelas roupas e penteados. “Tá lotado a bilheteria, vou ver se vejo alguém ali pra comprar um ingresso pra mim. Tô nem aí, vou furar fila.” (Marquim) A partir desse instante a narrativa é cantada e rimada: “o baile vai ser louco aqui no Quarentão, os moluque tão de quina me esperando ali irmão, a bagaceira vai ser loca, o bicho vai pegar! Com certeza mestre Biba deve estar por lá.” (Marquim) Durante a rima vemos algumas imagens de jovens com macacões, uniformizados, identificando grupos de dança formado pelos jovens. Marquim continua sua narração cantada, em alguns momentos vemos imagens de muitos jovens no baile. Marquim se movimenta e gesticula como se estivesse naquele espaço, comenta sobre um passinho novo, movimenta seu tronco e cabeça como se estivesse ensinando os passos mencionados: “Facim, joga o cotovelo pra cá, pegô?” (Marquim) Seu corpo parece reviver essa memória. Imagens do baile lotado é inserido nesse momento. O ator narra sobre algo estranho acontecendo no baile: “Tá acontecendo alguma coisa ali na portaria véi!” (Marquim) Ouvimos um barulho parecido com tiro, escutamos a batida musical e narração de Marquim, sobrepostos às imagens fotográficas do baile. Há muitos adolescentes no baile. Escutamos sons de cães latindo. “Vix! Ô os cana véi, os pé de ponta tá na área! Iche! Cachorro! (...) Spray de pimenta” (Marquim). O ator tosse, e performa a sensação de estar imerso naquele ambiente. “Pô! Abaixa cabeça, abaixa a cabeça cara! Ah não, vão parar o baile! Caramba! Pô boto fé não, pararam o som” (Marquim) O ator para o som, e não ouvimos mais a batida musical. O registro da voz muda, encenando a voz policial de modo enérgico e violento. Seu corpo nesse instante não está enrijecido, não é mais o corpo que dançava como nos instantes atrás: “Bora, bora, bora! Puta prum e viado pro outro! Bora porra! Anda porra! Tá surdo negão! Encosta ali! Tô falando que branco lá fora e preto aqui dentro! Branco sai, preto fica porra!” (Marquim).



A partir dessa sequência descrita de BSPF, é possível perceber a fabulação da memória por meio da performance de Marquim, que tem em seu corpo as marcas da violência sofrida: baleado pela polícia, sobrevive, mas em uma cadeira de rodas. A forma narrativa e performática de contar sobre o acontecimento traumático, transporta o espectador para o universo daquele jovem que estava indo para o baile se divertir, dançar, namorar, encontrar com seus amigos, como qualquer outro jovem, e que meio disso, tem sua vida em risco, em perigo pelo fato de ser negro. Assim, tanto Deutrudes, quanto Marquim se colocam na perspectiva de um sujeito comum: que tem amigos, que passeia, que gosta de ver a cidade. Marquim começa sua narrativa apresentando esse contexto, seus afetos, seu lazer, sua alegria de dançar, de escutar sua música é brutalmente interrompido por uma operação policial. Se em *Jardim Nova Bahia o outro*, o “sujeito social” indicava um desvio do paradigma representativo, em BSPF vemos *outro* (de outrora) construir e compartilhar sua autoimagem, junto ao diretor. Assim, esse encontro, essa interação ocorrida na realização “convoca ao sujeito se constituir como personagem de uma narrativa - [compelindo] os atores sociais a realizarem performances de si, de sua interioridade, de seu “eu”. (BALTAR, 2010, p. 232)

### **Considerações finais**

O presente trabalho percorreu brevemente os trajetos da representação do *outro* no cinema documentário brasileiro, destacando as problemáticas envolvidas nesses procedimentos, vinculados à lógica dialética, eurocêntrica e ao ideário colonialista. Acreditamos que, os estudos das performances culturais muito têm a contribuir na compreensão dessas práticas, uma vez que presenciamos um momento em que o cinema brasileiro busca encontrar um ética de invenção (ou de re-apresentação) do *outro*, de produzir os filmes de modo menos centrado no olhar do cineasta intelectual, sendo mais partilhado com o *outro*. Um cinema que reflete a visão decolonizada e contra-hegemônica. A pesquisa aqui empreendida, levou em consideração estudos anteriores em torno da representação, articulando-os com o momento atual, e, encontra-se ainda, em sua fase inicial, sendo aprofundadas em trabalhos posteriores.

### **Referências:**

BALTAR, Mariana. Cotidianos em performance: *Estamira* encontra as mulheres de *Jogo de*

- Cena. In: MIGLIORIN, Cezar. (Org.) *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.
- BERNARDET, J. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003
- BARROS, José d'Assunção. *Cinema e história: entre expressão e representação*. In: BARROS, J. A.; NÓVOA, J. (Org.). *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.
- BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984
- CAMARGO, Robson Corrêa de. Milton Singer e as performances culturais: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. *Revista Karpa*, n. 6, Los Angeles, 2013. <<http://www.calstatela.edu/misc/karpa//KARPA6.1/Site%20Folder/robson1.html>>
- CODATO, Henrique. Cinema e representações sociais: alguns diálogos possíveis. Publicado em: Verso e Reverso, vol. XXIV, n. 55, janeiro-abril 2010 <<https://bit.ly/2ZaUbg9>>
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Trad. Maria Célia Santos Raposo. 8.ed. Petropolis, RJ: Vozes, 1999.
- JODELET, D. (2001). Representações sociais: um domínio em expansão. In D. Jodelet (Ed.), *As representações sociais* (pp. 17-44). Rio de Janeiro: UERJ
- LAGE, Mariana. Estética do performativo: implicações filosóficas do fim da obra como objeto, 2018. In: dois pontos:, Curitiba, São Carlos, volume 15, número 2, p. 77-87
- LANGDON, Esther Jean. Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs. In: Ilha R. Antr., Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, 2006
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- MESQUITA, Cláudia. Memória contra utopia: Branco sai preto fica (Adirley Queirós, 2014). Compós 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/2KSqBg1>> (acesso ago 2019)
- PESAVENTO, Sandra. Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Colloques, mis en ligne le 04 février 2005, consulté le 12 mars 2017. <http://nuevomundo.revues.org/229>
- QUEIRÓS, A. Debate com Adirley Queirós, diretor de Branco sai, preto fica. Realizado do 3º Colóquio Cinema, Estética e Política, realizado em abril de 2014 na Universidade Federal Fluminense em Niterói. Disponível em: <<https://bit.ly/1i7GLLP>>. Acesso em: 15 ago. 2019
- RAMOS, Fernão P. Mas afinal...O que é mesmo documentário. São Paulo: Editora Senac, 2008.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SHOHAT, E. STAM, R.. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac & Naif, 2016.